



La représentation du “ désamour ” dans le cinéma hollywoodien : une remise en question contemporaine de la norme et de l’idéal romantique

Lucile Castanier

► To cite this version:

Lucile Castanier. La représentation du “ désamour ” dans le cinéma hollywoodien : une remise en question contemporaine de la norme et de l’idéal romantique. Sciences de l’information et de la communication. 2023. dumas-04385366

HAL Id: dumas-04385366

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04385366v1>

Submitted on 10 Jan 2024

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.



Copyright - All rights reserved

Mémoire de Master 2

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Médias

Option : Médias, innovation et création

La représentation du « désamour » dans le cinéma hollywoodien

Une remise en question contemporaine de la norme
et de l'idéal romantique

Responsable de la mention information et communication
Professeur Pascal Froissart

Tuteur universitaire : Thierry Devars

Nom, prénom : CASTANIER Lucile

Promotion : 2022-2023

Soutenu le : 21/09/2023

Mention du mémoire : Très bien

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier en premier lieu mon tuteur universitaire Thierry Devars pour son accompagnement tout au long de la genèse de ce mémoire de recherche. Ses conseils méthodologiques et bibliographiques m'ont permis de perfectionner ce travail d'une année. Ses métaphores inspirantes durant nos entretiens m'ont été d'une grande aide pour surmonter les moments de difficulté de la définition du sujet jusqu'à la rédaction finale du mémoire. Merci aussi de m'avoir donné l'opportunité de réaliser ces trois années au CELSA.

Je remercie également ma tutrice professionnelle Juliette Ovarlez pour son soutien sans faille tout au long de l'année et ses nombreux conseils filmographiques : suite à nos nombreux échanges, j'ai pu découvrir de nouveaux films qui m'ont permis d'éclairer et d'améliorer ma réflexion générale. Merci d'avoir pris le temps de suivre et d'accompagner avec une grande bienveillance ce projet de recherche.

Mes remerciements s'adressent aussi à mes professeurs de classe préparatoire, et notamment à mon enseignante d'Études Cinématographiques : Frédérique Hammerli. Ma passion du cinéma s'est pleinement épanouie lors de ses cours enrichissants et n'a pas perdu de son intensité depuis. J'exprime également toute ma gratitude aux enseignants du CELSA Sorbonne Université durant ces trois années : une pensée particulière à Jacqueline Chervin qui m'a apporté des recommandations professionnelles, ainsi que des conseils d'analyse filmique pertinents.

J'exprime toute ma reconnaissance à mes deux parents qui me soutiennent depuis le début de mes études. Leurs relectures, leurs encouragements et leurs conseils m'ont été d'une aide précieuse. Je souhaite également exprimer ma gratitude à mon partenaire, à mes grands-parents, mon frère, mon beau-frère et ma sœur, qui ont été d'un soutien inestimable.

Merci finalement à mon mes amis proches du CELSA qui m'ont donné le sourire tout au long de ces trois années et m'ont été d'une grande aide dans la réalisation de ce présent travail : Enora, Jade, Marie, Léonore, Camille, Quentin, Axelle, Éloïse, Anouk, Maëva, Maxime, Olivia, Coralie, Ludivine... et tous les autres.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION	5
I. LE CINÉMA HOLLYWOODIEN : UNE USINE À RÊVES ROMANTIQUES IDEALISÉS ET NORMÉS.....	15
1. Les rouages de l'usine à rêve hollywoodienne.....	15
a. <i>L'industrie cinématographique d'Hollywood : des rêves à la chaîne</i>	15
b. <i>Le rêve romantique à la conquête d'Hollywood</i>	18
c. <i>L'industrialisation du rêve romantique</i>	21
2. Les procédés de sacralisation et d'idéalisation de l'amour.....	24
a. <i>Les mythes de l'amour fusion et de l'éternité</i>	24
b. <i>La sublimation physique des partenaires amoureux</i>	27
c. <i>Deux êtres extraordinaires au cœur de lieux idylliques</i>	30
3. L'amour à l'aune du patriarcat.....	32
a. <i>L'omniprésence du male gaze</i>	33
b. <i>Féminin / masculin : rôles genrés et scripts sexuels</i>	36
Conclusion partielle.....	39
II. LES CHRONIQUES DE L'ÉCHEC À HOLLYWOOD : LA DÉSACRALISATION DE L'IDÉAL ROMANTIQUE AU CINÉMA.....	41
1. Le désenchantement amoureux : une perspective postmoderne.....	41
a. <i>L'émergence du cinéma postmoderne</i>	41
b. <i>La remise en cause de l'amour et de l'institution du mariage</i>	44
c. <i>Une nouvelle pulsion narrative : le désamour</i>	48
2. Les procédés de désacralisation de l'amour dans les représentations cinématographiques postmodernes.....	52
a. <i>De l'amour fusion à l'amour fission</i>	52
b. <i>Des héros déçus de leur beauté et de leur destinée extraordinaire</i>	56
c. <i>Le huis clos du quotidien</i>	60
Conclusion partielle.....	64
III. LE PARADOXE DE LA FIN DE L'AMOUR À HOLLYWOOD : ENTRE <i>EMPOWERMENT</i> FÉMINISTE ET NOSTALGIE DU PATRIARCAT.....	66
1. Une lecture féministe de la désacralisation de l'amour et du mariage.....	67
a. <i>Dénoncer les scripts sexuels établis par le mariage</i>	67
b. <i>Une tension entre réalisation de soi et romance</i>	70
c. <i>Le divorce : la clé de l'empowerment féministe</i>	74
2. Entre nostalgie et remise en question de l'idéal romantique patriarcal	77
a. <i>Le phénomène de l'« himpathy »</i>	77
b. <i>La nostalgie de l'amour romantique et patriarcal</i>	82
c. <i>Une nouvelle voie : la réécriture des scripts sexuels</i>	86
Conclusion partielle.....	89
CONCLUSION.....	91
BIBLIOGRAPHIE.....	97
1. Ouvrages.....	97
2. Articles scientifiques et universitaires.....	100
3. Travaux de recherches.....	102

4. Sites internet consultés.....	102
CORPUS D'ANALYSE.....	109
ANNEXES.....	111
RÉSUMÉ.....	320
MOTS-CLÉS.....	320

INTRODUCTION

« *You always take the sweetest rose
And crush it until the petals fall.* »¹

Ces paroles tirées de la musique *You Always Hurt The One You Love*² sont chantées par l'acteur Ryan Gosling à l'actrice Michelle Williams dans une scène emblématique du film *Blue Valentine*, réalisé par Derek Cianfrance. Le film suit l'histoire d'amour entre Dean et Cindy sur deux temporalités : aux débuts de leur rencontre passionnelle et à la fin de leur relation, après plusieurs années de mariage. La scène mentionnée³ s'inscrit dans la première temporalité et reflète un véritable topos des représentations romantiques au cinéma : Dean, animé par sa passion, chante pour la femme de son cœur. Cependant, les paroles sont loin d'être un hymne à l'amour et contrastent avec l'imagerie romantique de la scène. La métaphore de la rose qui se fane et perd de ses pétales au fil du temps peut déjà faire référence en un sens à l'épreuve du désamour que subiront les deux amants. Que se passe-t-il après le traditionnel *happy ending*⁴ « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » ? L'amour est-il réellement éternel ? Peut-il résister à l'épreuve du temps ? Le visionnage de cette œuvre m'a particulièrement interrogé sur mon propre imaginaire fantasmé de l'amour romantique, déconstruit et questionné par le montage parallèle⁵ non chronologique du film. Celui-ci confronte en permanence les scènes romantiques typiques aux scènes figurant le naufrage du mariage des protagonistes. *Blue Valentine*, en tant que représentation alternative de l'amour, a en un sens suscité mon désir premier de questionner l'« édifice de représentations et de croyances »⁶ sur la romance, construit par l'usine à rêves hollywoodienne. Et comme l'entend la théoricienne et critique de cinéma Laura Mulvey, cela m'a donné l'envie de rompre avec mon statut de « spectatrice possessive »⁷, fascinée par les images, pour devenir une « spectatrice pensive »⁸ consciente des rouages de la machinerie du cinéma américain.

Notre premier postulat part donc du principe que notre imaginaire est structuré dès notre plus jeune âge par cet édifice de représentations romantiques : des contes de fées

¹ « On prend toujours la rose la plus douce. Et on l'écrase jusqu'à ce que les pétales tombent ». [Traduction libre]

² Roberts, A. & Fisher, D. (1944). *You Always Hurt The One You Love*. [Enregistrement sonore]

³ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a.*

⁴ « Fin heureuse » [Traduction libre]

⁵ Le montage parallèle « associe deux plans sans simultanéité temporelle (...). C'est l'association des plans qui crée du sens ». Lacuve, Jean-Luc, « Ciné-club : le montage parallèle au cinéma ». Ciné-Club de Caen. [En ligne] <<https://www.cineclubdecaen.com/analyse/montageparallele.htm>>, mis en ligne le 02/01/2010, consulté le 31/05/2023

⁶ Chollet, Mona. *Réinventer l'amour : comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*. Paris : Zones, 2021, p.18.

⁷ Mulvey, Laura. *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*. Mimesis, 2018, p.25.

⁸ *Ibid.*

européens produits par Disney (*La Belle au bois dormant*, *Cendrillon*, *Blanche-Neige...*), aux mythes Grecs de l'Antiquité (*Orphée et Eurydice*, *Aphrodite et Arès...*) et aux œuvres littéraires (*Roméo et Juliette*, *Tristan et Iseut...*). L'amour passion est omniprésent et surtout, est idéalisé de représentation en représentation. Il se définit comme « une forme intense et profonde d'attachement romantique, caractérisé par un désir obsessionnel pour l'autre »⁹. Au sommet de l'édifice précédemment cité, se trouvent les innombrables films romantiques produits et diffusés en masse à travers le monde par Hollywood. L'un des premiers films, réalisé par Thomas A. Edison, témoigne de l'attraction de longue date du cinéma américain pour la passion amoureuse¹⁰. Sorti en 1996, *Le Baiser* est l'un des premiers baisers filmés au moyen d'un plan fixe rapproché taille. Ce procédé filmique permet d'ores et déjà de souligner le regard amoureux des amants, et leur complicité dans ce cadre resserré. Il préfigure les nombreuses scènes de cinéma qui s'inspireront de cette convention technique pour valoriser l'intensité des émotions ressenties par les protagonistes. En effet, depuis plus d'un siècle, le cinéma américain enrichi notre imaginaire amoureux et le façonne. Entre 1915 et 1960, sur 100 films Hollywoodiens analysés, David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson ont révélés que l'amour était un élément central de 85% des films, et que dans 95% de ces films, la romance constituait la partie la plus importante de l'intrigue¹¹. Sur cette période, de nombreux films romantiques voient le jour et connaissent un succès public considérable à chaque décennie, tels que les films *Le Cheik* (George Melford, 1921), *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1930), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Chantons sous la pluie* (Stanley Donen et Gene Kelly, 1952) ou *Diamants sur canapé* (Blake Edwards, 1961). A partir des années 70-80, le nombre de films romantiques continue d'augmenter jusqu'à aujourd'hui : il est possible de citer quelques classiques tels que *Love Story* (Arthur Hiller, 1970), *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985) ou *N'oublie jamais* (Nick Cassavetes, 2004). Le plus notable sur cette période est bien sûr le film *Titanic* (James Cameron, 1998) : ce film romantique est toujours classé quatrième au box-office mondial. Il s'agit du film dit romantique qui a engendré le plus de recettes à l'échelle mondiale. Cette liste non exhaustive souligne la prédominance de la romance sur l'industrie dès ses débuts.

Ainsi, la romance est tant prolifique qu'elle constitue un genre cinématographique à part entière. En effet, le cinéma hollywoodien se découpe entre 1930 et 1950 en studios majeurs (la Paramount, la MGM, la Warner Brothers, la 20th Century-Fox et la RKO Radio). Ces « *majors* » contrôlent alors l'ensemble de la machinerie hollywoodienne (production,

⁹ « Amour passion : définition de amour passion ». La Langue française. [En ligne] <<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/amour-passion>>, consulté le 31/05/2023

¹⁰ Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema: Romance and Film Genre*. Springer, 2013, p. 34.

¹¹ Bordwell, David; Staiger Janet et Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 16.

diffusion, exploitation) et déterminent les critères économiques de leur usine à rêves. Celle-ci doit être la plus efficace, méthodique et rentable possible, laissant peu de place à la liberté créative. Un type de « signalisation » en particulier permet aux studios de garantir cette efficacité de production et cette rentabilité économique : la classification des films en genre¹². Les œuvres qui appartiennent à un même genre cinématographique répètent des schémas narratifs similaires au moyen de procédés techniques et esthétiques identiques : une iconographie du genre est ainsi établie¹³. Les différents films précédemment cités, ayant au cœur de leur intrigue une relation romantique, appartiennent donc à deux genres distinguables : les comédies romantiques et les drames romantiques¹⁴. Si les films appartenant à un même genre sont également le fruit d'un contexte social, historique et politique qui diffèrent selon les époques, ils tendent tous à dessiner une multitude de signes et de motifs similaires que le public peut facilement identifier et reconnaître. Il est ainsi possible de citer une multitude de scènes mythiques qui se répètent en permanence : baisers sous la pluie, coups de foudre entre deux amants, ou déclarations d'amours enflammées. Dès lors, cette répétition de mêmes éléments associés à la romance ne contribuent-elles pas à créer une vision stéréotypée¹⁵ de l'amour et de ce que doit être une relation romantique ? L'édifice de représentations et de croyances construit par Hollywood peut-il être à l'origine d'une véritable idéologie fantasmée de l'amour ? Une idéologie se définit en effet comme une doctrine qui « propose un système unique et cohérent de représentation et d'explication du monde, (...) accepté sans réflexion critique »¹⁶ et peut ainsi s'appliquer à la vision unifiée de la romance proposée par les films appartenant aux deux genres romantiques cités. Au-delà d'être une idéologie, le système cinématographique Hollywoodien ne crée-t-il pas une certaine mythologie de l'amour, constituée de signes naturalisés en vérité éternelle ? Roland Barthes, dans son ouvrage *Mythologies*¹⁷, s'applique à déconstruire ces mythes, constitués de signes qui se veulent dépolitisés. Or, en tant que système de signes appartenant à une même idéologie, les films romantiques ne sont-ils pas politiques et structurés par l'inconscient de la société dans laquelle ils sont produits ? De ces interrogations naît donc l'intuition que si les représentations de la romance

¹² Garson, Charlotte. *Le cinéma hollywoodien*. Paris : Cahiers du cinéma, 2008.

¹³ Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan Université, 2002, p. 189.

¹⁴ Dowd, James et Pallota Nicole, « The End of Romance: The Demystification of Love in the Postmodern Age ». *Sociological Perspectives*, Vol. 43, N°4, Winter, 2000, p. 549-580.

¹⁵ « En psychologie sociale, un stéréotype est une représentation caricaturale figée, une idée, une opinion toute faite acceptée et véhiculée sans réflexion. » « Définition : Stéréotype ». La Toupie. [En ligne] <<https://www.toupie.org/Dictionnaire/Stereotype.htm>>, consulté le 31/05/2023

¹⁶ « Définition : Idéologie ». La Toupie. [En ligne]

<<https://www.toupie.org/Dictionnaire/Ideologie.htm#:~:text=Une%20autre%20façon%20de%20définir,est%20accepté%20sans%20réflexion%20critique.>>, consulté le 31/05/2023

¹⁷ Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 2015.

à Hollywood sont politiques, elles sont nécessairement représentatives de la société patriarcale¹⁸ qui les produit. Les films au cœur de cette industrie sont en effet majoritairement réalisés par des hommes¹⁹ et peuvent donc relever de la notion de « *male gaze* »²⁰ (regard masculin) théorisée par Laura Mulvey en 1975. Cette théorie affirme en effet que les femmes sont toujours représentées comme des objets passifs du désir masculin. Elle affirme que « l'asymétrie du pouvoir entre les sexes est une force qui contrôle le cinéma et qui est construite pour le plaisir du spectateur masculin, ce qui est profondément enraciné dans les idéologies et les discours patriarcaux »²¹. La passion amoureuse lie dans la majorité de nos représentations hégémoniques un homme et une femme. En ce sens, en tant que productions d'une société patriarcale, ces représentations ne créent-elles pas des scripts sexuels²² asymétriques assignés à l'homme et la femme dans le couple ? Ne renforcent-elles pas les rôles de genre de chacun au cœur de l'institution du mariage ? Et ne participent-elles pas à l'hétéronormativité au fondement de nos sociétés patriarcales ?

Pour questionner, démystifier et dégager des réponses sur les représentations romantiques hégémoniques depuis les débuts de l'histoire du cinéma jusqu'à nos jours, il semble donc pertinent d'analyser les représentations alternatives contemporaines au cœur d'Hollywood. Le premier film cité, *Blue Valentine*, fait partie de ces œuvres à rebours des films romantiques traditionnels. La scène précédemment décrite dans laquelle Ryan Gosling joue de la guitare et chante pour la femme de ses rêves fait écho à l'iconographie romantique inscrite dans l'imaginaire commun autour du genre du drame romantique. Pourtant, les paroles de la musique ancrent leur relation dans l'avenir néfaste prédit par le réalisateur : le désamour à venir. Il reprend donc les codes du genre pour mieux les

¹⁸ Le patriarcat se définit comme « une forme d'organisation sociale dans laquelle l'homme exerce le pouvoir dans le domaine politique, économique, religieux ou détient le rôle dominant au sein de la famille, par rapport à la femme ». « Définition : Patriarcat ». Dictionnaire de français Larousse. [En ligne]

<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689>>, consulté le 31/05/2023

¹⁹ L'Institut de Sundance et l'organisation *Women in Film* ont réalisés une étude porte sur la place des femmes dans le cinéma et dans la réalisation des films. Celle-ci montre ainsi « que sur les 1300 plus gros films réalisés entre 2002 et 2014, il n'y avait que 4,1% de femmes parmi les réalisateurs ».

Manilève, Vincent, « A Hollywood, les réalisatrices souffrent toujours de l'inégalité homme-femme ». Slate. [En ligne] <<https://www.slate.fr/story/100751/hollywood-realisateur-inegalite-homme-femme>>, mis en ligne le 23/04/2015, consulté le 31/05/2023

²⁰ Mulvey, Laura. *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*. Mimesis, 2018, p.21.

²¹ « *The gender power asymmetry is a controlling force in cinema and constructed for the pleasure of the male viewer, which is deeply rooted in patriarchal ideologies and discourses.* ». [Traduction libre]

Sampson Rachael, « Laura Mulvey: The Male Gaze Theory ». Film Inquiry. [En ligne] < <https://www.film inquiry.com/film-theory-basics-laura-mulvey-male-gaze-theory/>>, mis en ligne le 27/10/2015, consulté le 31/05/2023

²² La notion des scripts sexuels est formulée par les sociologies américains John Gagnon et William Simon en 1960. Cette notion désigne le constat suivant : « les individus, à travers leur inscription dans le groupe social et l'imprégnation par ses récits, apprennent les significations particulières attribuées à certains événements et situations qui les constituent comme sexuels, et acquièrent ainsi la capacité à identifier des situations sexuelles ainsi qu'à agir ou réagir sexuellement. » Rennes, Juliette. *Encyclopédie critique du genre*. Paris : La Découverte, 2016, p. 584-595.

détourner et jouer ainsi avec les attentes du spectateur. Ces nouvelles représentations concurrentes s'ancrent dans un contexte cinématographique bien particulier : l'essor du Nouvel Hollywood avec la fin de l'hégémonie du système des studios dans les années 60-70. Il embrasse un certain contexte social : le désenchantement des années 1960, qui a été le berceau de la libération sexuelle et la montée de l'individualisme, à l'opposé des idéaux romantiques portés par les représentations filmiques dominantes. Les mouvements féministes de cette période remettent notamment en question les conventions sociales limitant les femmes à leur rôle d'épouse et de mère au foyer. Un *empowerment* féministe²³ d'envergure débute et s'installe progressivement. Dans un contexte social similaire, le mouvement américain du Nouvel Hollywood fait écho à la Nouvelle Vague en France. Le cinéma moderne s'oppose aux règles classiques du cinéma dominant, à la narration linéaire et au montage transparent chronologique. Les genres classiques du cinéma américain sont déconstruits et affranchis de leurs conventions. Il ne s'agit plus de créer des rêves à la chaîne pour le spectateur, ni de façonner une vision idyllique du réel. La réalité est cette fois-ci représentée dans toute sa crudité et sa brutalité. Tout est également beaucoup plus complexe : les *happy ends* et le manichéisme n'ont plus lieu d'être²⁴. Aucune réponse préconçue n'est ainsi donnée : le film s'achève sur une fin ouverte libre d'interprétation. Cette révolution en images s'accompagne d'un scepticisme ambiant concernant toutes les représentations d'autorité, tels que le mariage ou la famille. Ces grands récits fédérateurs disparaissent pour laisser place à des petits récits fragmentés. Face au grand récit de l'amour et du mariage, naît alors un contre-récit : celui du désamour et du divorce. Le « désamour » ou « non-amour » se définit par la sociologue Eva Illouz comme une « sociologie du choix négatif »²⁵ et « signale la façon nouvelle dont les liens sociaux se défont »²⁶. Il s'agit de ce « moment, non moins mystérieux où l'on (...) cesse d'aimer, où l'on devient indifférent à celui ou à celle qui nous tenait éveillé la nuit, où l'on se met à fuir ceux qui nous charmaient tant (...) auparavant. »²⁷. Plusieurs films américains inscrits dans le Nouvel Hollywood traitent du désamour et déconstruisent les rôles genrés cristallisés dans l'institution maritale. Nous pouvons par exemple citer : le film à succès *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) qui explore les difficultés d'une relation amoureuse finalement vouée à n'être qu'éphémère ; mais également le film *Kramer contre Kramer* (Robert Benton, 1980)

²³ L'*empowerment* se traduit en français par le terme « empouvoirement ». « Dans ses versions radicales et féministes, l'*empowerment* désigne un « processus sociopolitique » qui articule une dynamique individuelle d'estime de soi et de développement de ses compétences avec un engagement collectif et une action sociale transformative. » Bacqué, Marie-Hélène et Biewener, Carole (2013). « L'*empowerment*, un nouveau vocabulaire pour parler de participation ? » *Idées économiques et sociales*, N°173, p. 25-32.

²⁴ Biskind Peter. *Le Nouvel Hollywood*. Paris : Le Cherche midi, 1998, p. 12 et 13.

²⁵ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p.10

²⁶ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p.11

²⁷ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p.11

qui raconte l'histoire d'un couple en plein divorce se battant pour la garde de leur fils. Le critique de cinéma Laurent Jullier appelle ces nouvelles représentations désillusionnées les « chroniques de l'échec »²⁸ ou « les chroniques de décomposition du lien amoureux »²⁹. Mais, au-delà du lien amoureux, ces films subversifs décomposent-ils également l'édifice de représentations romantiques érigés par Hollywood ? Renversent-ils les dynamiques patriarcales sous-jacentes à ces œuvres filmiques ? Et finalement, proposent-ils une nouvelle vision de l'homme et de la femme, libérés du couple et de leurs scripts sexuels ?

Les différents questionnements et réflexions énoncés nous amènent à formuler la problématique générale suivante : **dans quelle mesure les films dépeignant la fin de l'amour et l'échec du mariage questionnent-ils la norme de l'idéal romantique hétérosexuel et monogame érigé par l'usine à rêves qu'est Hollywood ?**

Pour y répondre, trois hypothèses de recherche ont été formulées :

1. L'industrie cinématographique hollywoodienne a participé à l'idéalisation et la normalisation de l'amour hétérosexuel romantique.
2. Les films alternatifs sur le désamour, produits par l'industrie hollywoodienne contemporaine, tendent à désacraliser la norme de l'idéal romantique.
3. La désacralisation de l'amour produit un discours ambivalent entre *empowerment* féministe et nostalgie d'un idéal romantique patriarcal en déclin.

Pour éprouver la pertinence des hypothèses, le terrain d'analyse défini se restreint au cinéma hollywoodien, c'est-à-dire aux films produits et réalisés aux Etats-Unis. Hollywood, centre historique des studios de cinéma à Los Angeles, est en effet une métonymie faisant référence à l'ensemble de l'industrie cinématographique américaine. Il est important de noter que ce cinéma ne se limite pas aux productions des grands studios, mais comprend aussi des réalisateurs américains indépendants, qui favorisent justement la production de représentations concurrentes et non hégémoniques. Les films américains diffusés sur les plateformes SVOD, tels que Netflix, peuvent également être compris dans la définition du cinéma hollywoodien. Sans entrer dans le débat dichotomique entre streaming et salle de

²⁸ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p. 249.

²⁹ *Ibid.*

cinéma qui n'est ici pas le cœur du sujet, nous considérons dans cette analyse que les plateformes peuvent être considérées comme un espace alternatif pour les réalisateurs indépendants, hors des circuits de distribution et de production traditionnels aux Etats-Unis.

Le corpus principal sélectionné se compose de trois films contemporains, s'apparentant à différentes représentations des « chroniques de l'échec »³⁰ de l'amour et du mariage pour des couples monogames, hétérosexuels, incarnés majoritairement par des acteurs à succès de différentes comédies romantiques ou drames romantiques.

Le premier film du corpus est américano-britannique et s'intitule *Revolutionary road*³¹ ou *Les Noces rebelles* en France³². Réalisé par Sam Mendes en 2008, il s'agit d'un scénario de Justin Haythe, adapté du roman du même nom de Richard Yates en 1961. Ce drame a été produit par les sociétés de production américaines *DreamWorks Pictures*, *Paramount Vantage*, *Evamere Entertainment* et les sociétés britanniques *BBC Films* et *Neal Street Productions*. Onze ans après le film romantique à succès *Titanic*, réalisé par James Cameron, Leonardo DiCaprio et Kate Winslet incarnent un couple qui cette fois-ci ne connaît pas une passion naissante, mais un amour qui se désagrège au cœur de leur foyer typiquement américain dans l'Amérique des années 50. Frank et April Wheeler emménagent dans leur nouveau foyer sur *Revolutionary Road*, dans le Connecticut. Ils ont tous les deux sentiments d'être des personnes à part, qui ne se laisseront jamais piéger par les conventions sociales et la léthargie banlieusarde. Et pourtant, contrairement à leur histoire d'amour passionnelle et éternelle représentée *Titanic*, ils réalisent peu à peu que leurs aspirations à la révolution maritale n'est qu'une illusion : Frank vend des articles de bureau, April est une mère au foyer insatisfaite n'ayant jamais pu devenir actrice, et leur couple sombre dans la morosité du quotidien.

Le second film du corpus, précédemment cité, est *Blue Valentine*, réalisé par Derek Cianfrance en 2010³³. Il a été écrit par Cami Delavigne, Joey Curtis et Derek Cianfrance. Les sociétés de productions sont *Hunting Lane Films* et *Silverwood Films*. Le film a donc été réalisé avec un budget relativement modeste étant produit par des studios de production indépendants. A cet effet, il peut être considéré comme un film américain d'art et essai indépendant. Ryan Gosling et Michelle Williams incarnent respectivement Dean et Cindy, un couple de parents mariés en crise. La narration est non chronologique, et propose un montage alterné qui juxtapose à la suite des scènes aux débuts de leur passion amoureuse et des scènes ayant lieu plusieurs années après leur mariage. Ce rapprochement entre

³⁰ *Ibid.*

³¹ « Route révolutionnaire » [Traduction libre]

³² Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.*

³³ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.*

deux périodes de leur histoire permet de créer une réflexion sur la permanence du lien amoureux au cœur du quotidien marital.

Le dernier film du corpus est *Marriage Story*, réalisé et écrit en 2019 par Noah Baumbach³⁴. Ce film indépendant d'art et d'essai a été produit par la société de production *Heyday Films* et *Netflix*. Le film a été diffusé dans des cinémas américains avant d'être mis à disposition mondialement sur la plateforme de streaming. Adam Driver et Scarlett Johansson incarnent un couple d'artistes dont le mariage fait naufrage jusqu'au divorce. Nicole est actrice et Charlie metteur en scène de théâtre. Ils ont eu ensemble un enfant, Henry, dont la question de la garde les unira au-delà de leur séparation et cristallisera également toutes les tensions cumulées après des années de mariage et de frustration passées sous silence.

A ces trois films du corpus principal s'ajoute, en complément, un corpus secondaire composé d'autres représentations disruptives américaines sur la romance classique qui pourront étayer notre argumentation³⁵. Ce corpus secondaire est également composé de scènes clés de films hollywoodiens appartenant au genre du drame romantique spécifiquement et présentant des topiques sur la passion amoureuse au cinéma³⁶. Nous choisissons de mettre en avant le genre du drame romantique, en tant qu'il dépeint une passion se voulant éternelle et sacrée, transcendant les autres expériences humaines. Les comédies romantiques se concentrent en général davantage sur un amour moins passionnel et plus rationnel. Les films romantiques, mettant en vedettes les mêmes acteurs que les représentations disruptives de mon corpus principal, feront l'objet d'une attention particulière. Il s'agit notamment de *Titanic* (James Cameron, 1997) avec Leonardo DiCaprio et Kate Winslet, et *N'oublie jamais* (Nick Cassavetes, 2004) avec Ryan Gosling.

Pour ce qui est de la méthodologie de recherche, une approche sémiologique du cinéma, soit l'étude des signes et des systèmes de significations présents dans les films, sera appliquée aux différents films cités³⁷. Telle que définit par Christian Metz en 1966, « la sémiologie du cinéma peut se concevoir comme une sémiologie de la connotation ou comme une sémiologie de la dénotation »³⁸. Autrement dit, je m'appliquerais à étudier les signifiants, soit les différents éléments visuels et auditifs des images filmiques et les signifiés auxquels ils renvoient, soit le concept ou l'idée spécifique derrière la matérialité de l'image.

³⁴ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 3.

³⁵ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3.

³⁶ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1.

³⁷ Cf. Annexes : Chapitre 1.

³⁸ Lefebvre, Martin. « Christian Metz : entre sémiologie et esthétique ». *RSSI. Recherches sémiotiques. Semiotic inquiry*, Vol. 32, N° 1-2-3, 2012, p. 247-272.

Certaines grilles d'analyse sémio-discursive analyseront une scène en particulier dans les films, dont l'étude approfondie nous semblait particulièrement primordiale. Ces grilles prennent alors en compte dans les films une dimension narrative, iconique (ce qui est représenté), plastique (comment cela est représenté), sonore, linguistique (ce qui est dit et comment cela est dit), sans oublier la dimension symbolique (les références formelles, culturelles...). D'autres grilles, plus succinctes, analysent par grands thèmes récurrents (par exemple : *la mise en valeur de la beauté, les rôles de genres...*) dans le film les motifs visuels et auditifs relatifs à la thématique. Elles se divisent toujours entre les signifiants et les signifiés. Ces tableaux me permettront ainsi d'analyser les représentations alternatives contemporaines et les représentations de l'idéal romantique au cinéma. Comme l'entend Christian Metz, le cinéma est en effet un langage « métaculturel »³⁹ qui suppose que l'on possède une certaine culture des référents filmiques. Cela explique ainsi la nécessité d'analyser les scènes culte des films ayant participé à la construction d'une iconographie référentielle du genre romantique au cinéma. Et ce, afin de pouvoir éclairer à l'aune de cette connaissance du genre cinématographique les représentations alternatives du désamour.

Au-delà de cette analyse sémiologique du cinéma, il sera primordial de prendre en considération les éléments contextuels explicitant le contexte de production, les caractéristiques de l'espace public et du capital culturel au moment de la réalisation et de diffusion d'un film donné. Ces éléments peuvent en effet m'aider à éclairer la lecture des représentations analysées. Une approche socio-historique sera donc également de mise pour pouvoir appréhender les différents films et comprendre la politique des représentations à l'œuvre au sein d'une époque donnée et d'une industrie.

Finalement, l'approche sémiologique nous permettra également d'analyser les différentes affiches marketing des films principaux de mon corpus, et d'éclairer par ce biais les cibles visées par ces nouvelles représentations⁴⁰.

Dans un premier temps, nous étudierons en profondeur les films appartenant au genre du drame romantique au cœur de l'industrie hollywoodienne, en se demandant comment et pourquoi les films produits à la chaîne constituent des rêves romantiques idéalisés et normés. Nous étudierons les rouages de cette usine à rêves, les procédés de sacralisation et d'idéalisation à l'œuvre dans ces films et la dimension profondément politique que revêt ces représentations hégémoniques.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Cf. Annexes : Chapitre 2.

Dans un second temps, nous nous interrogerons sur la déchéance de l'idéal romantique au cœur des représentations alternatives, mettant en image des « chroniques de l'échec »⁴¹ amoureuses pétris d'une désillusion pessimiste à l'aune de notre société moderne. Il sera question d'analyser l'ensemble des procédés de désacralisation de l'amour dans ces œuvres et de leur lien référentiel avec l'iconographie romantique précédemment éclairée.

Finalement, nous analyserons le paradoxe induit par ces nouvelles représentations du désamour à Hollywood. Nous prendrons en considération à la fois la subversion des rôles de genre proposés et l'empouvoirement féminin rendu possible dès lors que l'idéal du prince charmant est déchu de son statut sacré. Mais, nous verrons également que ces représentations tendent à construire en un sens une vision nostalgique d'un idéal patriarcal passé, renforçant de fait l'ambivalence de ces œuvres au cœur d'une époque aux récits fragmentés.

⁴¹ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p. 249.

I. LE CINÉMA HOLLYWOODIEN : UNE USINE À RÊVES ROMANTIQUES IDEALISÉS ET NORMÉS

Cette première partie vise à démontrer comment la machinerie hollywoodienne a constitué l'« *édifice de représentations et de croyances* »⁴² sur la romance hétérosexuelle et monogame. Pour y parvenir, il nous faut avant toute chose analyser les rouages industrialisés du système de production cinématographique à Hollywood. Il sera nécessaire, en tant que « *spectatrice pensive* »⁴³, d'aller au-delà des rêves romantiques projetés dans les salles de cinéma et d'identifier les potentielles normes de production qui standardisent les représentations dominantes. Nous avons mentionné dans l'introduction que les chimères romantiques du cinéma se constituent en un genre spécifique de l'industrie : le genre du drame romantique. Un genre qui, nous le verrons, vise à conquérir un public précis, en répétant des mécanismes clés des procédés plastiques aux procédés narratifs. Il sera question de déterminer si la récurrence de certains leitmotivs du genre idéalise ou sacralise l'amour en une valeur absolue et transcendante. Ces différentes réflexions d'ordre esthétique et narratif nous mèneront à questionner la dimension politique de ces représentations romantiques hégémoniques, produites par une usine à rêves sous l'influence apparente de l'idéologie patriarcale.

Cette analyse devrait nous permettre de valider ou réfuter la première hypothèse de recherche établie : l'industrie cinématographique hollywoodienne a participé à l'idéalisation et la normalisation de l'amour hétérosexuel romantique.

1. Les rouages de l'usine à rêves hollywoodienne

a. L'industrie cinématographique d'Hollywood : des rêves à la chaîne

Comme explicité précédemment, il est primordial d'analyser dans un premier temps la naissance du cinéma et des grands studios américains, qui permettront d'apporter une vision plus éclairée sur la constitution du genre du drame romantique au cœur de notre sujet.

L'expression « usine à rêves » caractérise métaphoriquement l'industrie du cinéma hollywoodien depuis ses débuts, à tel point qu'elle en est devenue un lieu commun dans l'imaginaire dominant relatif à Hollywood. Cet énoncé est pourtant oxymorique, puisque les

⁴² Chollet, Mona. *Réinventer l'amour : comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*. Paris : Zones, 2021, p.18.

⁴³ Mulvey, Laura. *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*. Mimesis, 2018, p.25

deux mots (« usine » et « rêve ») semblent a priori radicalement opposés et contradictoires. En effet, le terme « usine » désigne un « lieu qui est le siège d'une intense activité, qui évoque l'industrie »⁴⁴. Au contraire, le terme « rêve » peut se définir comme une « représentation, plus ou moins idéale ou chimérique, de ce qu'on veut réaliser, de ce qu'on désire »⁴⁵. En ce sens, le rêve relève d'une activité psychique parfois irréaliste et personnelle à chaque individu, tandis que l'usine fait davantage référence au domaine économique et capitaliste. Les deux mots sont pourtant associés à la production cinématographique américaine et la définissent en un tout uni.

Tout d'abord, le « rêve » est logiquement associé au cinéma : la création du cinéma peut être considéré comme un véritable rêve éveillé, en tant qu'invention au-delà de toutes les expériences vécues auparavant par les êtres humains. L'image fixe s'est soudainement animée et a pris vie. George Méliès, un célèbre illusionniste français ayant marqué l'histoire du cinéma, témoigne de son expérience en 1895 face aux premières vues des frères Lumière, inventeurs français du cinématographe : « Un train s'est lancé et serait près de traverser la toile et de se précipiter dans l'auditoire. Nous étions tous, je dois le dire, absolument stupéfaits ! »⁴⁶. La vue *Entrée d'un train en gare de la Ciotat* a suscité de nombreuses réactions similaires à celle de Méliès : cette projection d'un train arrivant à toute allure vers le public semble en effet relever du rêve et de l'illusion à l'époque. Dès ses origines, le médium est ainsi principalement lié à l'émotion, à l'enchantement et à la magie envoûtant le public. Le cinéma est par la suite devenu le nouveau terrain de jeu du prestidigitateur et demiurge Méliès, qui a continué à présenter de nouveaux spectacles de magies et d'illusions au moyen des effets spéciaux permis par le cinématographe. Le cinéma, comme le tour de magie, demandent au spectateur d'oublier qu'il s'agit d'une fiction. Ce dernier, selon la formule du critique et poète Samuel Taylor Coleridge, entre dans une « suspension volontaire d'incrédulité »⁴⁷ : il consent à l'illusion et renonce à tout scepticisme. Le cinéma nous projette ainsi des mirages auxquels nous consentons dans une salle entre la pénombre et la lumière du projecteur. Un espace unique, en dehors du quotidien, convoquant les rêves déçus du spectateur. Le cinéma se constitue peu à peu en art aux récits multiples, plus ou moins idéaux et chimériques, adaptés aux rêves de divers

⁴⁴ « Définition : Usine ». Dictionnaire de français Larousse. [En ligne]
<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/usine/80771>>, consulté le 01/07/2023

⁴⁵ « Définition : Rêve ». Dictionnaire de français Larousse. [En ligne]
<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rêve/69059>>, consulté le 01/07/2023

⁴⁶ Renard, Camille, « Le premier cinéma en 1895 : ils y étaient. ». France Culture [En ligne]
<<https://www.radiofrance.fr/franceculture/le-premier-cinema-en-1895-ils-y-etaient-9454300>>, mis en ligne le 11/03/2021, consulté le 31/05/2023

⁴⁷ Hélène Fontaine. *Willing suspension of disbelief (Coleridge) et Secondary belief (Tolkien): vers un merveilleux noir ?*. Education. 2016. dumas-01489735

publics : représentations westerns, d'actions épiques, comiques, mélodrames romantiques... Comme l'énonce l'historien Ronny Regev, « depuis que les premières caméras ont commencé à tourner, les personnes qui travaillent pour le cinéma ont voulu nous enchanter »⁴⁸.

Cependant, si le septième art a toujours eu vocation à nous faire rêver, le cinéma hollywoodien désire nous faire rêver massivement et uniformément. L'origine d'Hollywood, considéré comme « la Mecque du cinéma », date de la fin du XIX^{ème} siècle. Les Wilcox, un couple de riches immigrants venus du Kansas en train, achètent un terrain pour y construire un ranch à une dizaine de kilomètres de Los Angeles. Ce ranch est nommé « Hollywood ». Une localité s'y développe⁴⁹. Ce n'est qu'en 1908 qu'est présenté le premier film tourné à Hollywood : *Le Comte de Monte-Cristo* produit par William Selig. Véritable succès, le réalisateur décide par la suite d'y implanter son studio : le climat y est agréable toute l'année pour pouvoir tourner en extérieur, les paysages de l'Ouest américain sont dotés d'une importante diversité et le coût de la vie y est bas⁵⁰. De nombreux autres réalisateurs, producteurs, acteurs et scénaristes sont séduits par cet eldorado cinématographique et viennent progressivement s'y installer. Après la Première Guerre Mondiale, le système des studios se constitue. Les cinq plus importantes boîtes de production prennent place à Hollywood en 1920 : Paramount Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros., RKO Pictures et la Fox⁵¹. Il s'agit des *majors* qui vont modifier profondément le cinéma américain en une véritable « usine » au cœur d'un système capitaliste et industrialisé. Les cinq studios mettent en place des méthodes industrielles et une organisation rationnelle du système de production pour viser la rentabilité économique. Ces méthodologies sont pour certaines inspirées des pratiques de l'acteur et réalisateur Thomas Harper Ince, qui a produit entre 1911 et 1924 près de 450 films et instaure dès lors le concept de « film en série »⁵². Derrière les paillettes et la magie du cinéma se dissimule progressivement une machine aux rouages bien définis. Si nous devons citer quelques-unes des méthodes majeures, à l'origine de la machinerie hollywoodienne, Ince a par exemple été à l'origine de la « continuité détaillée plan par plan »⁵³. Il s'agit d'un document qui instaure une préparation rigoureuse du

⁴⁸ « Ever since the first cameras started rolling, the people who work for the movies have wished to keep us enchanted » [Traduction libre]

Regev, Ronny. *Working in Hollywood: How the Studio System Turned Creativity into Labor*. UNC Press Books, 2018. p.15.

⁴⁹ Buytaers, Nicolas « Hollywood, 135 ans d'illusions et désillusions ». RTBF. [En ligne] <<https://www.rtbf.be/article/hollywood-135-ans-dillusions-et-desillusions-10927063>>, mis en ligne le 03/02/2022, consulté le 01/07/2023

⁵⁰ « *Le Comte de Monte-Cristo, premier film tourné à Hollywood, 1909* » BnF Passerelles. Passerelles. [En ligne] <<https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/image/63dcb6e7-832f-4363-a7d5-dce320a00d40-comte-monte-cristo-premier-film-tourne-hollywood-1909>>, consulté le 01/07/2023

⁵¹ Barnier, Martin, & Jullier, Laurent. *Une brève histoire du cinéma : 1895-2020*. Paris : Pluriel, 2017, p. 100 et 101

⁵² Barnier, Martin, & Jullier, Laurent. *Une brève histoire du cinéma : 1895-2020*. Paris : Pluriel, 2017, p. 100 et 101

⁵³ Barnier, Martin, & Jullier, Laurent. *Une brève histoire du cinéma : 1895-2020*. Paris : Pluriel, 2017, p. 95

tournage, afin d'éviter toute perte de temps et d'argent. De plus une division méthodique du travail se met en place : chaque poste est ultraspécialisé, à l'image des usines industrielles où chacun occupe un poste défini et répète des mêmes tâches à l'infini. Et ce, afin de produire rapidement et efficacement. Nous pouvons citer le film *Les Temps modernes* (1936) de Charlie Chaplin qui offre une satire du travail à la chaîne. Dans un extrait, nous y voyons Charlot et deux autres collègues effectuer des tâches répétitives et distinctes sur un même objet. La cadence est si rapide et effrénée que Charlot ne parvient plus à la suivre et finit avalé par les rouages du système⁵⁴. Au cœur de cette industrie rationalisée, deux méthodes essentielles au développement de notre analyse doivent être retenues : le *star-system* et la classification des films en genre. Le *star-system* fait reposer les films sur le succès d'idoles, starifiés, qui attirent en masse le public. Les studios signent des contrats avec les acteurs et possèdent un contrôle absolu sur leur image, tout comme leur représentation à l'écran. Standards de beauté, les stars masculines comme féminines font rêver le public dans chaque film. La standardisation du cinéma s'institue également avec l'utilisation de genres cinématographiques que nous allons plus amplement analyser par la suite.

Ainsi, le cinéma forge des rêves, qui sont en réalité bien plus mécaniques que leur onirisme ne le laisse présager au premier abord. L'expression « usine à rêves » prend alors tout son sens pour désigner le berceau du cinéma américain : Hollywood.

b. Le rêve romantique à la conquête d'Hollywood

Comme précédemment explicité, les studios cherchent à créer des œuvres filmiques qui ne soient pas nécessairement créatives, mais produites avec efficacité pour atteindre une forme de rentabilité économique. La classification des films en genres est l'un des leviers qui permet à Hollywood d'être une industrie à hauts profits. Raphaëlle Moine, théoricienne du cinéma, explique en ce sens que « le genre sert [...] à désigner une forme de sérialité et l'identité générique d'un film de genre renvoie à un mode de production, industriel, caractéristique de la culture de masse »⁵⁵. Ainsi, des films aux caractéristiques narratives et à l'identité esthétique commune sont classifiés en un genre ; et cela, en vue de toucher constamment un même public, avec une recette presque identique pour chaque œuvre. En

⁵⁴ Cf. *Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 1.*

⁵⁵ Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan Université, 2002, p. 186

1950, la MPAA⁵⁶ indique que 60% des productions hollywoodiennes appartiennent, par ordre de grandeur, aux genres suivants : western, crime, romance ou comédie musicale⁵⁷.

Le genre cinématographique au cœur de notre sujet est celui de la romance. En 1986, la critique américaine Pauline Kael emploie la formule « *Kiss Kiss Bang Bang*⁵⁸ » pour désigner les films hollywoodiens. Elle souligne dès lors l'importance de deux éléments au cœur de la majorité des intrigues : l'action et la romance. De nombreux films se concentrent par ailleurs uniquement sur la romance, soit la mise en scène d'une relation intime et amoureuse entre deux individus. La romance peut cependant se diviser en deux genres distincts : les comédies romantiques et les drames romantiques⁵⁹. Les comédies romantiques se caractérisent en général par une promesse spécifique : les deux amants doivent finir ensemble et connaître un *happy end*. Au contraire, les drames romantiques abordent une vision plus dramatique de l'amour passion qui transcende les deux amants, à tel point que ceux-ci peuvent littéralement mourir par amour comme dans la célèbre tragédie littéraire *Roméo et Juliette* de William Shakespeare (1597). Comme énoncé lors de l'introduction, nous choisissons de mettre en avant le genre du drame romantique, en tant qu'il dépeint une passion éternelle et sacré. Depuis les débuts du cinéma américain, le rêve romantique a progressivement conquis Hollywood et de nombreuses romances ont connues un succès considérable au gré des décennies. Celles-ci adoptent une vision de l'amour passion similaire, bien que les représentations romantiques diffèrent parfois relativement au contexte de production. Par exemple, la représentation de la passion amoureuse a dû s'adapter lors de la mise en place du code Hays, un code de production de cinéma américain appliqué de 1934 à 1966⁶⁰. Cette auto-régulation des productions mise en place par les studios vise à éviter la censure de l'État. De nombreux éléments clés dans les romances sont alors interdits à la représentation : les scènes de passion (baisers, sexe...) ou d'adultère par exemple. Les réalisateurs doivent adapter leurs œuvres pour que la diffusion du film soit autorisée. D'autres réalisateurs décident de contourner la censure en s'amusant

⁵⁶ La MPAA est le sigle employé pour désigner la « *Motion Picture Producers and Distributors of America* ». Il s'agit entre autres d'une organisation, constituée des principaux studios de cinéma, qui évalue les films selon leur adéquation à différents types de publics.

« *Motion Picture Association (MPA)* » Encyclopédie Britannica. [En ligne] < <https://www.britannica.com/topic/Motion-Picture-Association-of-America> >, consulté le 01/07/2023

⁵⁷ Schatz, Thomas. *Hollywood Genres : Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 1981. p. 6.

⁵⁸ « Pauline Kael, critique de cinéma pour The New Yorker ». Plans Américains. [En ligne] <<https://www.plansamericains.com/pauline-kael>>, consulté le 01/07/2023

⁵⁹ Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 1

⁶⁰ Chaulin, Charlotte, « Le Code Hays - Trente ans d'autocensure hollywoodienne ». *Hérodote*. [En ligne] < https://www.herodote.net/Trente_ans_d_autocensure_hollywoodienne-synthese-2839-58.php >, mis en ligne le 11/12/2020, consulté le 01/07/2023

avec celle-ci. Alfred Hitchcock y parvient dans le film d'amour et d'espionnage intitulé *Les Enchaînés* (1946). L'un des plus longs baisers du cinéma y est dévoilé entre les stars à succès Ingrid Bergman et Cary Grant. Le baiser dure plus de trois minutes. Cependant, celui-ci est entrecoupé de scènes de dialogues entre les acteurs : les baisers successifs ne durent donc jamais plus de trois secondes pour respecter la durée réglementaire imposée par le code Hays⁶¹.

Les représentations amoureuses ont continué de s'adapter par la suite aux différents contextes de production. Ainsi, lors de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux films ont dépeint des passions éphémères et passionnelles sur fond de guerre (*Casablanca* réalisé par Michael Curtiz en 1942 ou *Jours de gloire* de Jacques Tourneur en 1944). Lors de cette période, comme le souligne Thomas Schatz, « jamais les films hollywoodiens n'ont constitué si distinctement un cinéma national⁶² ». Les romances n'y dérogent pas, et les héros, tel que Rick dans le film romantique *Casablanca*, doivent sacrifier leur amour pour la nation.

En 1950, les romances se veulent toujours le reflet des valeurs traditionnelles de l'époque et mettent l'accent sur la famille, le mariage et la conformité sociale. Ce n'est qu'en 1968 que le code Hays est abandonné. Les décennies 1960 et 1970 sont dans un même temps marqué par des bouleversements sociaux et culturels. La révolution sexuelle et les mouvements féministes ont engendré une remise en question des rôles de genres traditionnels au cœur du mariage et ont permis aux femmes de s'en émanciper davantage. L'émergence d'une contre-culture a également permis la reconsidération des institutions, telle que l'Église, et de l'ensemble des valeurs traditionnelles. Les représentations romantiques sont dès lors influencées par ces bouleversements. Par exemple, la romance dramatique *Love Story* (Arthur Hiller, 1970) présente une histoire d'amour modernisée entre Oliver (interprété par Ryan O'Neal) et Jenny (interprétée par Ali MacGraw). Cette dernière est une jeune femme intelligente, studieuse, au caractère affirmé, qui ose faire le premier pas vers Oliver pour le séduire avec ses innombrables joutes oratoires. Elle est promise, tout comme Oliver, à une grande carrière. Les deux amants vont par la suite décider de se marier symboliquement dans leur université, et se refusent au mariage religieux au grand regret du père de Jenny. Cette représentation de la femme et du mariage se veut donc modernisée. Malgré tout, comme le souligne l'auteure Erica Todd, « les drames romantiques ont généralement été moins progressistes que les comédies romantiques. [...] A bien des égards, le drame romantique conserve certains de ses principes traditionnels,

⁶¹ Cf. *Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 2.*

⁶² « *Never had Hollywood films constituted so distinctly a national cinema.* » [Traduction libre] Schatz, Thomas. « *Boom and Bust : American Cinema in the 1940s* ». Univ of California Press. Vol 6, 1999, p. 206.

qui découlent de la nature idéaliste de la passion »⁶³. Si la représentation de l'amour varie selon les contextes de production, la passion amoureuse demeure en effet une notion universelle et immuable depuis des siècles.

c. L'industrialisation du rêve romantique

Les studios hollywoodiens l'ont bien compris, la notion universelle et immuable de l'amour passion est un rêve pour le public, une « représentation idéale ou chimérique de ce qu'il désire »⁶⁴. L'amour romantique, tout comme le cinéma, est relatif à l'émerveillement, à la magie et au rêve. Le film *La La Land* (2016), réalisé par Damien Chazelle, offre une ode à la magie de la passion amoureuse et célèbre les représentations hollywoodiennes de l'amour à travers un tissage subtil de références intertextuelles. Une scène en particulier souligne le caractère magique et enchanté de la passion amoureuse : au sommet de Los Angeles au cœur de l'observatoire de Griffith, Mia (Emma Stone) et Sebastian (Ryan Gosling) dansent parmi les étoiles (*Figure 1*). Leur amour les propulse littéralement dans les cieux et les fait défier les lois de la gravité. Cette métaphore, induite par la mise en scène, évoque la magie du sentiment amoureux et des vertiges de la passion. La présence d'une musique lyrique et romantique amplifie l'attraction de ce rêve éveillé, vécu par les personnages et observé par les spectateurs⁶⁵. Cette scène fait écho à la fin du célèbre dessin animé de Walt Disney Pictures : *La Belle au bois dormant* (Clyde Geronimi, 1959)⁶⁶. Nous y observons également le Prince et la Belle danser ensemble entre les nuages dans un ciel rosé (*Figure 2*). Les paroles de la musique qui accompagne leur danse soulignent la dimension onirique de leur amour : « Mon amour, je t'ai vu au beau milieu d'un rêve ».

Figure 1



Figure 2



⁶³ « Romantic dramas have generally been less progressive than romantic comedies. [...] In many ways, the romantic drama retains some of its traditional principles, which arise from the idealistic nature of passion. » [Traduction libre] Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 96

⁶⁴ « Définition : Rêve ». Dictionnaire de français Larousse. [En ligne]

<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rêve/69059>>, consulté le 01/07/2023

⁶⁵ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 2.a et Chapitre 3, Partie 1 : 3.a.

⁶⁶ Cf. Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 3.b.

Les usines cinématographiques d'Hollywood capitalisent habilement sur ce rêve romantique en saisissant sa valeur marchande. En effet, la passion amoureuse constitue une opportunité commerciale dès les débuts du système des studios : l'amour a toujours été l'apanage du public féminin. Comme l'énonce Erica Todd, « l'amour est [...] considéré comme intrinsèquement féminin. [...] Donald Sassoon remarque que les femmes ont traditionnellement été à la fois les cibles et les émettrices des histoires d'amour des contes de fées »⁶⁷. En effet, depuis le XVIII^{ème} siècle, les femmes sont les premières consommatrices de littératures romantiques⁶⁸. La magie du cinéma est telle qu'elle peut donner vie aux histoires d'amour et accentuer par la mise en scène la rhétorique des sentiments. Dès lors, les femmes sont d'une certaine façon conditionnées à aimer les histoires d'amour d'Hollywood⁶⁹. Cet attrait des femmes pour la romance est par exemple illustré par Woody Allen dans son film *La Rose pourpre du Caire* (1985). Cecilia, l'héroïne du film, se rend régulièrement au cinéma pour s'évader de son quotidien triste et morne. Lors de la projection d'un énième film romantique, le héros Tom Baxter sort littéralement de l'écran et tombe amoureux de Cecilia. Au moyen de cette métaphore, le réalisateur illustre le pouvoir et l'influence de la romance sur les femmes : l'espace du réel est réenchanté par la présence, magique, d'un personnage de film romantique. Le rêve prend le pas sur le réel⁷⁰.

Derrière le voile du rêve et la magie de l'amour se dissimulent néanmoins les rouages de la machinerie hollywoodienne. Le genre du drame romantique adopte une recette identique depuis les débuts du cinéma américain, ce qui permet dès lors aux studios de toucher sa cible, majoritairement féminine, sans jamais la manquer ou la décevoir. Cela fait écho aux propos d'Erin Nicole Ford, doctorante en psychologie et cinéma : « La familiarité de la formule donne au spectateur un sentiment de sécurité lorsqu'il voit un nouveau film dans un certain genre. Dans une certaine mesure, le spectateur sait à quoi s'attendre, y compris le plaisir qu'il retire habituellement du genre qui lui est familier. »⁷¹. En effet, lorsque le spectateur se rend au cinéma pour voir un film identifié comme appartenant au drame

⁶⁷ « Love is [...] considered innately feminine. [...] Donald Sassoon remarks that women have traditionally been both targets and transmitters of fairy tale love stories. » [Traduction libre] Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 96

⁶⁸ Giddens, Anthony. *The Transformation of Intimacy : Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Stanford University Press, 1992. p. 43.

⁶⁹ Rubinfield, Mark. *Bound to Bond : Gender, Genre, and the Hollywood Romantic Comedy*. Praeger, 2001, p. 14

⁷⁰ Cf. Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 4.

⁷¹ « The familiarity of the formula gives the viewer a sense of security when seeing a new film in a certain genre. To a certain extent the viewer knows what to expect, including the pleasure that he or she usually receives from the familiar genre. » [Traduction libre] Ford, Erin Nicole, « Fast Times: The Rise and Fall of the Teen Romantic Comedies of the 1980s » Chancellor's Honors Program Projects. 1999. p. 7. https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/307

romantique, il s'attend à voir des histoires, personnages et situations familières⁷². Ces attentes narratives structurent souvent le succès des films auprès du public. Ainsi, dans le cas du drame romantique, la structure narrative comprend des moments récurrents qui cadrent les productions. Tout d'abord, les personnages sont introduits. Les deux amants sont saisis d'un amour passion qui bouleverse leurs quotidiens et se cristallise dans l'instant du coup de foudre, véritable *topos* romantique. Ils se séduisent ou filent le parfait amour, jusqu'à ce que des problèmes structuraux soient introduits et viennent entraver leur liaison à peine consommée. Il peut par exemple s'agir de problématiques liées à leurs différences de statut social (*Titanic*, James Cameron) ou à leurs familles respectives (*West Side Story*, Jerome Robbins et Robert Wise). S'ils parviennent à passer outre ces problématiques, il n'est pas rare que le film s'achève sur la mort d'un des protagonistes (*Love Story*, Arthur Hiller) ou des deux (*Roméo + Juliette*, Baz Luhrmann). Ce sacrifice ultime vient parachever la représentation d'un amour absolu, perdurant au-delà de la mort malgré tout. Ces motifs narratifs sont généralement identifiables dans la majorité des films du genre.

Au-delà des attentes narratives, le public est également habitué à certains motifs esthétiques qui traversent les décennies et constituent une iconographie de genre. La romance est un monde de signes qui se répètent, circulent et se transforment rarement : les regards langoureux, les corps qui fusionnent, l'espoir de l'éternité ... La répétition de ces signes crée un véritable lien entre l'ensemble des films appartenant à ce genre : un réseau métaphorique se constitue. Le public s'attend à certaines imageries qui composent son imaginaire amoureux et créent un horizon d'attente quant à l'objet filmique qu'il visionne. Nous pouvons par exemple citer le mythique baiser sous la pluie. Le site spécialisé TV Tropes a attribué un nom à ce trope et qualifie ce motif de « pluie romantique »⁷³. Cette pluie, à l'esthétique visuelle puissante, érotise les deux corps des amants trempés l'un contre l'autre et exprime l'intensité de leurs émotions. La pluie ressuscite métaphoriquement les amoureux transis un tout uni. Et surtout, l'imaginaire tragique de la pluie insiste en un sens sur les obstacles qu'ils doivent franchir pour pouvoir s'aimer. En 1917, dans le film *l'Émigrant* (Charlie Chaplin), Charlot embrasse déjà la femme qu'il aime sous la pluie, devant le bureau de licence de mariage⁷⁴. Plusieurs décennies après, en 2004, ce motif filmique se réitère dans le film *N'oublie jamais* (Nick Cassavetes) : après des années loin l'un de l'autre, Allie et Noah se retrouvent et s'embrassent passionnément sous la pluie.

⁷² Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan Université, 2002, p. 186

⁷³ Col, Louise « Mais pourquoi tant de baisers sous la pluie dans les films ? » Terrafemina. [En ligne] <https://www.terrafemina.com/article/comedies-romantiques-pourquoi-tant-de-baisers-sous-la-pluie-au-cine_a358470/1>, mis en ligne le 28/05/2021, consulté le 02/07/2023

⁷⁴ Cf. *Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 5.a.*

Leurs retrouvailles sont intenses, érotiques et expriment la nécessité vitale de leur passion. Cette scène mythique est même reprise sur l'affiche marketing du film pour le vendre auprès du public⁷⁵. Cette mise en avant du trope de la « pluie romantique » stimule l'imaginaire du spectateur et lui garantit que les promesses du genre sont pleinement tenues.

Ainsi, la répétition de motifs narratifs et esthétiques stéréotypés depuis les débuts du cinéma à Hollywood participe à construire les attentes du public quant au genre dramatique. Ce genre tend à s'adapter aux contextes de production, mais les signes de l'imaginaire romantique cinématographique demeurent significativement les mêmes. Les signes se répètent, le rêve romantique s'uniformise et l'amour s'industrialise.

2. Les procédés de sacralisation et d'idéalisation de l'amour

Dans la mesure où les signes romantiques se répètent dans les films appartenant au genre romantique, cette partie vise à les analyser et décrypter les procédés narratifs et plastiques qui semblent identiques de film en film. Il sera notamment question de voir si ces procédés sacralisent⁷⁶ et idéalisent⁷⁷, par la répétition, l'amour romantique ; et créent ainsi un véritable culte cinématographique autour de l'amour en tant que valeur absolue et céleste.

a. Les mythes de l'amour fusion et de l'éternité

Dans son ouvrage *Le Banquet*⁷⁸, Platon décrit le mythe de l'Androgyne. Il nous raconte qu'aux premiers temps du monde, il existe trois types d'êtres humains : les hommes doubles, les femmes doubles et une espèce réunissant en un corps la femelle et le mâle. Cette dernière espèce est surnommée androgyne. Par définition l'androgyne « évoque les deux sexes à la fois »⁷⁹. Ces êtres doubles se complaisaient dans leur complétude, jusqu'à ce que les dieux se lassent de leur orgueil. Les olympiens décident alors de séparer chaque être. Depuis, l'être humain est en quête permanente de sa moitié et exprime un manque perpétuel. Seul l'amour peut dorénavant combler ce manque en s'efforçant de « fondre deux

⁷⁵ Cf. *Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 5.b.*

⁷⁶ Le terme « sacré » est relatif à la religion, au divin et au culte.

Larousse, É. (s. d.-c). *Définitions : sacré - Dictionnaire de français Larousse.* <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sacré/C3%A9/70445>

⁷⁷ Le terme « idéal » réfère à un concept ou un individu « qui a toutes les qualités propres à son type, à son modèle et correspond à l'idée que l'on se fait de la perfection ; qui présente le caractère élevé de la perfection ».

IDÉAL : Définition de IDÉAL. (s. d.-b). <https://www.cnrtl.fr/definition/id%C3%A9al>

⁷⁸ Platon, *Le Banquet* [IV^e siècle av. J.-C.], 189d-193d, trad. du grec ancien par É. Chambry révisée par les auteurs du manuel, GF Flammarion, 1964, p. 49-53.

⁷⁹ *ANDROGYNE : Définition de ANDROGYNE.* (s. d.). <https://www.cnrtl.fr/definition/androgyne>

êtres en un seul »⁸⁰. Dans la littérature et le cinéma, la finalité de l'amour romantique demeure, conformément à ce premier mythe, la fusion avec l'âme sœur perdue. Les amants désirent constituer « un tout indéfectible »⁸¹ qui va jusqu'à transcender leurs individualités. Dans les films romantiques, l'amour fusion s'actualise par la mise en scène et les procédés esthétiques. Nous pouvons prendre l'exemple du film *Roméo + Juliette* réalisé par Baz Luhrmann en 1996. Cette œuvre modernise la tragédie culte de Shakespeare. Ainsi, la scène culte du balcon est ici revisitée par le réalisateur⁸². Juliette (incarnée par Claire Danes) et Roméo (incarné par Leonardo DiCaprio) quittent le balcon, qui les éloignait l'un de l'autre et créait une fission entre eux. Juliette descend en contrebas du balcon près de la piscine : elle y parle seule de son amour pour le jeune homme qu'elle vient de rencontrer. Roméo se dissimule derrière elle et la surprend soudainement en répliquant à son monologue. Surprise, Juliette tombe dans la piscine, entraînant dans sa chute l'objet de ses tourments. Pendant près de quatre minutes, leurs corps fusionnent dans l'eau. Les deux amants s'embrassent éperdument, entrecoupant leurs baisers de dialogues passionnés. Leur fusion est notamment soulignée par les innombrables gros plans en longue focale sur leurs visages : leurs visages, serrés l'un contre l'autre, remplissent le cadre. Alors que Juliette s'apprête à partir et sort de la piscine, Roméo lui quémande « l'échange de [son] vœu passionné contre le [sien] ». Elle accourt vers lui et tombe de nouveau dans l'eau, l'entraînant dans son élan. Cette seconde chute dans l'eau symbolise une forme de renaissance fusionnelle, un second baptême à deux sacralisant de fait leur amour. Surtout, cette renaissance sous le signe du mariage institue leur union sous le mythe de l'éternité⁸³ : ils se donnent entièrement l'un à l'autre pour toujours.

Dès lors, les mythes de l'amour fusion et de l'éternité sont irrémédiablement liés. Lors de l'Antiquité, l'amour fusionnel et éternel se voit traduit par le « geste sculptural »⁸⁴ : des portraits funéraires de couples enlacés ensemble sont réalisés et unis pour l'éternité dans la pierre ou le marbre⁸⁵. Comme l'énonce l'auteur Ralph Harper, « depuis toujours, l'aspiration à l'infini est au cœur de l'amour »⁸⁶. Il est dit que le cinéma embaume le temps⁸⁷.

⁸⁰ Platon, *Le Banquet*. Paris, GF Flammarion, 1964, p. 49-53.

⁸¹ Kaufmann, Jean-Claude. *La femme seule et le Prince charmant - 3e édition : Enquête sur la vie en solo*. Paris : Armand Colin, 2015. p.14.

⁸² Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 1 4.b et Annexes p.. Chapitre 3, Partie 1 : 6*

⁸³ Le terme « éternité », au sens religieux se définit comme une durée qui a un commencement, mais pas de fin. « Définition : éternité ». La langue française [En ligne] <<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/eternite>>, consulté le 11/07/2023

⁸⁴ « Amour. Le dossier pédagogique ». Académie de Lille. [En ligne] < <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/dossier-peda-amour-ll.pdf>>, consulté le 11/07/2023

⁸⁵ Cf. *Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 7*

⁸⁶ « *The longing for the infinite which is at the heart of love* » [Traduction libre] Harper Ralph. *Human Love: Existential and Mystical*. Baltimore: John Hopkins Press, 1966. p.49

⁸⁷ Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ? : Ontologie et langage*. Paris : Edition du Cerf, 1958.

En ce sens, ce récent medium est idéal pour cristalliser à son tour l'aspiration à l'infini de l'amour. Figés sur la pellicule, les amants des films romantiques y fusionnent éternellement et leur amour ne cesse d'exister à chaque visionnage.

Divers procédés narratifs et esthétiques au cinéma cristallisent ce mythe de l'éternité. Par exemple, certains films romantiques évoquent l'amour comme un souvenir nostalgique. L'amour survit, éternellement, à travers l'intensité de la mémoire⁸⁸. Dans le film *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), l'amour entre Rick et Ilsa est surtout dépeint avec mélancolie à travers les souvenirs de leur rencontre à Paris⁸⁹. A la fin du film, lorsque Rick choisit d'agir pour sa patrie au lieu de fuir avec la femme de sa vie, il déclare à Ilsa : « Nous aurons toujours Paris ». Le terme « toujours » est relatif à l'éternité et démontre que leur amour s'est éternellement cristallisé dans la ville de leur rencontre. Ils se quittent physiquement, mais leur passion transcende leur existence sensible. Le souvenir de leur romance accueille à lui seul l'éternité. Nous pouvons également citer un procédé narratif récurrent : les drames romantiques s'achèvent régulièrement sur la mort d'un ou des deux amants. L'amour passion est tragique, mais dans la tragédie de la mort réside néanmoins l'éternité. Si nous reprenons l'exemple du film *Roméo + Juliette*, les deux amants se suicident ensemble, tout comme dans la pièce originale. Roméo s'empoisonne sur l'autel de Juliette qu'il croit morte. Juliette se réveille et assiste à sa mort. Elle regarde en direction du ciel et déclenche le pistolet sur sa tempe. Un plan large, empreinte d'une picturalité religieuse, nous laisse entrevoir le corps de Juliette tomber sur celui de Roméo. Une infinité de bougies et de croix en néons les entourent, sublimant la scène d'une aura tragique (*Figure 3*). Le montage parallèle et les procédés esthétiques qui suivent cette scène soulignent l'éternité de leur amour. Tout d'abord, les deux amants défunts sont filmés du dessus : la caméra s'élève progressivement, comme si celle-ci suivait métaphoriquement l'envol de leurs âmes vers le paradis. Il est peu à peu possible de les entrevoir en plan d'ensemble. Vu d'en haut, leurs deux corps semblent alors fusionner physiquement dans la mort (*Figure 4*). Le montage associe cette scène avec des images succinctes des moments vécus ensemble : le coup de foudre, leur danse au bal, leur bague de mariage symbolisant leur union éternelle (*Figure 5*). L'image se fige sur leur baiser dans l'eau de la piscine (*Figure 6*) : cette photographie fige à jamais leur amour dans ce moment passionnel⁹⁰. Dans la majorité des films, les séquences se finissent sur le traditionnel fondu au noir. Cette scène s'achève au contraire par un fondu au blanc : ce parti pris pourrait symboliquement représenter la blancheur

⁸⁸ Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 14

⁸⁹ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 2.a.*

⁹⁰ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 4.b. et Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 8*

suprême de l'amour éternel et la continuité de leur lien dans l'au-delà. Ainsi, comme l'entend Torben Grodal, théoricien d'ouvrages sur le cinéma : « la tradition culturelle veut que l'élément central du véritable amour soit le caractère absolu de ce lien⁹¹ ». Il s'agit donc, par définition, d'un lien « sans limites »⁹² : l'amour des amants surpasse les frontières de la mort.

Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6

Ainsi, le cinéma représente par divers procédés narratifs et esthétiques à la fois l'expérience de l'amour fusion et de l'amour éternel. Ces deux expériences, au-delà de la rationalité physique, idéalisent et sacralisent l'amour en une valeur céleste.

b. La sublimation physique des partenaires amoureux

Au-delà de leur amour voué à l'éternité, les amants dans la littérature romantique ou les contes de fées ont tous un point commun : le culte de la jeunesse et de la beauté associée à cet âge. En effet, dans l'imaginaire collectif, les sentiments amoureux sont vécus plus intensément à l'adolescence, cette période de l'existence où toutes les premières fois se réalisent⁹³. Au cinéma, ce n'est qu'à partir du milieu des années 1950 que le culte de la jeunesse se met en place dans les films romantiques. Thomas Doherty, auteur sur le

⁹¹ Grodal, Torben. « Love and Desire in the Cinema » *Cinema Journal* 43, N°. 2. p. 29

⁹² Le terme « absolu » se définit en effet comme un élément qui ne comporte aucune limite et aucune restriction. « Définition : Absolu ». Dictionnaire Le Robert. [En ligne] <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/absolu>>, consulté le 11/07/2023

⁹³ Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 7.

cinéma, explique qu'avant cette période, le cinéma constituait « le média de masse de prédilection d'un vaste public multigénérationnel »⁹⁴. Cependant, les stratégies de production et de marketing ont changé : cela a entraîné une « juvénilisation progressivement du contenu des films et du public »⁹⁵. Ainsi, à partir des années 1950, de nombreux films à succès appartenant au genre du drame romantique reposent sur de jeunes acteurs qui incarnent eux-mêmes de jeunes adultes : *Love Story* avec Ali MacGraw et Ryan O'Neal, *Titanic* avec Kate Winslet et Leonardo DiCaprio au visage juvénile, *N'oublie jamais* avec Ryan Gosling et Rachel McAdams... Tous ces acteurs ont presque tous moins de trente ans lorsqu'ils incarnent leurs rôles dans ces films. La structure de ces trois films est d'ailleurs identique : l'un des amants raconte son histoire d'amour passée sous la forme de *flashbacks*. Les souvenirs cristallisent dès lors leur jeunesse et leur beauté.

Comme précédemment mentionné, le système des studios repose sur un pilier esthétique et économique⁹⁶ : le « *star system* ». Les studios signent des contrats de longue durée avec leurs acteurs et fabriquent leur image. Le sociologue Edgar Morin explique ainsi qu'Hollywood « rationalise, standardise, trie, élimine les pièces défectueuses, sertit, assemble, polit, enjolive, starifie en un mot. »⁹⁷ Ce procédé de starification crée un véritable culte autour des acteurs. « Star » signifie en anglais « étoile ». Cette dénomination les associe à un imaginaire céleste et les place en un sens au rang de dieux aux physiques olympiens. Le public fantasme ces « idéaux du moi »⁹⁸ à travers la récurrence de leur présence dans des rôles romantiques, leur image glamourisée dans la presse et leur aura d'acteur. De plus, dans les films, divers procédés esthétiques valorisent leur beauté sublimée par la caméra et la mise en scène. Dans *Casablanca*, la beauté d'Ilsa incarnée par Ingrid Bergman est sans cesse appuyée par la technique⁹⁹. Filmée en gros plan, ce cadrage valorise la jeunesse et la splendeur de son visage. Les rétro-éclairages placés derrière l'actrice et l'usage d'une faible profondeur de champ permettent également de la détacher du décor. Le *soft focus*, se traduisant par flou artistique, génère un « léger effet de flou qui magnifie le teint et contribue à maintenir les étoiles au firmament »¹⁰⁰. Sa peau, ses yeux et sa chevelure blonde semblent briller dans ce cadre qui la starifie littéralement. La beauté d'Ilsa est par ailleurs également soulignée par divers procédés narratifs. Ainsi, le Capitaine Louis Renault incarné par Claude Rains souligne la beauté d'Ilsa lorsqu'il la voit

⁹⁴ Doherty, Thomas « Teenagers and Teenpics : Juvenilization Of American Movies. » Temple University Press. p. 1 et 2.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Garson, Charlotte. *Le cinéma hollywoodien*. Paris : Cahiers du cinéma, 2008, p. 36

⁹⁷ Morin, Edgar. *The Stars*. University of Minnesota Press, 2005. p. 109.

⁹⁸ Mulvey, Laura. *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*. Mimesis, 2018, p. 39

⁹⁹ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 2.a. et Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 9*

¹⁰⁰ Garson, Charlotte. *Le cinéma hollywoodien*. Paris : Cahiers du cinéma, 2008, p. 39.

pour la première fois : « On m'a dit que vous étiez la plus belle femme qui ait jamais visité Casablanca. C'était un euphémisme. » Tout, des procédés narratifs aux procédés esthétiques, hyperbolise la beauté des deux amants dans les films romantiques.

Finalement, il est important de souligner l'un des motifs les plus cultes des films appartenant au genre du drame romantique : le coup de foudre. Ce motif, esthétique et narratif, valorise l'être aimé en tant qu'idéal physique fantasmé. Ce topos romantique se manifeste comme « une profonde stupéfaction similaire à l'engourdissement produit par l'électricité »¹⁰¹. L'amour naît, soudainement, à partir d'une image figée de l'autre. Cette vive émotion bouleverse la vie de celui qui la ressent, et produit un « sentiment de sacré ou de magique »¹⁰². Le célèbre vers de la tragédie *Phèdre* de Jean Racine cristallise en quelques mots l'effet foudroyant du coup de foudre : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue. Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue »¹⁰³. Ces mots sont prononcés par Phèdre à la vue de son beau-fils Hippolyte. Elle tombe amoureuse de lui en éclair et cet amour signe la tragédie. Le cinéma, depuis les débuts du genre romantique, a repris de nombreuses fois ce mythe du coup de foudre au premier regard. L'iconographie du genre romantique comprend ainsi nécessairement, dans l'imaginaire du spectateur, l'image du coup de foudre. Nous pouvons prendre l'exemple du film *Big Fish* de Tim Burton¹⁰⁴. Cette œuvre filmique reprend les stéréotypes de différents films de genres (action, fantastique, romantique) et les hyperbolisent par la mise en scène et par la narration. Une scène en particulier nous intéresse, en tant qu'hyperbole du coup de foudre au premier regard. Le narrateur, Edward Bloom, y raconte comment il a rencontré la femme de sa vie. Assis dans les gradins d'un cirque, soudainement, son regard se fige en un gros plan à faible profondeur de champ. Le montage dévoile en un raccord regard l'objet de son attention : une femme à la chevelure blonde apparaît également en un gros plan à faible profondeur de champ. Le fond noir derrière elle, l'éclairage et un certain flou artistique illuminent son visage et soulignent sa beauté digne d'une poupée en porcelaine. Le narrateur exagère le stéréotype du motif en déclarant : « On dit que lorsque l'on rencontre l'amour de sa vie, le temps s'arrête. Et bien c'est vrai ». La mise en scène s'accorde avec ce mythe : tous les artistes du cirque s'arrêtent soudainement de bouger, tout comme la femme de sa vie. Séparés par une foule de personnes, Edward avance dans ce décor immobile, se rapprochant de celle qu'il est certain d'aimer. Un travelling avant souligne son avancée vers elle, statue dans l'espace. De

¹⁰¹ Martin Moruno Dolores, « Le coup de foudre : L'histoire d'une émotion électrique dans le monde francophone (XVIIIe-XIXe siècles) », *Influxus*. [En ligne] < <https://www.influxus.eu/article1021.html> >, mis en ligne le 10/11/2015, consulté en ligne le 11/07/23.

¹⁰² Marquet, Jacques, « L'amour romantique à l'épreuve d'internet », *Dialogues* n°186, 2009, p. 20

¹⁰³ Jean Racine, *Phèdre*, Paris : 1677, extrait I,3

¹⁰⁴ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 6.a. et Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 10*

multiples champs et contre-champs clôturent la scène : leurs deux visages dialoguent alors grâce à la magie du montage. Dans cette scène au-delà de toute rationalité, l'objet de son amour est une image figée. Le narrateur tombe amoureux d'un idéal inanimé et non d'une personne réelle. La mise en scène célèbre uniquement le mirage de sa beauté. Le stéréotype narratif et esthétique du coup de foudre participe ainsi dans les films romantiques à l'idéalisation physique et la sacralisation des êtres aimés.

c. Deux êtres extraordinaires au cœur de lieux idylliques

Comme précédemment explicité, de par leur beauté physique, les amants sont souvent représentés dans la littérature et les films romantiques comme des êtres « extraordinaires ». Comme la racine du mot l'indique, il s'agit d'êtres qui transcendent l'ordinaire et se démarquent des autres personnages représentés. Étymologiquement, le mot a été créé à partir de la locution latine « *extra ordinem* ». Celle-ci signifie « qui sort de l'ordre »¹⁰⁵. En effet, les protagonistes sortent tous de l'ordre à leur façon en échappant des conventions qui les entravaient, grâce à la force de leur amour. Ainsi, dans le film *Roméo + Juliette*, les deux amants dépassent le conflit qui oppose leurs familles rivales en tombant amoureux l'un de l'autre. Dans *Titanic*, Rose échappe aux contraintes de son statut social élevé et de ses obligations maritales grâce à Jack. Ce dernier lui apprend à outrepasser les règles qui lui sont imposées et à exaucer son désir de liberté. Et dans *N'oublie jamais*, lorsqu'Allie choisit Noah, elle choisit aussi de dépasser les conventions sociales qui veulent qu'elle épouse un homme du même rang social qu'elle. Leur amour est donc à l'origine de l'existence singulière des amants.

La notion de « destin » confère également un caractère sacré et extraordinaire aux personnages. La rencontre amoureuse est toujours dépeinte narrativement et esthétiquement comme un événement inéluctable, et comme l'énonce l'expression commune, comme un événement « écrit dans les étoiles ». Cette expression trouve son origine dans l'Antiquité, les savants observent alors la course des astres pour interpréter les divers phénomènes de leur vie quotidienne. Une mythologie se crée, désignant les astres comme les gouvernants de la destinée humaine¹⁰⁶. Dans *Titanic*, le réalisateur reprend ce mythe du destin écrit dans les constellations. En effet, Jack observe les étoiles avant de

¹⁰⁵ « Définition : extraordinaire ». Dictionnaire de l'Académie française [En ligne] < <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E3585#:~:text=Emprunt%C3%A9%20du%20latin%20extraordinarius%2C%20%C2%AB%20suppl%C3%A9mentaire,sort%20de%20l'ordre%20%C2%BB.> >, consulté le 11/07/2023

¹⁰⁶ « Les astres influencent-ils le destin des hommes ? ». Usbek & Rica [En ligne] < <https://usbeketrica.com/fr/article/astres-influencent-destin-hommes> >, mis en ligne le 26/02/2023, consulté le 11/07/2023

rencontrer pour la première fois Rose¹⁰⁷. Leur amour est déjà, en un sens, sacralisé par la mise en scène comme un événement céleste et prédestiné. Par ailleurs, le motif du coup de foudre précédemment décrit apparaît dans sa forme, comme un événement du destin : l'amour tombe du ciel, similaire à la foudre qui s'abat sur la terre. Les êtres qui y sont soumis ne peuvent pas éviter ce moment où le feu du ciel les embrase d'une passion fulgurante pour un inconnu. Les accroches marketing de certains films romantiques jouent d'ailleurs sur cette idée de destinée et soulignent dès lors l'importance de la notion du « destin » dans l'imaginaire commun romantique : « *They had a date with fate in Casablanca !* »¹⁰⁸ pour la promotion du film *Casablanca* ou « *Collide with destiny.* »¹⁰⁹ pour la promotion du film *Titanic*.

Les films romantiques font ainsi le portrait d'êtres extraordinaires, touchés par un destin divin. Cette destinée advient également dans des lieux extraordinaires, soit un cadre au-delà du quotidien des amants. Erica Todd affirme que « le lieu exotique devient l'emblème central de la relation ; un espace où le couple est confiné ensemble, éloigné de sa vie habituelle »¹¹⁰. Cette affirmation prend tout son sens par exemple avec le film *Titanic*. Les deux amants tombent amoureux sur un immense paquebot luxueux : ce lieu de rencontre est inédit. Ils voguent entre deux continents, entre deux mondes, en dehors du temps et de leurs vies respectives. Un tableau romantique et crépusculaire compose la célèbre scène du baiser entre Rose et Jack, à l'avant du bateau. Alors qu'ils s'embrassent, en gros plan, aussi bien qu'en plan large, le ciel d'un rouge flamboyant derrière eux fait partie intégrante de la scène. Cette atmosphère visuellement envoûtante métaphorise l'ardeur de leur passion. Le crépuscule peut représenter une période de transition : celle littérale entre le jour et la nuit ; et celle plus symbolique, entre l'amour et la mort. Ce baiser clôture leur dernière journée ensemble. La nuit sera celle du naufrage du Titanic et de la mort de Jack¹¹¹. La nature est dès lors à la fois la projection de leurs émotions et la métaphore de l'état de leur relation. De plus, les campagnes marketing des films ont toujours valorisé ces destinations idylliques des films, qui constituent des éléments aussi vendeurs que les stars à l'affiche pour attirer le public dans les salles. Par exemple, l'affiche du film *Out of Africa*

¹⁰⁷ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 5.a. et Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 11

¹⁰⁸ « Ils avaient rendez-vous avec le destin à Casablanca ! » » [Traduction libre]
« Casablanca (1942) - Taglines ». IMDb [En ligne] < https://www.imdb.com/title/tt0034583/taglines/?ref_=tt_stry_tg>, consulté le 11/07/2023

¹⁰⁹ « Entrez en collision avec le destin. » [Traduction libre]

« Titanic (1997) - Taglines ». IMDb [En ligne] < https://www.imdb.com/title/tt0120338/taglines/?ref_=tt_stry_tg>, consulté le 11/07/2023

¹¹⁰ « The exotic location also becomes the emblem of the central couple's relationship; a space where the pair is confined together, away from their usual life. » [Traduction libre] Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 22

¹¹¹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 5.a. et Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 12

(Sydney Pollack, 1985) met en avant les deux amants (incarnés par Robert Redford et Meryl Streep) dans le cadre verdoyant et majestueux des plaines africaines. Ils sont à droite de l'affiche, cadrés en plan large. La nature occupe une place écrasante dans l'image. L'affiche ne nous vend donc pas uniquement deux acteurs, mais une histoire d'amour au cœur d'un paysage idyllique¹¹². L'affiche du film *The Way We Were* (Sydney Pollack, 1973) reprend le même concept créatif. Le couple (Robert Redford et Barbra Streisand) est debout à droite de l'affiche sur une vaste plage. Ils sont cadrés en plan large. Le cadre naturel et grandiose de leur amour est également valorisé : ils paraissent infimes entre cette étendue de sable et d'eau¹¹³.

Ainsi, les différents procédés esthétiques et narratifs cités contribuent à créer une vision fantasmée de la romance. L'amour romantique est dépeint comme fusionnel et éternel ; et place ainsi les êtres qui le vivent au-dessus des lois physiques humaines. Un véritable culte de l'amour en tant que valeur céleste et transcendante advient. Les amants au cœur de ce sacre sont représentés comme des idéaux physiques, et des êtres extraordinaires au destin divin. Les lieux, naturels et majestueux, reflètent la grandeur de leurs sentiments amoureux.

3. L'amour à l'aune du patriarcat

Comme explicité, les représentations majoritaires des films romantiques dessinent une idéologie¹¹⁴ et une mythologie fantasmées de l'amour. Cependant, comme l'affirme l'autrice Dalia Gebrial, « représenté comme un royaume des affects apolitique, transcendant, dans lequel on tombe malgré soi, l'amour est en réalité profondément politisé et lié aux violences structurelles »¹¹⁵. Dans cette partie, nous allons donc déconstruire ces mythes qui se prétendent dépolitisés et naturalisés en vérité éternelle¹¹⁶ ; et analyser les violences structurelles qui façonnent les représentations romantiques.

¹¹² Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 5.a. et Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 13

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Une idéologie se définit comme une doctrine qui nous propose un « système unique et cohérent de représentation et d'explication du monde [...] accepté sans réflexion critique ». « Définition : Idéologie ». La Toupie. [En ligne] <<https://www.toupie.org/Dictionnaire/Ideologie.htm#:~:text=Une%20autre%20façon%20de%20définir,est%20accepté%20sans%20réflexion%20critique.>>, consulté le 31/05/2023

¹¹⁵ Gebrial, Dalia. « Decolonising desire : The Politics of love ». Verso. [En ligne] < <https://www.versobooks.com/en-gb/blogs/news/3094-decolonising-desire-the-politics-of-love>>, consulté le 11/07/2023

¹¹⁶ Concept clé de l'ouvrage de Barthes explicité en introduction. Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 2015.

a. L'omniprésence du male gaze

Les représentations sacrées de l'amour doivent être politisées et interrogées à l'aune de la société qui les produit et les engendre : une société fondamentalement patriarcale. Le patriarcat se définit comme « une forme d'organisation sociale dans laquelle l'homme exerce le pouvoir dans le domaine politique, économique, religieux ou détient le rôle dominant au sein de la famille, par rapport à la femme »¹¹⁷. Le cinéma n'échappe pas au patriarcat, puisqu'il s'agit d'un milieu essentiellement masculin : les films sont produits, réalisés et écrits en grande partie par des hommes. En effet, comme le révèle l'institut de Sundance et l'organisation *Women in Film*, sur « plus de 1300 plus gros films réalisés entre 2002 et 2014, il n'y avait que 4,1% de femmes parmi les réalisateurs »¹¹⁸. 95% des réalisateurs sont donc des hommes : ils exercent un pouvoir politique et économique au cœur de l'industrie du cinéma hollywoodienne. #MeToo, en tant que mouvement social qui a encouragé la prise de parole des femmes, a révélé la domination masculine derrière les paillettes et les mirages du cinéma. Les hommes, tel que le producteur Harvey Weinstein accusé d'harcèlement et d'agressions sexuelles, exercent un « pouvoir immense sur nos imaginaires »¹¹⁹. Ils sont par ailleurs, en grande partie, à l'origine de nos imaginaires romantiques. L'ensemble des films romantiques cités sont tous, sans exception, filmés par des réalisateurs masculins. Leurs représentations ne sont par ailleurs pas neutres et contribuent à renforcer l'inconscient patriarcal. Nous pouvons nous référer à la notion de « male gaze », traduite par le terme « regard masculin », théorisée par la critique de cinéma Laura Mulvey¹²⁰ en 1975. Cette théorie s'appuie à la fois sur la psychanalyse freudienne et le cinéma hollywoodien. Elle explique que dans la majorité des films produits, la femme est un objet de désir soumis au fantasme masculin et à son plaisir scopique. La scopophilie se définit comme « le plaisir de posséder l'autre par le regard »¹²¹, selon le psychanalyste Sigmund Freud. En ce sens, la femme au cinéma hollywoodien a toujours été un objet malléable, une image fantasmée et rêvée. Dès l'origine d'Hollywood en tant qu'industrie, les femmes sont devenues des icônes glamour sexualisées et fabriquées par le « *star system* » des studios. Pandro Samuel Berman, un producteur de l'époque, explique avec ses propres

¹¹⁷ « Définition : Patriarcat ». Dictionnaire de français Larousse. [En ligne] <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689>>, consulté le 31/05/2023

¹¹⁸ Manilève, Vincent, « A Hollywood, les réalisatrices souffrent toujours de l'inégalité homme-femme ». Slate. [En ligne] <<https://www.slate.fr/story/100751/hollywood-realisateurices-inegalite-homme-femme>>, mis en ligne le 23/04/2015, consulté le 31/05/2023

¹¹⁹ Chollet, Mona. *Réinventer l'amour : comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*. Paris : Zones, 2021, p.107

¹²⁰ Mulvey, Laura. *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*. Mimesis, 2018

¹²¹ Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Folio Essais, 1989.

termes la fabrication, la marchandisation du corps et de l'image féminine en tant que spectacle : « Nous vendions de belles femmes [...] Et si vous vendez de belles femmes, faites en sorte qu'elles soient belles. Habillez-les magnifiquement. Et photographiez-les magnifiquement. »¹²² La valorisation de leur beauté dans les films romantiques analysés renforce en ce sens leur position d'image. Dès que les stars féminines apparaissent à l'écran, une pause advient dans le récit. Le spectacle réside alors dans la contemplation de ces beautés féminines silencieuses. La mise en scène les sublime, les costumes soulignent leurs formes et les accessoires habillent leur beauté. Par exemple, dans le film *Titanic*, lorsque Jack voit pour la première fois Rose et tombe sous son charme, l'ensemble des partis pris du réalisateur participent à la sublimer en tant qu'« être-pour-le-regard »¹²³. Façonnée par le regard masculin, Rose porte une magnifique robe verte et blanche en dentelle, et un collier qui renforcent sa féminité. Ses cheveux sont coiffés en un chignon sophistiqué. La lumière du soleil vient également sacraliser sa beauté et souligner son apparition éclatante qui fige le récit (*Figure 7*). Cette image fantasmée est produite, en un sens, par le regard de Jack en gros plan et en contre-champ (*Figure 8*). Seul Jack l'entrevoit à ce moment du film et la regarde comme un objet de désir. Une asymétrie de pouvoir naît alors. Il la regarde sans jamais être lui-même vu, et possède en un sens son image¹²⁴.

Figure 7



Figure 8



Nous pouvons rapprocher cela de la notion de *Panopticon* analysée par Foucault dans son ouvrage *Surveiller et Punir*¹²⁵. Le panoptique a tout d'abord été imaginé par Jeremy Bentham à la fin du XVIII^{ème} siècle : il s'agit d'un objet architectural disposant d'une tour de surveillance au centre. Autour de celle-ci, se trouvent les cellules des prisonniers. Depuis la tour composée d'un matériau adéquat, les surveillants peuvent voir, sans jamais être vus des détenus¹²⁶. Dès lors, le regard et le savoir deviennent deux instruments de pouvoir aux dépends du regardé, possédés dans notre analyse à la fois par le réalisateur et le

¹²² Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 48

¹²³ Mulvey, Laura. *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*. Mimesis, 2018, p. 41

¹²⁴ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 5.a. et Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 14*

¹²⁵ Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1993.

¹²⁶ *Ibid.*

protagoniste masculin incarné par Jack. Laura Mulvey affirme que « l'asymétrie du pouvoir entre les sexes est une force qui contrôle le cinéma et qui est construite pour le plaisir du spectateur masculin »¹²⁷. Le spectateur masculin possède également le pouvoir, en tant que voyeur dans la salle obscure du cinéma. Il voit sans être vu et surtout, s'identifie au personnage masculin. Il obtient alors un plaisir de posséder à son tour par ce que Laura Mulvey définit comme le regard narcissique. La femme est dès lors une image qui passe de regard en regard : celui du réalisateur, du personnage masculin et du spectateur dans la salle de cinéma.

Les films romantiques soumettent donc les femmes à un triple regard masculin comme dans la majorité des productions hollywoodiennes. Cependant, comme nous l'avons précédemment énoncé, les œuvres appartenant au genre du drame romantique ont pour cible principale un public féminin. Celles-ci cherchent également, dans les représentations offertes, un fantasme masculin à contempler. Il est alors intéressant de noter que « la représentation du corps comme objet de désir, que ce soit un corps masculin ou féminin, reste une forme de *male gaze* »¹²⁸. Le *male gaze* est en effet une problématique de mise en scène et d'esthétique. Les corps masculins, comme féminins, peuvent être soumis à ce regard et devenir des objets possédés par des regards opposés. Dès les débuts d'Hollywood, les acteurs masculins ont provoqués les fantasmes du public féminin. Ainsi, l'acteur Rudolph Valentino suite à son rôle dans le film dit romantique *Le Cheik* (George Melford, 1921) est devenu un véritable « *sex-symbol* »¹²⁹. Son rôle de « *bad boy* »¹³⁰ et son charme latin ont contribué à bâtir son mythe pour le public féminin. De nombreux rôles romantiques se sont alors ouverts à lui suite à ce succès : *Blood and Sand*, *Monsieur Beaucaire*, *The Eagle*... Entre les années 1950 et 1970, d'autres acteurs masculins ont révolutionné l'image de l'homme en tant qu'objet sexuel désirable. Nous pouvons citer Marlon Brando ou James Dean par exemple, qui incarnent tous deux des icônes sexuelles¹³¹. Plus récemment, Leonardo DiCaprio dans son rôle dans *Titanic* a conditionné en un sens l'immense succès du film. Si la mise en scène valorise davantage Rose en tant

¹²⁷ Sampson Rachael, « Laura Mulvey : The Male Gaze Theory ». Film Inquiry. [En ligne] < <https://www.film inquiry.com/film-theory-basics-laura-mulvey-male-gaze-theory/>>, mis en ligne le 27/10/2015, consulté le 31/05/2023

¹²⁸ Brey, Iris. *Le regard féminin - une révolution à l'écran*. Paris : Olivier, 2020, p. 11

¹²⁹ Le *sex-symbol* est un anglicisme qui fait référence à une « vedette qui symbolise l'idéal masculin ou féminin sur le plan de la sensualité, de la sexualité ».

« Définition : sex-symbol ». Dictionnaire Larousse [En ligne] <

¹³⁰ Le terme *bad boy* est un anglicisme qui signifie « mauvais garçon » et faire référence au caractère rebelle d'un homme, attirant par ce biais l'attention des femmes

¹³¹ Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 61

qu'objet du regard, le public féminin a davantage réifié l'acteur de Jack Dawson. Dans le journal *USA Today*, il a été montré sur la base d'entretiens que les spectateurs sont allés voir plusieurs fois *Titanic* pour contempler le jeune acteur¹³². Ainsi, après plusieurs semaines d'exploitation, il a été relevé que 45% des femmes de moins de 25 ans ont pu voir le film deux fois¹³³. Ryan Gosling, dans le film *N'oublie jamais*, a également conquis le cœur de nombreuses femmes. Leonardo DiCaprio et Ryan Gosling ont tous les deux été élus les hommes « les plus sexy » lors de l'année de la sortie de leurs films respectifs. Cela renforce dès lors leur statut d'objet et d'image pour les spectateurs féminins¹³⁴. Les films romantiques sont en ce sens des œuvres réalisées par des hommes qui génèrent du *male gaze*, dont les objets du plaisir scopique sont tout à la fois les personnages féminins et masculins.

b. Féminin / masculin : rôles genrés et scripts sexuels

La majorité des représentations hégémoniques de la romance hollywoodienne au cinéma impliquent une relation hétérosexuelle entre un homme et une femme. Comme l'indique Erica Todd, « dans la société, l'amour entre un homme et une femme est implicitement perçu comme la norme »¹³⁵. L'éloge de l'hétéronormativité domine nos œuvres artistiques. Ce n'est qu'en 1980 avec les théories *queer* et dans les années 1990 avec la renaissance des débats féministes sur l'hétérosexualité que cette norme se trouve davantage questionnée. Encore aujourd'hui, la majorité de nos représentations romantiques à succès valorisent un couple hétérosexuel.

Ainsi, si nos représentations sont manifestement gouvernées par « l'idéologie de l'hétérosexualité »¹³⁶, cela implique une différence de représentation entre l'homme et la femme. En effet, au cœur du couple dans notre société patriarcale, la femme et l'homme doivent suivre des scripts sexuels qui les actualisent dans deux rôles de genre distincts. Pour rappel, la notion des scripts sexuels est formulée par les sociologies américains John Gagnon et William Simon en 1960. Cette notion désigne le constat suivant : « les individus, à travers leur inscription dans le groupe social et l'imprégnation par ses récits, apprennent les significations particulières attribuées à certains événements et situations qui les

¹³² Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 86

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 66

¹³⁵ Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 02

¹³⁶ Rowe Kathleen. *Comedy, Melodrama and Gender: Theorising the Genres of Laughter*. University of Texas Press, 2011, p. 50

constituent comme sexuels, et acquièrent ainsi la capacité à identifier des situations sexuelles ainsi qu'à agir ou réagir sexuellement. »¹³⁷ Les récits cinématographiques sont alors en un sens à l'origine de ces scripts sexuels qui pèsent sur les individus de notre société patriarcale actuelle. Les films romantiques notamment reposent sur la mise en scène du masculin et du féminin, ainsi que sur l'interaction de ces deux genres dans une relation intime. Ils nous indiquent quels comportements et attendus sexuels adopter par la répétition des représentations à travers plus d'un siècle de cinéma. Les films appartenant au genre du drame romantique se sont modernisés, mais demeurent toujours fidèles à une certaine image patriarcale de l'homme et de la femme au sein d'un couple.

A travers trois films appartenant à différentes époques, nous allons procéder à démontrer la récurrence de certains scripts attribués à l'homme et la femme et à la systématisation des rapports de domination au sein du couple. Le film romantique *Le Cheik* (George Melford) en 1921 a ouvert la voie à la romantisation et l'érotisation des rapports de domination qui construisent la différence des genres¹³⁸. Cette œuvre est l'adaptation d'un livre qui glamourise la culture du viol et met en scène le syndrome de Stockholm¹³⁹. Dans un contexte de libération sexuelle des femmes et d'expansion du mouvement des suffragettes, ce film a pourtant été un grand succès auprès d'un public majoritairement féminin. L'œuvre met en scène Lady Diana Mayo, une femme britannique relativement indépendante qui se refuse au mariage. Lors d'une excursion dans le désert, un Cheik du nom d'Ahmed Ben Hassan la capture pour la forcer à devenir sa femme. Il espère, en la séquestrant et en la menaçant, qu'elle abandonne sa liberté et choisisse de l'aimer. Le scénario en lui-même met déjà en évidence les scripts sexuels que doivent suivre l'homme et la femme. L'homme est celui qui provoque la relation amoureuse et la décide. Le Cheik déclare par exemple à Diana : « Tu es si belle et si je le décide, je peux faire en sorte que tu m'aimes ». Cette injonction à l'amour traduit la soumission de la femme à l'homme induite dans le film. Alors que Diana sort des scripts sexuels établis au commencement du film, elle finit par les suivre en performant le rôle de genre attendu par la société patriarcale : celui d'une femme soumise, passive et dépendante. Par la suite, Diana est capturée par un autre Cheik. Ahmed vient alors la sauver, semblable au prince charmant des contes de fées. Ainsi, cette représentation romantique confirme les propos énoncés par Laura Mulvey : « dans un

¹³⁷ Rennes, Juliette. *Encyclopédie critique du genre*. Paris : La Découverte, 2016, p. 584-595

¹³⁸ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 1.a

¹³⁹ Le syndrome de Stockholm se définit comme l'expression d'une « sympathie qui s'établit entre un otage et ses ravisseurs »

« Définition : Syndrome de Stockholm ». Dictionnaire Larousse [En ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/syndrome_de_Stockholm/187937>, consulté le 13/07/2023

monde gouverné par l'inégalité entre les sexes, le plaisir éprouvé à regarder s'est trouvé divisé entre l'actif masculin et le passif féminin »¹⁴⁰.

Cette division entre l'actif masculin et le passif féminin parcourt l'ensemble des représentations romantiques, des plus anciennes aux plus récentes. Le film *Casablanca*, réalisé en 1942, réitère également ces mêmes rôles de genres attribués à l'homme et la femme au sein du couple¹⁴¹. En effet, Rick Blaine est défini comme étant un businessman au Maroc, où il tient son café. Il se battait auparavant pour les opprimés et avait à cœur un fervent militantisme antifasciste. Ilsa Lund est, quant à elle, uniquement décrite comme étant l'amante de Rick et la femme de Laszlo. Sa beauté et l'attraction qu'ont les hommes pour elle sont sans cesse mis en avant. Surtout, Rick est finalement l'unique moteur de la narration. Ilsa lui demande de choisir pour elle quant à son avenir. Il doit décider s'il souhaite s'enfuir avec elle ou si Ilsa doit s'enfuir avec son mari, Laszlo. Il l'infantilise à la fin du film en déclarant : « J'ai pensé pour nous deux » et en ajoutant « Tu appartiens à Victor ». Ilsa est dès lors réduite à son statut d'objet et doit accepter sa décision malgré son amour lancinant pour Rick. Ce dernier finit par tuer un ennemi fasciste et devient, de nouveau, un patriote. Il est dès lors défini comme un héros actif de la nation et de la narration. Comme l'observe l'universitaire Robin Wood, la figure masculine classique d'Hollywood est toujours représentée comme « un aventurier viril, un homme d'action puissant et sans entraves »¹⁴². Au contraire, les femmes se définissent uniquement en rapport avec un homme et possèdent peu de rêves ou d'ambitions personnelles. Si elles en avaient, celles-ci se voient totalement éclipsées par la présence de l'amour hétérosexuel au cœur de leur nouvelle vie. L'actrice Ingrid Bergman, incarnant Ilsa, est elle-même définie par les studios de production auprès du public comme l'épouse et la mère dévouée¹⁴³. Les représentations fictionnelles sont ainsi le reflet d'une société patriarcale dans laquelle les hommes et les femmes se doivent de performer leur genre tel qu'il a été préalablement défini.

Finalement, si nous prenons l'exemple d'un film romantique plus récent, nous pouvons également observer que l'homme et la femme correspondent toujours à deux schémas : l'homme actif et la femme passive. Dans le film *N'oublie jamais*, sorti en 2004, les scripts sexuels y sont toujours lisibles et conformes aux représentations précédentes. Le choix de positionner leur relation dans les années 1930 démontre en premier lieu une forme de nostalgie pour une époque où les rôles de genres n'étaient pas encore contestés avec autant de virulence que dans notre époque contemporaine. Même si Allie est présentée

¹⁴⁰ Mulvey, Laura. *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*. Mimesis, 2018, p.40-41

¹⁴¹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 2.a

¹⁴² Wood Robin. *Ideology, Genre, Auteur' in Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, édité par Gerald Mast, Marshall Cohen et Leo Braudy. New York: Oxford University Press, 1992, p. 477

¹⁴³ Gelley, Ora. « Ingrid Bergman's Star Persona and the Alien Space of Stromboli » *Cinema Journal* 47, N° 2, Hiver, 2008

comme une jeune femme intelligente et brillante, elle est réduite dans le film à sa relation avec Noah et plus tard, son mariage avec un autre homme. Au contraire, Noah est quant à lui dépeint comme un jeune homme libéré des conventions sociales. Il est présenté comme un homme bâtisseur et auto-suffisant. Une scène du film en particulier participe à illustrer l'érotisation du harcèlement et des rapports de domination¹⁴⁴. Lorsque Noah rencontre Allie dans une fête foraine, il tombe immédiatement sous son charme. Confiant et charmeur, il la poursuit pour qu'elle accepte de sortir avec lui. Il la menace par la suite de se suicider si elle n'accepte pas : il est en effet suspendu à l'une des barres de la grande roue, face à elle. Il menace de lâcher jusqu'à ce qu'elle finisse par accepter. Cette scène, sous le prisme de la romance, est érotisée alors même qu'elle participe à renforcer le culte de la virilité masculine.

Dès lors, la majorité des représentations romantiques à travers les époques s'attachent à « célébrer les signes de domination chez l'homme et de soumission, chez la femme, en les présentant comme les secrets d'une relation harmonieuse »¹⁴⁵. Des normes claires concernant les performances de genres sont établies et permettent d'établir une forme de « certitude normative », selon les termes de la sociologue Eva Illouz¹⁴⁶. À l'aune du patriarcat, la représentation de ces normes permet de créer une vision unifiée de la société et de la romance structurant les rapports entre l'homme et la femme.

Conclusion partielle

Notre première hypothèse postulait que l'industrie cinématographique hollywoodienne a participé à l'idéalisation et la normalisation de l'amour hétérosexuel romantique. Pour pouvoir confirmer cette intuition, il a été nécessaire d'adopter une approche contextuelle pour comprendre comment s'est constitué l'industrie du cinéma à Hollywood et quelles étaient ses spécificités. Ainsi, nous avons pu appréhender la dimension paradoxale de « l'usine à rêves » hollywoodienne, née dans les années 1920 avec le système des studios. La quête de la rentabilité économique et de l'efficacité de la production a uniformisé la magie du cinéma en genres cinématographiques. Le genre du drame romantique est né des fantasmes de la romance, principalement construit pour un public féminin. Au fil des décennies, des motifs narratifs et esthétiques stéréotypés ont

¹⁴⁴ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 7.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 1 : 15

¹⁴⁵ Bennhold, Kathrin, « *Keeping romance alive in the age of female empowerment* », The New York Times. [En ligne] < <https://www.nytimes.com/2010/12/01/world/europe/01iht-letter.html> >, mis en ligne le 30/11/2010, consulté le 13/07/2023

¹⁴⁶ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p. 67

circulés entre les différents films romantiques. En ce sens, en analysant les rouages mêmes de l'industrie, nous avons démontré que l'usine à rêves hollywoodienne normalise bien les représentations de la romance par la répétition de signes identiques conformes aux normes du genre.

Par ailleurs, grâce à notre analyse sémiologique de films romantiques cultes, nous avons identifié les différents procédés esthétiques et narratifs se répétant dans ces œuvres filmiques. Tous ces motifs contribuent à créer une vision sacralisée de l'amour, érigé en culte et en valeur céleste. En effet, les amants sont dépeints comme des idéaux physiques et psychiques, touchés par un destin extraordinaire dans des lieux magnifiés par la grandeur de leurs sentiments amoureux. Édifiés en dieux vivants, leur amour éternel et fusionnel surpasse les lois de la physique. Dès lors, par la répétition, les procédés esthétiques et narratifs créent une vision idéalisée de l'amour.

Finalement, nous avons dépassé cette vision idéalisée pour repérer les normes idéologiques qui se dessinent au cœur de ces représentations stéréotypées de la romance. A l'aune du patriarcat, les représentations hégémoniques de l'amour dissimulent derrière le voile du rêve différentes normes : la norme hétérosexuelle et les normes des scripts sexuels qui définissent le féminin passif et le masculin actif.

En ce sens, cette partie a contribué à valider notre première hypothèse : l'industrie cinématographique hollywoodienne participe bien à l'idéalisation de la romance et normalise l'amour hétérosexuel romantique. La validation de cette première hypothèse nous permet d'appréhender la suite du mémoire. Pour analyser les représentations antagonistes contemporaines, il était en premier lieu nécessaire d'étudier les représentations hégémoniques de la romance.

II. LES CHRONIQUES DE L'ÉCHEC À HOLLYWOOD : LA DÉSACRALISATION DE L'IDÉAL ROMANTIQUE AU CINÉMA

Nous terminions notre première partie en validant la première hypothèse de notre travail : depuis les débuts du cinéma hollywoodien, les représentations hégémoniques de la romance ont créé une vision idéalisée et sacralisée de l'amour hétérosexuel et monogame. A présent, il sera question d'analyser les représentations alternatives de la romance et leur lien avec les films appartenant au genre du drame romantique.

Toute œuvre étant le reflet de son époque, il sera en premier lieu primordial d'observer les évolutions de notre société et du cinéma contemporain ; et d'analyser les répercussions de ce contexte social et esthétique, soumis à la désillusion du mouvement postmoderne, sur les représentations amoureuses.

Dans un second temps, en tant que représentations disruptives et alternatives, nous nous demanderons dans quelle mesure celles-ci questionnent voire bousculent la vision idéalisée de l'amour offerte par les films hégémoniques du genre romantique. Nous analyserons ainsi les potentiels procédés de désacralisation de l'amour à l'œuvre et leur lien référentiel avec l'iconographie romantique précédemment éclairée. Nous verrons si les motifs esthétiques et narratifs, érigés par l'usine hollywoodienne en suivant un principe de répétition, se transforment et métamorphosent l'idéal hollywoodien amoureux.

Cette seconde démonstration devrait nous permettre de valider ou réfuter la seconde hypothèse de recherche établie : les films alternatifs sur la fin de l'amour et l'échec du mariage, produits par l'industrie hollywoodienne contemporaine, tendent à désacraliser la norme de l'idéal romantique.

1. Le désenchantement amoureux : une perspective postmoderne

a. L'émergence du cinéma postmoderne

Comme nous l'avons précédemment étudié, le cinéma classique hollywoodien a érigé le système des studios, exportant la culture américaine dominante à travers le monde. Un imaginaire cinématographique unifié de l'amour est né. De 1930 à 1950, l'âge d'or des studios marque l'hégémonie de règles classiques¹⁴⁷. Celles-ci normalisent le cinéma en une vaste machinerie industrielle. Or, toute ère de gloire et de règne comporte une fin, qu'il

¹⁴⁷ Biskind Peter. *Le Nouvel Hollywood*. Paris : Le Cherche midi, 1998, p. 7 - 18

s'agisse d'un *happy end* ou non. Économiquement, le cinéma doit se renouveler. En 1948, le nombre de films produits, de salles et le public diminuent suite à différentes lois établies qui vont à l'encontre des « monopoles verticaux des grands studios »¹⁴⁸. Les studios doivent séparer leurs activités. Il est alors impossible pour les studios de produire, exploiter et diffuser les films dans leurs salles¹⁴⁹. En parallèle, le développement des banlieues en Amérique est à l'origine de changements d'habitudes de fréquentation du public : les salles du centre-ville perdent une audience considérable. La télévision s'est également peu à peu imposée comme un nouveau média d'envergure, capable de transporter la magie des films jusque dans le salon du public. Dès 1961, des films récents sont diffusés, et à partir de 1964, c'est au tour des films en couleur de s'imposer sur le petit écran¹⁵⁰. Les chaînes sont toujours plus nombreuses et offrent un vaste choix de programmes via le *zapping* dans l'intimité du foyer américain.

Cette transformation économique est également accompagnée d'une métamorphose esthétique. La linéarité et la transparence des récits, classiques et répétitifs, s'épuisent. Le Vieil Hollywood cède dans les années 1960 à une contre-culture offrant un nouveau souffle au cinéma. Inspiré par le mouvement d'art français de la Nouvelle Vague, le Nouvel Hollywood émerge progressivement et fait exploser les conventions classiques du cinéma. Le sociologue Dick Hebdige définit le terme contre-culture comme « une sous-culture partagée par un groupe d'individus se distinguant par une opposition consciente et délibérée à la culture dominante »¹⁵¹. En effet, les nouveaux réalisateurs considèrent leurs films hors de l'industrie qui les a pourtant inspirés. Le classicisme hollywoodien est ébranlé par le renouveau contestataire et débridé d'une nouvelle génération de jeunes cinéastes, remettant en cause les « *wheel of virtues* »¹⁵² des grandes productions. Comme l'indique l'essayiste de cinéma américain Peter Biskind, les œuvres filmiques défient « les conventions traditionnelles du récit et le techniquement correct, brisant les tabous du langage cinématographique et n'hésitant pas à rompre avec le manichéisme et le *happy end* »¹⁵³. Les réalisateurs reprennent le pouvoir sur les producteurs, auparavant au sommet de l'empire des studios, et s'écartent de la morale religieuse instaurée durant des décennies par le code *Hays*. Ce renouveau cinématographique est marqué par l'émergence de films à

¹⁴⁸ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p. 249.

¹⁴⁹ Barnier, Martin, & Jullier, Laurent. *Une brève histoire du cinéma : 1895-2020*. Paris : Pluriel, 2017, p. 222

¹⁵⁰ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p. 249.

¹⁵¹ Biskind, Peter. *Le Nouvel Hollywood*. Paris : Le Cherche midi, 1998, p. 7 - 18

¹⁵² Noel Carroll emploie le terme « *wheel of virtues* » pour désigner les histoires organisées du cinéma classique hollywoodien : « à chaque gentil correspondra un méchant, à chaque jeune, un vieux, à chaque ravissante idiote, une intellectuelle au physique commun »

Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p. 34.

¹⁵³ Biskind, Peter. *Le Nouvel Hollywood*. Paris : Le Cherche midi, 1998, p. 12 - 13

succès. *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) marque son époque par la représentation de deux amants criminels. D'importantes scènes de sexes et de violences marquent cette période et signent le premier film culte du Nouvel Hollywood. Nous pouvons également citer la même année le film *Le Lauréat* (Mike Nichols, 1967) qui devient le symbole d'une guerre générationnelle : la génération des années 1950, croyant fermement à l'« *American Way of Life* »¹⁵⁴ et une jeune génération défaite des valeurs matérialistes¹⁵⁵. Nous ne détaillerons pas l'ensemble des films ayant marqué cette période florissante de créativité, mais il convient de souligner qu'il s'agit d'une période de rupture à la fois sociale et cinématographique qui ouvre la voie aux cinémas moderne et postmoderne.

Le Nouvel Hollywood, ayant succédé au Vieil Hollywood, s'essouffle à la fin des années 1980. Une crise de sens a lieu, alors que le cinéma moderne contestataire n'a pas répondu aux espoirs soulevés : le « système inégalitaire et oppressif en place »¹⁵⁶ continue de perdurer malgré la révolution artistique. Les idéaux et les engagements s'effondrent : le scandale de Watergate et la guerre du Vietnam en sont les raisons contextuelles principales. La grande révolution des années 60 laisse place à la grande désillusion des années 80¹⁵⁷. Ce nouveau cinéma postmoderne, prenant racine dans les cendres de la modernité, critique les traditions et les « grands récits »¹⁵⁸ stables, universels, rationnels. Comme l'entend Jean-François Lyotard dans son ouvrage sur la condition postmoderne en 1979, les grands récits fédérateurs tendent à disparaître : le grand récit biblique, le grand récit émancipateur des Lumières... Tous les récits partagés universellement disparaissent et se fractionnent. Chacun peut alors inventer son propre récit. Dès lors, tous les petits récits se valent, se concurrencent et peuvent être interprétés de multiples façons. Le sociologue français Georges Balandier déclare : « dans ces décombres, il n'y a plus à saisir une logique d'ensemble »¹⁵⁹. En effet, les valeurs héritées des Lumières sont soumises au pessimisme, au désenchantement et au scepticisme¹⁶⁰ qui influent sur le cinéma à partir des années 1980. A l'encontre des conventions classiques et des récits universels, le cinéma postmoderne épouse narrativement un monde et un sujet qui se veulent fracturés et subjectifs. Les héros sont démystifiés et soumis à leur tour au désenchantement

¹⁵⁴ Anglissime qui se traduit par « mode de vie américain ».

¹⁵⁵ Mikanowski, David. « *Keeping romance alive in the age of female empowerment* », Le Point. [En ligne] <https://www.lepoint.fr/pop-culture/le-laureat-50-ans-et-toujours-revolutionnaire-03-10-2017-2161670_2920.php>, mis en ligne le 03/11/2017, consulté le 15/07/2023

¹⁵⁶ Barnier, Martin, & Jullier, Laurent. *Une brève histoire du cinéma : 1895-2020*. Paris : Pluriel, 2017, p. 315

¹⁵⁷ Nasr, Nadia. « *Le nouvel Hollywood : les années 1970 ou la révolution en images* », Il était une fois le cinéma. [En ligne] <<https://www.iletaitunefoislecinema.com/le-nouvel-hollywood-les-annees-1970-ou-la-revolution-en-images/>>, mis en ligne le 24/07/2018, consulté le 15/07/2023

¹⁵⁸ Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.

¹⁵⁹ Balandier, Georges. *Le désordre*, Paris : Fayard, 1988, p. 159.

¹⁶⁰ Tapia, Claude. « Modernité, postmodernité, hypermodernité », *Connexions*, vol. 97, no. 1, 2012, pp. 15-25.

contemporain. Leur vie quotidienne, banale et fade supplante les récits métaphysiques et absolus. Les conventions sociales, familiales et culturelles sont déconstruites. Esthétiquement, la structure temporelle classique se fragmente au moyen de *flashbacks*, montages parallèles ou alternés, *split screens*... La violence et le sexe quittent définitivement le hors champ et s'imposent dans les œuvres filmiques comme manifestations de la complexité des relations humaines débridées. Le cinéma postmoderne se réfléchit également, se paraphrase, et multiplie les intertextualités. Sans être exhaustif sur l'entièreté des spécificités du cinéma postmoderne, il est important de noter que le réalisateur dépeint des personnages ou une histoire sans apporter de jugement moral : le spectateur est libre d'interpréter ces visions subjectives et fracturées du monde. Ainsi, nous pouvons reprendre les termes de l'auteure Raphaëlle Moine qui résume particulièrement bien la perspective postmoderne : « on considère souvent que le cinéma contemporain enregistrerait et traduirait un goût plus général du métissage, né de la perte des grands repères, des références universelles (ou universalisables) et des métarécits. »¹⁶¹ Né du Nouvel Hollywood et du contexte postmoderne souligné par Jean-François Lyotard, le cinéma postmoderne dépeint alors la remise en cause des grands récits offrant une vision unifiée du monde.

b. La remise en cause de l'amour et de l'institution du mariage

L'amour, en tant que valeur universelle dominante, fait également parti des récits questionnés par le désenchantement postmoderne. En parallèle, l'institution du mariage, associée dans l'imaginaire commun à l'amour, est en déclin.

Le grand récit du mariage est ancien et a connu diverses significations selon les époques. Le mariage est l'une des institutions sociales les plus anciennes : tantôt symbole de la passion entre deux amants, tantôt symbole d'une union juridique arrangée visant à garantir l'héritage des enfants, acquérir de la richesse ou accéder à un statut social plus élevé. Dans les années 1950 aux Etats-Unis, l'après-guerre est marqué par une période économique florissante : l'avenir semble prospère et idéal pour la constitution de familles dans les banlieues qui se développent autour des villes. Le mariage est une franchise idéale qui constitue le pilier de ces nouvelles jeunes familles. Les femmes, notamment, doivent consacrer leur temps à leur mariage, leur foyer et leurs enfants. Les injonctions se multiplient dans les magazines féminins et les publicités pour inciter les femmes à valoriser leur union.

¹⁶¹ Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan Université, 2002, p. 222

Les récits du mariage et de l'amour structurent la société comme un ciment destiné à favoriser l'hétérosexualité, la natalité et l'essor du mode de vie américain.

Ce n'est qu'à partir des années 1960 que l'amour et le mariage sont progressivement remis en question par la montée de l'individualisme et de la libération sexuelle. Les femmes s'émancipent progressivement des jugs du mariage. Le sociologue français Jean-Claude Kaufmann décrit cette période comme « un séisme dont nous ressentons encore les tremblements »¹⁶². Il ajoute également : « dans l'ensemble du monde occidental, les modalités de l'entrée en couple et dans la vie active furent bouleversées en quelques années »¹⁶³. Progressivement, la « modernité émotionnelle »¹⁶⁴ s'impose suite aux premiers mouvements contestataires. Eva Illouz, sociologue française, utilise cette expression pour décrire une « forme de propriété de soi affective et corporelle »¹⁶⁵. L'individu moderne se refuse à tout mariage imposé et revendique une forme d'autonomie amoureuse. La sélection d'un partenaire est à présent motivée par un choix sexuel fondé sur des motifs personnels, affectifs et relatifs à son propre plaisir. Le film *Titanic* (James Cameron, 1997) que nous avons analysé en première partie atteste d'un certain changement des mœurs lié à son contexte de production. En effet, le film met en scène les années 1910 et les conduites aristocrates qui s'incarnent au travers du personnage de Rose. Elle est condamnée par sa mère à épouser un homme qu'elle n'aime pas pour préserver son statut social et hériter d'une certaine fortune. Or, elle fait la rencontre de Jack sur le bateau du Titanic et tombe amoureuse de ce jeune homme libéré des conventions. Deux conceptions de l'amour et du mariage s'opposent dès lors : un mariage et un amour de raison, avec un homme qui lui apportera une existence sociale acceptable ; ou un amour passionnel, porté par une intense liberté, sans aucun statut social promis à la clé. Cette tension narrative constitue le cœur de l'intrigue. Dès que Jack pose son regard sur Rose lors de la célèbre scène du coup de foudre, cette dernière est forcée de quitter le champ : le champ du regard de Jack et le champ de l'écran par son mari qui la contraint à venir avec lui¹⁶⁶. Rose finit cependant par choisir sa liberté et son indépendance en consommant sa passion avec Jack. Elle exprime dès lors une forme de modernité émotionnelle et revendique son autonomie amoureuse. Bien que le film se déroule au début du XXème

¹⁶² Kaufmann, Jean-Claude. *La femme seule et le Prince charmant - 3e édition : Enquête sur la vie en solo*. Paris : Armand Colin, 2015. p. 42 - 43

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p. 19

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 5.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 1

siècle, son scénario reflète la modernité et le changement des normes sociales caractéristiques de la fin du siècle.

Cependant, la postmodernité prônée par Jean-François Lyotard remet en question à la fois le mariage et l'amour passion. Ces deux récits sont soumis à un certain désenchantement contemporain qui nous intéresse particulièrement dans notre analyse. En effet, si l'individu moderne possède une grande liberté et s'émancipe progressivement des normes du mariage et de la tradition, cela implique un coût¹⁶⁷. Le sociologue Anthony Giddens parle d'une « insécurité ontologique »¹⁶⁸ ou d'une « angoisse permanente »¹⁶⁹ propre à la postmodernité. Ces concepts peuvent faire écho à la conception de l'existentialisme et de la liberté théorisés par le philosophe Sartre dans son ouvrage *L'Être et le Néant*¹⁷⁰. Ce courant philosophique défend l'existence comme fondement de la condition humaine, et non l'essence comme fondement. L'être humain est artisan de sa vie et s'invente en chaque instant. La liberté est une valeur absolue. Dès lors, l'homme « est condamné à être libre »¹⁷¹. Chaque choix est une forme de néant, puisque l'être humain efface ce qu'il était auparavant pour se recréer selon sa propre volonté. Il est donc entièrement responsable de ses choix et de son existence. L'angoisse et l'insécurité ontologique sont une réponse à l'évidence de la liberté. Le sujet postmoderne, alors libéré des jougs du mariage et de la tradition, peut décider de mettre fin à sa relation avec autrui quand il le souhaite, disposant d'une liberté inconditionnelle. Toute relation amoureuse « contient intrinsèquement l'anticipation de [sa] fin »¹⁷². Cette anticipation cristallise toute la difficulté du désenchantement postmoderne : la contingence de la relation¹⁷³ prend le pas sur le récit de l'amour éternel. La fin du film *Blue Valentine*, au cœur de notre corpus principal, illustre cela¹⁷⁴. En effet, le réalisateur fait le parti pris d'un montage parallèle : des plans célébrant le mariage du couple sont suivis par des plans du couple se séparant définitivement plusieurs années après. Une analogie se crée alors entre l'amour passion du début et la fin de cet amour. La musique dramatique, qui continue sur l'ensemble des plans, renforce le lien tragique entre le passé et le présent. L'utopie du mariage est totalement déconstruite alors que Dean, en larmes dans une cuisine, déclare à Cindy : « Tu m'as fait

¹⁶⁷ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p. 19

¹⁶⁸ *Ibid*

¹⁶⁹ *Ibid*

¹⁷⁰ Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant. essai d'ontologie phénoménologique : Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Editions Gallimard, 2017.

¹⁷¹ Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant. essai d'ontologie phénoménologique : Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Editions Gallimard, 2017, p. 309

¹⁷² Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p. 296

¹⁷³ La contingence se définit comme ce qui peut être, comme ne pas être.

¹⁷⁴ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.b et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 2

une promesse [...] pour le meilleur et pour le pire » (*Figure 9*). Le plan suivant, de nouveau dans le passé, dévoile en gros plan le visage de Cindy : « Dean, je te donne cette bague comme symbole solennel de mon amour éternel ». Le prêtre ajoute : « Comme vous avez consenti au lien sacré du mariage devant Dieu, par les pouvoirs qui me sont conférés, je vous déclare mari et femme ». Dean et Cindy s'embrassent alors passionnément (*Figure 10*). Or, le montage parallèle de plus en plus rapide entre le passé et le présent parachève de déconstruire radicalement tout lien sacré du mariage ou tout amour éternel. Dans le présent, Cindy décide de sortir du cadre et de se défaire de Dean (*Figure 11*). Au contraire, dans le passé, ils sortent ensemble par la porte : main dans la main, la lumière aveuglante du soleil les illumine et les fait disparaître dans cette aura céleste de l'amour (*Figure 12*). La tragédie contemporaine réside dans l'anticipation de la fin de toute relation amoureuse, comme le sous-entend ce montage parallèle. L'amour et le mariage ne sont plus des récits qui permettent de souder les individus et les soulager de leurs angoisses ontologiques. Laurent Jullier, en citant le médecin Wilhelm Reich, écrit en ce sens : « il est impossible qu'un individu intact (c'est-à-dire quelqu'un que la religion et le capitalisme n'ont pas touché de l'intérieur) passe la totalité de son existence aux côtés d'un(e) seul(e) partenaire »¹⁷⁵. Ces propos finissent de sceller le cercueil du mariage et de l'amour éternel dans le contexte de l'époque postmoderne.

Figure 9 : présent



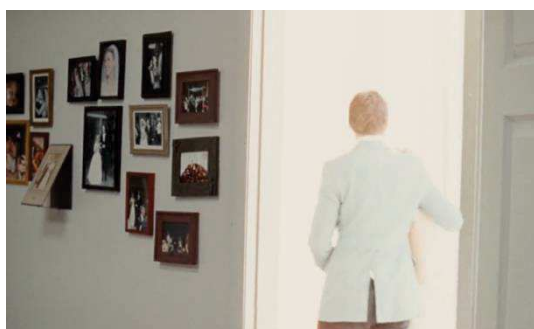
Figure 11 : présent



Figure 10 : passé



Figure 12 : passé



¹⁷⁵ Jullier, L. (2004). *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Stock. p. 263.

c. Une nouvelle pulsion narrative : le désamour

Malgré la remise en question du mariage dans la société, toutes les représentations cinématographiques contemporaines ne dévaluent pas cette institution et l'amour qui en découle. Le mariage est toujours considéré dans les films appartenant au genre du drame romantique comme la ligne d'horizon du couple. Tel que l'explique l'auteure Virginia Wright Wexman, « comme dans la culture américaine en général, l'amour romantique à Hollywood est traditionnellement considéré comme culminant lors du mariage »¹⁷⁶. Même si le système des studios s'est progressivement éteint et les œuvres se sont montrées de plus en plus contestataires, le cinéma romantique majoritaire continue de suivre les codes des films romantiques les plus classiques. Cependant, il est rare de voir s'actualiser à l'image le mariage des amants, et encore moins le quotidien des mariés. Dans les romances dramatiques contemporaines, le couple ne parvient pas à se marier ou le mariage en lui-même est éludé par une ellipse temporelle. Nous pouvons citer le film *N'oublie jamais* déjà analysé précédemment. En effet, dans ce film, Noah et Allie finissent ensemble malgré les épreuves. Le spectateur n'est jamais amené à les voir dans leur quotidien marital : une ellipse temporelle sépare les scènes des débuts de leur passion avec les scènes de leur fin de vie, alors qu'ils sont âgés, des décennies après. La critique de cinéma Molly Haskell déclare en ce sens : « toute l'excitation de la vie – la passion, le risque – se produit en dehors du mariage plutôt qu'en son sein »¹⁷⁷. Les films hégémoniques tendent rarement à dévoiler le quotidien du couple. Surtout, ces œuvres filmiques continuent de proliférer et de s'accumuler. La romance est une notion si obsédante pour notre culture à tel point que le commentateur social Michael Ignatieff la désigne en 1998 comme un « artefact mort d'une culture sur-écrite et surinterprétée »¹⁷⁸.

Dès lors, ce sont les représentations alternatives et disruptives de l'amour qui nous intéressent. Ces productions dites indépendantes sont « conçues pour des publics en quête de produits culturels un peu moins artificiels que la production hollywoodienne moyenne »¹⁷⁹. L'auteure Lucía Gloria Vasquez Rodriguez qualifie ces productions d'« *Indiewood* »¹⁸⁰ en opposition à l'expression commune « *Hollywood* ». Les réalisateurs

¹⁷⁶ Wright Wexman, Virginia. *Creating the Couple: Love, Marriage and Hollywood Performance*. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 3.

¹⁷⁷ Haskell, Molly. *From reverence to rape : The Treatment of Women in the Movies*. University of Chicago Press, 2016. p. 156.

¹⁷⁸ Bachen, Christine et Illouz, Eva, « Imagining Romance: Young People's Cultural Models of Romance and Love » *Critical Studies in Media Communication*, 1996

¹⁷⁹ Vázquez Rodríguez, Lucía Gloria « (500) Days of Postfeminism: A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype in its Contexts ». *Revista Prisma Social*, 2017, p. 168-169-170

¹⁸⁰ *Ibid.*

hollywoodiens, ayant contribué à bâtir nos imaginaires romantiques, les déconstruisent alors dans ces essais filmiques au plus près du réel. Ces nouvelles représentations proposent ce que nous pouvons désigner comme des « chroniques de la décomposition du lien amoureux »¹⁸¹ ou des « chroniques de l'échec »¹⁸² selon les termes de Laurent Jullier. Ces films sont en effet touchés par le désenchantement postmoderne et l'évolution du rapport de la société à l'amour : la ligne d'horizon de la narration n'est plus le mariage, mais le divorce. La pulsion narrative qui guide le scénario n'est plus l'amour passion, mais le récit du désamour entre deux amants en perdition (d'eux-mêmes et de l'être autrefois aimé). La sociologue Eva Illouz définit le « désamour » ou le « non-amour » comme « une nouvelle façon dont les liens sociaux se défont »¹⁸³. Il s'agit de « ce moment, non moins mystérieux, où l'on [...] cesse d'aimer, où l'on devient indifférent à celui ou celle qui nous tenait éveillé la nuit, où l'on se met à fuir ceux qui nous charmaient tant [...] auparavant »¹⁸⁴. Dès 1970, des films américains vont à rebours des représentations dominantes et réalisent un portrait pessimiste et désillusionné sur l'amour. Nous pouvons par exemple citer le film *La Balade sauvage* (1973) du réalisateur Terrence Malick : cette œuvre met en scène l'histoire d'amour entre Holly et Kit. Ce dernier tue le père d'Holly, qui s'opposait à leur relation. À la suite de ce crime, ils fuient ensemble. Perdus et dénués d'idéaux, leur relation ne sera que de courte durée. Le titre du film en anglais « *Badlands* » fait référence aux terres du Wyoming où rien ne pousse¹⁸⁵ : ni l'amour, ni l'espoir en l'occurrence. Il est également possible de citer le film à succès *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) qui explore les difficultés d'une relation amoureuse vouée à n'être qu'éphémère ; ou le film *Kramer contre Kramer* (Robert Benton, 1980) qui raconte l'histoire d'un couple en plein divorce se battant pour la garde de leur fils. Ces films sur la désillusion amoureuse font écho aux œuvres sur le même thème en France avec le mouvement de la Nouvelle Vague. Ainsi, dans le film *Une femme est une femme* (1961) de Godard, Anna Karina déclare : « Je ne veux plus tomber amoureuse. Je trouve ça dégoûtant ! »¹⁸⁶ Ses propos peuvent s'appliquer à l'ensemble des protagonistes, à travers les œuvres cinématographiques postmodernes, qui souffrent du pessimisme et du réalisme des nouvelles relations amoureuses. Le cinéma se refuse à la magie de la romance et cède à la brutalité du réel.

¹⁸¹ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p. 245

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p. 11

¹⁸⁴ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p.10 - 11

¹⁸⁵ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p. 241

¹⁸⁶ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p. 14

Les représentations sur le désamour se sont multipliées depuis 1970, tout en restant à la marge des œuvres romantiques hégémoniques (drame romantique et comédie romantique). Ces films contemporains mettent en scène différents récits de désamour qui se concluent tous sur l'implosion ou la séparation définitive du couple. Les trois films de notre corpus principal suivent chacun des schémas narratifs distincts, mais convergent tous vers la même finalité : l'état de non-amour, voire de haine mutuelle entre les deux partenaires. Eva Illouz mentionne trois formes de récits courants qui « constituent les différentes structures narratives affectives à partir desquelles les acteurs expliquent le processus qui les a conduits à se dégager d'un lien sentimental »¹⁸⁷ : le récit de révélation ou d'épiphanie, le récit d'accumulation et finalement, le récit du traumatisme¹⁸⁸.

Tout d'abord, le récit d'épiphanie s'oppose à celui du coup de foudre, notamment analysé dans la première partie de notre étude. Le sujet est en un sens de nouveau foudroyé par une forme de révélation soudaine et « tombe en désamour ». Une rupture brutale modifie irrémédiablement la vision que se faisait l'un des deux partenaires sur l'autre. Le film *Marriage Story*, constituant notre corpus principal, représente ce récit à travers le personnage de Nicole, incarnée par Scarlett Johansson. En effet, Nicole raconte à son avocate son histoire avec son mari Charlie des débuts de la relation au récit soudain de son désamour¹⁸⁹. Elle raconte notamment le moment précis où elle a réalisé qu'elle devait divorcer. Tout au long de cette séquence, l'usage d'un gros plan en longue focale sur le visage de Nicole souligne la densité de ses émotions. Elle explique alors qu'elle vit avec son mari depuis leurs débuts à New York. Cependant, elle est originaire de Los Angeles et souhaite y retourner à terme. Elle travaille en tant qu'actrice pour la troupe de théâtre de son mari, qui est également le metteur en scène. Elle fait part à son mari d'une nouvelle opportunité professionnelle qui se présente à Los Angeles et de son désir de la saisir. Charlie considère uniquement cette opportunité comme un moyen de réinjecter de l'argent dans sa troupe de théâtre. Les paroles de Nicole à son avocate illustrent la révélation soudaine qui l'a saisie lorsqu'elle déclare : « **C'est là que j'ai réalisé** qu'il ne me voyait pas... Il ne me voyait pas comme un être séparé de lui-même ». Cette réalisation soudaine enclenche son besoin de divorcer et de vivre pour elle-même, « d'avoir un bout de terre qui est à soi » selon ses propres dires. Cette genèse de leur rupture représente bien le récit d'épiphanie présenté par la sociologue Eva Illouz.

¹⁸⁷ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p. 341

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 3*

Le second récit que présente la sociologue est celui de l'accumulation : peu à peu, les micro-événements et les conflits répétés fracturent le « tissu intime »¹⁹⁰ du couple jusqu'au point de rupture et de non-retour. L'œuvre filmique *Les Noces rebelles* illustre parfaitement ce récit. En effet, tout au long du film, le personnage d'April incarnée par Kate Winslet accumule les frustrations et les déceptions envers son mari. Les disputes se multiplient¹⁹¹, si bien que le spectateur lui-même ressent par la répétition la lente et douloureuse érosion de leur couple se mettre en place. Graduellement, April perd l'idéal qu'elle se faisait de son mari. Elle ne peut plus tolérer l'accumulation de ses journées quotidiennes qui lui paraissent intolérables et insupportables dans l'ennui mortel des banlieues américaines. Le film est découpé en quatre parties théâtrales distinctes : une véritable anatomie de leur mariage s'opère. Dans chaque partie du film, la musique lancinante de Thomas Newman se répète pour souligner l'éternel recommencement de leur tragédie quotidienne. La seconde partie est celle de l'espoir, lorsque Frank et April projettent de s'enfuir à Paris pour quitter leur vie monotone et fade. La rechute est d'autant plus violente dans la troisième partie lorsqu'April réalise qu'ils ne partiront jamais. Tout s'accumule alors jusqu'à l'implosion d'April qui préfère risquer sa vie et avorter illégalement plutôt que de tolérer une journée de plus. April meurt tragiquement. Sa mort souligne en un sens l'impossibilité d'accumuler plus de frustrations, de mensonges et de mal-être. Dans les années 1950, la seule échappatoire à ce récit de désamour semble être la mort : le divorce n'est pas encore assez socialement accepté et répandu.

Finalement, le dernier récit décrit par Eva Illouz est celui du traumatisme. Elle explique que « certains événements, actions ou paroles fonctionnent comme des microtraumatismes ». Suite à ces traumatismes, une rupture s'opère : le sujet ne peut plus se réparer et effacer ce qui a été vécu comme un abus. Le film *Blue Valentine* peut représenter ce type de récit de désamour. En effet, Cindy subit un viol conjugal de la part de Dean, son mari en état d'alcoolisme, qui peut être dépeint comme un microtraumatisme supplémentaire¹⁹². Dans la salle de bain d'un motel, la caméra filme en gros plan les deux corps d'une façon brute et non romancée. Le visage de Cindy est également filmé en gros plan : elle crispe les yeux et serre les dents. Elle essaye de le taper alors qu'il l'embrasse de force. Elle affirme physiquement et oralement son refus. La scène s'achève lorsque Cindy réussit à s'échapper et s'enferme dans une pièce à proximité. Elle s'effondre en larmes contre la porte, tandis que son mari l'appelle de l'autre côté. Si cet événement n'est

¹⁹⁰ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p. 338

¹⁹¹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 4

¹⁹² Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 5

pas présenté comme le seul événement traumatique déclencheur, il survient la veille de sa décision de le quitter. Il constitue en ce sens l'un des microtraumatismes qui justifie son besoin de prononcer une rupture définitive avec lui.

Ces différents récits soulignent les nombreux processus et représentations filmiques à l'origine du « désamour » qui ébranlent les sujets engagés dans une relation. Nous pouvons considérer qu'il s'agit de contre-récits à celui de l'amour éternel et idyllique dépeint dans les représentations hégémoniques de la romance. Comme le souligne Laurent Jullier, un clivage se crée entre « les chroniques du sentiment passager et les romances féériques »¹⁹³. Cela relève de « l'essence du cinéma »¹⁹⁴ : le cinéma a pour vocation de nous faire rêver, même si cela est illusoire ; mais le cinéma peut également nous tendre un miroir sur notre monde moderne et désenchanté.

2. Les procédés de désacralisation de l'amour dans les représentations cinématographiques postmodernes

En tant que films disruptifs et alternatifs, les chroniques de l'échec amoureux questionnent les représentations hégémoniques romantiques auxquels ils se réfèrent. Comme l'énonce Raphaëlle Moine, « il se manifeste dans les films de genre une propension à la citation ou à l'allusion à d'autres films du genre »¹⁹⁵. Les représentations sur le désamour tendent également à citer les promesses du genre du drame romantique pour mieux les détourner et les transformer. La vision conventionnelle de l'amour y est illusoirement réaffirmée, avant d'être radicalement désacralisée par divers procédés narratifs et esthétiques. Nous analyserons dans cette seconde partie l'ensemble de ces procédés visant à « renier le caractère sacré »¹⁹⁶ de l'amour, perçu sous le prisme du quotidien et du réel.

a. De l'amour fusion à l'amour fission

Dans son roman *Journal de la création*, l'auteure Nancy Huston se demande : « Deux êtres qui s'aiment n'en font qu'un : lequel ? »¹⁹⁷. Ce questionnement postmoderne habite

¹⁹³ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris: Stock, 2004, p. 271

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan Université, 2002, p. 190

¹⁹⁶ « Définition : désacralisation ». Linternaute. [En ligne]

<<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/desacralisation/>>, consulté le 18/07/2023

¹⁹⁷ Huston, Nancy. *Journal de la création*. Arles : Actes sud, 2001.

notamment les nouvelles représentations de l'amour. Depuis les années 60, comme nous l'avons étudié précédemment, le couple « se fissure sous la pression de l'individu »¹⁹⁸. La totalité romantique prônée par les films tire sa révérence à l'aune de l'individualisme. Selon l'expression du sociologue Serge Chaumier, le « couple fusionnel » défendu par les films romantiques est remplacé par le « couple fissionnel »¹⁹⁹. Le mythe de l'amour fusion est un récit en déperdition dans les représentations filmiques du désamour. Différents procédés esthétiques et narratifs tendent à désacraliser ce mythe, autrefois érigé en vérité éternelle.

Tout d'abord, l'ensemble des films de mon corpus jouent sur le montage et l'analogie pour comparer les deux états du couple, radicalement opposés. Dans un premier temps, les conventions du genre du drame romantique sont mises en scène pour conforter le spectateur. Celui-ci décrypte cette répétition intertextuelle comme un signe évident du fait qu'il est face à une représentation classique de la romance. D'autant plus que les amants des trois films de notre corpus sont pour la majorité des stars hollywoodiennes, identifiées directement comme représentants du genre romantique au cinéma. Ainsi, lorsque le spectateur entrevoit Leonardo DiCaprio et Kate Winslet dans l'introduction du film *Les Noces rebelles*, sa culture romantique fait immédiatement écho au film *Titanic*. Onze ans plus tôt, les deux acteurs interprétaient les deux amants maudits mondialement reconnus. Dans le film de Sam Mendes, ils semblent à première vue incarner de nouveau un couple fusionnellement amoureux. Le topos du coup de foudre au premier regard advient dès la première scène²⁰⁰. Lors d'une fête dans un appartement à New York, leurs deux regards sont suspendus l'un à l'autre. L'usage du champ et contre-champ crée un lien direct entre eux : la distance physique entre eux est abolie, le temps paraît s'arrêter et les personnes autour d'eux n'existent plus. Dans les plans suivants, ils discutent ensemble dans une pièce isolée, et finissent par danser ensemble, l'un contre l'autre. Leurs deux corps fusionnent littéralement en une danse vertigineuse. La caméra tourne avec eux et renforce dès lors cette sensation de vertige. En général, dans les films de genre, le suspense est « un faux suspense, puisque la fin est certaine »²⁰¹. Ce trope romantique cinématographique devrait en un sens déjà annoncer la fin du film au spectateur : ils sont destinés à s'aimer éternellement, même si leur relation est entravée ou empêchée. Or, cette nouvelle représentation filmique éradique toute prédictibilité et n'entretient plus ce faux suspense. La fusion du couple n'est que de courte durée. Une ellipse temporelle est employée par le

¹⁹⁸ Citot, Vincent. « Les tribulations du couple dans la société contemporaine et l'idée d'un amour libre », *Le Philosophoire*, vol. 11, no. 1, 2000, pp. 85-119.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.b et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 6*

²⁰¹ Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan Université, 2002, p. 189 - 190

réalisateur et projette le spectateur, sans transition, plusieurs années après leur rencontre. April achève alors une représentation théâtrale ratée selon les dires du public. Frank y assiste et la rejoint dans ses loges. Ils sont à peine introduits en tant que mari et femme, et se disputent déjà comme cela sera le cas dans la majorité du film. April est assise devant son miroir et se démaquille en lui parlant. Frank est debout derrière elle. Elle est donc dos à lui et ne l'observe qu'à travers le miroir ce qui renforce le sentiment de fission entre les deux amants. Un montage rapide en champ et contre-champ sur leurs visages s'opère et dramatise leur conflit. Alors que cet effet de montage est utilisé quelques plans plus tôt pour souligner leur amour florissant, il est cette fois-ci employé pour illustrer leur désamour naissant. Cette scène offre littéralement au spectateur une plongée dans les coulisses du couple et du mariage, loin du fard des stéréotypes filmiques romantiques. Dans le film *Blue Valentine*, comme nous l'avons vu précédemment, l'usage répété de *flashbacks* crée également un parallèle entre l'amour fusion des débuts et l'amour fission de la fin d'une relation²⁰². D'autant plus que les scènes du passé sont tournées en pellicule 16mm, embaumant et sacralisant le souvenir de l'amour. Dès lors, différents effets de montages (ellipses temporelles, *flashbacks*, champ / contre-champ...) peuvent illustrer le passage de la fusion à la fission du couple.

Le traitement des partenaires dans l'espace reflète également la fission du couple postmoderne. Alors que dans les films romantiques hégémoniques, les deux partenaires ne cessent de fusionner physiquement (baisers langoureux, danses, mains enlacées...), le contraire advient dans les films sur le désamour. Par exemple, dans *Les Noces rebelles*, lorsqu'April et Frank rentrent en voiture après la pièce de théâtre, un plan de demi-ensemble souligne l'espace démesuré qui semble les séparer physiquement l'un de l'autre (*Figure 13*)²⁰³. Habituellement dans les films romantiques, les scènes ayant lieu dans l'espace confiné de la voiture sont l'occasion pour les amants de se rapprocher physiquement. Nous pouvons par exemple citer le couple de *Casablanca* qui s'enlace amoureusement alors que leur décapotable roule dans les rues de Paris (*Figure 14*)²⁰⁴ ; ou les amants de *Titanic* qui consomment sexuellement leur relation à l'arrière d'une voiture (*Figure 15*)²⁰⁵. Dans *Les Noces rebelles*, l'espace du véhicule les sépare au lieu de les unir. La voiture n'est plus le symbole de la liberté, de la fusion et de l'évasion. Dans cette scène, April décide de sortir du véhicule en plein milieu de la route pour fuir à la fois son mari et le conflit qu'ils engagent.

²⁰² Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 6

²⁰³ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 7.b

²⁰⁴ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 2.b et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 7.a

²⁰⁵ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 5.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 7.a

Ils se disputent tous les deux autour de la voiture, se fuient et ne semblent jamais désirer être dans le même cadre. Quand leur dispute s'achève, ils retournent chacun d'un côté de la voiture, tandis que le titre « Les Noces rebelles », évocateur des difficultés de leur mariage, apparaît en un fondu au noir²⁰⁶. Le traitement dans l'espace des amants illustre dès lors radicalement l'amour fission qui ne cessera de s'accroître tout au long du film.

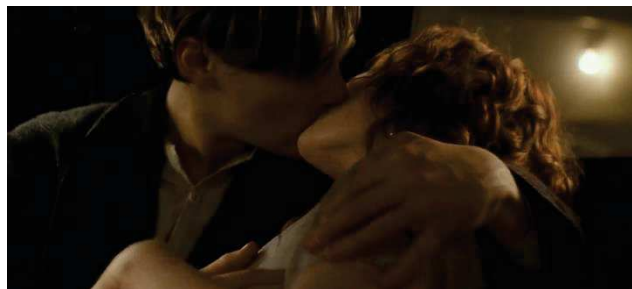
Figure 13 : *Les Noces rebelles* (fission)



Figure 14 : *Casablanca* (fusion)



Figure 15 : *Titanic* (fusion)



Finalement, l'amour fission se cristallise dans les dialogues que s'échangent les mariés. Traditionnellement, les films romantiques classiques sont célèbres pour les déclarations d'amour passionnés entre les amants. Ces déclarations éloquentes insistent particulièrement sur le désir de fusion avec l'être aimé. Nous pouvons par exemple citer la déclaration d'amour de M. Darcy à Elizabeth Bennet dans le film *Orgueil et préjugés* (Joe Wright, 2005). Il lui déclare : « Je dois vous dire que vous avez pris possession de tout mon être et je vous aime. Et je ne veux plus jamais être séparé de vous »²⁰⁷. Les mots sont ici employés pour exprimer l'amour fusion qui saisit l'amoureux transi. Au contraire, dans les films dé-romantisés que nous étudions, la déclaration de haine se substitue à la déclaration d'amour. La haine se définit comme « une aversion profonde »²⁰⁸ envers quelqu'un ou quelque chose. L'affection profonde pour un individu est dès lors remplacée par une

²⁰⁶ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 7.b

²⁰⁷ Cf. Annexes : Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 8.a

²⁰⁸ « Définition : haine ». Dictionnaire de français Larousse [En ligne] <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/haine/38852>>, consulté le 21/07/2023

aversion d'ampleur égale. Chaque film de notre corpus principal présente une scène qui apparaît comme le point culminant de la fission. Ce paroxysme s'incarne notamment en un hurlement de haine qui semble alors être contenu depuis des années de mariage et de conflits répétés. Dans *Marriage Story*, la scène finale de dispute entre les deux divorcés s'achève justement sur les propos haineux de Charlie : « Tous les jours je me réveille en espérant que tu sois morte ! »²⁰⁹. Ses cris se mêlent à ses larmes alors qu'il s'effondre sur le sol. Cette dernière phrase fonctionne comme un coup verbal et marque une fission définitive : la mort est en effet la rupture la plus radicale qui puisse exister entre deux êtres. Dans *Blue Valentine*, Cindy est celle qui déclare son désamour en un cri lorsque son mari arrive alcoolisé sur son lieu de travail à l'hôpital : « Tu as réussi, je ne ressens plus rien pour toi »²¹⁰. Cette déclaration radicale semble être performative : à l'instant où elle déclare son désamour, celui advient définitivement. Elle le quitte dans la journée et demande le divorce. April exprime ce même désamour dans *Les Noces rebelles* : « Mais je ne t'aime pas. Je te déteste »²¹¹. La haine supplante l'amour et la fission est la seule réponse possible à ces déclarations d'aversion proférées. Il n'y a plus de retour en arrière possible pour ces couples. L'impossibilité de la relation et de la fusion se cristallisent en quelques mots. Les déclarations de haine sont dès lors tout aussi performatives que les déclarations d'amour dans les films romantiques. Le mythe de la fusion romantique est radicalement désacralisé. Dans un même temps, le mythe de l'éternité prôné dans la romance classique s'effondre : puisque la fission du désamour sépare à présent les êtres, leur amour est condamné à l'éphémère. Les héros postmodernes sont à présent destinés à se questionner sur la sincérité de leurs émotions : « Comment se fier à ses sentiments quand ils peuvent s'évaporer ? » se demande Cindy dans *Blue Valentine*²¹².

b. Des héros déchus de leur beauté et de leur destinée extraordinaire

Si les « chroniques de la décomposition du lien amoureux »²¹³ désacralisent les mythes de l'éternité et de la fusion, elles présentent également des héros déchus de leurs statuts d'idéaux physiques et psychiques. Comme nous l'avons étudié dans la première partie, dans la majorité des films romantiques, les amants sont représentés comme des images idéales. Ils sont alors comparables à des divinités, surpassant par leur beauté et leur histoire d'amour les limites physiques humaines. Au contraire, les films représentant l'expérience

²⁰⁹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 3.b et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 8.b

²¹⁰ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 8.b

²¹¹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.c et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 8.b

²¹² Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a

²¹³ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p. 245

du désamour font le portrait d'êtres humains soumis au passage du temps et à la désillusion du réel. S'ils pouvaient sembler parfaits en apparence, le réalisateur démantèle progressivement cette image idéale que le spectateur a forgé en raison de son imaginaire cinématographique et de sa culture romantique.

Tout d'abord, les cultes de la jeunesse et de la beauté érigés dans les films romantiques s'érodent graduellement. Ces cultes sont omniprésents dans les romances dramatiques : une majorité de ces films usent du *flashback* pour projeter le spectateur dans la genèse et la jeunesse de leur amour. La théoricienne de cinéma Patricia Mellencamp parle en ce sens d'une « crise et d'une peur du vieillissement »²¹⁴ qui se joue dans ces films hollywoodiens. Les héros romantiques sont tous cristallisés dans leurs jeunes années. Dans la relation amoureuse classique, « on n'a pas le temps de voir l'autre changer, ni vieillir »²¹⁵ selon les propos de Laurent Jullier. Au contraire, les héros des « chroniques de l'échec »²¹⁶, eux, ont perdus leur jeunesse. Ils vieillissent, à l'image de leur amour qui s'évanouit. Le film *Blue Valentine* illustre parfaitement bien la déconstruction du mythe de la jeunesse et de l'idéal physique opéré par les films postmodernes. L'aura romantique de Dean, le personnage incarné par Ryan Gosling, y est particulièrement désacralisé. L'acteur Ryan Gosling représente une véritable icône de séduction et possède un statut d'idole dans de nombreux films romantiques, tels que *N'oublie jamais* (2004), *Crazy, Stupid, Love* (2011), *Drive* (2011) *La La Land* (2016) ... En 2011, il a d'ailleurs été élu personne de l'année par le magazine *Time*. Dès lors, Derek Cianfrance déconstruit dans son film une référence culturelle romantique de taille au moyen du montage parallèle confrontant le passé et le présent. Dans les souvenirs des débuts de leur relation, Ryan Gosling est toujours présenté comme une idole romantique et charismatique (*Figure 16*). Il joue d'ailleurs de sa beauté et de son charme pour séduire Cindy, qui deviendra sa femme. Cependant, dans le présent, le réalisateur choisit de ne plus valoriser son physique. Sa beauté est totalement désacralisée : son crâne est dégarni et porte des lunettes qui tendent à moins valoriser son visage (*Figure 17*). Ses vêtements tâchés par son travail d'ouvrier sont objectivement moins « sexy » que ceux qu'ils portaient dans sa jeunesse. Son apparence et son comportement de séducteur charismatique s'effondrent²¹⁷. Dans les premiers plans du film, un plan fixe sur Dean, assoupi dans le canapé, la bouche entrouverte, déglamourise rapidement son image. Plus tard, nous pouvons ensuite l'entrevoir avachi dans le canapé, une bière à la main

²¹⁴ Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 265-266

²¹⁵ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p.265

²¹⁶ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p.245.

²¹⁷ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 9.a*

pendant que sa femme s'affaire au rangement autour de lui : cette représentation parachève la désacralisation de l'icône que constitue Ryan Gosling dans l'imaginaire commun. Sa femme, Cindy, incarnée par Michelle Williams, est quant à elle également désacralisée entre le présent et le passé. Si la différence physique est moins perceptible, elle sourit peu et semble en permanence désabusée par son mari, comme par son quotidien (*Figure 18 et 19*)²¹⁸. En ce sens, ils perdent l'un comme l'autre l'aura romantique de leur jeunesse portée par les débuts de leur amour.

Figure 16 : Dean dans le passé



Figure 17 : Dean dans le présent



Figure 18 : Cindy dans le passé

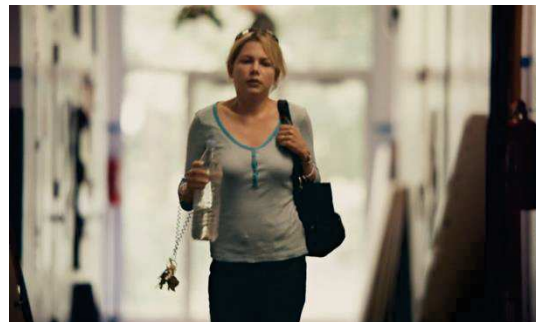


Figure 19 : Cindy dans le présent

Le partenaire soumis à l'expérience du désamour désacralise également l'idéal physique et psychique de l'être aimé. En effet, si le motif du coup de foudre contribue dans les films romantiques à l'ériger en fantasme, le désamour défait cette image idéalisée. La scène de fin du film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004) illustre parfaitement ce phénomène²¹⁹. Dans ce film de science-fiction, Joel (incarné par Jim Carrey) et Clémentine (incarnée par Kate Winslet) décident d'effacer de leur mémoire toute trace de leur relation grâce à une technologie future d'une entreprise moderne. Après avoir effacé leurs souvenirs, ils se retrouvent malgré tout et retombent amoureux l'un de l'autre. A la fin du film, des cassettes de l'entreprise leurs sont mutuellement envoyées. Sur chacune de

²¹⁸ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 9.b

²¹⁹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 1.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 10

ces cassettes, ils peuvent alors entendre ce qu'ils pensaient l'un de l'autre à la fin de leur relation. Ils entendent cela alors qu'ils n'en sont qu'aux prémices de leur nouvelle relation. L'idéal de l'être aimé se confronte alors violemment à sa désacralisation radicale. Le partenaire amoureux passe, en quelques instants, du statut d'image fantasmatique à un être réel et déceptif. Dans la voiture tout d'abord, Clémentine écoute sa cassette alors que Joel conduit. Elle entend sa propre voix démystifier l'homme qu'elle apprend pourtant à connaître et à aimer : « Je suis là pour effacer Joel Barish. Il est ennuyant. [...] Je ne peux même pas supporter de le regarder, ce sourire d'excuse pathétique, cette sorte de mine de chiot blessée qu'il fait. » Alors qu'aux débuts d'une relation, les amants saisis par la magie du coup de foudre sont supposés ne plus vouloir se quitter du regard, Clémentine ne peut finalement plus tolérer sa vision. Les codes du langage amoureux sont dès lors inversés pour enrichir le lexique du désamour. Par la suite, Clémentine se rend chez Joel qui écoute à son tour sa cassette. Sa voix résonne en hors champ et symbolise les débris de leur relation effacée. Clémentine ne supporte pas d'entendre ces mots chargés de désillusion à son égard et finit par quitter l'appartement. Joel essaye de la rattraper dans le couloir et lui déclare : « Je ne vois pas une seule chose que je n'aime pas chez toi ». Cette vision idéalisée de l'être aimé contraste avec les paroles crues qu'il a lui-même prononcées sur les cassettes. S'ils finissent par accepter de recommencer leur relation, ils anticipent déjà la fin de l'illusion amoureuse qui adviendra, de nouveau. Ils finiront une nouvelle fois par déconstruire l'idéal de l'être aimé érigé en absolu. Ainsi, les films postmodernes sur l'amour ne créent plus d'illusions sur leurs héros, mais les dévoilent dans toute leur crudité et leur réalisme.

Si les héros des chroniques de l'échec sont foncièrement désacralisés, ils ne sont plus promis à une destinée extraordinaire. Leur destin n'est plus guidé par l'amour éternel, mais scellé par la fatalité de leur séparation. Comme l'entend l'étymologie du mot latin « *extra ordinem* », les mariés ne sortent plus de l'ordre²²⁰. Ils vivent une vie conventionnelle. Le film *Les Noces rebelles* insiste particulièrement sur la déconstruction du caractère « extraordinaire » des mariés. Les deux amants ne cessent de se regarder dans des miroirs, comme s'ils se confrontaient en permanence à la déchéance de leur reflet et de l'idéal qu'ils se faisaient d'eux-mêmes²²¹. April déclare ainsi à son mari : « Toute notre existence se fonde sur l'hypothèse que nous serions exceptionnels, supérieurs à cela. Mais, cela est

²²⁰ « Définition : extraordinaire ». Dictionnaire de l'Académie française [En ligne] < <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E3585#:~:text=Emprunt%C3%A9%20du%20latin%20extraordinarius%2C%20%C2%AB%20suppl%C3%A9mentaire,sort%20de%20l'ordre%20%C2%BB.>>, consulté le 11/07/2023

²²¹ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 11*

faux »²²². Son discours autoréflexif confronte l'idéal de leur existence au quotidien morose dans les banlieues américaines qu'elle hait. Les Wheeler sont décrits à de multiples reprises dans le film comme des êtres extraordinaires, des idéaux physiques, destinés à s'évader des banlieues pour vivre leur rêve romantique à Paris. Mais, ce rêve ne se concrétise jamais. Leur destin se limite à une vie quotidienne répétitive et fade. Dans un bar, April exprime son désenchantement à son voisin Shep en employant des termes significatifs. Elle affirme ainsi : « J'ai longtemps cru qu'on partageait un secret. Qu'on aurait **un destin magnifique**. Tant que j'y croyais, je gardais espoir. C'est pitoyable. Ridicule »²²³. Ces mots chargés de sens soulignent la désillusion qui s'opèrent entre les fantasmes romantiques qui l'habitaient et la déception du réel. Elle ajoute : « Je ne peux pas partir, je ne peux pas rester. Je ne sers à rien »²²⁴. Elle démystifie en ce sens sa propre destinée et se désole de la passivité qu'elle doit endurer en sein de son quotidien et de son mariage. Cela fait écho au titre anglais « *Revolutionary road* », faisant référence au nom de la rue où habitent April et Frank. Cette antiphrase exprime toute l'ironie de leur sort : ils vivent sur une route qui n'a de révolutionnaire que le nom. Leur existence est au contraire pavée de conventions et d'illusions. Ils ne quittent jamais cette rue et ne rencontrent jamais leur destinée supposée être « extraordinaire ».

Ainsi, au moyen de différents procédés narratifs et plastiques, les héros des « chroniques de l'échec » sont radicalement désacralisés et destitués de leur statut d'êtres idéaux à la destinée hors du commun.

c. *Le huis clos du quotidien*

Dans son roman *L'infra-ordinaire*, l'auteur Georges Perec se demande : « Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons [...] où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, **l'infra-ordinaire**, le bruit de fond, l'habituel... »²²⁵. Au contraire des films romantiques classiques qui s'ancrent dans des lieux idylliques au-delà du quotidien, les représentations sur l'amour se situent justement dans ce que Perec nomme « *l'infra-ordinaire* »²²⁶. Le commun et l'ordinaire de l'existence amoureuse sont explorés dans ces films désenchantés. Les représentations contemporaines s'attèlent à donner à voir le quotidien des couples, vécu

²²² Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 11

²²³ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.a

²²⁴ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.a

²²⁵ Perec, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989

²²⁶ *Ibid.*

comme un huis clos étouffant. Alors que Perec nous invite dans son roman à déceler l'extraordinaire dans les détails les plus infimes de nos vies, les réalisateurs nous font envisager l'infra-ordinaire du quotidien comme une prison. Une prison de laquelle les anciens amants ne peuvent plus s'évader, aliénés par les conventions et les illusions maritales.

La mise en scène et les choix de cadrages sont les premiers outils à disposition des réalisateurs pour représenter le huis clos physique du quotidien. Par exemple, dans *Les Noces rebelles*, la banlieue où emménagent April et Frank n'a rien du rêve américain. Nous pouvons prendre l'exemple du trajet de Frank des banlieues jusqu'à la ville, où il travaille. Le réalisateur nous donne à voir une succession de plans larges dans lesquels Frank est un individu, parmi d'autres, perdu dans la masse. Tous les hommes qui l'entourent sont similaires à lui en tout point : costume, cravate, chapeau et journal en main. Dans un second plan d'ensemble, nous pouvons les voir progresser dans la même direction et à la même allure dans un couloir de métro. Dans un nouveau plan large en contre-plongée, dans une gare cette fois-ci, ils avancent vers nous en une masse uniforme²²⁷... Le plan est particulièrement symétrique : rien ne semble dépasser de ce quotidien millimétré et répété jour après jour. Un montage alterné permet également au spectateur de découvrir le quotidien de femme au foyer d'April : celle-ci s'affaire au rangement dans la maison, répétant les mêmes tâches en permanence dès le départ de son mari. Elle est alors filmée en surcadrage, dans l'embrasement d'une fenêtre ou de la cloison d'un mur. Tout au long du film, la mise en scène décrit le sentiment d'étroitesse que subit April dans son quotidien : elle se retrouve en permanence dans l'embrasement d'une porte ou d'une fenêtre (*Figure 20 à 23*)²²⁸. Les intentions de cadrage du réalisateur soulignent ainsi régulièrement l'enfermement physique des protagonistes.

Figure 20



Figure 21



²²⁷ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 12.a

²²⁸ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 12.b

Figure 22



Figure 23



Le décor de leur quotidien illustre également le huis clos que subissent les mariés. La maison dans laquelle ils passent leur vie ensemble, et les objets qui la composent, en tant qu'éléments d'un quotidien aliénant, sont des sources permanentes de conflit. Comme l'explique Eva Illouz, les objets et les lieux sont « à la fois des points de rencontre émotionnels et des tremplins vers des divergences affectives »²²⁹. Dans les films romantiques classiques, ces éléments tendent en effet à unir les amants : nous pouvons penser à la bague de *Roméo et Juliette* dans le film éponyme²³⁰ ; ou à la maison que construit Noah pour Allie dans *N'oublie jamais*²³¹. La bague représente l'amour éternel, et la maison incarne le sanctuaire de la passion. Au contraire, dans les films dé-romantisés, les objets deviennent des sources « d'agacements »²³² quotidiennes selon le sociologue Jean-Claude Kaufmann. Ils sont la représentation symbolique d'une subjectivité qui n'est pas la nôtre et sont perçus par l'être en état de désamour comme des intrusions dans son espace intime. Chaque conjoint n'a plus de « chambre à soi » pour reprendre la formule de Virginia Woolf. Nicole, dans le film *Marriage Story*, déclare à son avocate : « Je ne m'appartenais pas... **Tous nos meubles, c'était ses goûts à lui.** Je ne connaissais plus mes propres goûts, la question ne se posait pas. Je n'ai pas choisi notre appartement, j'ai emménagé chez lui »²³³. En ce sens, le choix du décor de cet espace du quotidien devient révélateur du désamour et du mal-être éprouvés. De plus, nous pouvons aller jusqu'à considérer que le couple lui-même devient un simple objet dans la maison, un élément du décor prisonnier de celui-ci.

Si les amants sont alors réifiés, le huis clos psychique qu'ils ressentent est absolu. Le film dystopique *Don't Worry Darling* (Olivia Wilde, 2022) file notamment la métaphore de cet enfermement psychique. Le concept du film est le suivant : des femmes sont enfermées par

²²⁹ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p.360.

²³⁰ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 4.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 13.a

²³¹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 7.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 13.a

²³² Kaufmann Jean-Claude. *Agacements. Les petites guerres du couple*, Paris, Armand Colin, 2006. p.26.

²³³ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 13.b

leurs maris dans une sorte de prison virtuelle²³⁴. Elles se retrouvent plongées dans les années 50, en plein désert Californien, sans aucun souvenir de leur vie d'antan. Femmes au foyer assidues, leur quotidien est similaire de jour en jour : elles s'occupent de la maison, de leurs enfants et de leur mari. Leur esprit devient lui-même une forme de huis clos étouffant. De nombreuses scènes soulignent la sensation d'étouffement ressentie par Alice, le personnage principal du film²³⁵. Nous la voyons par exemple en plan rapproché poitrine alors qu'elle nettoie une vitre de sa maison imaginaire. Soudainement, le mur semble se rapprocher d'elle. Elle se retrouve alors progressivement coincée entre le mur et la glace. Des portraits de son mariage et de son mari se trouvent accrochés au mur qui l'emprisonne derrière elle. Ces éléments du quotidien parachèvent la métaphore de la séquestration psychologique qu'elle subit. Dans une autre scène du film, alors qu'elle s'affaire à cuisiner comme à son habitude, elle décide soudainement d'entourer son visage d'un fil plastique originellement destiné à emballer les aliments²³⁶. Alors qu'elle étouffe, son visage est filmé en gros plan. Une musique angoissante souligne sa détresse. Elle parvient finalement à arracher le plastique et créer un appel d'air. Si elle ne semble plus étouffer à l'image, elle ne cesse d'être enfermée dans cette prison mentale construite d'éléments journaliers. En hors champ, une voix robotique s'élève et s'exclame machinalement : « Nous avons tellement de chance d'être là ». Ce discours machinal déshumanisé s'oppose à ce qu'elle ressent et vit : un huis clos psychique sans fin.

Dès lors, les films sur l'échec de l'amour mettent tous en scène, à travers une variation d'outils narratifs, plastiques et scéniques, le huis clos du quotidien auxquels sont condamnés les mariés. Seul l'espoir de quitter cette existence ordinaire et aliénante « repassionnera la vie humaine » des conjoints, selon la formule poétique d'André Breton²³⁷. Dans la seconde partie du film *Les Noces rebelles* que nous avons analysé, April convainc Frank d'échapper à ce qu'ils définissent comme « le vide désespérant »²³⁸ de leur vie dans les banlieues, en déménageant à Paris. L'espoir renaît pour mieux rechuter lorsqu'April réalise qu'ils vont rester prisonniers de leur quotidien conventionnel infra-ordinaire. Paris reste finalement un fantasme, une forme d'idéal romantique qui finit lui aussi par disparaître en totalité. Au contraire des deux amants dans *Casablanca*, ils ne peuvent pas proclamer : « Nous aurons toujours Paris ». Ils ne sont jamais parvenus à échapper au huis clos de leur quotidien.

²³⁴ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 3.a

²³⁵ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 14.a

²³⁶ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 2 : 14.b

²³⁷ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris: Stock, 2004, p. 267.

²³⁸ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 3.a

Ainsi, Hollywood ne produit plus des rêves romantiques, mais dépeint des cauchemars définis comme réalistes. L'amour n'est définitivement plus une valeur sacrée dans les représentations postmodernes. Cela peut faire écho à la stupéfaction du philosophe américain Allan Bloom devant ses étudiants désillusionnés : « Comment peuvent-ils vivre avec cet éros infirme qui ne peut plus s'envoler, qui ne comporte plus d'aspiration à l'éternité, ni divinisation de la relation à l'être ? »²³⁹.

Conclusion partielle

Notre seconde hypothèse postulait que les films alternatifs sur la fin de l'amour et l'échec du mariage, produits par l'industrie hollywoodienne contemporaine, tendent à désacraliser la norme de l'idéal romantique.

Afin de vérifier cette intuition, il a tout d'abord été nécessaire d'adopter une approche contextuelle quant à l'évolution du cinéma et de la société à partir des années 60 notamment. Ainsi, nous avons pu retracer la genèse des productions cinématographiques postmodernes, à l'origine des représentations disruptives sur la romance. Nés de la révolution sexuelle et de la remise en cause du mariage en tant qu'institution, ces films disruptifs présentent différentes « chroniques de décomposition du lien amoureux » qui illustrent tous les désillusions des sujets postmodernes et pessimistes. Dès lors, ces nouvelles représentations constituent bien des contre-récits à l'idéal romantique prôné dans les films classiques hollywoodiens précédemment analysés.

Par ailleurs, grâce à notre analyse sémiologique des films dé-romantisés, nous avons pu identifier les différents procédés narratifs et esthétiques détournant les promesses du genre de la romance dramatique. Le « caractère sacré » de l'amour, analysé dans la première partie, s'efface progressivement et radicalement. Dès que les réalisateurs des films reprennent les codes et les topos des films romantiques, ils les désacralisent immédiatement. L'illusion n'est que de courte durée. Ainsi, le couple fusionnel se fissionne littéralement. Les amants sont alors déchus de leur statut d'idéal physique et psychique. Ils finissent par être condamnés au huis clos du quotidien et du mariage, à l'encontre de la destinée extraordinaire dans des lieux idylliques promises aux amants des grands films romantiques.

²³⁹ Bloom, Allan. *L'Âme désarmée*. Paris : Julliard, 1987, p. 137-138.

En ce sens, cette partie a contribué à valider notre seconde hypothèse : les représentations sur le désamour, produits par l'industrie hollywoodienne contemporaine, désacralisent la norme de l'idéal romantique pourtant érigé en absolu par Hollywood même. Ces nouvelles représentations signent la fin du fantasme romantique d'un attachement monogame durable. Nous allons nous demander dans la dernière partie de ce mémoire si ces films alternatifs, en tant que représentations antagonistes, signent également la fin des normes patriarcales omniprésentes dans les films romantiques classiques.

III. LE PARADOXE DE LA FIN DE L'AMOUR À HOLLYWOOD : ENTRE EMPOWERMENT FÉMINISTE ET NOSTALGIE DU PATRIARCAT

Dans la première partie de notre mémoire, nous avons analysé les représentations hégémoniques de la romance dramatique au cinéma. Si l'amour y est dépeint comme transcendant et céleste, nous avons décelé sous le vernis des apparences différentes normes idéologiques au service d'une société patriarcale. Les mythologies de l'amour sont pourtant déconstruites et désacralisées dans la majorité des représentations postmodernes sur la romance, comme nous avons pu le constater dans la seconde partie. Le couple se fracture de l'intérieur, soumis au quotidien et au lent « détricotage »²⁴⁰ de l'amour. Dès lors, dans cette partie finale, nous allons nous demander si ces nouvelles représentations antagonistes, en désacralisant les mythes de l'amour, parviennent également à défaire les normes idéologiques des films classiques romantiques.

Dans un premier temps, il sera question d'analyser les discours critiques potentiellement induits par ces représentations disruptives de la romance. Le désamour dépeint dans ces films constitue-t-il une opportunité pour les protagonistes féminins de s'émanciper des conventions romantiques, maritales et patriarcales ? Le divorce est-il représenté comme une chance pour les femmes de revendiquer leur individualité ?

Finalement, nous nous demanderons si ces nouvelles représentations de l'amour, en tant qu'œuvres majoritairement réalisées par les hommes, ne perpétuent pas dans une certaine mesure un regard patriarcal et prônent une ambiguïté discursive. Les scripts sexuels imposés aux mariés dans une relation romantique sont-ils réellement remis en question ? La désacralisation de l'idéal romantique peut-elle être lue à l'aune de la nostalgie ?

Cette dernière démonstration devrait nous permettre de valider ou réfuter la dernière hypothèse de recherche établie : la désacralisation de l'amour produit un discours ambivalent entre *empowerment* féministe et nostalgie d'un idéal romantique patriarcal en déclin.

²⁴⁰ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p. 324

1. Une lecture féministe de la désacralisation de l'amour et du mariage

a. Dénoncer les scripts sexuels établis par le mariage

Comme le remarque Patricia Mercader, Annik Houel et Helga Sobota²⁴¹, « les relations amoureuses entre hommes et femmes ont ceci de particulier qu'elles sont les seules relations de domination sociale où le dominant et le dominé sont supposés s'aimer ». En effet, comme nous l'avons étudié dans la première partie, un rapport d'asymétrie se crée dans les relations amoureuses hétérosexuelles : l'homme est représenté comme actif et la femme comme passive, soumise aux volontés de son amant. Ces rapports d'asymétrie ne tendent pas à disparaître au sein du mariage, institution sociale et religieuse au cœur du système patriarcal. Au contraire, les différentes représentations analysées sur le désamour nous dévoilent que cette asymétrie structurelle des rapports de force est amplifiée. Au cœur du mariage, les conjoints jouent également un rôle attribué selon leur genre et suivent des « scripts sexuels » établis par les normes idéologiques patriarcales. La notion de « script sexuel »²⁴² a notamment été formulée par deux sociologues américains : John Gagnon et William Simon en 1960. Ils constatent que les individus, selon le genre qui leur est attribué, apprennent dès leur plus jeune âge que certains événements ou situations sont empreints de « significations particulières »²⁴³. Dès lors, l'homme et la femme apprennent à « réagir sexuellement »²⁴⁴ à ces situations ou événements.

Dans les films sur le désamour analysés, les conjoints réagissent « sexuellement » à la situation ou l'événement que représente le « mariage ». Tels des comédiens, ils performent leur script sexuel appris préalablement. Le script du film se superpose aux scripts sexuels attendus. En ce sens, la métaphore du théâtre ou du cinéma se tisse progressivement au sein des films de notre corpus. Nous pouvons prendre l'exemple de la scène d'introduction du film *Les Noces rebelles* précédemment analysée²⁴⁵. Dans un premier temps, la rencontre idyllique et romantique de Frank et April est dévoilée aux spectateurs. Cependant, celle-ci n'est que de courte durée. Alors qu'ils dansent, serrés l'un contre l'autre, le contre-champ suivant nous présente en gros plan le visage de Frank, plusieurs années après. Ce raccord regard nous donne le sentiment qu'il contemple ce couple danser, performant le théâtre de

²⁴¹ Mercader, Patricia, Houel, Annik et Sobota, Helga. « L'asymétrie des comportements amoureux : violences et passions dans le crime passionnel », *Sociétés contemporaines*. N° 55, 2004.

²⁴² Rennes, Juliette. *Encyclopédie critique du genre*. Paris: La Découverte, 2016, p. 584-595.

²⁴³ *Ibid*

²⁴⁴ *Ibid*.

²⁴⁵ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.b et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 1.a*

la rencontre amoureuse (*Figure 24 et 25*). Le plan suivant nous dévoile qu'il assiste justement à la fin d'une représentation de théâtre : celle de sa femme. Le rideau se ferme ensuite sur sa femme, bouleversée. La pièce de théâtre romantique s'achève et laisse place à une nouvelle tragédie du réel américaine qui sera celle du film : le mariage (*Figure 26 et 27*).

Figure 24 : le théâtre de la rencontre amoureuse

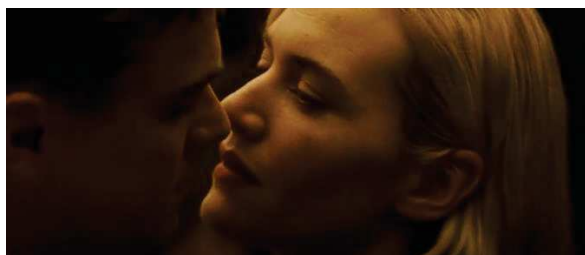


Figure 25 : le théâtre de la rencontre amoureuse



Figure 26 : la tragédie du réel et du mariage



Figure 27 : la tragédie du réel et du mariage

Par ailleurs, dans les différentes représentations sur le désamour, les mariés appartiennent régulièrement au milieu du cinéma et du théâtre. Il est d'ailleurs intéressant de relever que la femme possède souvent le rôle d'actrice et le mari, le rôle du metteur en scène ou du réalisateur. Le film *Malcom et Marie* (Sam Levinson, 2021), dépeignant une nuit de conflit au sein d'un couple, attribue à la petite amie le rôle de l'actrice et au mari le rôle du grand réalisateur à la renommée acquise²⁴⁶. Dans le film *Marriage Story*, pendant leur mariage, Nicole a été l'actrice principale des pièces de théâtres de son mari, grand metteur en scène reconnu à New York. Un rapport de domination certain se dessine alors au travers de cette métaphore : l'homme est décrit comme le metteur en scène actif, la femme comme une actrice plus passive et malléable²⁴⁷.

Au-delà de la métaphore, ces films dénoncent le script sexuel féminin et les rituels induits par ce rôle de genre : les femmes sont en effet dépeintes comme des femmes au foyer, soumises aux conventions patriarcales et aux volontés de leur mari. Le patriarcat est défini par la sociologue Christine Delphy comme un « système de règles imposées par le *pater*,

²⁴⁶ Cf. Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 1.b

²⁴⁷ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 1.c

le chef de famille »²⁴⁸. Le mari, en tant que *pater*, rappelle en permanence à sa femme le travail qu'il attend d'elle²⁴⁹. Il s'agit en premier lieu d'un « travail domestique »²⁵⁰. Par exemple, dans le film *Blue Valentine*, si Dean n'exprime pas clairement cette injonction, Cindy est la seule qui s'occupe des tâches quotidiennes au sein de leur maison. Nous pouvons ainsi la voir s'affairer au rangement dans leur maison, tandis que Dean est affalé dans un canapé, une bière à la main. Ce contraste visuel souligne la charge mentale domestique qui incombe uniquement à la femme dans cette représentation²⁵¹. Celle-ci est représentative des statistiques établies en 2010 : selon l'INSEE, les femmes effectuent 71% des tâches ménagères²⁵² et 65% des tâches parentales²⁵³. Les femmes sont également soumises à un travail domestique relatif à la charge de leur enfant. Il est attendu d'elles qu'elles soient des mères actives. Dans *Blue Valentine*, Cindy est également la seule à s'occuper des tâches contraignantes avec sa fille. Elle prépare par exemple dans une scène le petit déjeuner à sa fille. Alors qu'elle lui intime de « manger proprement », Dean s'amuse avec elle à manger la nourriture hors de son bol. Il ajoute d'un ton rieur : « Tu es une grande fille maintenant. Fini de s'amuser ! ». Une dualité s'établit : la mère est celle qui est soumise à la contrainte domestique, tandis que le père est préservé de celle-ci. Il peut ainsi être le parent associé au loisir et au plaisir²⁵⁴. Au contraire, une femme **doit** désirer être une mère malgré les contraintes que cela induit. Dans *Les Noces rebelles*, le réalisateur représente les enfants d'April comme une charge émotionnelle qui la dépasse. Lorsqu'elle est enceinte d'un nouvel enfant, elle souhaite avorter et achète un instrument adéquat pour y parvenir seule, au vu du contexte de l'époque : l'avortement n'était pas encore légal en Amérique dans les années 50. Lorsque Frank, son mari, découvre cet instrument, il la confronte immédiatement au script sexuel auquel elle est censée se confirmer : « Une femme **normale, une mère saine d'esprit**, n'achète pas un tuyau pour se faire avorter ! »²⁵⁵ Le lexique employé est particulièrement intéressant puisqu'il souligne les normes qui pèsent sur les femmes.

Au-delà de ce travail domestique et parental, les représentations postmodernes nous montrent qu'il est également attendu que les femmes répondent à un double travail affectif

²⁴⁸ Delphy, Christine. « La longue durée de l'exploitation domestique », *Multitudes*, vol. 79, no. 2, 2020, p. 205-210.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 2

²⁵² Champagne, Clara ; Pailhé, Ariane et Solaz, Anne. « **Le temps domestique et parental des hommes et des femmes : quels facteurs d'évolutions en 25 ans ?** », *Économie et statistique*, no. 478-479-480, 2015.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 3

²⁵⁵ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 4

et sexuel avec leur mari²⁵⁶. Nous pouvons citer la scène de viol conjugal dans *Blue Valentine*, introduite dans la seconde partie du mémoire²⁵⁷. Alors qu'ils se trouvent dans un motel pour relancer leur amour loin du quotidien, Dean, lui-même alcoolisé, profite de l'état d'ébriété de sa femme pour coucher avec elle. Elle refuse dans un premier temps et lui demande à plusieurs reprises d'arrêter. Dean répond à cela : « Je dois supporter longtemps tes rejets ? Je **mérite un peu d'affection**. Je suis gentil. Avec toi et Frankie. Et je t'aime. **Je ne mérite pas ces rejets**. » Ces propos soulignent dès lors la notion de « devoir conjugal » qui est attendu de la part des femmes mariées. Le terme employé « mériter » se définit comme le fait d'« être en droit, par sa conduite, de jouir d'un bien, d'un avantage »²⁵⁸. En ce sens, le mari considère que les relations sexuelles avec sa femme lui sont dues puisqu'il a fait preuve de gentillesse. Dean souligne également dans ses propos le « travail affectif » qui lui est demandé. Un travail qui est représenté à sens unique. Dans ce même film, lorsque le chien de leur petite fille meurt, Cindy subit des reproches de la part de Dean : « Combien de fois je t'ai dit de fermer le putain de portail ? ». Il ne fait preuve d'aucune empathie envers elle, malgré sa tristesse apparente. Au contraire, lorsque Dean enterre le chien et pleure malgré lui, sa femme est présente pour le réconforter et veiller sur lui²⁵⁹. La représentation de cette asymétrie du travail affectif, par rapport à un même événement, montre avec évidence la difficulté du script sexuel que doit suivre la femme.

Les différentes représentations du corpus analysé dénoncent donc en un sens les scripts sexuels qui incombent aux femmes au cœur du mariage et du système patriarcal.

b. Une tension entre réalisation de soi et romance

Au-delà de la dénonciation des normes pesant sur les femmes, les représentations postmodernes de l'amour dévoilent l'émergence d'une tension entre réalisation de soi et romance normative. La femme, qui est en toute apparence la plus désavantagée dans sa prison de genre, est celle qui va être sujette à cette tension inhérente à sa condition. Comme nous l'avons vu dans la seconde partie du mémoire, à partir des années 60, le contexte social favorise l'émergence d'une révolution sexuelle et domestique féminine. Les courants de libération féministes s'opposent aux normes établies par la société patriarcale, dont le mariage. Le mouvement féministe se définit comme un « courant de pensée et mouvement

²⁵⁶ Delphy, Christine. « La longue durée de l'exploitation domestique », *Multitudes*, vol. 79, no. 2, 2020, p. 205-210.

²⁵⁷ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 5.a*

²⁵⁸ « Définition : mériter ». Dictionnaire de français Larousse [En ligne] < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9riter/50640>>, consulté le 01/08/2023

²⁵⁹ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 5.b*

politique, social et culturel, en faveur de l'égalité entre les femmes et les hommes »²⁶⁰. En ce sens, les femmes vont progressivement demander les mêmes droits que les hommes, et ce, au sein du mariage également.

Or, pour parvenir à s'échapper de son script sexuel au sein du mariage et suivre le courant féministe, les femmes doivent en premier lieu se confronter à l'éducation romantique qu'elles ont reçues depuis leur plus jeune âge. Cette éducation cristallise le conditionnement des femmes à la romance et vise à entretenir la domination des hommes sur les femmes²⁶¹. En effet, comme étudié dans la première partie, les films romantiques ont pour première cible un public féminin depuis la création du genre aux débuts d'Hollywood. L'historienne du cinéma Jeanine Basinger note que ces films entre 1930 et 1960 disaient aux femmes que « le meilleur choix de carrière était l'amour »²⁶². Dès lors, le fait d'être socialisé comme une fille ou un garçon change notre rapport à l'amour. Les anthropologues Roy D'Andrade et Claudia Strauss insistent sur le rôle de la culture, dont le cinéma, sur les motivations humaines. Pour eux, la culture a une certaine influence sur les actions et les conceptions des humains dans une société donnée. Les comportements humains ne sont pas uniquement le reflet de ceux des animaux. Ils déclarent en ce sens que « le désir de romance se forme pendant le processus d'apprentissage et que celui-ci a lieu dans un contexte d'interactions sociales »²⁶³. Nous pouvons donc envisager que les femmes, en tant que premier public du cinéma romantique depuis leur plus jeune âge, sont conditionnées à fantasmer l'amour inconditionnellement et à attendre dans la réalité le prince charmant des films Disney. Toute leur identité et leur quête existentielle semblent être définies par cette attente absolue d'un homme pour les sauver de leur solitude. Comme l'explique la sociologue en 1982 Sonia Dayan-Herzbrun, « cette attente rythme leur vie [...], elles attendent toujours leur identité, identité de personne et identité de femme »²⁶⁴. Les films postmodernes analysés laissent justement entrevoir cette soif absolue d'amour et l'importance qu'elles y accordent dans leur développement personnel. Dans le film *Blue Valentine*, Cindy est souvent présentée dans les scènes du passé avec sa grand-mère. Leurs interactions se limitent à parler d'amour, montrant l'importance transgénérationnelle

²⁶⁰ « Définition : féminisme ». Dictionnaire de français Larousse [En ligne] < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/f%C3%A9minisme/33213>>, consulté le 01/08/2023

²⁶¹ Delphy, Christine. « La longue durée de l'exploitation domestique », *Multitudes*, vol. 79, no. 2, 2020, p. 205-210.

²⁶² Basinger, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*. Londres : Chatto and Windus, 1993, p. 18

²⁶³ « *The desir of romance is formed during the learning process and that this process occurs in the context of social interactions* » [Traduction libre]

D'andrade, Roy et Strauss, Claudia, *Human motives and cultural models*. Cambridge University Press, 1962, p. 63

²⁶⁴ Dayan-Herzbrun, Sonia. « Production du sentiment amoureux et travail des femmes », *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. 72, janvier-juin 1982.

de cette thématique²⁶⁵. Cindy lui lit par exemple, au chevet de son lit, un livre romantique qui décrit le topos du coup de foudre : « Il y avait un précipice et elle y tombait. La tête dans les nuages. Elle tombait amoureuse de lui ». Le test féministe de Bechdel-Wallace dénonce en ce sens l'importance de la thématique romantique pour les femmes représentées au cinéma. En effet, en 1985, la dessinatrice Alison Bechdel illustre différentes règles sur une planche de *cartoon*, tournant en dérision le sexisme omniprésent à l'écran : « J'ai une règle, tu vois : je ne regarde que des films qui répondent à trois exigences. Un : qu'il y ait au moins deux femmes ; deux : qu'elles aient droit à un dialogue ; trois : qu'elles parlent d'autre chose qu'un homme. »²⁶⁶ Selon le site Internet *Bechdel Movie Data Base*, plus de 40% des longs-métrages recensés (7656 films) ne respectent pas les trois conditions, et 10% ne respecte aucune des conditions²⁶⁷. Ces statistiques dévoilent que l'éducation des femmes à la romance hétérosexuelle est un cercle vicieux. Si les représentations dominantes continuent de montrer l'amour hétérosexuel comme étant le sujet le plus important pour les femmes, cette conception ne peut vraisemblablement pas évoluer. Nous pouvons ainsi supposer que le système patriarcal profite de ce constat.

En ce sens, les représentations sur le désamour peuvent être interprétées comme révolutionnaires pour l'émancipation féminine : le sujet principal du film n'est plus la romance, mais au contraire, la dé-romantisation progressive des femmes. En effet, elles y sont représentées comme vivant leur relation sur « un mode plutôt pragmatique et désabusé »²⁶⁸ selon les termes de la journaliste Mona Chollet. Le feu de la romance romantique s'éteint. Dans *Blue Valentine*, la grand-mère de Cindy lui révèle qu'elle n'a finalement jamais trouvé le grand amour. Le modèle parental de Cindy illustre également cela : sa mère est soumise à son mari et tout amour semble inexistant entre eux. Dans son propre mariage, Cindy ne semble plus vivre aucune passion pour son mari qu'elle repousse. Cindy, sa grand-mère ou sa mère, même si elles ont un jour rêvées d'amour, n'ont jamais vus leurs désirs satisfaits et vivent finalement des relations conventionnelles et non passionnelles²⁶⁹. Le chercheur Michael Rosenfeld souligne ce paradoxe : « les jeunes femmes célibataires semblent désirer le mariage et l'engagement plus que les hommes ; toutefois, les femmes mariées semblent être moins satisfaites de leur expérience conjugale

²⁶⁵ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 6

²⁶⁶ Journet, Nicolas. « Le test de Bechdel-Wallace », Sciences Humaines.. [En ligne] <https://www.scienceshumaines.com/le-test-de-bechdel-wallace_fr_39834.html>, mis en ligne le 20/09/2018, consulté le 02/08/2023

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Chollet, Mona. *Réinventer l'amour : comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*. Paris : Zones, 2021, p. 239.

²⁶⁹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 7

que les hommes mariés »²⁷⁰. Ce phénomène s'exprime notamment parce que les femmes ont été éduquées à vivre leurs relations sur un mode émotionnel²⁷¹. Dans ce contexte, si la relation ne correspond plus à leurs idéaux romantiques, celle-ci va à l'encontre de leurs besoins affectifs et personnels. De plus, les femmes sont de plus en plus attentives à leur individualité depuis les années 60, et la satisfaction amoureuse au sein du mariage répond à ce besoin individuel contemporain.

Dès lors, la modernité émotionnelle²⁷² semble s'opposer à la romance normative dans les représentations contemporaines sur le désamour. Celles-ci montrent finalement des femmes qui désirent et s'affirment pour un amour défait des normes patriarcales, n'entravant pas leur liberté. Le film *La La Land* illustre cette tension entre le désir de romance et le désir d'émancipation personnelle, propre à notre époque postmoderne. L'ensemble du film met en scène l'histoire d'amour romantique entre Mia et Sebastian à Los Angeles. Le film est entremêlé de références intertextuelles à des œuvres romantiques ayant participé à construire la mythologie cinématographique amoureuse²⁷³. Damien Chazelle érige cet hommage à la romance tout au long de son film, pour mieux le détruire à la fin. En effet, la scène finale illustre la vie qu'auraient pu vivre Mia et Sebastian : dans ce fantasme en pellicule 16mm, les deux amants finissent ensemble, fondent une famille et réalisent à moitié leurs rêves (*Figure 28 et 29*)²⁷⁴. Le film se finit néanmoins sur un retour au réel : Mia a suivi ses rêves d'actrice et a épousé un autre homme. Ils se croisent des années plus tard par hasard dans le café de jazz de Sebastian. Ils s'offrent un dernier regard avant de se quitter définitivement : Mia décide de partir avec son mari et disparaît définitivement (*Figure 30 et 31*). Le désir d'émancipation et d'accomplissement personnel de Mia sacrifie, sur l'autel de la modernité, les idéaux romantiques éternels du passé. Elle s'est choisie avant de choisir la romance à laquelle elle a pourtant été éduquée²⁷⁵.

²⁷⁰ Alwin, Duane; Felmlee, Diane et Kreager, Derek. *Social Networks and the Life Course: Integrating the Development of Human Lives and Social Relational Networks*. Springer, 2018, p. 221 - 243

²⁷¹ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p.373

²⁷² Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p.19

²⁷³ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 8.a

²⁷⁴ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 8.b.

²⁷⁵ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 8.c

Figure 28 : le fantasme romantique



Figure 29 : le fantasme romantique



Figure 30 : l'adieu à la romance



Figure 31 : l'adieu à la romance



c. Le divorce : la clé de l'empowerment féministe

Les représentations contemporaines illustrent que « l'institution du mariage use et abuse des femmes dans tous les domaines de la vie »²⁷⁶. Cependant, elles montrent également des femmes, comme Mia dans *La La land*, s'en émanciper de plus en plus et résoudre la tension entre romance et réalisation de soi. Un nouvel outil contemporain permet aussi aux femmes de s'émanciper définitivement de la prison maritale : le divorce. Ce n'est qu'à partir de 1969 que le divorce avantage les femmes aux Etats-Unis. Sous le mandat de Reagan, la Californie adopte la loi du divorce sans faute qui permet de se séparer par consentement mutuel. Avant cela, les conjoints devaient prouver que le partenaire était en faute au cœur du mariage. Cela désavantageait particulièrement les épouses, puisque le « travail domestique, affectif ou sexuel »²⁷⁷ évoqué précédemment est un devoir et non une faute aux yeux de la société patriarcale. Nombreux états aux Etats-Unis adoptent cette loi après la Californie. Coïncidant avec l'émergence des mouvements féministes, le taux de divorce augmente considérablement à la fin des années 1970 et le début des années 1980²⁷⁸. Parallèlement à cela, il est reporté une chute du taux de suicide féminin, une baisse de la violence domestique et des meurtres commis contre les femmes au sein des ménages²⁷⁹.

²⁷⁶ Delphy, Christine. « La longue durée de l'exploitation domestique », *Multitudes*, vol. 79, no. 2, 2020, p. 205-210.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ « History of Women and Divorce in the United States ». Michael & Russel [En ligne] < <https://www.michaelandrussell.com/post/history-of-women-and-divorce-in-the-united-states> >, mis en ligne le 08/03/2022, consulté le 02/08/2023

²⁷⁹ Stevenson, Betsey et Wolfers, Justin « Bargaining in the Shadow of the Law: Divorce Laws and Family Distress », NBER Working, N°. 10174, December 2003

Les films postmodernes sur le désamour représentent également le divorce comme un outil d'*empowerment* féministe. La traduction du terme « *empowerment* » est le suivant : « empouvoirement ». Il peut désigner la mise en action des femmes pour leur libération des jougs du patriarcat. Le divorce est un moyen d'action radical et définitif que les femmes peuvent employer pour se libérer de leur script sexuel, tout comme du patriarcat dans une moindre mesure. En effet, comme cela est montré dans les films de notre corpus, le divorce est majoritairement à l'initiative des femmes. Le sociologue Jean-Claude Kaufmann affirme ainsi que « deux fois sur trois, c'est la femme qui décide de rompre »²⁸⁰. Ainsi, dans *Marriage Story*, Nicole est celle qui demande le divorce et engage des procédures avec une avocate. Lorsqu'elle tend les papiers de divorce à son mari dans sa maison familiale à Los Angeles, l'acte juridique effectué est solennel et sacralise ce sens la séparation²⁸¹. De même, dans *Blue Valentine*, Cindy est celle qui invoque la séparation à l'hôpital : « Dean, je n'en peux plus de cette merde. J'en ai marre. J'en ai jusque-là. **C'est terminé !** ».²⁸² Cette affirmation radicale des femmes contre les hommes contraste avec la peur qu'elles peuvent ressentir au cœur du mariage, à l'idée de le quitter. L'essayiste américaine Colette Dowling évoque le « complexe de Cendrillon »²⁸³, qui mentionne justement la peur que ressentent les femmes à l'idée d'assumer leur indépendance. Comme Cendrillon et les princesses des films d'animations, les femmes attendent d'être sauvées par un élément extérieur à elles-mêmes. Cet élément étant dans la majorité des cas un homme. Elle cite dans son ouvrage une artiste new-yorkaise du nom de Miriam Schapiro²⁸⁴ qui déclare avoir « toujours vécu avec le sentiment qu'une enfant désarmée l'habitait »²⁸⁵. Dès lors, le divorce permet aux femmes de dépasser ce complexe, de devenir adulte en un certain sens et quitter le confort du mariage patriarcal devenu une habitude plus qu'une source de satisfaction véritable. La défection permet aux femmes d'affirmer leur autonomie. Le divorce est ainsi une « manifestation performative de l'affirmation de soi »²⁸⁶ qui rompt radicalement avec des siècles de domination masculine au cœur du mariage en tant qu'institution patriarcale. Comme l'explique Jean-Claude Kaufmann, « la dynamique féminine d'affirmation de soi (...) est donc comparativement plus large et subversive que celle de l'homme »²⁸⁷. En effet, historiquement, la femme a toujours été dévouée au privé et reléguée à son rôle d'épouse,

²⁸⁰ Kaufmann Jean-Claude. *Agacements. Les petites guerres du couple*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 130

²⁸¹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 9.a

²⁸² Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 9.b

²⁸³ Dowling, Colette.. *Le complexe de Cendrillon. Les femmes ont secrètement peur de leur indépendance*. Paris : Grasset, 1982.

²⁸⁴ Chollet, Mona. *Réinventer l'amour : comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*. Paris : Zones, 2021, p. 240

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p. 303

²⁸⁷ Kaufmann Jean-Claude. *Agacements. Les petites guerres du couple*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 165

au contraire des hommes qui se sont imposés dans l'espace public et ont revendiqués leur autonomie du couple et du foyer bien avant les années 60²⁸⁸. Les représentations contemporaines dépeignent donc une véritable révolution féministe, en illustrant la déromantisation des femmes et leur libération par le biais du divorce.

Ainsi, si les femmes sont dépeintes dans un premier temps comme soumises à la fois à la prison maritale et à leur soif d'amour obsessionnelle, elles renoncent finalement à leur rêve romantique au moyen radical du divorce. Elles rejettent le mirage du mariage projeté par les représentations romantiques qui les ont éduquées. Elles font le choix de renoncer à celui qui semble avoir été « l'agent de leur libération » lorsqu'elles en sont tombées amoureuses²⁸⁹. Par exemple, dans *Blue Valentine*, Cindy tombe amoureuse de Dean, qui se présente comme un sauveur charismatique. En effet, lorsqu'elle réalise être enceinte de son ancien partenaire et ne peut se résoudre à avorter, Dean se présente alors en protecteur. Il lui propose de fonder une famille avec elle, même s'il ne s'agit pas de son enfant, et lui offre en un sens une forme de libération de la peur d'assumer seule cette responsabilité qui lui incombe. Cependant, celui qui a été l'agent de sa libération, devient celui qui la rend prisonnière d'un quotidien et d'un mariage qui la révolte²⁹⁰. En s'affirmant face à lui et en demandant une séparation concrète, elle renonce à l'idéal romantique qu'il incarnait dans un premier temps et affirme son indépendance. De même, dans *Marriage Story*, lorsque Nicole fait le récit de son existence à son avocate, elle évoque dans un premier temps Charlie comme son sauveur d'une certaine façon. Selon elle, ce dernier l'a en effet sorti de son « coma » métaphorique et lui a permis de se « sentir vivante ». Cependant, elle évoque rapidement le sentiment de se perdre de nouveau dans leur relation aux dépens de son mari : « J'ai réalisé que je ne vivais pas pour moi, **mais que je nourrissais sa vie à lui** »²⁹¹. Toute la procédure du divorce qu'elle enclenche par la suite se fait avec la volonté de se réaffirmer par rapport à son mari, et de sauver elle-même en un sens. Elle redevient sa propre personne et vit alors pour elle, en effectuant un travail indépendamment de son mari. Elle se réalise dans son nouvel emploi de réalisatrice et d'actrice à Los Angeles. Devenir réalisatrice est symboliquement très fort et peut métaphoriquement montrer qu'elle adopte enfin un rôle actif dans sa vie. Elle n'est plus la femme passive, dirigée par son mari, le metteur en scène littéral et métaphorique de sa vie maritale. Le sociologue Andrew Cherlin souligne que les spécialistes qui se sont intéressés

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Chollet, Mona. *Réinventer l'amour : comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*. Paris : Zones, 2021, p. 295

²⁹⁰ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 10

²⁹¹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 3.a

à la question du divorce au XX^{ème} siècle « ont noté l'importance de la hausse du taux d'emploi chez les femmes »²⁹². En plus de gagner une indépendance affective, les femmes gagnent donc une indépendance économique qui leur permet encore davantage de se libérer du patriarcat en gagnant en autonomie.

De fait, l'expérience du désamour dans les représentations contemporaines permet aux femmes de s'émanciper tout à la fois de leur script sexuel imposé par le patriarcat et de leur éducation romantique plus nocive que bénéfique. Le divorce est représenté comme la clé de leur *empowerment* définitif vis-à-vis de l'homme qui les a enfermés dans un rôle de genre contraignant au sein du mariage. Dans ces nouvelles représentations, la femme n'est plus une partie intégrante de la totalité romantique, mais affirme au contraire son autonomie de ce « noyau de dépendance »²⁹³ qu'est la romance.

2. Entre nostalgie et remise en question de l'idéal romantique patriarcal

Comme nous venons de le voir, l'expérience du désamour représentée dans les films contemporains érige le portrait de femmes reprenant le contrôle sur le patriarcat et le conditionnement à la romance qui les rendaient jusqu'ici prisonnières. En divorçant, elles inversent l'asymétrie de pouvoir qui les défavorisait au cœur du mariage. Or, tout comme la majorité des films romantiques, ces œuvres disruptives sont en majorité réalisées par des hommes, ne profitant pas à première vue de cette prise de pouvoir féministe. En ce sens, nous nous demanderons dans cette dernière partie, si ces films qui se prétendent disruptifs, peuvent également être lus à l'aune d'une certaine nostalgie d'un idéal patriarcal et d'identification empathique au personnage masculin au sein du couple.

a. Le phénomène de l'« himpathy »

Si les représentations postmodernes peuvent exprimer une forme d'empouvoirement féministe, la majorité des réalisateurs de ces films sont encore des hommes hétérosexuels. Par exemple, le film *Blue Valentine* est réalisé par Derek Cianfrance et distribué par *The Weinstein Company*, la société d'Harvey Weinstein accusé d'agressions et d'harcèlement sexuel. Comme nous l'avons étudié dans la première partie de notre mémoire, les hommes exercent un pouvoir important sur nos imaginaires. Ils demeurent toujours omniprésents à

²⁹² Cherlin, Andrew. *Marriage, Divorce, Remarriage*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, p. 51

²⁹³ Chollet, Mona. *Réinventer l'amour : comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*. Paris : Zones, 2021, p. 240.

Hollywood, malgré les mouvements féministes de plus en plus importants dans cette industrie. Dès lors, ce point de vue situé est intéressant à analyser et à questionner. Ces hommes réalisateurs parviennent-ils à déconstruire radicalement le mythe romantique et à épouser un point de vue féminin, libéré des jugs du patriarcat ? Dans quelle mesure le regard masculin peut-il saisir cette expérience féminine et la retranscrire dans toute ses aspérités ? Puisque ces œuvres donnent à voir l'expérience du divorce, comme source d'émancipation pour les femmes, relèvent-elles du « *female gaze* »²⁹⁴, selon la formule d'Iris Brey ? Ce terme, signifiant regard féminin, se définit comme une œuvre permettant aux spectateurs de ressentir les expériences féminines. Et ce, notamment en valorisant les personnages féminins en tant que sujets, et non en tant qu'objets. Les critères définis par Iris Brey sont les suivants : narrativement, le personnage principal doit être une femme et l'intrigue doit être racontée de son point de vue. L'ordre patriarcal doit être questionné et d'un point de vue formel, il doit être possible de ressentir l'expérience féminine²⁹⁵. Or, les trois films de notre corpus principal ont comme personnages principaux à la fois l'homme et la femme appartenant au couple. Le point de vue féminin n'est pas particulièrement prédominant sur l'intrigue. Surtout, puisqu'elles vivent la relation au sein du mariage en étant pragmatique et désabusé, le spectateur a peu d'accès à ce qu'elles ressentent véritablement. Tout comme leur mari, le spectateur ne peut qu'interpréter leur ressenti. Elles sont majoritairement dépeintes comme des êtres insensibles, dont les émotions demeurent ésotériques pour le triple regard qui leur fait face : à la fois pour le réalisateur, le spectateur et le conjoint. Par exemple, dès la première scène du film de *Blue Valentine* où Cindy est introduite, elle n'est pas présentée sous son meilleur jour : celle-ci se plaint alors que Dean et Frankie, sa fille, viennent la réveiller pour s'amuser avec elle²⁹⁶. Par comparaison, lorsque Frankie réveille son père, celui-ci réagit plus positivement et affectueusement. Le spectateur a également le sentiment que Dean est le seul à vouloir se battre pour leur couple et leur amour, tandis que Cindy semble subir ses tentatives sans les épouser un seul instant. Lorsqu'il lui propose d'aller renouer leur amour ensemble dans un motel, elle se contente de lui répondre : « Laisse tomber pour le motel, je suis de garde demain ». Son travail prévaut sur les efforts qu'elle consacre à sa relation amoureuse et sa famille. En retour, Dean semble la supplier : « Arrête de ranger. **S'il-te-plaît, je te le demande.** Sortons d'ici. Il faut que l'on sorte d'ici »²⁹⁷. De même dans *Les Noces rebelles*, lorsqu'April annonce à Frank qu'elle ne ressent plus rien pour lui, ce dernier lui répond en un hurlement qu'elle

²⁹⁴ Brey, Iris. *Le regard féminin - une révolution à l'écran*. Paris : Olivier, 2020, p. 13

²⁹⁵ Brey, Iris. *Le regard féminin - une révolution à l'écran*. Paris : Olivier, 2020, p. 69

²⁹⁶ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 11.a

²⁹⁷ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 11.b

n'est qu'une « carcasse de femme vide »²⁹⁸. Puisqu'elles n'affichent plus un amour inconditionnel et un dévouement familial infaillible, elles sont représentées et « suspectées » d'inhumanité²⁹⁹. Leur désir de divorcer confirme le soupçon porté sur elle depuis le début du film : elles sont atteintes de la « sécheresse du cœur »³⁰⁰, selon la formule de Jean-Claude Kaufmann. Selon le sociologue, la femme désirant être seule est toujours suspectée de ce mal par les hommes qui se confrontent à elles. En ce sens, le spectateur peut difficilement épouser le point de vue féminin : celui-ci est plus éludé dans la représentation filmique pour épouser majoritairement le point de vue masculin.

En effet, il est possible de lire dans ces œuvres une forme d'identification du réalisateur au personnage masculin, qui semble subir l'événement qu'est le désamour ou le divorce. Puisque le rapport de pouvoir s'inverse, il n'est jamais actif, mais passif face à cette situation. Face à la femme dénuée d'inhumanité, l'homme est représenté comme un être empli d'émotions qui le submergent. La cause de sa souffrance : la femme qui était supposée l'aimer. Il devient difficile pour le spectateur de ne pas s'identifier au personnage masculin et entrer en empathie avec lui, soit par définition « se mettre à sa place »³⁰¹ et épouser son expérience. La philosophe Kate Manne emploie le terme « *himpathy* » pour désigner ce phénomène. Le mot anglais « *him* » signifie « lui » et « *sympathy* » signifie « sympathie » ou « compassion »³⁰². Cette formule désigne le réflexe que nous avons, sociologiquement, de nous identifier instinctivement et de nous mettre à la place des hommes, d'épouser leur intérêt, leur vécu et leur point de vue³⁰³. Et ce, également dans le cadre des disputes conjugales dans un couple hétérosexuel. La série *Anatomie d'un divorce* (2019) illustre parfaitement ce phénomène. Dans cette série, pendant près de sept épisodes, le spectateur épouse uniquement le point de vue de Toby sur le divorce qu'il subit. Sa femme, Rachel, est diabolisée et accusée évidemment de son manque d'empathie à son égard. Ce n'est qu'à l'épisode huit que le spectateur découvre enfin le point de vue de Rachel, qui est finalement la principale victime du divorce et des nombreuses injures à son égard que Toby n'avait jamais pris au sérieux. Surtout, la série est racontée du point de vue de Libby, l'amie de Toby, qui épouse directement et sans hésitation la version racontée par

²⁹⁸ Cf. *Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.c et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 11.c*

²⁹⁹ Kaufmann, Jean-Claude. *La femme seule et le Prince charmant - 3e édition : Enquête sur la vie en solo*. Paris : Armand Colin, 2015. p. 35

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ « Définition : empathie ». Dictionnaire de français Larousse. [En ligne] < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/empathie/28880> >, consulté le 05/08/2023

³⁰² « Traduction : *sympathy* ». Dictionnaire de français Larousse. [En ligne] < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/sympathy/616746> >, consulté le 05/08/2023

³⁰³ Chollet, Mona. *Réinventer l'amour : comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*. Paris : Zones, 2021, p. 167

Toby. Elle aussi écoute et comprend l'expérience de Rachel uniquement à l'épisode huit (sur dix épisodes). La série dénonce en ce sens le phénomène d'« *himpathy* » généralisé dans nos représentations, et peu questionné. Dès lors, dans les différentes représentations de notre corpus, les hommes sont justement décrits comme des êtres victimes d'un cataclysme soudain auquel ils ne s'attendaient pas. Dans *Marriage Story*, lorsque Nicole demande le divorce, Charlie déclare « avoir le sentiment d'être dans un rêve »³⁰⁴. Dans la dispute finale entre les deux divorcés, il se positionne comme la victime de ce processus qu'elle lui a imposé : « Tu m'as piégé et tu me fais vivre un enfer ».³⁰⁵ La représentation de Charlie et Nicole face au divorce n'est en effet pas traitée de façon égale. Nicole est majoritairement dépeinte comme étant heureuse de sa nouvelle vie : elle trouve un nouveau travail, un nouveau conjoint et vit avec sa famille. Charlie, au contraire, est contraint de voyager sans cesse entre New York, où il travaille et Los Angeles. Il fait tout cela pour réussir à avoir la garde de son fils. Il lutte pour trouver un avocat qui n'a pas déjà été consulté par son ex-femme ; il essaye de passer des bons moments avec son fils qui le rejette ; et il perd finalement dans le processus du divorce tout l'argent qu'il avait gagné dans le cadre d'un prix pour l'une de ses pièces de théâtre. Le réalisateur fait donc le parti pris du *pathos* dans le traitement de son personnage masculin. Le *pathos* se définit comme un « ton pathétique et excessif »³⁰⁶. L'une des scènes illustre parfaitement ce ton pathétique associé au personnage de Charlie : alors qu'il essaye, par tous les moyens, de montrer à l'assistante sociale qu'il est un bon père, il se coupe avec un couteau et attend qu'elle parte pour prendre soin de sa blessure. Il finit étendu sur le sol de sa cuisine, le bras en sang et contemple le plafond d'un air vaincu³⁰⁷. Le divorce que sa femme lui fait subir est représenté comme profondément injuste de son point de vue, et dès lors du point de vue du réalisateur qui semble s'y identifier davantage.

De plus, une forme d'injustice à l'égard des personnages masculins, en tant que pères, est également dépeinte dans les différents films analysés. L'enjeu du « droit des pères » est d'ailleurs un thème de prédilection du mouvement masculiniste qui serait né aux oppositions au divorce dans les années 50³⁰⁸. Ce mouvement se revendique notamment victime des

³⁰⁴ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 3.a

³⁰⁵ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 3.b

³⁰⁶ « Définition : pathos ». Dictionnaire de français Le Robert. [En ligne] <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/pathos> >, consulté le 06/08/2023

³⁰⁷ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 12.a

³⁰⁸ « Concept à la loupe : C'est quoi le masculinisme ? ». Eve. [En ligne] < <https://www.eveprogramme.com/33105/concept-a-loupe-cest-quoi-masculinisme/> >, mis en ligne le 19/04/2018, consulté en ligne le 06/08/2023

« excès » du féminisme³⁰⁹. Nous ne pouvons pas affirmer que le réalisateur épouse leur point de vue. Cependant, les hommes dans ces films sont dépeints comme privés de leurs enfants, en un sens, par la mère. Dans *Marriage Story*, comme nous l'avons vu, Charlie effectue tous les sacrifices décrit précédemment pour être certain d'avoir la garde de son fils. L'avocate de Nicole le menace par exemple au téléphone quant au fait qu'il pourrait perdre la garde de son enfant s'il ne répond pas à la procédure de divorce enclenchée par sa femme³¹⁰. Dans le final de *Blue Valentine*, Dean est contraint de partir. Il sort de la maison et s'éloigne dans la rue, sous les cris de sa fille adoptive Frankie qui ne peut pas supporter cette séparation (*Figure 32*). Cette image tragique de l'homme, contraint de partir seul et perdant en un même temps sa femme et son enfant, renforce l'empathie que peut ressentir le spectateur ou le réalisateur pour ce mari et père défait (*Figure 33*)³¹¹.

Figure 32



Figure 33



Finalement, si nous avons montré dans la première partie que les films analysés dénoncent le script sexuel féminin imposé aux femmes au cœur du mariage, le script sexuel masculin est également souligné comme une contrainte. Cela renforce en ce sens le phénomène de l'« himpathy ». L'homme doit également jouer son rôle de genre et être masculin par contraste. Le patriarcat implique que l'homme doit être capable, en tant que père et chef de famille, de les protéger et de subvenir à leurs besoins. Dans *Les Noces rebelles*, lorsque April et Frank décident d'annoncer à leurs voisins ou collègues qu'ils vont partir à Paris, toutes les réactions – relatives à l'époque des années 50 – soulignent le poids du script sexuel qui pèse sur l'homme. En effet, April est celle qui travaillerait à Paris, pendant que Frank prendrait le temps de réfléchir à ce qu'il souhaite réellement faire de sa vie. Shep, leur voisin, déclare plus tard à sa femme : « Quel genre d'homme reste là, à rien faire, pendant que sa femme travaille ? »³¹². Cette réaction, parmi d'autres, souligne le rôle

³⁰⁹ « Définition : masculinisme ». La Toupie [En ligne] < Définition : masculinisme. (s. d.). <https://www.toupie.org/Dictionnaire/Masculinisme.htm>, consulté le 06/08/2023

³¹⁰ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 3.a

³¹¹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.b et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 12.b

³¹² Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 13.a

masculin qui incombe au mari et qu'il subit comme un diktat de performance masculine. Cette performance peut être financière, physique ou sexuelle. Leurs femmes les confrontent également à cette performance qu'ils doivent réaliser pour être un homme. Dans *Blue Valentine*, Cindy déclare à son mari : « Casse-toi ! J'ai plus de couilles que toi ! ». Cette affirmation ramène son mari aux normes de son genre et le critique indirectement de ne pas s'y conformer³¹³. En réaction, il réaffirme sa virilité en faisant tomber tous les objets de la pièce, entraînés dans sa rage. Lors des conflits avec leurs femmes, les personnages masculins réaffirment souvent leur masculinité en usant de leur force physique. Ils frappent leur poing dans une voiture (*Les Noces rebelles*) ou un mur (*Marriage Story*)³¹⁴. Cette démonstration de colère est vaine et symbolise toute leur perte face à une situation qu'ils ne contrôlent désormais plus. Dans une certaine mesure, ils deviennent en ce sens, dans ces représentations, les victimes d'un nouvel ordre anti-patriarcal et féministe.

b. La nostalgie de l'amour romantique et patriarcal

Puisque les personnages masculins sont présentés comme des victimes d'un nouveau système qui les désavantage, une forme de nostalgie d'un idéal patriarcal révolu semble se dessiner dans les différentes représentations sur le désamour réalisées par des hommes. La nostalgie peut se définir en premier lieu comme un « sentiment d'impuissance qu'éprouve une personne qui aspire à un idéal »³¹⁵. Les personnages masculins dans les représentations sur le désamour sont tous nostalgique de la quête d'un absolu et d'un idéal qu'ils n'ont pas connu : l'amour romantique. Le sociologue Anthony Giddens explique notamment que « le désir d'amour [est] aujourd'hui plus grand chez l'homme que chez la femme »³¹⁶. En effet, puisque la femme se libère et s'émancipe émotionnellement et sexuellement, l'homme au contraire, devient par contraste plus sensible à la question romantique. Dans *Blue Valentine*, Dean est ainsi dépeint comme un fervent romantique lorsqu'il fait la rencontre de Cindy. Il évoque la sensation de coup de foudre qu'il a ressenti. Alors qu'il contemple la ville, à la tombée de la nuit au bord de l'eau, sa voix résonne en hors champ. Rêveur et romantique, il déclare : « J'ai l'impression que je devrais arrêter d'y penser. Mais je n'y arrive pas. J'ai dû voir trop de films ». Une douce musique au piano accompagne son monologue romancé³¹⁷. Il parle dans une autre scène à l'un de ses

³¹³ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 13.b

³¹⁴ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 1.a / 3.b et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 13.c

³¹⁵ « Définition : nostalgie ». CNRTL. [En ligne] < <https://www.cnrtl.fr/definition/NOSTALGIE> >, consulté le 06/08/2023

³¹⁶ Ross, German Arce « Le nouvel ordre de l'intime à propos de... » « La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes » d'Anthony Giddens ». *L'Évolution Psychiatrique*, N° 71, 2006, p. 597.

³¹⁷ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 14.a

collègues et lui explique ce que l'amour lui fait ressentir en ces termes : « C'est ce que je ressens pour elle. Tu sais quand une chanson commence et il **faut** que tu dances ? » Ses phrases romantiques soulignent métaphoriquement la nécessité, presque vitale, que représente son amour pour elle. Cependant, le réalisateur choisit de briser cet idéal et cet imaginaire romantique par le biais du montage parallèle, confrontant son personnage masculin et le spectateur à la désillusion de sa rêverie : son amour n'est pas une nécessité vitale et doit s'achever. Jusqu'à la fin du film, Dean s'accroche à Cindy et refuse de la quitter. Il la supplie, en larmes, de lui donner une autre chance ; de tenir sa promesse prononcée lors de leur mariage : « pour le meilleur et **pour le pire** »³¹⁸. Cependant, les promesses du mariage sont vouées à disparaître avec la fin de la société patriarcale. Les femmes n'ont plus à tolérer le pire des hommes.

Les réalisateurs de ces représentations postmodernes, confrontant un idéal à la réalité contemporaine triviale, semblent eux aussi faire preuve d'une certaine nostalgie à l'égard des promesses romantiques et patriarcales du passé. La nostalgie peut en ce sens également se définir comme le « regret mélancolique d'une chose révolue »³¹⁹. Différents éléments plastiques ou narratifs appartenant aux films romantiques sont réutilisés nostalgiquement par le réalisateur. Cependant, leur signification et leur usage est finalement radicalement différent. Par exemple, l'usage du *flashback* dans les films romantiques classiques est courant et souligne l'éternité du sentiment amoureux, qui ne quitte jamais les protagonistes (*Casablanca*, *N'oublie jamais*, *Love Story*...) ³²⁰. Dans les films contemporains postmodernes, l'usage du *flashback* ne souligne pas l'éternité de leur relation, mais son aspect éphémère au contraire. Le réalisateur regarde en arrière, avec ses personnages, vers un idéal romantique déchu. Cet idéal est filmé dans *Blue Valentine* en pellicule 16mm, renforçant le sentiment nostalgique qui se dégage de cette image presque fantasmée³²¹. Cette confrontation permanente entre le passé idéal, et le présent, plus fade et terne crée, au-delà de la nostalgie, une forme de mélancolie. La mélancolie se définit comme « une tristesse vague » relative à des souvenirs passés. Le critique de cinéma Henri Agel explique que ce sentiment mélancolique naît du décalage entre « les chagrins de la terre » et les « joies célestes », provoquant « dans le cœur une source de maux présents et d'espérances lointaines, d'où découlent d'inépuisables rêveries »³²². Dans notre contexte, les « joies

³¹⁸ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.b et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 14.b

³¹⁹ « Définition : nostalgie ». Dictionnaire de français Le Robert [En ligne] < <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/nostalgie> >, consulté le 06/08/2023

³²⁰ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1

³²¹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a

³²² Agel, Henri. *Romance américaine*. Paris : Le Cerf, 2004, p. 22

célestes » peuvent faire référence au mythe de l'amour passion éternel et les « chagrins de la terre » au quotidien désenchanté que subissent les amants confrontés au réel. Le réalisateur, par le biais des *flashbacks*, se surprend donc lui-même à adopter une forme de rêverie mélancolique et nostalgique.

D'autres symboles nostalgiques du romantisme parcourent ces films. Les lettres, par exemple, sont un élément romantique phare des films classiques où les protagonistes osent enfin se révéler leurs sentiments par écrits, comme la déclaration écrite d'amour de Noah à Allie dans *N'oublie jamais*³²³. Ce symbole romantique est réemployé dans *Marriage Story* par le psychologue du couple³²⁴. Il leur demande d'écrire une lettre sur ce qu'ils aiment chez leur partenaire. La lecture de ces lettres ouvre et ferme le film, créant un sentiment nostalgique pour le couple qui se souvient s'être un jour aimé. La musique est également un symbole romantique et nostalgique que les réalisateurs se plaisent à réemployer dans leurs films désenchantés. Dans *Blue Valentine*, Dean dédie la musique « *You and me* » du groupe *Penny and the Quarters* à son amour pour Cindy. Il lui offre une cassette gravée avec cette chanson pour qu'ils aient, pour toujours, leur propre musique symbolisant leur amour. Dans le présent, alors qu'ils sont dans le motel, le spectateur peut les voir danser ensemble sur cette même musique. Celle-ci a dès lors une fonction plus nostalgique que romantique dans le récit³²⁵.

Il est également intéressant de noter que les films sur le désamour sont vendus comme des films romantiques. Leurs affiches réutilisent les mêmes codes sémiotiques pour créer l'illusion et attirer le spectateur habitué du genre romantique³²⁶. Seule l'histoire d'amour est mise en avant. Rien ou presque n'indique, qu'il s'agisse du titre du film ou des éléments visuels, que le film dépeint des expériences de désamour. Ainsi, l'affiche du film *Blue Valentine*³²⁷ donne à voir en plan de demi-ensemble le couple s'embrasser passionnément aux débuts de leur relation. Le sous-titre assure une fonction d'ancrage de cette information puisqu'il est noté : « *A Love story* » soit « Une histoire d'amour ». Le « V » de « Valentine » dans le titre est écrit symboliquement en forme de cœur et renforce l'imaginaire romantique à l'œuvre dans cette affiche. Celle de *Marriage Story*³²⁸ présente également un idéal pour vendre le film. Nous pouvons y voir le couple rire aux éclats avec leur enfant. Charlie

³²³ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 1 : 7

³²⁴ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 15.a

³²⁵ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 2 : 2.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 15.b

³²⁶ Cf. Annexes : Chapitre 2

³²⁷ Cf. Annexes : Chapitre 2. 2

³²⁸ Cf. Annexes : Chapitre 2. 3

embrasse tendrement Nicole sur la tête. Cela contraste avec l'ensemble du film qui ne présente pas l'histoire de leur mariage - au contraire de ce que peut laisser entendre l'affiche et le titre -, mais l'histoire de leur divorce. L'affiche du film *Les Noces rebelles*³²⁹ donne également à voir le duo mythique Leonardo DiCaprio et Kate Winslet dans une scène romantique : leurs deux fronts sont collés l'un contre l'autre, ils semblent sur le point de s'embrasser. Cependant, le titre du film laisse déjà entendre que ce film ne sera pas l'histoire d'une idylle amoureuse, mais d'une relation amoureuse complexe. Ces choix marketing jouent en ce sens sur la nostalgie du spectateur : celui-ci est nostalgique d'un idéal romantique qu'il n'a pas connu et demeure toujours obstiné par la « quête féconde de l'éternité »³³⁰ selon les termes d'Allan Bloom.

Si les réalisateurs des films sur le désamour se montrent nostalgiques de l'idéal romantique, ils sont dans un certain sens également nostalgique de ce qu'il implique : les normes idéologiques et patriarcales passés. Le film dystopique *Don't Worry Darling*, réalisé par une femme (Olivia Wilde), illustre la concrétisation de cette nostalgie. Les hommes recréent littéralement un monde virtuel qui plonge les couples dans une société patriarcale typique similaire à celle des années 50 : les femmes s'occupent du foyer et les hommes travaillent. Ces stéréotypes incarnent l'amour patriarcal où chacun occupe un rôle défini selon son genre³³¹. En ce sens, Frank, celui qui a construit ce monde, déclare aux femmes : « De vous, chères épouses, nous les hommes, nous en attendons beaucoup. Nous attendons du courage, une épaule sur laquelle pleurer, de bons petits plats, une maison bien tenue et la discrétion avant tout ». Ce monde est donc présenté comme une « utopie » pour les hommes. Comme l'étymologie du mot « utopie » l'indique, ce lieu patriarcal n'est « plus en aucun lieu » physique. Sa reconstruction virtuelle, par des hommes, souligne leur nostalgie profonde à l'égard des privilèges perdus. La réalisatrice le dénonce à travers ce film et produit un final, au contraire de la majorité des représentations analysées, sans ambiguïté vis-à-vis du patriarcat. Alice, le personnage principal du film, finit par tuer son mari lorsqu'elle apprend la vérité : symboliquement, cela démontre qu'aucun compromis avec le patriarcat ne subsiste, elle le tue littéralement et sans équivoque³³².

³²⁹ Cf. Annexes : Chapitre 2. 1

³³⁰ Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p. 275

³³¹ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 16.a

³³² Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 16.b

c. Une nouvelle voie : la réécriture des scripts sexuels

Dans la majorité des films sur la fin de l'amour, une ambivalence naît donc entre une vision féministe sous le signe de la libération féminine et une forme de nostalgie d'un idéal romantique patriarcal en déclin. Cependant, nous pouvons également lire dans ces récits d'échecs amoureux l'opportunité de créer une nouvelle voie potentielle pour restructurer nos sociétés. En effet, puisque les femmes s'échappent de leur script sexuel au moyen du divorce et les hommes prennent conscience des scripts qui pèsent sur eux, ces nouvelles représentations donnent également à voir le commencement d'une révolution intime : la réécriture des scripts sexuels féminins et masculins. Ces mêmes scripts structurent le système patriarcal actuel. Leur remise en question et leur redéfinition peut être à l'origine d'une société plus égalitaire. Denyse Côté déclare en ce sens : « si l'individu est le produit d'une société, à leur tour, les individus contribuent en permanence à produire cette société »³³³. Jusqu'à aujourd'hui, les individus performant leur genre, selon la théorie de Judith Butler, en répétant des normes et des contraintes associés au féminin ou au masculin. Pour la philosophe, « le genre n'est toujours déjà que citation et répétition de lui-même, qui auto-fonde son pouvoir de réaliser ce dont il parle ». Cette répétition de mêmes normes associées au genre féminin ou masculin est désignée par le terme « itérabilité »³³⁴. Et cette itérabilité est à la source de la performativité du genre. Par exemple, au sein du couple, la femme a eu tendance à répéter les normes établies précédemment : réaliser un travail domestique, affectif et sexuel pour assurer le bien-être de son mari. Et réciproquement, les hommes ont incorporé ces normes sociales hétérosexistes : ils doivent être performants sexuellement, protéger leur famille, leur épouse, travailler pour le foyer... Intellectuellement, de nombreuses femmes ont ainsi conscience qu'en s'engageant dans un rôle de mère et d'épouse, elles contribuent à la continuité de la société patriarcale dans sa forme actuelle³³⁵. Dès lors, sortir du couple ou a minima interroger ce récit revient en un sens à aller à l'encontre du noyau du système patriarcal dans lequel se perpétue des rapports de domination incorporés comme des normes. La théoricienne féministe radicale, Marilyn Frye, déclare en ce sens : « c'est sur le terrain de l'hétérosexualité que filles et femmes sont habituées aux violences, insultes, dégradation, que les filles sont réduites à des femmes – épouses, salopes, maîtresses, esclaves sexuelles, secrétaires, couturières,

³³³ Côté, Denyse. « Transformations contemporaines de la paternité : la fin du patriarcat? » *Reflets*, volume 15, numéro 1, 2009, p. 60–78

³³⁴ Baril, Audrey. « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler. » *Recherches féministes*, volume 20, numéro 2, 2007, p. 61–90. <https://doi.org/10.7202/017606ar>

³³⁵ Côté, Denyse. « Transformations contemporaines de la paternité : la fin du patriarcat? » *Reflets*, volume 15, numéro 1, 2009, p. 60–78

mères des enfants et des hommes »³³⁶. Et si les femmes peuvent se désengager du couple et du système patriarcal, les hommes peuvent également s'engager dans ce que le chercheur Francis Dupuis-Déri désigne comme « un processus de *disempowerment* »³³⁷. L'homme peut volontairement réduire son pouvoir pour permettre aux femmes de regagner du terrain.

Dans les représentations sur le désamour analysées, les femmes osent justement sortir de ce terrain et mettent fin à l'itérabilité de leur genre : elles performant soudainement des qualités associées au masculin. Par contraste, les hommes se féminisent davantage en ce sens. Les scripts sexuels, peu à peu, se mêlent et se confondent pour dévoiler une féminité et une masculinité plus complexes. Par exemple, dans *Marriage Story*, Nicole se positionne à rebours de son script sexuel féminin en contestant directement l'autorité de deux hommes : celle de son mari et de son thérapeute³³⁸. Dans la scène d'introduction, lorsqu'ils réalisent le début d'une thérapie de couple, elle décide de partir et de sortir en déclarant : « Je pense que je vais y aller si vous passez la journée à vous sucer la bite ». Elle se lève et quitte la pièce, s'échappant de la norme du genre féminine voulant que les femmes sourient et ne contestent pas l'autorité d'un homme. Charlie, de son côté, apprend au fil du film à s'investir davantage affectivement et émotionnellement, notamment dans son rapport à son enfant, même si cela lui coûte certains sacrifices vis-à-vis de son travail ou de son bien-être. La femme n'est plus la seule à effectuer ces sacrifices. Comme le montre Denyse Côté, « une nouvelle représentation du père remplace l'image du pourvoyeur et du père détenteur de l'autorité : celle d'un père qui prend soin du nourrisson, aide aux tâches ménagères, établit une relation directe avec l'enfant et s'implique à la garderie ou à l'école »³³⁹. Dans *Marriage Story*, Charlie représente justement cette nouvelle forme de paternité : il s'engage corps et âme dans la procédure de divorce pour continuer de voir son fils à temps égal, en allant jusqu'à mettre en péril son propre travail. Tous les efforts qu'il déploie dans le film sont destinés à son désir d'être un bon père (*Figures 34 et 35*)³⁴⁰. Il cultive en ce sens une nouvelle forme de paternité, que l'on pouvait déjà voir représentée en 1979 dans le film *Kramer contre Kramer* (Robert Benton)³⁴¹. Dans ce film, Ted doit faire

³³⁶ Frye, Marilyn. *Willful Virgin: Essays in Feminism, 1976-1992*. Crossing Pr, 1992.

Cité dans : « *La fin du patriarcat : féminisme radical pour les hommes.* », Floraisons.. [En ligne] < <https://floraisons.blog/la-fin-du-patriarcat-feminisme-radical-pour-les-hommes/> >, mis en ligne le 22/02/2022, consulté le 06/08/2023

³³⁷ Dupuis-Déri F. « Petit guide du « disempowerment » pour hommes proféministes », *Revue Possibles*, 38(1), 2014, p. 79-96

³³⁸ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 17.a

³³⁹ Côté, Denyse. « Transformations contemporaines de la paternité : la fin du patriarcat? » *Reflets*, volume 15, numéro 1, 2009, p. 60-78

³⁴⁰ Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 17.b

³⁴¹ Cf. Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 17.b

face à la volonté de sa femme, Joanna, de partir. Elle le quitte et le laisse seul avec son fils, dont il ne s'était pas véritablement occupé jusqu'à présent. Il doit donc apprendre à s'organiser entre le travail, le ménage, l'école, et son propre emploi à plein temps. Cette expérience lui permet cependant de sortir des normes de son genre et de cultiver de nouvelles qualités considérées normativement comme féminines (*Figures 36 et 37*). Il entretient une nouvelle relation avec son fils, et lorsque sa femme Joanna demande de nouveau la garde, il décide de se battre pour son enfant.

Figure 34 : *Marriage Story*



Figure 35 : *Marriage Story*



Figure 36 : *Kramer contre Kramer*



Figure 37 : *Kramer contre Kramer*



En ce sens, même si la procédure de divorce aux Etats-Unis est décrite comme inhumaine et très coûteuse, le jugement final permet de rééquilibrer les rapports entre homme et femme. Cela ouvre, à la fin du procès, à de nouvelles relations plus apaisées en dehors du cadre de la relation amoureuse et des rapports de domination - soumission inhérent à nos imaginaires romantiques. La scène finale du film *Marriage Story* représente cela. Charlie se rend chez Nicole pour récupérer son fils. Ce dernier lui lit une lettre qu'il vient de trouver. Il s'agit de la lettre qu'avait écrite son ex-femme sur ce qu'elle aimait chez lui, dans le cadre de leur thérapie de couple. La lettre se finit sur ces mots : « Et je l'aimerai toujours, même si ça n'a plus de sens à présent »³⁴². Charlie pleure aux côtés de son fils, et Nicole, au bord des larmes, assiste à cette scène dans l'embrasure de la porte. Ces

³⁴² Cf. Annexes : Chapitre 1, Partie 3 : 3.a et Annexes : Chapitre 3, Partie 3 : 17.c

derniers mots constituent une forme de nouvel amour qui les unit à présent : un amour plus apaisé et dénoué des relations patriarcales. La dernière séquence du film montre au spectateur un dernier geste de tendresse de Nicole avec Charlie : elle accourt vers lui dans la rue, avant qu'il ne parte, pour refaire son lacet et s'en va en un sourire. Charlie part ensuite avec son fils dans les bras³⁴³. Au contraire de *Blue Valentine*, une nuance est ici apportée. Ce final prend le contre-pied d'un certain manichéisme, entre féminisme et masculinisme. Une nouvelle voie plus égalitaire advient avec la redéfinition permanente du féminin et du masculin. Le journaliste John Stoltenberg, dans son livre au titre évocateur *Refuser d'être un homme*, déclare : « Ce qui compte réellement, ce n'est pas le fait d'être ou non un vrai homme ou une vraie femme, mais comme on vit, comme on aime et traite les autres, et ce qu'on apporte au monde durant notre passage sur Terre »³⁴⁴. Certaines des représentations contemporaines et postmodernes sur le désamour permettent, en remettant en question les grands récits de l'amour et du patriarcat, de faire advenir une nouvelle voie à l'amour sans normes ni modèles du masculin et du féminin.

Conclusion partielle

Notre troisième hypothèse postulait que la désacralisation de l'amour, dans les films sur la fin du mariage, produit un discours ambivalent entre *empowerment* féministe et nostalgie d'un idéal romantique patriarcal en déclin.

Pour confirmer cette intuition, nous avons tout d'abord décidé d'aborder ces œuvres disruptives sous le prisme du féminisme. En ce sens, ces représentations dénoncent l'idéal romantique, à l'origine des rapports de domination entre homme et femme dans la sphère privée. En effet, la femme doit suivre un script sexuel qui la condamne à la soumission et la passivité au sein du couple. Cependant, la révolution sociale des années 60 a donné l'élan suffisant aux femmes pour s'émanciper du couple et de la romance : le divorce constitue par ailleurs l'une des clés principales de l'*empowerment* féministe. Les différentes représentations contemporaines tendent ainsi à adopter un discours féministe en dépeignant des femmes choisissant la défection du couple pour rester fidèle à leur désir d'émancipation.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Stoltenberg, John. *Refuser d'être un homme : Pour en finir avec la virilité*. Paris-Montréal : Syllepse, 2013
Cité dans : « *Refuser d'être un homme (John Stoltenberg)* », Floraisons.. [En ligne] < <https://floraisons.blog/refuser-detre-un-homme/> > mis en ligne le 04/03/2020, consulté le 06/08/2023

Dans la seconde partie, nous avons cette fois-ci analysé les représentations sur le désamour à l'aune d'une certaine nostalgie d'un idéal romantique et patriarcal de plus en plus menacé notamment par l'*empowerment* féministe étudié. En effet, ces nouvelles représentations majoritairement réalisées par des hommes tendent à perpétuer une identification principale et empathique avec le personnage masculin, victime de la défection féminine et féministe du couple. De multiples motifs narratifs et plastiques peuvent être interprétés comme une vision nostalgique et mélancolique de l'amour hétérosexuel normé et des normes idéologiques qui s'y logeaient.

En ce sens, notre troisième hypothèse est validée : les représentations contemporaines sur le désamour tendent à produire un discours ambivalent entre féminisme et masculinisme. Cependant, nous avons tout de même dépassé cette ambivalence manichéenne en décryptant dans certaines œuvres filmiques la possibilité d'une nouvelle voie hors du patriarcat. Cette voie est notamment envisageable à l'aune de l'émancipation et de la réécriture des scripts sexuels du féminin et du masculin.

CONCLUSION

L'origine de ce mémoire est née d'une première intuition : une multitude de représentations artistiques structurent et façonnent notre imaginaire romantique. Cependant, une représentation esthétique en particulier de la romance a suscité notre intérêt : l'amour passion est brillamment mis en scène au cœur des productions cinématographiques hollywoodiennes, y atteignant son expression la plus aboutie. Depuis le commencement du cinéma à Hollywood, les films dessinent une multitude de signes et de motifs similaires que le spectateur associe au genre du drame romantique. Nous avons supposé que la répétition de ces signes était à l'origine d'une certaine norme romantique, commune à l'ensemble des films du genre. Pour questionner, démystifier et dégager des réponses sur les représentations romantiques hégémoniques, il nous a semblé intéressant d'interroger un second objet, au cœur de notre travail : les représentations antagonistes hollywoodiennes aux films romantiques, soit les films présentant l'expérience de désamour entre deux individus comme moteur principal de la narration. A partir de ces premiers constats et de la constitution de deux objets de recherche apparents (les films romantiques et les films dé-romantisés), nous avons formulé un questionnement principal qui a guidé l'ensemble de notre travail : **dans quelle mesure les films dépeignant la fin de l'amour et l'échec du mariage questionnent-ils la norme de l'idéal romantique hétérosexuel et monogame érigé par l'usine à rêves qu'est Hollywood ?**

Pour tenter de répondre à cette problématique, nous avons tout d'abord délimité un terrain filmique principal, constitué de trois représentations sur le désamour (*Les Noces rebelles*, *Blue Valentine*, *Marriage Story*). Nous avons également élargi cet espace de recherche à l'analyse d'autres représentations antagonistes, mais également à l'analyse de films romantiques cultes. Malgré certaines hésitations à étendre notre terrain à des œuvres filmiques non américaines, il nous a semblé plus pertinent de le restreindre au cinéma hollywoodien : si la norme romantique hégémonique est créée par Hollywood, nous avons eu l'intuition qu'il serait intéressant d'étudier les films contestant cette norme au cœur même de l'usine à rêves hollywoodienne.

Pour construire un corpus de recherche au cœur de ce terrain défini, nous avons abouti à deux procédés méthodologiques distincts. Tout d'abord, nous avons décrypté les représentations filmiques à l'aune d'une approche socio-historique. En effet, à notre sens, tout film produit dans une société donnée reflète son idéologie. Il était alors essentiel d'appréhender le contexte de production des œuvres analysées. Secondement, nous avons employé des analyses sémio-discursives pour étudier et interpréter les signes et les

systèmes de significations à l'œuvre dans les représentations hégémoniques et antagonistes.

A partir de ce terrain, étudié au moyen des méthodologies de recherche déployées, nous avons tenté de répondre à notre questionnement fondateur. Pour cela, nous avons élaboré un programme de recherche centré sur trois hypothèses.

La première postulait que **l'industrie cinématographique hollywoodienne a participé à l'idéalisation et la normalisation de l'amour hétérosexuel romantique**. L'horizon de cette première démonstration était le suivant : définir les normes et les idéaux romantiques dans les représentations hégémoniques du genre ; et ce, afin de pouvoir analyser dans un second temps la déconstruction de ces signes dominants au sein des représentations contemporaines sur le désamour. Avant de pouvoir analyser la répétition de ces motifs prédominants le genre du drame romantique, nous avons en premier lieu adopté une approche contextuelle pour comprendre la genèse des rouages de l'industrie hollywoodienne, et les spécificités de celle-ci. Né dans les années 1920 avec le système des studios, nous avons compris que l'usine à rêves d'Hollywood vend paradoxalement des rêves uniformisés. De par son système de production économique visant la rentabilité et l'efficacité, le rêve romantique a adopté au fil des décennies un unique visage pour parvenir à toucher inlassablement un même public, majoritairement féminin. L'analyse des rouages industrialisés d'Hollywood nous a en ce sens permis de répondre en partie à notre hypothèse : cette usine normalise bien les représentations de la romance, en perpétuant des signes identiques conformes aux normes du genre romantique. Mais, quels sont ces signes narratifs et esthétiques uniformisés ? Et quelle image de l'amour véhiculent-ils ? La suite de notre démonstration nous a permis de répondre à ces questionnements, notamment grâce à l'analyse sémio-discursive des films romantiques cultes. Ainsi, nous avons pu identifier différents procédés esthétiques et narratifs élaborant un discours sacralisé et idéalisé de l'amour hétérosexuel romantique. En effet, nous avons notamment observé que les amants sont toujours idéalisés physiquement et psychiquement : l'amour, en tant que destinée extraordinaire, les sublime littéralement d'une aura céleste. Érigés en figures divines, la majorité des représentations analysées présentaient un amour éternel et fusionnel, transcendant les contraintes de la réalité humaine et physique. Cependant, au-delà de cet idéal véhiculé, les représentations de la romance dissimulaient également derrière ce voile céleste une réalité politique irréfutable : nous avons pu déceler, au-delà de l'idéal, les normes idéologiques qui de dessinaient au cœur des représentations stéréotypées de la romance. A l'aune du patriarcat produisant ces films, les représentations

dominantes de l'amour cachaient derrière l'apparence du rêve plusieurs normes : la norme hétérosexuelle et les normes des rôles sexuels qui définissent le féminin comme passif et le masculin comme actif. En ce sens, **ces différentes démonstrations nous ont permis de valider entièrement notre première hypothèse** : l'industrie cinématographique hollywoodienne participait bien à l'idéalisation et la normalisation de l'amour hétérosexuel romantique. Il nous restait maintenant à confronter ces représentations hégémoniques normalisées aux œuvres filmiques antagonistes.

Notre seconde hypothèse postulait justement que **les films alternatifs sur le désamour, produits par l'industrie hollywoodienne contemporaine, tendent à désacraliser la norme de l'idéal romantique**. Par souci de rigueur, nous avons de nouveau adopté une approche majoritairement contextuelle, puis une analyse d'ordre esthétique et narrative. Tout d'abord, nous avons ainsi dévoilé que ces œuvres contemporaines disruptives sont le résultat d'une double fissure dans la société américaine : une fissure sociale et une fissure cinématographique. En effet, les Etats-Unis ont considérablement évolué à partir des années 60 : la révolution sexuelle, féministe et la remise en cause du mariage en tant qu'institution se sont progressivement imposés. Cette fissure sociale a ainsi été à l'origine d'une fissure cinématographique : nous avons observé la naissance des films modernes et postmodernes, à rebours du cinéma classique hollywoodien. Dès lors, nous avons fait face à une évidence socio-historique : les « chroniques de décomposition du lien amoureux » au cinéma étaient le résultat des désillusions postmodernes, profondément pessimistes. Ces contre-récits s'étaient alors imposés au cœur même d'Hollywood et l'amour n'était alors plus le moteur de la narration. A présent, différents récits de désamour tissaient la trame narrative. Et ces nouvelles histoires cinématographiques semblaient réemployer les procédés narratifs et esthétiques des films romantiques dramatiques pour mieux les détourner et les désacraliser. En effet, dans ces nouvelles œuvres, nous avons analysé la fission des couples au moyen de divers motifs scénaristiques et plastiques. Cette fission désacralisait le mythe de l'amour fusion éternel érigé pendant des décennies par l'usine à rêve hollywoodienne. Les amants perdaient alors leur statut d'idéal physique et psychique. Le rêve s'étiolait par ailleurs particulièrement au cœur d'un quotidien désenchanté, radicalement opposé aux destinations idylliques des films romantiques. Surtout, les réalisateurs représentaient le quotidien du foyer et du mariage comme un huis clos, physique et psychique, étouffant. En ce sens, à travers une analyse socio-historique et sémiologique, **notre démonstration a contribué à valider notre seconde hypothèse** : les représentations sur le désamour,

produits par l'industrie hollywoodienne contemporaine, désacralisent bien la norme de l'idéal romantique érigé par Hollywood. L'amour n'étant plus un idéal, il nous restait à présent à répondre à un dernier questionnement : la norme patriarcale, présente dans les films romantiques classiques, mourait-elle également dans ces œuvres démythifiées ?

Ce questionnement introduisait alors notre ultime hypothèse : **la désacralisation de l'amour étudié produit un discours ambivalent entre empouvoirement féministe et nostalgie d'un idéal romantique patriarcal en déclin**. Nous avons tout d'abord volontairement choisi d'étudier l'angle féminisme présent au cœur de ces œuvres disruptives, partant en ce sens du principe que le système patriarcal y est remis en question ou du moins questionné. Nous avons ainsi pu analyser les dénonciations à l'œuvre dans ces représentations : l'idéal romantique produisait à la fois les rapports de domination entre femme et homme ; mais également les scripts sexuels qui emprisonnent la femme dans son rôle de genre. Les représentations analysées semblaient presque toutes dénoncer les différents attendus auxquelles les femmes doivent se soumettre : un travail à la fois domestique, parental, sexuel et affectif envers leurs maris. Cependant, ces œuvres antagonistes allaient au-delà de la dénonciation, et semblaient alors dessiner un nouvel horizon pour les femmes : la possibilité de renoncer à leur apprentissage de la romance pour s'émanciper du couple, du patriarcat et de l'idéal romantique fantasmé. A notre sens, le divorce était alors présenté comme l'une des principales clés de l'empouvoirement féministe. Dans les films analysés, les femmes décidaient toutes de sortir du couple ; et la majorité d'entre elles usaient de cette nouvelle arme contemporaine : le divorce. Cependant, pour être le plus exhaustif possible dans l'analyse de ces représentations, nous avons également dû adopter un second point de vue : les films sur le désamour pouvaient en effet être lus à l'aune d'une certaine nostalgie d'un idéal romantique patriarcal en déclin. En effet, nous avons remarqué que les représentations de notre corpus étaient toutes réalisées et produites par des hommes, au cœur d'une société cinématographique encore majoritairement patriarcale. Il nous a ainsi également semblé que ces représentations perpétuaient, scénaristiquement et esthétiquement parlant, une forme d'identification empathique au personnage masculin, victime de la défection féminine et féministe du couple. Divers motifs narratifs et visuels pouvaient être interprétés comme un imaginaire nostalgique et mélancolique de l'amour hétérosexuel conventionnel et des idéologies qui y étaient associées. **Ces derniers résultats nous ont ainsi permis de valider notre dernière hypothèse** : les représentations sur les chroniques de l'échec du sentiment amoureux produisent un double discours, à la fois féministe et nostalgique d'un idéal

patriarcal passé. **Or, nous avons souhaité préciser cette hypothèse et dépasser le manichéisme inhérent à sa structure binaire** : certaines œuvres filmiques semblaient en effet offrir une troisième voie à une nouvelle forme d'amour, en dehors des rapports de domination du patriarcat. Cette possibilité pouvait être explorée en considérant l'émancipation féminine, la responsabilisation masculine et la redéfinition des rôles sexuels associés à ces deux genres.

Le cheminement de notre pensée et de notre démonstration ayant été retracé, nous pouvons à présent approfondir notre posture réflexive vis-à-vis de notre travail de recherche. Celui-ci a notamment été confronté à certaines limites qu'il a été difficilement possible de contourner. Tout d'abord, nous devons souligner la limite de notre travail d'analyse filmique. Malgré une rigoureuse approche sémio-discursive, nos analyses et nos interprétations des signes sont nées d'un point de vue situé que nous pouvons définir comme féministe. Si nous avons pris le recul académique nécessaire pour étudier notre objet de recherche, l'analyse filmique demeure un acte personnel et interprétatif, qui est en pratique interminable : il est impensable de parvenir à ébaucher l'exhaustivité des interprétations à partir d'une œuvre filmique donnée. Au-delà de l'aspect méthodologique, notre terrain en lui-même comportait une limite géographique qui restreignait en ce sens la portée de notre analyse. Il aurait pu être intéressant de l'étendre à des représentations disruptives venant d'autres pays et produisant en ce sens un discours peut-être plus critique encore. Par ailleurs, lier les phénomènes sociologiques aux représentations correspondantes comportait également, malgré l'appui de ressources théoriques et scientifiques, certaines difficultés aux vues de l'ampleur de ces événements.

Finalement, les dernières limites de notre travail constituent en elles-mêmes également des ouvertures à celui-ci. Si les représentations analysées sont majoritairement le fait d'hommes blancs hétérosexuels, il pourrait être pertinent d'analyser davantage de représentations sur l'échec amoureux du point de vue spécifiquement féminin en termes de réalisation et de narration. Comment les femmes représentent-elles la fin de l'amour ? Et comment les personnages féminins vivent-ils plus intimement l'échec de la romance ? Également, il aurait été pertinent d'analyser des représentations de l'amour en dehors des normes principales du couple monogame et hétérosexuel. Le couple reste en effet le modèle de la vie privée, même si celui-ci est radicalement déconstruit dans les représentations disruptives analysées. En ce sens, au-delà de la désacralisation du couple hétérosexuel monogame et de la réécriture des scripts sexuels, nous pourrions nous demander :

comment le couple en lui-même peut-il être réécrit à l'aune de nouvelles représentations et de nouvelles formes d'amours, pluriels et hétérogènes ?

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages

Agel, Henri. *Romance américaine*. Paris : Le Cerf, 2004, p. 22

Alwin, Duane; Felmlee, Diane et Kreager, Derek. *Social Networks and the Life Course: Integrating the Development of Human Lives and Social Relational Networks*. Springer, 2018, p. 221 – 243

Balandier, Georges. *Le désordre*, Paris : Fayard, 1988, p. 159.

Barnier, Martin, & Jullier, Laurent. *Une brève histoire du cinéma : 1895-2020*. Paris : Pluriel, 2017.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 2015.

Basinger, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women 1930–1960*. Londres : Chatto and Windus, 1993, p. 18.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ? : Ontologie et langage*. Paris : Edition du Cerf, 1958.

Biskind, Peter. *Le Nouvel Hollywood*. Paris : Le Cherche midi, 1998, p. 7 à 18

Bloom, Allan. *L'Âme désarmée*. Paris : Julliard, 1987, p. 137-138.

Bordwell, David; Staiger Janet et Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 16.

Brey, Iris. *Le regard féminin - une révolution à l'écran*. Paris : Olivier, 2020, p. 11 à 69

Cherlin, Andrew. *Marriage, Divorce, Remarriage*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, p. 51

Chollet, Mona. *Réinventer l'amour : comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*. Paris : Zones, 2021, p.18 à 295

D'andrade, Roy et Strauss, Claudia, *Human motives and cultural models*. Cambridge University Press, 1962, p. 63

Dowling, Colette.. *Le complexe de Cendrillon. Les femmes ont secrètement peur de leur indépendance*. Paris : Grasset, 1982.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1993.

Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Folio Essais, 1989.

Frye, Marilyn. *Willful Virgin: Essays in Feminism, 1976-1992*. Crossing Pr, 1992.

Garson, Charlotte. *Le cinéma hollywoodien*. Paris : Cahiers du cinéma, 2008, p. 36 – 39

Giddens, Anthony. *The Transformation of Intimacy : Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Stanford University Press, 1992. p. 43

Haskell, Molly. *From reverence to rape : The Treatment of Women in the Movies*. University of Chicago Press, 2016. p. 156.

Harper Ralph. *Human Love: Existential and Mystical*. Baltimore: John Hopkins Press, 1966. p.49

Huston, Nancy. *Journal de la création*. Arles : Actes sud, 2001.

Illouz, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Paris : Seuil, 2020, p.10 à 373

Jullier, Laurent. *Hollywood et la difficulté d'aimer*. Paris : Stock, 2004, p. 14 à 275

Kaufmann Jean-Claude. *Agacements. Les petites guerres du couple*, Paris, Armand Colin, 2006. p.26 à 165

Kaufmann, Jean-Claude. *La femme seule et le Prince charmant - 3e édition : Enquête sur la vie en solo*. Paris : Armand Colin, 2015. p.14 à 43

Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.

Morin, Edgar. *The Stars*. University of Minnesota Press, 2005. p. 109.

Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan Université, 2002, p. 186 à 222

Mulvey, Laura. *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*. Mimesis, 2018, p.21 à 41

Perec, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989

Platon, *Le Banquet*. Paris, GF Flammarion, 1964, p. 49-53

Regev, Ronny. *Working in Hollywood: How the Studio System Turned Creativity into Labor*. UNC Press Books, 2018. p.15

Rennes, Juliette. *Encyclopédie critique du genre*. Paris: La Découverte, 2016, p. 584-595

Rowe Kathleen. *Comedy, Melodrama and Gender: Theorising the Genres of Laughter*. University of Texas Press, 2011, p. 50

Rubinfeld, Mark. *Bound to Bond : Gender, Genre, and the Hollywood Romantic Comedy*. Praeger, 2001, p. 14

Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris : Editions Gallimard, 2017. p. 309

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres : Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 1981. p. 6

Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. essai d'ontologie phénoménologique. Paris : Editions Gallimard, 2017. p. 309

Todd, Erica. *Passionate Love and Popular Cinema : Romance and Film Genre*, Springer, 2013, p. 1 à 266

Wood Robin. *Ideology, Genre, Auteur* in Film Theory and Criticism: Introductory Readings, édité par Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Braudy. New York: Oxford University Press, 1992, p. 477

2. Articles scientifiques et universitaires

Baril, Audrey. « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler. » *Recherches féministes*, volume 20, numéro 2, 2007, p. 61–90

Bacqué, Marie-Hélène et Biewener, Carole. « L'*empowerment*, un nouveau vocabulaire pour parler de participation ? » *Idées économiques et sociales*, N°173, p. 25-32

Bachen, Christine et Illouz, Eva. « Imagining Romance: Young People's Cultural Models of Romance and Love » *Critical Studies in Media Communication*, 1996

Citot, Vincent. « Les tribulations du couple dans la société contemporaine et l'idée d'un amour libre », *Le Philosophoire*, vol. 11, no. 1, 2000, pp. 85-119.

Champagne, Clara ; Pailhé, Ariane et Solaz, Anne. « Le temps domestique et parental des hommes et des femmes : quels facteurs d'évolutions en 25 ans ? », *Économie et statistique*, no. 478-479-480, 2015

Côté, Denyse. « Transformations contemporaines de la paternité : la fin du patriarcat ? » *Reflets*, volume 15, numéro 1, 2009, p. 60–78

Delphy, Christine. « La longue durée de l'exploitation domestique », *Multitudes*, vol. 79, no. 2, 2020, p. 205-210.

Doherty, Thomas « Teenagers and Teenpics : Juvenilization Of American Movies. » *Temple University Press*, p. 1 et 2

Dowd, James et Pallota Nicole, « The End of Romance: The Demystification of Love in the Postmodern Age ». *Sociological Perspectives*, Vol. 43, N°4, Winter, 2000, p. 549 - 580

Dayan-Herzbrun, Sonia. « Production du sentiment amoureux et travail des femmes », *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. 72, janvier-juin 1982

Dupuis-DériF. « Petit guide du « *disempowerment* » pour hommes proféministes », *Revue Possibles*, 38(1), 2014, p. 79-96

Gelley, Ora. « Ingrid Bergman's Star Persona and the Alien Space of Stromboli » *Cinema Journal*, 47, N° 2, Hiver, 2008

Grodal, Torben. « Love and Desire in the Cinema » *Cinema Journal* 43, N°. 2. p. 29

Giddens, Anthony. « The Transformation of Intimacy : Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies ». *Stanford University Press*, 1992. p. 43

Harper,Ralph. *Human Love: Existential and Mystical*. Baltimore: John Hopkins Press, 1966. p.49

Lefebvre, Martin. « Christian Metz : entre sémiologie et esthétique ». *RSSI. Recherches sémiotiques. Semiotic inquiry*, Vol. 32, N° 1-2-3, 2012, p. 247 - 272

Marquet, Jacques, « L'amour romantique à l'épreuve d'internet », *Dialogues* n°186, 2009, p. 20

Mercader, Patricia, Houel, Annik et Sobota, Helga. « L'asymétrie des comportements amoureux : violences et passions dans le crime passionnel », *Sociétés contemporaines*. N° 55, 2004

Ross, German Arce. « Le nouvel ordre de l'intime à propos de. . . « La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes » d'Anthony Giddens ». *L'Evolution Psychiatrique*, N° 71, 2006, p. 597

Schatz, Thomas. « Boom and Bust : American Cinema in the 1940s ». *Univ of California Press*. Vol 6, 1999, p. 206

Stevenson, Betsey et Wolfers, Justin. « Bargaining in the Shadow of the Law: Divorce Laws and Family Distress », *NBER Working*, N°. 10174, December 2003

Tapia, Claude. « Modernité, postmodernité, hypermodernité », *Connexions*, vol. 97, no. 1, 2012, pp. 15-25

Vázquez Rodríguez, Lucía Gloria. « (500) Days of Postfeminism: A Multidisciplinary Analysis of the Manic Pixie Dream Girl Stereotype in its Contexts ». *Revista Prisma Social*, 2017, p. 168-169-170

3. Travaux de recherche

« Chancellor's Honors Program Projects. » 1999. p. 7.
https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/307

Fontaine, Hélène. « Willing suspension of disbelief (Coleridge) et Secondary belief (Tolkien): vers un merveilleux noir ? » *Education*. 2016. dumas-01489735

Ford, Erin Nicole. « Fast Times: The Rise and Fall of the Teen Romantic Comedies of the 1980s »

Geoffroy Ganzin. « L'imaginaire postmoderne de la romance dans six films de Cameron Crowe: Say Anything, Singles, Jerry Maguire, Almost Famous, Vanilla Sky et Elizabethtown. » *Sciences de l'Homme et Société*. 2020. dumas-02940765

4. Sites internet consultés

« Amour. Le dossier pédagogique ». *Acamédie de Lille*. [En ligne]
<<http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/dossier-peda-amour-ll.pdf>>, consulté
le 11/07/2023

« Amour passion : définition d'amour passion ». La Langue française. [En ligne]
<<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/amour-passion>>, consulté le
31/05/2023

Bennhold, Kathrin, « Keeping romance alive in the age of female empowerment », The
New York Times. [En ligne] <<https://www.nytimes.com/2010/12/01/world/europe/01iht-letter.html>>, mis en ligne le 30/11/2010, consulté le 13/07/2023

Buytaers, Nicolas « Hollywood, 135 ans d'illusions et désillusions ». RTBF. [En ligne]
<<https://www.rtf.be/article/hollywood-135-ans-dillusions-et-desillusions-10927063>>, mis
en ligne le 03/02/2022, consulté le 01/07/2023

« Casablanca (1942) - Taglines ». IMDb [En ligne]
<https://www.imdb.com/title/tt0034583/taglines/?ref_=tt_stry_tg>, consulté le 11/07/2023

Chaulin, Charlotte, « Le Code Hays - Trente ans d'autocensure hollywoodienne ». Hérodate. [En ligne]
<https://www.herodote.net/Trente_ans_d_autocensure_hollywoodienne-synthese-2839-58.php>, mis en ligne le 11/12/2020, consulté le 01/07/2023

Col, Louise « Mais pourquoi tant de baisers sous la pluie dans les films ? » Terrafemina.
[En ligne] <https://www.terrafemina.com/article/comedies-romantiques-pourquoi-tant-de-baisers-sous-la-pluie-au-cine_a358470/1>, mis en ligne le 28/05/2021, consulté le
02/07/2023

« Concept à la loupe : C'est quoi le masculinisme ? ». Eve. [En ligne]
<<https://www.eveprogramme.com/33105/concept-a-loupe-cest-quoi-masculinisme/>>, mis
en ligne le 19/04/2018, consulté en ligne le 06/08/2023

« Définition : désacralisation ». Linternaute. [En ligne]
<<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/desacralisation/>>, consulté le
18/07/2023

« Définition : empathie ». Dictionnaire de français Larousse. [En ligne]
<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/empathie/28880>>, consulté le 05/08/2023

« Définition : éternité ». La langue française [En ligne]
<<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/eternite> >, consulté le 11/07/2023

« Définition : extraordinaire ». Dictionnaire de l'Académie française [En ligne]
<<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E3585#:~:text=Emprunt%C3%A9%20du%20latin%20extraordinarius%2C%20%C2%AB%20suppl%C3%A9mentaire,sort%20de%20l%27ordre%20%C2%BB.>>
, consulté le 11/07/2023

« Définition : féminisme ». Dictionnaire de français Larousse [En ligne] <
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/f%C3%A9minisme/33213>>, consulté le 01/08/2023

« Définition : haine ». Dictionnaire de français Larousse [En ligne]
<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/haine/38852>>, consulté le 21/07/2023

« Définition : Idéologie ». La Toupie. [En ligne]
<<https://www.toupie.org/Dictionnaire/Ideologie.htm#:~:text=Une%20autre%20façon%20de%20définir,est%20accepté%20sans%20réflexion%20critique.>>, consulté le 31/05/2023

« Définition : masculinisme ». La Toupie [En ligne]
<<https://www.toupie.org/Dictionnaire/Masculinisme.htm>>, consulté le 06/08/2023

« Définition : mériter ». Dictionnaire de français Larousse [En ligne]
<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9riter/50640>>, consulté le 01/08/2023

« Définition : Stéréotype ». La Toupie. [En ligne]

<<https://www.toupie.org/Dictionnaire/Stereotype.htm>>, consulté le 31/05/2023

« Définition : nostalgie ». CNRTL. [En ligne] <<https://www.cnrtl.fr/definition/NOSTALGIE>>, consulté le 06/08/2023

« Définition : nostalgie ». Dictionnaire de français Le Robert [En ligne]

<<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/nostalgie>>, consulté le 06/08/2023

« Définition : pathos ». Dictionnaire de français Le Robert. [En ligne]

<<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/pathos>>, consulté le 06/08/2023

« Définition : patriarcat ». Dictionnaire de français Larousse. [En ligne]

<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689>>, consulté le 31/05/2023

« Définition : pulsion scopique ». La langue française [En ligne]

<<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/eternite>>, consulté le 11/07/2023

« Définition : rêve ». Dictionnaire de français Larousse. [En ligne]

<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rêve/69059>>, consulté le 01/07/2023

« Définition : usine ». Dictionnaire de français Larousse. [En ligne]

<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/usine/80771>>, consulté le 01/07/2023

« Définition : sex-symbol ». Dictionnaire Larousse [En ligne]

<[https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sex-](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sex-symbol/72469#:~:text=Vedette%20qui%20symbolise%20l%27idéal,la%20sensualité%2C%20de%20la%20sexualité.>)

[symbol/72469#:~:text=Vedette%20qui%20symbolise%20l%27idéal,la%20sensualité%2C%20de%20la%20sexualité.>](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sex-symbol/72469#:~:text=Vedette%20qui%20symbolise%20l%27idéal,la%20sensualité%2C%20de%20la%20sexualité.>), consulté le 13/07/2023

« Définition : syndrome de Stockholm ». Dictionnaire Larousse [En ligne]
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/syndrome_de_Stockholm/187937>,
consulté le 13/07/2023

Gebrial, Dalia. « Decolonising desire : The Politics of love ».Verso. [En ligne]
<<https://www.versobooks.com/en-gb/blogs/news/3094-decolonising-desire-the-politics-of-love>>, consulté le 11/07/2023

« History of Women and Divorce in the United States». Michael & Russel [En ligne]
<<https://www.michaelandrussell.com/post/history-of-women-and-divorce-in-the-united-states>>, mis en ligne le 08/03/2022, consulté le 02/08/2023

Journet, Nicolas. « Le test de Bechdel-Wallace. », Sciences Humaines.. [En ligne]
<https://www.scienceshumaines.com/le-test-de-bechdel-wallace_fr_39834.html>, mis en ligne le 20/09/2018, consulté le 02/08/2023

Lacuve, Jean-Luc, « Ciné-club : le montage parallèle au cinéma ». Ciné-Club de Caen. [En ligne] <<https://www.cineclubdecaen.com/analyse/montageparallele.htm>>, mis en ligne le 02/01/2010, consulté le 31/05/2023

« La fin du patriarcat : féminisme radical pour les hommes.», Floraisons.. [En ligne]
< <https://floraisons.blog/la-fin-du-patriarcat-feminisme-radical-pour-les-hommes/>>, mis en ligne le 22/02/2022, consulté le 06/08/2023

« *Le Comte de Monte-Cristo, premier film tourné à Hollywood, 1909* » BnF Passerelles. Passerelles. [En ligne] <<https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/image/63dcb6e7-832f-4363-a7d5-dce320a00d40-comte-monte-cristo-premier-film-tourne-hollywood-1909>>, consulté le 01/07/2023

« Les astres influencent-ils le destin des hommes ? ». Usbek & Rica [En ligne]
<<https://usbeketrica.com/fr/article/astres-influencent-destin-hommes>>, mis en ligne le 26/02/2023, consulté le 11/07/2023

Manilève, Vincent, « A Hollywood, les réalisatrices souffrent toujours de l'inégalité homme-femme ». Slate. [En ligne] <<https://www.slate.fr/story/100751/hollywood-realisateur-inegalite-homme-femme>>, mis en ligne le 23/04/2015, consulté le 31/05/2023

Martin Moruno Dolores, « Le coup de foudre : L'histoire d'une émotion électrique dans le monde francophone (XVIIIe-XIXe siècles) », Influxus, . [En ligne] <<https://www.influxus.eu/article1021.html>>, mis en ligne le 10/11/2015, consulté en ligne le 11/07/2023.

Mikanowski, David. « *Keeping romance alive in the age of female empowerment* », Le Point. [En ligne] <https://www.lepoint.fr/pop-culture/le-laureat-50-ans-et-toujours-revolutionnaire-03-10-2017-2161670_2920.php>, mis en ligne le 03/11/2017, consulté le 15/07/2023

« *Motion Picture Association (MPA)* » Encyclopédie Britannica. [En ligne] <<https://www.britannica.com/topic/Motion-Picture-Association-of-America>>, consulté le 01/07/2023

Nasr, Nadia. « *Le nouvel Hollywood : les années 1970 ou la révolution en images* », Il était une fois le cinéma. [En ligne] <<https://www.iletaitunefoislecinema.com/le-nouvel-hollywood-les-annees-1970-ou-la-revolution-en-images/>>, mis en ligne le 24/07/2018, consulté le 15/07/2023

« Pauline Kael, critique de cinéma pour The New Yorker » . Plans Américains. [En ligne] <<https://www.plansamericains.com/pauline-kael>>, consulté le 01/07/2023

« *Refuser d'être un homme (John Stoltenberg)* », Floraisons.. [En ligne] <<https://floraisons.blog/refuser-detre-un-homme/>> mis en ligne le 04/03/2020, consulté le 06/08/2023

Renard, Camille, « Le premier cinéma en 1895 : ils y étaient. ». France Culture [En ligne] <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/le-premier-cinema-en-1895-ils-y-etaient-9454300>>, mis en ligne le 11/03/2021, consulté le 31/05/2023

Sampson Rachael, « Laura Mulvey: The Male Gaze Theory ». Film Inquiry. [En ligne]
<<https://www.filminquiry.com/film-theory-basics-laura-mulvey-male-gaze-theory/>>, mis en
ligne le 27/10/2015, consulté le 31/05/2023

« Titanic (1997) - Taglines ». IMDb [En ligne]
<https://www.imdb.com/title/tt0120338/taglines/?ref_=tt_stry_tg>, consulté le 11/07/2023

« Traduction : sympathy ». Dictionnaire de français Larousse. [En ligne]
<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/sympathy/616746>>, consulté le
05/08/2023

CORPUS D'ANALYSE

1. Corpus principal

BAUMBACH, Noah, *Marriage Story*

CIANFRANCE, Derek, *Blue Valentine*

MENDES, Sam, *Les Noces rebelles*

2. Corpus secondaire

a). Films romantiques hollywoodiens

BURTON, Tim, *Big Fish*

CAMERON, James, *Titanic*

CASSAVETES, Nick, *N'oublie jamais*

CHAPLIN, Charlie, *L'Émigrant*

CURTIZ, Michael, *Casablanca*

EDWARDS, Blake, *Diamants sur canapé*

FLEMING, Victor, *Autant en emporte le vent*

GERONIMI, Clyde, *La Belle au bois dormant*

HILLER, Arthur, *Love Story*

HITCHCOCK, Alfred, *Les Enchaînés*

KELLY, Gene & DONEN, Stanley, *Chantons sous la pluie*

LUHRMANN, Baz, *Roméo + Juliette*

MINNELI, Vincent, *Tous en scène*

POLLACK, Sydney, *Out of Africa*

POLLACK, Sydney, *The Way We Were*

ROBBINS, Jerome et WISE, Robert, *West Side Story*

TAUROG, Norman, *Broadway qui danse*

VALENTINO, Rudolph, *Le Cheik*

WOODY, Allen, *La Rose pourpre du Caire*

WRIGHT, Joe, *Orgueil et préjugés*

b). Films hollywoodiens sur le désamour

BENTON, Robert, *Kramer contre Kramer*

CHAZELLE, Damien, *La La Land*

GONDRY, Michel, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*

LEVINSON, Sam, *Malcom & Marie*

MALICK, Terrence, *Badlands*

NICHOLS, Mike, *Le Lauréat*

WILDE, Olivia, *Don't Worry Darling*

c). Autres

BRODESSER-AKNER, Taffy, *Anatomie d'un divorce*

CHAPLIN, Charlie, *Les Temps modernes*

GODARD, Jean-Luc, *Une femme est une femme*

NOTE D'INTRODUCTION AUX ANNEXES

Ce volume s'organise autour de trois chapitres d'annexes illustratives de notre travail analytique. Ces annexes permettent notamment d'appréhender notre méthodologie de recherche et l'étude de notre corpus se constituant de : films hollywoodiens sur le désamour ; et films hollywoodiens appartenant au genre du drame romantique, en tant que référence iconographique et symbolique pour les représentations antagonistes au cœur de notre recherche.

Le premier chapitre intitulé « **Analyse sémio-discursive des films** » déploie les différentes grilles d'analyses sémio-discursives réalisées sur notre corpus de films. Cette approche de recherche étudie les signes et les systèmes de significations présents dans les films. Plus précisément, ces grilles se divisent entre les signifiants (soit les éléments visuels et auditifs des images filmiques) et les signifiés auxquels ils renvoient, soit le concept ou l'idée spécifique derrière la matérialité de l'image.

Certaines grilles analysent une scène en particulier dans les films, dont l'étude approfondie nous semblait particulièrement primordiale. Ces grilles prennent alors en compte dans les films une dimension narrative, iconique (ce qui est représenté), plastique (comment cela est représenté), sonore, linguistique (ce qui est dit et comment cela est dit), sans oublier la dimension symbolique (les références formelles, culturelles...).

D'autres grilles, plus succinctes, analysent par grands thèmes récurrents (par exemple : *la mise en valeur de la beauté, les rôles de genres...*) dans le film les motifs visuels et auditifs relatifs à la thématique. Elles se divisent toujours entre les signifiants et les signifiés.

Ce chapitre comprend trois parties :

- Grilles d'analyses des films classiques appartenant au genre du drame romantique constituant notre corpus secondaire
- Grilles d'analyses des films contemporains sur le désamour constituant notre corpus principal
- Grilles d'analyses des films contemporains sur le désamour constituant notre corpus secondaire

A noter que dans chaque partie, les analyses de films sont classées dans l'ordre chronologique de la sortie des films.

Le second chapitre intitulé « **Analyse sémio-discursive des affiches des films** » comprend les grilles d'analyses sémio-discursives des affiches marketing des trois films principaux de mon corpus.

Le troisième chapitre intitulé « **Corpus de captures d'écrans** » illustre notamment les scènes analysées dans les grilles d'analyses des films précédentes et déployées dans le corps de notre étude. Elles sont classées par ordre d'apparition dans le corps du texte du mémoire. Ce chapitre se compose de trois parties, correspondant aux trois parties de notre mémoire et de nos trois hypothèses.

SOMMAIRE DES ANNEXES

NOTE D'INTRODUCTION AUX ANNEXES.....	112
SOMMAIRE DES ANNEXES.....	113
CHAPITRE 1 : ANALYSE SÉMIO-DISCURSIVE DES FILMS.....	117
PARTIE 1 : films classiques – drame romantique.....	117
1. Le Cheik, Rudolph Valentino (1921).....	117
a. Grille d'analyse sémio-discursive thématique.....	117
2. Casablanca, Michael Curtiz (1942).....	119
a. Grille d'analyse sémio-discursive thématique.....	119
b. Grille d'analyse sémio-discursive – scène du flashback.....	121
3. Love Story, Arthur Hiller (1970).....	124
a. Grille d'analyse sémio-discursive thématique.....	124
4. Roméo + Juliette, Baz Luhrmann (1996).....	127
a. Grille d'analyse sémio-discursive thématique.....	127
b. Grille d'analyse sémio-discursive – scène du suicide.....	129
5. Titanic, James Cameron (1997).....	133
a. Grille d'analyse sémio-discursive thématique.....	133
6. Big Fish, Tim Burton (2004).....	137
a. Grille d'analyse sémio-discursive – scène du coup de foudre	137
7. N'oublie jamais, Nick Cassavetes (2004).....	141
a. Grille d'analyse sémio-discursive thématique.....	141
PARTIE 2 : films contemporains sur le désamour – corpus principal.....	146
1. Les Noces rebelles, Sam Mendes (2008).....	146
a. Grille d'analyse sémio-discursive thématique.....	146
b. Grille d'analyse sémio-discursive – scène de rencontre.....	155
c. Grille d'analyse sémio-discursive thématique – scène de fission finale.....	160
2. Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010).....	166
a. Grille d'analyse sémio-discursive thématique.....	166
b. Grille d'analyse sémio-discursive – scène de fission finale.....	175
3. Marriage Story, Noah Baumbach (2019).....	181
a. Grille d'analyse sémio-discursive thématique.....	181
b. Grille d'analyse sémio-discursive – scène du conflit final.....	186
PARTIE 3 : films contemporains sur le désamour – corpus secondaire.....	196
1. Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Michel Gondry (2004).....	196
a. Grille d'analyse sémio-discursive – scene finale.....	196
2. La La Land, Damien Chazelle (2017).....	201
a. Grille d'analyse sémio-discursive thématique.....	201

3. <i>Don't Worry Darling</i> , Olivia Wilde (2022).....	204
a. Grille d'analyse sémio-discursive thématique.....	204
CHAPITRE 2 : ANALYSE SÉMIO-DISCURSIVE DES AFFICHES DE FILMS.....	208
1. <i>Les Noces rebelles</i> , Sam Mendes (2008).....	208
2. <i>Blue Valentine</i> , Derek Cianfrance (2010).....	212
3. <i>Marriage Story</i> , Noah Baumbach (2019).....	216
CHAPITRE 3 : CORPUS DE CAPTURES D'ÉCRANS.....	220
PARTIE 1 : Hypothèse 1.....	220
1. Les rouages de l'industrie et l'hyper spécialisation du travail.....	220
2. La représentation de l'amour lors du code Hays.....	221
3. L'envol lyrique et magique des sentiments amoureux.....	222
a. <i>Une danse parmi les étoiles</i>	222
b. <i>...inspirée d'une danse dans le ciel</i>	223
4. Les films romantiques sont l'apanage d'un public féminin.....	224
5. Le trope de la « pluie romantique ».....	226
a. <i>L'un des premiers baisers sous la pluie</i>	226
b. <i>Une scène sous la pluie devenue culte</i>	227
c. <i>L'affiche marketing américain du film N'oublie jamais</i>	228
6. La mise en scène de l'amour fusion.....	229
7. Portraits funéraires et sculptures dans l'Antiquité.....	230
8. Le mythe de l'éternité au-delà de la mort des amants.....	232
9. La caméra sublime la beauté des acteurs et les idéalise	234
10. Le stéréotype du coup de foudre	235
11. Les signes de la « destinée amoureuse »	236
12. Un tableau romantique et crépusculaire	237
13. Stratégie marketing et paysage idyllique	238
14. L'image fantasmée et figée de la femme	240
15. L'érotisation des rapports de domination	241
PARTIE 2 : Hypothèse 2.....	242
1. Une tension narrative entre l'amour passion et le mariage de raison	242
2. Le début et la fin d'une relation amoureuse	243
3. Le récit d'épiphanie ou de révélation	245
4. Le récit d'accumulation.....	246
5. Le récit du traumatisme.....	247

6. De l'amour fusion à l'amour fission par le montage	248
a. <i>De l'amour fusion</i>	248
b. ... à l'amour fission.....	249
7. De l'amour fusion à l'amour fission dans l'espace	250
a. <i>De l'amour fusion au sein d'une voiture</i>	250
b. <i>L'amour fission au sein d'une voiture</i>	252
8. De la déclaration d'amour à la déclaration de haine	253
a. <i>Déclaration d'amour</i>	253
b. <i>Déclaration de haine / désamour</i>	254
9. La désacralisation des idéaux physiques.....	257
a. <i>La désacralisation de Dean, interprété par Ryan Gosling</i>	257
b. <i>La désacralisation de Cindy, interprétée par Michelle Williams</i>	259
10. La désacralisation de l'idéal de l'être aimé.....	261
11. La perte de son idéal dans son propre reflet	262
12. Le huis clos physique du quotidien	264
a. <i>Le trajet monotone et répétitif de Frank</i>	264
b. <i>L'enfermement physique d'April dans son foyer</i>	265
13. Les objets et les lieux comme points de rencontres et de divergences émotionnelles.....	267
a. <i>Des objets qui unissent les amants</i>	267
b. <i>Ou des objets qui les séparent</i>	268
14. L'enfermement psychique dans le quotidien.....	269
a. <i>Scène 1</i>	269
b. <i>Scène 2</i>	270
PARTIE 3 : Hypothèse 3	272
1. La métaphore du théâtre : rôles genrés et scripts sexuels	272
a. <i>Du théâtre romantique à la tragédie du mariage</i>	272
b. <i>Deux rôles définis asymétriques</i>	274
c. <i>Un metteur en scène actif, une actrice malléable</i>	275
2. Script féminin : le travail domestique	277
3. Script féminin : le travail domestique lié à la charge parentale.....	278
4. Script féminin : désirer être une mère	280
5. Script féminin : travail affectif et sexuel	281
a. <i>Le travail sexuel</i>	281
b. <i>Le travail affectif</i>	282
6. La romance : une obsession féminine	283
7. Des désirs de romance insatisfaits	284
8. Une tension entre idéal romantique et désir d'émancipation.....	285
a. <i>De nombreuses références intertextuelles à des œuvres romantiques</i>	285
b. <i>Un fantasme romantique : choisir l'amour passion</i>	286
c. <i>Une fin postmoderne : l'émancipation et l'accomplissement contre la romance</i>	287
9. Le divorce ou la défection : les clés de l'empowerment féminin	288
a. <i>L'acte solennel de la demande de divorce</i>	288
b. <i>L'affirmation de soi dans la défection</i>	289
10. Le prince charmant : de l'agent libérateur au géolier.....	290

11. Des femmes peu empathiques	293
a. <i>Une représentation asymétrique entre la mère et le père</i>	293
b. <i>La représentation d'une femme peu engagée dans l'entretien de son couple</i>	295
c. <i>La « sécheresse du cœur » féminin</i>	296
12. Le phénomène de l' « himpathy »	297
a. <i>Une représentation pathétique</i>	297
b. <i>... et injuste</i>	298
13. Les scripts masculins dans le couple	300
a. <i>De la nécessité d'être un chef de famille responsable</i>	300
b. <i>De la nécessité d'« être un homme » aux yeux de sa femme</i>	301
c. <i>Réaffirmer sa masculinité par la force physique</i>	302
14. La romantisation des hommes	304
a. <i>Le rêve romantique masculin</i>	304
b. <i>L'impossibilité d'envisager la séparation</i>	305
15. Symboles nostalgiques	306
a. <i>Le motif de la lettre</i>	306
b. <i>La musique comme déclencheur nostalgique</i>	307
16. L'utopie nostalgique du patriarcat	308
a. <i>La construction d'un monde virtuel par les hommes et pour les hommes</i>	308
b. <i>La mort du patriarcat</i>	310
17. Une nouvelle voie possible : la réécriture des scripts sexuels	312
a. <i>La réécriture du script sexuel féminin</i>	312
b. <i>La réécriture du script sexuel masculin</i>	313
c. <i>Une nouvelle forme d'amour en dehors des scripts</i>	317

CHAPITRE 1 : ANALYSE SÉMIO-DISCURSIVE DES FILMS

PARTIE 1 : FILMS CLASSIQUES – DRAME ROMANTIQUE

1). *Le Cheik*, Rudolph Valentino (1921)

a). Grille d'analyse sémio-discursive thématique

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Film muet en noir et blanc 1h26	Cinéma muet renforce l'importance de l'image et la force visuelle.
Lieu de médiatisation	Cinéma	
Réalisateur	George Melford	
Acteurs	Rudolph Valentino Agnès Ayres	Rudolph Valentino est un « <i>sex symbol</i> » et une icône du cinéma. Après ce film, il fait la une des journaux de cinéma du monde entier et obtient de nombreux rôles dans des films romantiques. Agnès Ayres est actrice très populaire du cinéma muet dans les années 20. L'arrivée du parlant signe le début de la fin de sa carrière.
Pitch	<i>Lady Diana Mayo réalise une longue excursion dans le désert. Aventurière et en avance sur son temps, elle se refuse au mariage. Elle est cependant kidnappée par le Cheik Ahmed, qui désire l'épouser malgré elle...</i>	Ce film adapté d'un roman fait l'apologie de la culture du viol et représente le syndrome de Stockholm.
Contexte de production / de réception	1921	Contexte cinématographique : -Avènement des studios et du cinéma muet -Succès commercial considérable pour ce film malgré la critique qui désigne comme une représentation stéréotypée des cultures orientales (exotisme films romantiques) et une représentation sexiste faisant l'apologie du viol. Contexte social : -Les années 20 sont marquées par la révolution des suffragettes qui ont obtenues le droit de vote. -Ce film semble être une forme de réaction au mouvement de libération des femmes, puisqu'il fait justement le portrait d'une femme libre acceptant finalement de renoncer au féminisme par amour pour son geôlier. -Ce film a paradoxalement reçu un accueil considérable de la part d'un public féminin. -L'acteur est devenu une véritable idole pour le public féminin et a ouvert la voie à Valentino à de nombreux rôles romantiques (<i>Blood and Sand</i> ; <i>Monsieur Beaucaire</i> ; <i>The Eagle...</i>)
THÉMATIQUES	DÉNOTÉ	CONNOTÉ

Sublimation de la beauté féminine	1). TC 19:30 Plan de demi ensemble où l'on voit Diana assoupie, vêtue de blanc, dans un cercle noir. 2). TC 27:57 Le Cheik déclare à Diana (dans l'intertitre) : « Sais-tu à quel point tu es belle ? » 3). TC 29:26 Le Cheik déclare à Diana (dans l'intertitre) : « Tu fais un garçon très un charmant, mais ce n'est pas un garçon que j'ai vu il y a deux nuits à Biskra ». 4). TC 37 :29 Nouveau plan où Diana porte une belle robe féminine choisie par le Cheik	1). Sa beauté est sublimée par la mise en scène. Elle est un objet de regard passif alors que Cheik l'observe. 2). Le discours du Cheik insiste, une nouvelle fois, sur sa beauté. 3). Sa beauté doit être associée à sa féminité 4). Sa beauté doit être associée à sa féminité. Elle portera par la suite uniquement des robes à la demande du Cheik qui subliment sa silhouette et sa féminité.
Rapports de domination asymétriques	1). TC 39:39 Le Cheik déclare à Diana (dans l'intertitre) : « Tu es si belle et si je le décide, je peux te forcer à m'aimer ». 2). TC 51 :26 Le Cheik sauve Diana, perdue dans le désert. 3). TC 1 :05 :45 Ahmed accourt pour sauver Diana des griffes d'un autre Cheik et se bat pour elle.	1). Le Cheik affirme sa domination physique et affective sur Diana. 2). Le Cheik, personnage masculin actif, se présente en sauveur de Diana, devenue passive. 3). Le Cheik, personnage masculin actif, se présente en sauveur de Diana, devenue passive.
Topos romantiques	1). TC 1 :05 :45 Perdue dans le désert, Diana écrit « Ahmed je t'aime » dans le sable. Elle est filmée en un plan fixe longue focale. 2). TC 1:24:29 Plan serré / plan demi ensemble : Diana pose sa tête contre la poitrine du Cheik qui vient de se réveiller suite à son combat avec un Cheik adverse. Il lui caresse les cheveux en déclarant (intertitre) : « Diana, ma bien-aimée, l'obscurité est passée et maintenant le soleil brille ! »	1). Topos de la déclaration d'amour. Le paysage et les décors épousent ce que ressentent les protagonistes. 2). Topos du <i>happy end</i> pour le couple. Topos de la déclaration d'amour. La mise en scène représente l'amour fusion du couple.

2). *Casablanca*, Michael Curtiz (1942)

a). Grille d'analyse sémio-discursive thématique

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Film 1h42 Drame romantique sur fond de guerre	
Lieu de médiatisation	Cinéma	
Réalisateur	Michael Curtiz	Un des réalisateurs les plus importants de la Warner Bros dans les années 30. Plus de 80 films : <i>Casablanca</i> est l'un de ses films les plus cultes.
Acteurs	Humphrey Bogart Ingrid Bergman	Ils étaient tous les deux déjà connus, mais ce film les a érigés en tant qu'icônes romantiques Humphrey Bogart est une icône de style et de charme masculin. Il possède un charisme magnétique et une allure mystérieuse. Ingrid Bergman (actrice suédoise ayant fait carrière aux USA) est considérée comme l'une des plus grandes actrices de l'histoire du cinéma américain. Elle est admirée pour sa beauté intemporelle et classique.
Pitch	<i>Pendant la Seconde guerre mondiale, Rick Blaine tient un night-club à Casablanca en oubliant tout patriotisme pour les Etats-Unis. Jusqu'à ce que son ancienne amante et amour passionnel, Ilsa Lund, revienne dans sa vie. Il devra choisir entre la femme de sa vie et son pays.</i>	
Contexte de production / de réception	1942	Contexte cinématographique : -Lauréat de l'Oscar du meilleur film en 43 -L'un des plus gros succès cinématographiques de l'année 1943 -Film classique durant l'âge d'or d'Hollywood Contexte social : - Implication USA dans la 2nd guerre mondiale depuis 1941 - Fort sentiment patriotique aux USA -Casablanca est un film servant au <i>soft power</i> des USA en temps de guerre. - De nombreuses relations éphémères ont lieu dans le contexte de la guerre, comme dans le pitch du film -Contexte morale religieuse encore forte aux USA. Les adultères étaient mal vus.
THÉMATIQUES	DÉNOTÉ	CONNOTÉ

Sublimation de la beauté féminine	1). TC : 45 : 00 Dans leurs souvenirs, Rick déclare à Ilsa : « Je ne sais presque rien de vous » Gros plan en contre-champ sur le visage et le regard d'Ilsa. 2). TC : 49:35 Gros plan sur le visage d'Ilsa Longue focale Lumières la détachent du fond du décor Flou artistique 3). TC 1 : 20 : 00 Ilsa déclare : « Nous nous connaissons si peu quand nous étions amoureux à Paris » .	1). Ces paroles soulignent le fait qu'il est amoureux d'un idéal physique. Valorisation par la mise en scène de la beauté d'Ilsa. 2). Ilsa est une image figée sublimée par la mise en scène. Sa beauté paraît plus céleste qu'humaine. 3). Les paroles d'Ilsa soulignent une nouvelle fois qu'ils étaient amoureux d'un idéal et non d'une personne.
Topos romantique	1). TC 46:50 Dans leurs souvenirs, Rick l'attend à la gare sous la pluie. Ilsa l'abandonne et lui laisse une lettre qu'il lit sous la pluie. Elle lui déclare dans cette lettre qu'elle ne peut plus le voir, malgré son amour. Rick jette la lettre qui disparaît dans la fumée / le flou des souvenirs. 2). TC : 1 : 23 : 00 Ilsa menace de tuer Rick et finit par lui déclarer ses sentiments : « Si tu savais comme je t'ai aimé... et comme je t'aime toujours. » Gros plan resserré sur leurs deux visages / plan fixe / longue focale.	1). Motif de la lettre est un topos romantique phare pour exprimer ses émotions. Ce motif rajoute de la dramaturgie à une histoire d'amour. 2). Topos romantique de la déclaration d'amour
Rôles de genres	1). TC 1:25:12 Ilsa déclare à Rick : « J'ai fui une fois, je ne peux le faire une seconde fois » Plan serré / longue focale / plan fixe sur son visage qui se pose contre l'épaule de Rick Ilsa ajoute : « Tu dois penser pour nous deux » Rick lui répond : « Très bien, je le ferais » Ilsa : « J'aimerais ne pas autant t'aimer... » Une musique dramatique souligne la scène. 2). TC 1 : 36 : 50 : Rick déclare : « J'ai pensé pour nous deux » « Ta place est avec Victor » Il se sacrifie et lui intime de l'abandonner et de monter dans l'avion. Ilsa fond en larmes.	1). Rick est moteur de la narration et choisit à la place d'Ilsa. Il l'infantilise en choisissant pour elle et en soulignant qu'elle appartient à un autre homme. 2). Rick se sacrifie et de fait, est reconnu comme un héros pour la patrie. Au contraire, Ilsa est dépeinte comme dépendante d'un autre homme, incapable de prendre une décision pour sa patrie et pour elle-même.

Nostalgie et sublimation de l'amour à travers le souvenir	1).TC 1:36:50 Ilsa demande à Rick, lorsqu'il lui intime de partir dans l'avion et de l'abandonner à Casablanca : « Et nous ? » Rick lui répond : « Nous aurons toujours Paris. » Champ / contre champ sur leurs deux visages qui se décolent du fond en plan rapproché poitrine / longue focale / plan fixe	1). Une scène de fin qui symbolise leur amour éternel, à jamais figé dans leurs souvenirs de Paris. Amour vécu comme un idéal passé, un mirage, qu'ils regarderont avec nostalgie.
---	--	---

b). Grille d'analyse sémio-discursive – Scène du flashback

DIMENSION NARRATIVE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Synopsis de la scène	Rick désespère d'avoir retrouvé Ilsa à Casablanca, au bras d'un autre homme. Il se remémore, verre à la main, de son idylle amoureuse à Paris avec elle.	Scène de flashback empreinte de nostalgie et enrobant le souvenir amoureux d'un voile éternel : l'amour subsiste, intact, dans leurs souvenirs mutuels.
Personnages	Rick Blaine > américain expatrié au Maroc, à Casablanca, où il tient un café (<i>Rick's Café Américain</i>). Cynique businessman, il semble mystérieux et peu avenant au premier abord. Seulement, son cœur a été brisé par Ilsa : il se battait auparavant pour les opprimés et avait à cœur un fervent militantisme antifasciste. Il retrouvera cet esprit à la fin du film en l'aidant à fuir avec son mari et en tuant un nazi. Ilsa Lund > Femme de Lazlo et amante de Rick, elle est partagée entre ces deux amours. Elle est attachée à la foi politique de son mari (résistant contre les nazis), mais également aux souvenirs d'un amour éphémère à Paris avec Rick.	Deux personnages très genrés. Ilsa est finalement uniquement définie par l'homme avec qui elle est. Sa seule quête ou motivation est liée à Rick ou son mari Lazlo Rick, lui, est conféré d'un destin plus patriotique. C'est également lui qui prendra la décision pour Ilsa et qui se sacrifiera en héros de la nation et de la narration.
Relation entre les personnages	Rick et Ilsa viennent de se retrouver à Casablanca. Rick, le cœur brisé depuis qu'elle l'a quitté avec une lettre, ne comprend pas pourquoi le destin la ramène dans sa vie... Il se remémore avec nostalgie et mélancolie leurs souvenirs à Paris.	
Hiérarchie sociale entre les personnages	Ilsa est mariée. Rick est seul.	L'adultère était socialement mal vu à l'époque. Le premier obstacle à leur retrouvaille et leur amour : le mari d'Ilsa.

Place de la scène dans le film	Scène arrive de 38 :30 à 39 :35	Scène primordiale au milieu du film qui donne accès aux spectateurs l'histoire d'amour qu'ils ont vécu ensemble.
---------------------------------------	---------------------------------	--

DIMENSION ICONIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Décors	1). Casablanca 2). Le Paris rêvé et idéalisé	1). Casablanca, un lieu exotique hors du quotidien. Un lieu de passage et de transit, voué à l'éphémère 2). Paris, la capitale de l'amour. La ville est essentialisée à travers certains lieux qui l'identifient (la tour Eiffel, l'Arc de triomphe, la Seine...) et lui confèrent son imaginaire romantique idéalisé.

DIMENSION PLASTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Définition de l'image	En noir et blanc Esthétique rêveuse / brumeuse et plus lumineuse	Esthétique du souvenir Composition graphique en noir et blanc qui participe à augmenter les contrastes entre le noir et blanc
Échelle	1). Plan de demi ensemble puis gros plan sur le visage de Rick. 2). Gros plan sur visage de Rick. Il fume et la fumée s'échappe de sa bouche. 3). L'arc de triomphe apparaît en plan d'ensemble. 4). Plan rapproché poitrine sur Ilsa et Rick dans une voiture. 5). Plan de demi ensemble sur la voiture et la ville derrière eux. Leurs deux têtes se collent l'une contre l'autre. 6). Plan de demi ensemble où on les voit sur un bateau sur la Seine. La Tour Eiffel se trouve derrière eux, tout comme un drapeau français.	1). Rick semble perdu dans ses pensées, le changement d'échelle souligne le focus sur son introspection. 2). Focus sur son visage nous donne accès à ses souvenirs en un sens. La fumée crée une atmosphère mystérieuse. 3). Imaginaire typique Parisien qui se dessine avec l'apparition de ce monument phare de la ville. Le spectateur comprend que l'on est à Paris, la ville de l'amour. 4). Escapade amoureuse dans la ville de l'amour. Rick conduit et mène symboliquement la narration / leur histoire. 5). Leurs deux têtes sont collées l'une contre l'autre, symbole de l'amour fusion. 6). Topos romantique parisien dans ce cadre. Ensemble de signes qui permettent au spectateur de comprendre qu'il s'agit de Paris.
Angle de prise de vue	Plans de face	Valorisation du couple dans leur cadre

Profondeur de champ	1). Longue focale 2). Longue focale 3). Courte focale 4). Longue focale qui laisse apparaître derrière eux la ville de Paris, floue. On entrevoit l'arc de triomphe puis le décor change et devient plus bucolique. 5). Longue focale 6). Longue focale qui les inscrit dans ce cadre	4). D'un décor typiquement parisien à un décor bucolique romantique.
Fixité ou mouvement de la caméra	1). Zoom avant 2). Plan fixe 3). Plan fixe 4). Plan fixe 5). Léger dézoom 6). Léger zoom qui se rapproche d'eux pour les positionner au centre du cadre	1). Zoom permet de resserrer le cadre et de valoriser l'amour fusion des amants, qui fusionnent littéralement dans le cadre. 6). Zoom permet de resserrer le cadre et de valoriser l'amour fusion des amants, qui fusionnent littéralement dans le cadre.
Couleurs	Noir et blanc	
Montage	Ellipses successives	Ellipses qui essentialisent leur relation. Le film ne montre que les moments passionnels.
Transition entre les plans	2). L'image devient floue et se brouille avec la fumée de la cigarette. 6). Transition fondu / surimpression	2). Brouillard des souvenirs suggéré par une transition brumeuse Fondus et surimpressions : imaginaire flou et doux

DIMENSION SONORE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Musique	1). La musique retentit. Rick demande à son pianiste de jouer cette musique qu'il associe à Paris et leur amour. Musique au piano lyrique, douce et mélancolique. 2). La musique augmente de volume 3). Hymne national français	1). Musique au piano qui active les souvenirs comme une madeleine de Proust. 2). Souligne la transition entre présent et futur 3). Hymne national possède un imaginaire patriotique français en temps de guerre notamment et souligne le fait que la scène se trouve dans la capitale française.

DIMENSION LINGUISTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Fond	Ils ne parlent pas.	Silences qui valorisent la beauté de l'image et de leur pure relation heureuse.

3). *Love Story*, Arthur Hiller (1970)

a). Grille d'analyse sémio-discursive thématique

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Film de 1h39 Genre : drame / romance	
Lieu de médiatisation	Cinéma /	
Réalisateur	Arthur Hiller	Réalisateur canadien qui a réalisé des films aux multiples genres (film de guerre, drame psychologique, comédie) et son plus grand succès commercial : <i>Love Story</i>
Acteurs	Ali MacGraw Ryan O'Neal	-Ali MacGraw (31 ans à l'époque du tournage) est surtout connu pour son rôle dans le film <i>Love Story</i> où elle joue le personnage principal féminin, Jennifer Cavalleri. Ce film a été un énorme succès et a contribué à sa renommée internationale. Elle a été nommée pour plusieurs prix prestigieux, dont un Academy Award pour sa performance dans le film. -Ryan O'Neal (29 ans au moment du tournage) est surtout connu pour ses rôles dans <i>Love Story</i> d'Arthur Hiller, aux côtés d'Ali McGraw, et dans <i>Barry Lyndon</i> réalisé par Stanley Kubrick => Deux jeunes acteurs à l'époque.
Pitch	<i>Deux étudiants en droit se rencontrent à la bibliothèque de leur université. Oliver appartient à une famille aisée, et Jennifer travaille à la bibliothèque pour payer ses études. Malgré leurs différences, ils tombent amoureux l'un de l'autre. Une belle histoire d'amour commence...</i>	
Contexte de production / de réception	1970	Contexte cinématographique : -<i>Love Story</i> a connu un succès commercial immense -Récompenses multiples : Oscar de la meilleure musique originale, Golden Globes 1971 (meilleur film dramatique, meilleure actrice, meilleur réalisateur, meilleur scénario, meilleure musique originale) -Essor Nouvel Hollywood. Film qui s'oppose aux films postmodernes qui émergent alors. Contexte social : - Mouvement des droits des femmes : les années 1970 ont été marquées par le mouvement féministe de deuxième vague, qui a mis en avant les revendications des femmes en matière d'égalité

		des droits et d'émancipation. - Divorce et autonomie des femmes : les années 1970 ont connu une augmentation significative du taux de divorce aux États-Unis.
THÉMATIQUES	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Topos romantique	1). TC 16:41 à 18:18 : Plan face caméra / plan américain de face / caméra portée alors qu'ils avancent = image non fixe et mouvementé Longue focale Couleurs tristes et pâles / ciel gris et vêtements sombres Il pleut mais cela ne les dérange pas Monologue d'Oliver : « Cavilleri je sais à quoi tu joues et j'en ai marre. Tu es la pire bêcheuse de Radcliffe. La Reine ! Tu refroidirais un hussard. Mais les joutes oratoires ne me suffisent pas. Si ça te suffit, retourne à ta musique et bonne chance ! Je pense que tu as peur. Ton mur de verre t'évite d'être blessée, mais aussi d'être touchée. C'est un risque à courir, n'est-ce pas Jenny ? Moi j'ai eu le courage d'admettre ce que je ressentais Un jour tu seras forcé d'admettre que tu tiens à moi. » Gros plan sur le visage de Jenny / la pluie ruisselle sur son visage / elle peine à parler et répondre Longue focale / arbres morts en fond « Je tiens à toi. » dit-elle en se tournant vers lui. Déclaration d'amour Gros plan sur le visage de Jenny et celui d'Oliver Elle lui sourit Une musique lyrique douce retentit à ce moment-là (qui fera aussi le succès du film) Il entre alors dans le cadre et l'embrasse sous la pluie Baiser passionné	1). Scène déclaration d'amour / topos pluie romantique La pluie est ici le signe d'une grande vulnérabilité qu'ils manifestent en se déclarant leur amour (« Je tiens à toi ») Elle représente également l'élan de leur passion et dramatise la scène. Baiser passionnel et fusionnel sous la pluie + fonction érotique de la pluie
Sacralisation de l'institution du mariage	1). TC 41 : 27 Jennifer et Oliver annoncent leur mariage au père de Jennifer. Un mariage qui ne sera pas religieux, mais « fait maison ». Le père répond : « La mariée parle aussi ? C'est un nouveau monde » 2). TC 41 : 28 à 44 : 18 Scène du mariage Le couple est au centre du plan Le prêtre déclare : « Écoutons les mots qu'ils ont choisis pour cet acte sacré » Discours de Jenny, en gros plan. Elle porte une robe blanche et peu de maquillage. Décor universitaire avec des livres derrière elle.	1). Topos du mariage pour sacraliser leur amour Imaginaire plus moderne puisque le mariage n'est pas chrétien. Contraste entre deux générations / deux traditions. 2). Répétition de termes sacrés et propres au mariage pour sacraliser justement leur mariage et leur amour. Décor universitaire qui contraste avec l'Église et apporte de la modernité à cette tradition. Le discours / poème de Jennifer dessine un lexique propre à un amour céleste / éternel Lorsque la caméra tourne autour d'eux, topos de la mise en scène qui souligne les vertiges de l'amour.

	« Lorsque s'élèvent nos deux âmes, si fortes et si droites. Face à face, silencieuses, tendres, s'attirant l'une l'autre jusqu'à ce que leurs ailes déployées s'effleurent et s'embrassent. Quelle injustice terrestre pourrait contrarier notre bonheur éternel ? Ecoute, en montant dans les nues, les anges nous pressent déjà. Ils se prennent à troubler par les accords sublimes d'un chant céleste, le calme de notre silence. Écoute, Nous resterons plutôt sur terre mon amour, là où tous les vices contrariés d'une pauvre humanité battent en retraite, et isolant les purs esprits, leur font une place où vivre et où s'aimer, pour un jour, encerclés par l'obscurité de la nuit et de la mort. » La caméra tourne autour d'eux / gros plan / longue focale. Oliver déclare : « Je te donne ma main. Je te donne mon amour, plus précieux que l'argent. Je me donne à toi avant toute foi ou loi. Me donnes-tu toi-même ? Feras-tu route avec moi ? Nos vies ne feront-elles qu'une ? » => = amour fusion La caméra arrête de tourner. Ils se regardent intensément. Olivier : « Moi Oliver Barrett te prends Jennifer Cavilleri pour épouse dès ce jour pour t'aimer et te chérir jusqu'à ce que la mort nous sépare » Jennifer : « Moi Jennifer Cavilleri te prends Oliver Barres pour époux dès ce jour pour t'aimer et te chérir jusqu'à ce que la mort nous sépare » Gros plan sur leurs deux visages qui remplissent presque le cadre Longue focale => focus sur eux et leur amour Baiser passionné, elle passe les fleurs derrière lui en le prenant par le cou Ils envahissent le cadre en s'embrassant = premier et second plan 44 : 18 > image se fige quand ils s'embrassent, comme une photo 3). TC 1 : 05 : 45 Alors qu'ils sont nouvellement mariés, Jennifer demande à Oliver de la porter pour passer le palier de leur nouvelle maison. Il la portera également dans leur seconde maison.	Répétitions de leurs paroles sacralisent l'acte (Moi... te prends pour époux...) Le terme « jusqu'à ce que la mort nous sépare » possède une aura tragique lorsque le spectateur connaît la fin du film. (propre au genre du drame romantique) Dernière image qui se fige en une photo symbolise en un sens leur amour éternel. 3). Rituel éternel lié à la tradition du mariage sacralisant ainsi leur relation. Oliver la porte dans chacune de leurs maisons, préservant un rituel infini à l'image de leur amour qui ne décline pas malgré le temps.
Le mythe de l'éternité	1). TC 1:08 : 00 Un médecin annonce à Oliver la mort de Jennifer. Il répond : « C'est impossible... Elle n'a que 24 ans » 2). TC 1:25:58 Sur son lit de mort, la mise en scène met en avant Jennifer dans son sommeil, vêtue de blanc. Gros plan sur son visage d'une beauté apaisée.	1). Jeunesse de leur amour. La mort permet en un sens de figer, pour toujours, leur passion dans un moment encore intense et passionnel. 2). Même sur son lit de mort, la mise en scène sublime la beauté éternelle de Jennifer. La maladie est un processus qui devrait lui retirer sa beauté, ce que l'on ne voit pas. Le blanc de sa tenue est ici à la fois le symbole du mariage et de la mort.

	3). TC plan de fin Plan de demi ensemble, Oliver est seul de dos devant la patinoire.	3). Scène qui fait écho à celle du début. Il pensera toujours à elle dans l'éternité du souvenir.
--	---	--

4). *Roméo + Juliette*, Baz Luhrmann (1996)

a). Grille d'analyse sémio-discursive thématique

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Film 1h55 Drame / romance / action	Mélange des genres
Lieu de médiatisation	Cinéma	
Réalisateur	Baz Luhrmann	Il a acquis une renommée internationale avec ce film puis réalisation de <i>Moulin Rouge</i> et <i>Gatsby le magnifique</i> Il est célèbre pour un style visuel flamboyant ; et son choix de mélanger les genres et les époques
Acteurs	Leonardo DiCaprio Claire Danes	-L. DiCaprio a été reconnu à l'international avec deux rôles romantiques : <i>Titanic</i> et <i>Roméo + Juliette</i>. Ces rôles ont constitué l'acteur en « sex symbol » d'une génération. Phénomène de la « Léomania »: terme informel pour décrire l'engouement autour de l'acteur. -Claire Danes, une actrice qui a notamment connu un certain succès avec ce rôle et plus tard, en tant que personnage principal de la série <i>Homeland</i>
Pitch	<i>A Verona Beach, un quartier de Los Angeles, deux familles rivales s'affrontent : les Montague et les Capulet. A l'occasion d'un bal chez les Capulet, Roméo tombe amoureux de Juliette. Une passion dangereuse commence alors : ils appartient tous les deux aux familles rivales.</i>	Adaptation revisitée et modernisée de la pièce de théâtre du même nom de Shakespeare.
Contexte de production / de réception	1996	Contexte cinématographique : - Le public est en recherche de divertissement grand public, de narrations puissantes et émotives. - Le film a connu une popularité durable et une influence culturelle importante. -Ce film a été acclamé pour : - son style visuel unique - sa bande originale populaire - sa relecture moderne de l'histoire classique de Shakespeare. Contexte social : -Mouvements féministes se sont davantage imposés (débat sur égalité des sexes, autonomie des femmes et droits reproductifs) -Modèle de la famille nucléaire de plus en plus remis en question

		-De plus en plus de divorces dans ce contexte Vague remake et réadaptations : Nombreuses œuvres portées à l'écran dans les années 1990 : > <i>Hamlet</i> par Franco Zeffirelli en 1990 et en 1996 par Kenneth Branagh > <i>Richard III</i> par Richard Loncraine en 1995, > <i>Othello</i> par Olivier Parker en 1996 > <i>Le Songe d'une nuit d'été</i> réalisé par Michael Hoffman en 1999 > <i>Shakespeare in Love</i> par John Madden en 1998 => Dans un contexte où la romance / la famille nucléaire sont de moins en moins valorisés comme des valeurs partagés, il est cependant intéressant de relever l'engouement du spectateur pour une romance historique. Paradoxe qui pourrait représenter le besoin, toujours aussi intense, pour le public de continuer à rêver au cinéma et s'échapper du quotidien. Histoire culte, symbole de l'amour éternel, remodelé et recontextualisé dans notre époque.
THÉMATIQUES	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Amour fusion	TC 37 : 39 à 43 :01 1). Scène d'amour fusion dans la piscine, qui remplace la traditionnelle scène du balcon dans la pièce. La piscine devient l'élément central de cette scène. Élément qui modernise la pièce. 2). Chorégraphie aquatique : Roméo surprend Juliette. Ils tombent ensemble dans l'eau. Commence alors une forme de chorégraphie dans l'eau : ils s'embrassent, parlent, vont d'un endroit à un autre de la piscine. Ils sont la plupart du temps filmés en gros plan pour valoriser leurs échanges, leurs regards et leurs baisers. 3). Demande en mariage et baptême fusionnel en un seul être : Juliette remonte et sort de l'eau. Roméo, encore à moitié dans l'eau, lui demande : « Vas-tu me laisser si insatisfait ? » Juliette : « Quelle satisfaction veux-tu avoir ce soir ? » Roméo à Juliette : « L'échange de ton vœu fidèle d'amour contre le mien »	Scène d'amour fusion dans la piscine : 1). Piscine et symbolique de l'eau : -fusion érotique / sexuelle -havre de paix liquide en dehors des hors terrestres -fusion liquide des amants -symbolique du baptême/symbolique religieuse 2). Chorégraphie aquatique : vertige de l'amour qui ressent grâce au montage et la mise en scène / perte de tout repère spatio-temporel. L'usage du gros plan presque permanent renforce ce sentiment de perte de tout repère spatio-temporel. Amour fusion qui se joue. 3). Demande en mariage et baptême fusionnel en un seul être : Institution mariage pour rendre leur amour éternel et sacré. Lorsqu'ils tombent dans l'eau, métaphore d'un nouveau baptême peut se jouer : nouvelle vie à deux sous le signe de l'amour / renouveau grâce à l'amour / ils forment en fusionnant un nouvel être qui naît pour la première fois.

	Juliette à Roméo : « Je te l'avais donné avant que tu ne l'aies demandé » Elle accourt vers lui et ils tombent de nouveau sous l'eau et s'embrassent sous l'eau.	Métaphore « tomber amoureux » prend littéralement tout son sens lorsqu'ils tombent par deux fois dans l'eau.
Sublimation physique des partenaires	1). TC 10:31 : Première apparition de Romeo > plan de bas en haut, il est noyé dans le soleil Il fume, cheveux lâchés, à peine discernable. 2). TC 1:15:18 : Éloge de la beauté de Romeo par Juliette : « « Serpent caché sous un visage de fleurs » « Vit-on jamais un livrer abriter une aussi vile matière sous une reliure aussi belle ? » « Comment se peut-il que le mensonge ait une si somptueuse résidence ? » Juliette est dans sa chambre remplie de vierges et de bougies.	1). Éloge de la beauté aveuglante de Roméo. La mise en scène la souligne. 2). Alors que Roméo vient de tuer le cousin de Juliette, elle se demande ce qui se cache derrière l'idéal physique / l'idéal céleste qu'elle s'est imaginé de celui dont elle est tombée amoureuse. Scène religieuse / christique soulignée par la mise en scène.

b). Grille d'analyse sémio-discursive – Scène du suicide

DIMENSION NARRATIVE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Synopsis de la scène	Roméo décide de revenir à Vérone en apprenant la mort de Juliette alors qu'il est condamné à l'exil depuis qu'il a tué son cousin. Cependant, Juliette a pris un poison, donné par le prêtre, qui simule sa mort. Elle doit néanmoins se réveiller après ses funérailles. Roméo n'a jamais reçu la lettre du prêtre pour l'avertir de ce stratagème et croit qu'elle est morte. Il prend du poison au-dessus de son corps au moment même où elle se réveille. Il meurt dans les bras de Juliette. Elle se tue après lui d'un coup de pistolet dans la tempe. Ellipse de leurs moments heureux avant un fondu au blanc qui conclut leur histoire.	Topos de l'amour : fin tragique. Leur amour éphémère devient éternel. Scène tragique et profondément romantique, le trope des films romantiques dramatiques Suicide à deux pour vivre par-delà la mort éternellement et ainsi s'élever spirituellement Scène soudainement plus calme et lente qui contraste avec les scènes très rapides et chaotiques précédentes (courte poursuite police et Romeo + échange de tirs) Forme de sanctuaire / moments amoureux sont les plus lents du film. Ils sont en dehors du temps et du monde.
Personnages	Roméo Montaigu, dépeint comme le jeune aristocrate idéal. Amoureux de l'amour, il est épris de Rosaline avant de tomber sous le charme de Juliette. Véritable héros de chevalerie dans la pièce originelle, prêt à surmonter tous les obstacles pour l'objet de son amour. Juliette Capulet, une jeune fille de 14 ans qui va affronter en quelques jours l'amour et la mort. Courageuse et déterminée, elle va également affronter sa propre famille pour pouvoir vivre ses désirs et son amour. (Ses parents veulent la marier à un autre homme)	Deux personnages très marqués par leur rôle de genre. Roméo est le preux chevalier qui fait advenir la relation par son regard et guide en un sens la narration. Juliette est l'objet de cet amour avant d'être éprise à son tour. Elle s'impose malgré tout contre sa famille et ce qui est attendu d'elle : un personnage féminin complexe.

Relation entre les personnages	Ils sont amoureux et devaient fuir ensemble.	
Hierarchie sociale entre les personnages	Ils ont le même statut social	
Place de la scène dans le film	Scène de 1 :48 :18 à 1 :51 :32	Scène importante et tragique : Roméo et Juliette paient pour les péchés de leurs familles. Ils rendent en un sens leur amour immortel en le soustrayant aux tumultes de la vie et du temps.

DIMENSION ICONIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Décors	1). Église	1). Église : lieu qui les a uni dans les mariages et les sépare dans la mort (lieu pour les mariages et les funérailles) Pléthore de bougies et de croix néons (modernité). Crée un contraste entre l'ombre et la lumière. => contraste ombre et lumière Chemin d'eau qui mène jusqu'à Juliette, comme le chemin de la renaissance.
Objets	La bague Roméo et Juliette, gravée à leur nom	Symbole de leur amour éternel, elle passe du cou de Roméo au doigt de Juliette. Bague qui les unit dans la vie et dans la mort.

DIMENSION PLASTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Définition de l'image	Contraste ombre du lieu et lumière des bougies qui éclairent la scène	Composition picturale de l'image = peinture religieuse

Échelle	1). Plan large / chemin qui mène vers Juliette 2). Plan serré / rapproché poitrine de profil alors que Roméo avance dans l'allée 3). Gros plan sur son visage / tragique et fataliste alors qu'il s'avance vers elle 4). Plan large sur Juliette entourée de bougies et deux statues d'ange 5). Plan vue d'en haut en plongée / plan rapproché taille sur le corps de Juliette Elle a un bouquet entre les mains sur sa robe blanche. 6). Gros plan en champ contre champ sur leurs deux visages 7). Plan resserré sur leurs visages, l'un contre l'autre 8). Gros plan : Visage de Roméo et son regard 9). Plan resserré sur leurs deux visages alors que Roméo l'embrasse 10). Gros plan sur sa main > il passe de nouveau à son doigt leur bague de mariage 11). Gros plan Roméo qui la regarde 12). Gros plan sur la main de Juliette qui commence à bouger 13). Gros plan sur les yeux de Juliette qui s'ouvrent quand il l'embrasse 14). Gros plan sur visage de Roméo qui boit alors que la main de Juliette se pose sur son visage 15). Gros plan regard Roméo qui contemple Juliette Sa tête tombe sur le côté et une dernière larme coule de sa joue Contre champ sur le regard de Juliette, qui pleure en gros plan 16). Plan large : le corps de Roméo git avec Juliette au-dessus de lui 17). Gros plan sur le visage de Juliette et son regard. Elle regarde en l'air vers la mort et l'au-delà, avec un fusil sur sa tempe 18). Plan large : le coup de fusil part / elle s'effondre près de Roméo 19). Plan large vue d'en haut (regard céleste) Elle est tombée sur lui comme pour l'enlacer et son sang parsème le visage de Roméo 20). Ellipses moments heureux puis plan vue d'en haut / plan plus large alors que la caméra continue de s'élever 21). Baiser sous l'eau en gros plan (souvenir)	1). Forte picturalité du plan 2). Marche solennelle vers la mort et l'amour 3). Tragédie de la scène 4). Juliette est comparable à la Belle au bois dormant Linceul blanc souligne sa beauté + symbole mort / amour 5). Beauté même dans la mort. Elle porte aussi des fleurs au niveau de son ventre = >même position que lors de son mariage. Cela crée un parallèle entre leur mariage et la tragédie de cette scène. 7). Fusion dans le cadre 9). Imaginaire romantique du baiser mortifère 10). Bague, symbole du mariage et de l'éternité, qui les unit dans la vie et la mort. 13). Imaginaire de La Belle au bois dormant : son baiser semble lui insuffler la vie. 14). Tragédie de la mise en scène et du montage : au moment où il boit elle s'éveille 15). Tragédie romantique 16). Forte picturalité / bougies = feu de la passion 19). Fusion de leurs corps dans le cadre l'un contre l'autre = amour éternel fusionnel
---	--	---

Fixité ou mouvement de la caméra	1). Plan fixe 2). Caméra suit la marche solennelle de Roméo dans l'allée 3). Caméra recule légèrement alors qu'il avance (travelling arrière) 4). Travelling avant vers elle 5) à 18). Plans fixes 19). Caméra s'élève / vertical ascendant 20). Caméra s'élève / vertical ascendant	19) et 20). Métaphore de leur esprit qui s'élève et gagne le paradis
Couleurs	Couleurs dominantes : jaune / blanc / bleu des croix néons	
Montage	20). Montage Ellipse sur tous les moments vécus : scène aquarium, danse au bal, bague R+J en gros plan Scène finale sur leur baiser sous l'eau	Ellipse moments heureux : tragédie et forme d'immortalité de leur amour à travers scènes clés / moments Image qui se fige sur leur baiser : l'image se fige sur ce baiser dans l'eau comme une photographie (topos film romantique qui sacralise et fige leur amour éphémère en un amour éternel)
Transition entre les plans	A la fin de la scène advient un fondu au blanc sur leur baiser sous l'eau	Fondu au blanc : vs fondu au noir traditionnel. Ce fondu, comme dans Titanic, peut être le symbole de pureté / renaissance et symboliser un amour éternel.

DIMENSION SONORE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Musique	1). à 15). Chant lyrique religieux qui résonne 15). Silence de mort / la musique lyrique s'est arrêtée 19). Caméra s'élève / chant lyrique et religieux reprend	Musique solennelle et religieuse

DIMENSION LINGUISTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Fond	6). Roméo : « Ma femme, mon amour... la mort qui a recueilli le miel de ton haleine n'a pas encore eu prise sur ta beauté. Tu n'es pas encore conquise. » « La beauté règne, rouge oriflamme, sur tes lèvres et sur tes joues et la mort n'y brandit pas encore son drapeau étendard » 8). Roméo : « Juliette, pourquoi demeures-tu encore si belle ? Le spectre immatériel de la mort serait-il amoureux ? »	6). Idéalisation physique même dans la mort 8). Idéalisation de sa beauté même dans la mort

	11). Roméo : « Un dernier regard, mes yeux » « Une dernière étreinte, mes bras » 15). Roméo : « Ainsi sur un baiser je meurs » Roméo	11). Importance du champ lexical du regard 15). Dernier moment de vie / beauté tragique
--	--	---

5). *Titanic*, James Cameron (1997)

a). Grille d'analyse sémio-discursive thématique

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Film de 3h14 Film romantique / dramatique / historique	Multitude de « genres » qui a permis de capter un public large : certains ont été attirés par le genre historique / d'autres l'action et d'autres la romance.
Lieu de médiatisation	Cinéma	
Réalisateur	James Cameron	Un réalisateur à succès, l'un des plus célèbres de l'industrie capable de multiplier les succès commerciaux / films les plus rentables : <i>Titanic</i>, <i>Avatar</i>, <i>Terminator</i>, <i>Aliens</i>... Il maîtrise donc très bien à la fois les innovations technologiques qui repoussent les prouesses déjà réalisées sur les films et les codes de chaque genre cinématographique qu'il reprend. Ses films font tous partie de l'imaginaire culturel hégémonique dominant à travers le monde.
Acteurs	Leonardo DiCaprio Kate Winslet	-L. DiCaprio a été reconnu à l'international avec deux rôles romantiques : <i>Titanic</i> et <i>Roméo + Juliette</i>. Ces rôles ont constitués l'acteur en « sex symbol » d'une génération. Phénomène de la « Léomania »: terme informel pour décrire l'engouement autour de l'acteur. -Kate Winslet était également reconnue dans <i>Hamlet</i> et <i>Raisons et Sentiments</i>. <i>Titanic</i> a cependant propulsé sa carrière à l'international.
Pitch	Le film raconte le naufrage du RMS <i>Titanic</i> , et la passion amoureuse de Rose (passagère de première classe) et Jack, un clochard sans argent embarqué à la dernière minute en troisième classe en gagnant un pari. Ils se rencontrent pendant quelques jours sur le bateau, tombent amoureux, avant que le bateau ne coule...	
Contexte de production / de réception	1997	Contexte cinématographique : - le cinéma connaît une évolution considérable des effets spéciaux numériques / technologie => crée ainsi une expérience cinématographique immersive inédite -Contexte où le public est en recherche de divertissement grand public, de narrations puissantes et émotives. Contexte social :

		-Mouvements féministes se sont davantage imposés (débat sur l'égalité des sexes, autonomie des femmes et droits reproductifs) -Modèle de la famille nucléaire de plus en plus remis en question -Explosion divorces Titanic, un véritable phénomène culturel : Le film devient un phénomène culturel / social majeur à travers le monde et demeure pendant douze ans le plus grand succès de l'histoire du cinéma au box-office mondial Record de 11 Oscars en 98 (meilleur film et meilleur réalisateur) Succès critique / festivals / public ⇒ Dans un contexte où la romance / la famille nucléaire sont de moins en moins valorisés comme des valeurs partagés, il est cependant intéressant de relever l'engouement du spectateur pour une romance aux allures Shakespearienne. ⇒ Paradoxe qui pourrait représenter le besoin, toujours aussi intense, pour le public de continuer à rêver au cinéma et s'échapper du quotidien.
THÉMATIQUES	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Topos romantique	1). TC 1 : 06 : 38 Scène de danse Jack dit à la petite fille qui dansait avec Rose : « Je vais danser avec elle maintenant » Jack à Rose : « Il faut se tenir plus près... Comme ça » Gros plan sur ses mains sur la taille de Rose qui le rapproche de lui Gros plan sur leurs visages, proches l'un de l'autre Musique retentit dès qu'ils commencent à danser Ils tournent en rond très rapidement main dans la main Champ contre champ en gros plan sur leurs deux visages qui tournoient. La caméra tourne avec eux. 2). TC 1 : 20 : 02 à 1 : 22 : 46 Scène du premier baiser Rose réalise qu'elle ne veut pas rester contrainte à son fiancé et les conventions sociales de sa condition de femme aisée. Elle rejoint Jack à l'avant du bateau. Ils s'embrassent pour la première fois, quelques heures avant le naufrage et la mort de Jack... Lumière crépusculaire derrière eux Rose arrive alors que Jack est seul à l'avant du bateau. Elle déclare : « J'ai changé d'avis » Gros plan sur le visage de Jack qui sourit	1). Danse, topos scène romantique sauf que cette fois-ci il ne s'agit pas d'un slow. Danse permet la fusion et l'intimité des corps amoureux en fusion. La caméra tourne avec eux > symbolisme par la mise en scène du vertige amoureux et amplification des émotions. 2). Topos romantique du premier baiser et scène mythique, structurelle au cœur du film puisque c'est la première fois qu'ils s'embrassent et la dernière fois qu'ils verront la lumière du jour avant le naufrage et la mort de Jack. Composition d'un tableau romantique sur fond de crépuscule. Atmosphère visuellement envoûtante ; métaphore de la passion au travers des couleurs flamboyantes du ciel / passion ardente qui anime les deux amants Symbole du crépuscule : période de transition, pour leur relation et leur amour

	Plan d'ensemble Rose et Jack alors que Rose s'avance vers lui devant un ciel crépusculaire. Gros plans sur leurs deux visages / en champ contre champ Rose prend la main de Jack et se hisse à l'avant du bateau Succession de gros plans sur leurs deux visages / plans d'ensemble (en contre plongée ou vue de haut) jusqu'à ce qu'il lui demande d'ouvrir les yeux / le temps qu'elle monte Elle ouvre les yeux : plan qui montre l'étendue de l'eau face à eux / plan d'ensemble Rose : « Je vole » Plan d'ensemble où les deux paraissent tous petits ainsi sur le bateau // à des statues figées sur la proue du navire Gros plan sur leurs deux mains qui s'enlacent Plan de demi ensemble à plan rapproché poitrine alors qu'ils s'embrassent Plan d'ensemble qui les valorise sur la proue du navire / eau couleur crépuscule derrière eux Musique culte de Céline Dion qui retentit et s'intensifie lorsqu'ils s'embrassent 3). TC 1 : 33 : 39 à 1 : 33 : 59 Scène de sexe dans la voiture Jack et Rose fuient le majordome de son mari Ils se cachent dans une voiture et y consomment leur relation Gros plan sur leurs deux visages alors qu'ils s'embrassent à l'arrière de la voiture / longue focale Plan de demi ensemble sur la main de Rose qui s'écrase sur la vite (embuée) de l'arrière de la voiture Nouveau gros plan sur leurs deux visages après avoir consommé la relation / Jack colle son visage contre le corps nu de Rose	Successions de gros plan et champs / contre champs qui valorisent le dialogue amoureux silencieux. Gros plan sur leurs mains qui s'enlacent : symbole de leur union et de leur fusion. Mise en scène vertigineuse du baiser 3). Scène d'amour fusion littérale Charge émotionnelle et érotique très forte dans ce passage
Rôles de genres	1). TC 35 : 39 à 36 : 20 Scène du coup de foudre Jack détourne son attention de Tommy et semble avoir le regard attiré / fasciné par quelqu'un. Ses cheveux volent au vent. Rose arrive sur le ponton, elle marche vers a rambarde l'air songeuse. La lumière du soleil la recouvre et souligne son entrée. Elle est vêtue d'une robe verte qui souligne ses formes de femme et son statut social. Elle se trouve sur ponton du dessus.	1). Le regard de Jack est attiré vers elle alors même qu'elle est à peine visible. Dès le premier coup d'œil, il semble sous le charme et subjuguée par sa présence. Relève de la magie / d'un sortilège qui l'envoûte. La lumière souligne sa beauté et la sacralise. Vision fantasmée d'un ange / d'un idéal. Elle est le sujet passif du regard de Jack, qui est le seul à l'avoir vu à ce moment précis. Idéal féminin physique. Le fait qu'elle se trouve sur un ponton au-dessus souligne déjà la différence sociale qui

	Jack la regarde toujours aussi intensément. Il ne la quitte plus du regard. Rose regarde au loin, l'air songeuse. Elle regarde brièvement à un moment vers Jack / la caméra, puis détourne le regard avant de regarder vers lui de nouveau. Jack continue de la regarder intensément. Son ami passe la main devant ses yeux pour le sortir de sa rêverie. Le mari de Rose vient la retrouver. Ils ne semblent pas en bon accord, elle le quitte et part hâtivement. Dans l'ensemble de la scène : Gros plan sur le regard de Jack et plan américain sur Rose Longue focale 2). TC 37 : 11 à 42 : 42 Première rencontre / Jack sauve Rose Série de plans sur Jack qui regarde les étoiles en fumant l'air rêveur avant de n'entendre Rose courir Rose veut mettre fin à ses jours et passe de l'autre côté de la rambarde Jack veut sauver Rose et essaye de la convaincre de ne pas sauter Jack essaye de rattraper Rose et la faire passer de l'autre côté de la rambarde. Elle glisse et tombe dans le vide, Jack la rattrape. Elle tombe sur lui sur le sol. Dialogue de Jack à Rose qui essaye de la convaincre : Jack : « Je suis impliqué maintenant. Si vous sautez je devrais venir vous sauver » Jack : « Je suis plus concerné par l'eau étant si froide" / "l'eau glaciale... c'est comme mille coups de couteaux dans le corps. On ne respire plus. On ne pense plus. Enfin on ne pense plus qu'à la douleur... comme j'ai dit, je n'ai plus le choix. »	les sépare. Ils sont encore dans deux univers opposés. Le retour au réel n'advient pas, il est littéralement subjugué par elle. Le retour au réel n'advient que lorsque le mari, premier élément de séparation entre les deux amants à partir de ce moment et tout au long du film, arrive. Image nette au premier plan / longue focale qui permet aux personnages de se décrocher du décor et de souligner la connexion qui naît entre les deux personnages. Cela les isole dans le cadre et leur crée un espace commun partagé, qui sera perturbé par l'intrusion de son ami dans son champ et le mari de Rose. 2). Jack contemple les étoiles : idée destin écrit. Idée commune : « C'était écrit dans les étoiles ». Il rencontre Rose après cette scène. Jack adopte une position de sauveur pour Rose, figure féminine en détresse Elle finit par tomber sur lui. Cela préfigure leur fusion (mythe amour fusion). Jack se positionne en sauveur masculin intrépide. Idée de devoir lié à son script sexuel masculin. Parallèle avec la fin tragique du Titanic où Jack meurt de l'eau glacé.
--	--	---

Le mythe de l'éternité	1). TC 3 : 06 : 21 Scène de fin : souvenir Dernière scène, fin onirique qui nous ramène sur le bateau. L'épave se transforme une dernière fois en bateau somptueux. Le spectateur / la caméra est accueilli par un hôte d'accueil qui ouvre la porte. Tous les passagers regardent la caméra. En haut de l'escalier se trouve Jack qui se retourne vers le spectateur. On peut voir une horloge derrière lui figé sur l'heure suivante : 2h20. La caméra monte les escaliers et soudainement, la main de Rose apparaît dans le cadre pour prendre la main de Jack. Elle porte une sublime robe blanche qui étincelle. Ils s'embrassent alors en haut de l'escalier, sous les applaudissements de tous les passagers. La caméra tourne autour d'eux alors qu'ils s'embrassent jusqu'à filmer le plafond en verre transparent. L'image devient blanche, en transparence avec le verre blanc du plafond en verre. Musique lyrique accompagne la scène.	1). Flash-back qui suit image de la grand-mère / Rose qui s'endort. Caméra flottante qui peut laisser penser qu'il s'agit de l'esprit de Rose rejoignant Jack, dans ce souvenir éternel de leur amour. Lorsqu'ils s'embrassent, la caméra tournant autour d'eux souligne toujours le vertige de leur passion. Il n'y a pas un traditionnel fondu au noir signant la fin du film mais ici transition sur un blanc suprême qui peut symboliser l'amour éternel. Blancher suprême et pure. Par ailleurs, Rose est pour la première fois en robe blanche // symbole de la robe de mariée. Tous les applaudissent comme pour célébrer leur amour à un mariage. Horloge derrière Jack figé sur 2h20, l'heure à laquelle le Titanic a sombré sous les eaux => amour éternel / mort et amours liés.

6). *Big Fish*, Tim Burton (2004)

a). Grille d'analyse sémio-discursive – Scène du coup de foudre

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Film / drame / fantaisie / 2h05	
Lieu de médiatisation	Cinéma	
Réalisateur	Tim Burton	Réalisateur reconnu : univers sombre et fantasque / histoires loufoques, fantaisistes et décalées
Acteurs	Ewan McGregor Alison Lohman	Ewan McGregor est un « <i>sex symbol</i> » pour de nombreuses femmes, il est connu pour : <i>Trainspotting</i> , <i>Moulin Rouge</i> (film romantique), <i>Star Wars</i> (Obi-Wan). Alison Lohman : jeunesse + beauté dans les standards hollywoodiens
Pitch	<i>Will Bloom a toujours adoré entendre les histoires fantastiques et peu réalistes de son père. Il se rend sur son lit de mort et écoute une dernière fois toutes ses histoires...</i>	
Contexte de production / de réception	2004	Climat social tendu aux USA : attentats de 2001 / guerre en Irak => film romantique qui permet d'offrir une escapade romantique et émotionnelle Explosion famille nucléaire et taux de divorce en augmentation sur cette période

DIMENSION NARRATIVE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
---------------------	--------	---------

Synopsis de la scène	Le narrateur, Edward Bloom, raconte comment il a rencontré la femme de sa vie (Sandra Bloom). Lors d'une représentation dans un cirque, le temps s'arrête. Littéralement.	Amour relatif à la magie / échappe littéralement aux contraintes physiques / lieu hors du temps et de l'espace Phénomène extra-ordinaire Part du topos romantique que le temps s'arrête / coup de foudre lorsque l'on rencontre la femme de sa vie.
Personnages	Edward Bloom : il a une idée nette de l'absolu (amoureux) Sa vie, racontée comme une fiction, semble cousue d'événements extraordinaires. Sandra Bloom : on ne connaît rien d'elle à part sa beauté divine céleste.	Edward est décrit par son courage Sandra est dépeinte comme une image figée soumise au regard masculin et à ses fantasmes. Il tombe amoureux d'un idéal / d'un fantasme / d'un objet.
Relation entre les personnages	Ils ne se connaissent pas encore. Edward vit un coup de foudre, le temps s'arrête.	
Place de la scène dans le film	De 48 : 00 à 50 : 00 min	Introduit une nouvelle partie du film : la conquête du cœur de la femme de sa vie.

DIMENSION ICONIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Décors	Cirque	Lieu magique / hors des normes / où tout semble possible Rouge est culturellement associé à la couleur de la passion

DIMENSION PLASTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
----------------------------	---------------	----------------

Définition de l'image	Rouge / noir / blanc	Onirique et magique
Échelle	1). Plan rapproché poitrine sur Ed Ed sourit puis s'arrête fasciné / regard fixe 2). Plan d'ensemble sur le cirque 3). Champ contre champ : - Le visage D'ed fasciné en gros plan - Contre champ sur le visage de « l'amour de sa vie », gros plan sur son visage, longue focale - Femme blonde / beauté naturelle (peu de maquillage) 4). Plan d'ensemble sur le cirque Tout le monde s'arrête de bouger, le temps s'est suspendu Tout bouge puis tout se fige soudainement, comme une photographie 5). Plan en contre plongée narrateur sur les estrades. Il est le seul à bouger. Il se lève et sort du cadre 6). Plan d'ensemble sur le cirque Plus personne ne bouge sauf le narrateur de dos qui avance parmi eux 7). Plan américain sur le narrateur qui s'avance parmi les personnes à l'arrêt et figées. Il s'avance vers elle. 8). Contre champ / plan d'ensemble => on aperçoit dans le fond la belle silhouette de la « femme de sa vie » / robe bleue / projecteurs sur elle comme si elle était la vedette de la scène Elle est au centre de l'échelle du cadre, comme le souligne le spot de lumière sur elle. 9). Contre champ / plan américain sur le narrateur qui passe entre les acrobates et le feu dans les airs + cerceau Il regarde toujours vers nous / vers elle 10). Contre champ sur elle / plan américain 12). Contre champ sur lui / plan américain alors qu'il passe parmi les pops corns suspendus dans les airs Il pousse de ses mains le popcorn, subjugué par celle qu'il voit 13). Gros plan sur son visage (Sandra) Lumière sur elle : elle ressemble à une statue de porcelaine dans sa robe bleue. 14). Gros plan sur le visage du narrateur qui lui sourit 15). Plan rapproché poitrine / derrière lui tout le monde s'agite en accéléré / il les	1). Subjugué / l'amour le saisit soudainement 3). Même fond / même cadrage / même expression du regard : ils sont destinés l'un pour l'autre et vivent l'un comme l'autre un moment unique (hors du temps) 4). Métaphore du coup de foudre par la mise en scène 7). Ed est le seul qui guide alors la narration et la scène / qui soit en action 8). Elle aussi ne bouge plus : il dirige narration et l'action Sandra est l'objet passif du regard masculin. Elle est comme une statue figée / un idéal. Mise en valeur de sa beauté dans ce plan : spot de lumière sur elle qui sublime sa beauté 9). Métaphore de tous les obstacles que le héros doit surmonter pour atteindre l'objet de son cœur 13). Sandra est sublimée par la lumière qui la décroche du fond Robe bleue : pureté / innocence / rêve Dimension onirique et magique

	regarde en étant déconcerté 16). Contre champ sur elle / plan rapproché poitrine puis elle disparaît emportée dans la foule alors que le temps s'écoule rapidement	
Profondeur de champ	Nombreuses longues focales	Longue focale qui permet de décrocher les deux héros du fond pour valoriser : -la beauté de Sandra -le regard transi d'amour d'Ed
Fixité ou mouvement de la caméra	Caméra fixe la majorité des plans Léger zoom vers Sandra	Caméra fixe, seul l'élan du narrateur vers elle anime l'image Zoom souligne importance de sa beauté
Couleurs	Rouge du cirque / chemise Ed Bleu de la robe de Sandra	Rouge : passion Bleu : pureté / innocence
Montage	3). Effet du montage qui donne le sentiment qu'ils se voient mutuellement (champ / contre champ) Le temps s'arrête : tout se fige Le temps reprend : tout s'accélère	Effet technique et visuel qui traduit les émotions du personnage et les dramatise, les fait vivre au spectateur.

DIMENSION SONORE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Musique	Musique cirque Puis musique énigmatique + onirique	La musique renforce l'atmosphère onirique et magique

DIMENSION LINGUISTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
-------------------------------	---------------	----------------

Fond	1). Narrateur : « C'est ce soir-là que Carl a rencontré son destin et moi le mien... ou presque » 4). Narrateur : « On dit que lorsque l'on rencontre l'amour de sa vie, le temps s'arrête. Et bien, c'est vrai » 14). Narrateur : « Ce qu'on ne vous dit pas c'est que quand le temps reprend son cours, il file à une vitesse folle pour rattraper son retard »	1). Idée destinée dans l'amour, quelque chose d'écrit 4). « On dit » = mythe / topos romance Mise en image d'une expression commune de langage pour traduire une émotion Mise en scène met en image ce sentiment et le concrétise comme une vérité 14). S'approprie l'expression et joue avec elle jusqu'à la fin
Forme	Voix en hors champ	

DIMENSION SYMBOLIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Références formelles	Mise en scène champ / contre champ regards des deux amants	Cette mise en scène est classique des scènes de coup de foudre dans les films romantiques
Références culturelles	Scènes de coup de foudre dans la majorité des films romantiques	Scène qui fait écho à l'ensemble des films mettant en scène le topos du « coup de foudre » Scène qui dialogue avec une multiplicité de films reprenant ce topos

7). *N'oublie jamais*, Nick Cassavetes (2004)

a). Grille d'analyse sémio-discursive thématique

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Film de 2h04 Adaptation du livre best-seller de	Titre français connote idée amour éternel / amour à jamais dans la mémoire

	l'écrivain américain Nicholas Sparks <i>Les pages de notre amour</i> Genre : drame / romance Titre anglais : « The Notebook »	
Lieu de médiatisation	Film de cinéma américain	
Réalisateur	Nick Cassavettes	
Acteurs	Ryan Gosling Rachel McAdams	Ryan Gosling est une icône de séduction / a un statut d'idole <i>People</i> a voulu lui décerner le prix d'homme le plus sexy du monde (prix qu'il a refusé cependant) Il est également un habitué des films romantiques dans lesquels son apparence est souvent valorisée : <i>Crazy, Stupid, Love</i> (2011), <i>La La Land</i> (2016), <i>The Place Beyond the Pines</i> (2012)... Rachel McAdams : ce film va lui apporter la célébrité en 2004. Elle va participer à de nombreux autres films romantiques : <i>Minuit à Paris</i> (Woody Allen, 2011), <i>Je te promets</i> (2012, Michael Sucsy), <i>Il était temps</i> (Richard Curtis, 2013) Ils ont tous les deux été en couple après le tournage du film jusqu'en 2007 ce qui a participé au mythe de leur amour pour les fans > amour éternel qui se prolonge au-delà du tournage et s'actualise dans le réel. Idylle explosive et mythique.
Pitch	<i>Allie et Noah tombent amoureux pendant un été. Ils sont cependant séparés en raison de leurs différences sociales...</i>	
Contexte de production / de réception	2004	Un film classique dans l'histoire du genre romantique au cinéma : <i>Entertainment Weekly</i> dit que le film contient le meilleur baiser de tous les temps dans un film. <i>Los Angeles Times</i> a inclus une des scènes du long-métrage dans la liste des 50 baisers dans un classique du cinéma. Film devenu culte / succès commercial Climat social tendu aux USA : attentats de 2001 / guerre en Irak Explosion famille nucléaire et taux de divorce en augmentation sur cette période ⇒ Film romantique qui permet d'offrir une escapade romantique et émotionnelle ⇒ Film historique => éloigné de notre époque / période où la romance passionnelle était encore possible ? Fantasme sur cette romance passée
THÉMATIQUES	DÉNOTÉ	CONNOTÉ

Topos romantique	1). TC 00 : 00 à 03 : 00 Scène de générique Plan d'ensemble puis demi ensemble / scène de crépuscule Nature : soleil flamboyant et crépusculaire qui se reflète sur l'eau Dans les plans suivants, on aperçoit un homme qui avance dans une barque au ralenti. Musique douce. Successions de différents plans sur la barque qui avance / différents points de vus (rapprochés ou plan d'ensemble) Plan d'ensemble où l'on voit des oiseaux blancs voler au ralenti sur le fond rouge incandescent puis les oiseaux volent dans un autre plan vers la grande maison blanche qui sera au cœur de leur histoire d'amour Contre champ où l'on voit les oiseaux voler cette fois-ci vers nous et le visage d'une jeune femme qui fixe l'horizon 2). TC 29 : 00 Scène de la maison abandonnée Noah emmène Allie dans cette maison abandonnée. Ils s'imaginent leur quotidien ensemble s'ils y vivaient ensemble. Noah : « Je vais un jour l'acheter et la réparer » Allie : « Et moi ? Je n'ai pas mon mot à dire ? » Noah : « Qu'est-ce que tu veux ? » Allie : « Je veux une maison blanche, avec des volets bleus et une chambre qui surplombe la rivière pour que je puisse peindre. Nous pourrions boire du thé... et regarder le soleil se coucher ». Série de champ / contre champ Noah et la caméra suivent du regard Allie qui investit les lieux et se les approprie en un sens 3). TC 1 : 20 : 34 à 1 : 21 : 25 Trope du baiser sous la pluie Noah range la barque. Allie lui demande pourquoi il ne lui a jamais écrit. Noah lui révèle qu'il lui a écrit pendant plus d'un an et lui dit que leur relation n'est pas finie. Ils s'embrassent alors passionnément sous une pluie torrentielle. Noah : « Non ce n'était pas fini. Ce n'est toujours pas fini » Il l'embrasse après ces paroles. Ensemble de champs contre champs plans rapprochés poitrines sur leurs deux visages alors qu'ils parlent / gros plan Plan très serré sur leur baiser	1). Topos romantique lieu idyllique de la rencontre amoureuse Nature flamboyante / crépuscule qui exprime l'amour des deux protagonistes / leur passion incandescente (topoï) P Paysage chargé de symbolisme / personnage à part entière de leur histoire qui ouvre le film Miroir de leurs sentiments. Cygnés blancs : symbole de pureté, d'innocence, et de beauté // amour pur et idéalisé de Noah et Allie Le ralenti contribue à créer une atmosphère romantique et mélancolique Ce générique annonce donc déjà les grands motifs récurrents du film : la barque, l'histoire d'amour passionnelle, les cygnes blancs, musique lyrique, souvenirs envolés... 2). Sanctuaire de leur amour où ils sont ensemble à l'abri du monde et des obstacles Cette maison sera la leur pour le reste de leur vie. Projection de leur quotidien ensemble (encore de l'ordre du fantasme) / quotidien que l'on ne verra jamais à l'écran et qui ne s'actualise jamais dans le réel. 3). Baiser sous la pluie : nécessité à ce moment-là de se retrouver / besoin vital d'affronter la pluie. Elle fait demi-tour pour lui parler au lieu de s'abriter. Fonction érotique, romantique et passionnelle de la pluie. Scène d'intense vulnérabilité pour les deux amants. Mise en avant de leur regard amoureux et intensité de leur passion Mise en valeur de leur baiser passionné / plan rapproché pour valoriser leur amour, renforcer sentiment d'intimité... Leur amour envahi tout le cadre
--------------------------------	--	---

	4). TC 1 : 40 : 30 Motif de la lettre d'amour Allie a enfin récupéré les lettres que Noah lui a envoyé après son départ. Elle lit sa dernière lettre, où il lui déclare son amour : <i>« Ma très chère Allie, Je n'ai pas pu fermer l'œil parce que je sais que tout est fini entre nous. Je ne suis plus amer car je sais que ce que nous avons vécu était vrai. Et si un jour, nous nous rencontrons dans nos nouvelles vies, je te sourirai sincèrement, en me rappelant l'été que nous avons passé sous les arbres, apprenant à nous connaître en étant amoureux l'un de l'autre. Le plus bel amour est celui qui éveille l'âme et nous fait nous surpasser. Celui qui enflamme notre cœur et apaise nos esprits. C'est ce que tu m'as apporté. Et c'est ce que j'espérais pouvoir t'apporter pour toujours. Je t'aime, À très bientôt. Noah. »</i>	4). Motif de la lettre dans les films romantiques => déclaration d'amour Symbole physique de l'amour éternel / témoignage de cet amour et des émotions vécues Manière de communiquer ses sentiments authentiquement et de ne pas perdre le lien avec l'autre Dimension fictionnelle et tragique de l'amour
Le mythe de l'éternité	1). TC 46:40: Noah déclare, en lisant le journal d'Allie : <i>« Les amours d'été se terminent pour toutes sortes de raisons. Mais en fin de compte, elles ont une chose en commun : ce sont des étoiles filantes, un moment de lumière spectaculaire dans les cieux, un aperçu fugace de l'éternité. Et en un clin d'œil, ils disparaissent. »</i> 2). TC scène de fin : Allie et Noah, âgés, meurent ensemble dans leur lit d'hôpital. Avant de mourir, ils s'échangent quelques mots : Allie : <i>« Penses-tu que notre amour peut faire des miracles ? »</i> Noah : <i>« Je pense que oui. C'est ce qui nous réunit. »</i> Allie : <i>« Penses-tu que notre amour peut nous emmener dans la mort ensemble ? »</i> Noah : <i>« Je pense que notre amour peut tout nous faire accomplir »</i> Ils meurent main dans la main, ensemble.	1). Métaphore de l'amour passion à la fois éphémère et éternel dans le lexique employé pour définir leur romance 2). Mythe de l'éternité : leur amour les entraîne dans l'au-delà et les fait dépasser en un sens leur condition humaine
Rôles de genre	TC 04 : 57 à 8 : 41 Scène du coup de foudre / de rencontre Décor : fête foraine	1). Décor symbolique : Cinéma est une attraction / amour également Rencontre dans un parc d'attraction qui métaphorise en un sens déjà l'ensemble du film / les va et vient de la passion. Grande roue : vertige de la passion. Lieu enchanteur hors du quotidien / voir magique / inhibition des passions

	1). Noah tombe sous le charme d'Allie alors qu'elle est sur les auto-tamponneuses avec une amie. Il ne peut plus arrêter de la fixer et demande à son ami son identité. Plan rapproché sur visage d'Allie / gros plan alors qu'elle rit à gorge déployée Plan de demi ensemble à gros plan sur visage de Noah, subjugué par elle Successions de champs / contre champs 2). Noah s'approche d'Allie et lui demande si elle veut danser avec lui. Il se présente. Elle refuse, et s'éloigne offusquée. Champs / contre champs sur Noah puis Allie avec ses amis 3). Allie est sur la grande roue avec son copain. Noah y grimpe en prenant de l'élan et s'installe entre eux. Il se suspend ensuite à une barre avec ses deux mains, puis une seule pour essayer de convaincre Allie d'accepter de sortir avec lui. Elle refuse, mais finit par accepter de peur qu'il tombe. Il lui fait répéter plusieurs fois en criant le fait qu'elle souhaite sortir avec lui, sous le regard offusqué de son copain actuel	1). C'est Noah, l'homme, qui initie la relation par le regard et l'action du film. Coup de foudre tout d'abord de son point de vue : mise en avant de la beauté de la protagoniste qui le subjugue alors même qu'il ne la connaît pas encore. Importance de la beauté, comme stéréotype, pour faire advenir l'amour Gros plans sur le regard de Noah qui soulignent la pulsion scopique du personnage / spectateur / réalisateur Dialogue par les plans entre les deux protagonistes, sans même qu'ils se parlent : crée une connexion entre eux 2). C'est Noah qui initie la rencontre (avec peu de subtilité et beaucoup d'arrogance) face à son petit ami de l'époque. (Culture du harcèlement dans cette rencontre qui fait miroir à celle de <i>Blue Valentine</i>) 3). Culture du harcèlement et chantage au suicide dans cette rencontre qui fait miroir à celle de <i>Blue Valentine</i> Intrusion de Noah dans sa vie : romantisation du harcèlement du chantage au suicide Champ lexical amour : « tomber amoureux » : joue avec le sens de cette expression
--	---	--

**PARTIE 2 :
FILMS CONTEMPORAINS SUR LE DÉSAMOUR – CORPUS PRINCIPAL**

1). *Les Noces rebelles*, Sam Mendes (2008)

a). Grille d'analyse sémio-discursive thématique

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Les Noces Rebelles (titre français) / <i>Revolutionary road</i> (titre anglais) Oeuvre audiovisuelle filmique Film américano-britannique 110 minutes	Les Noces rebelles = nocés (réjouissances qui accompagnent la suite d'un mariage et qui doivent supposément être heureuses). Oxymore par le titre qui traduit déjà une problématique inhérente au couple. => film dont l'imaginaire des nocés d'un mariage est subversif / inversé. Revolutionary road = antiphrase ironique (utilisation d'un mot dans le sens contraire au véritable sens) Cette route n'a rien de révolutionnaire mais demeure la route des illusions et des faux semblants Le mot « road » soit « route » est censé interpeller l'imaginaire par le voyage / le dynamisme. Ici les personnages ne quittent jamais cette route et demeurent finalement immobiles, campés dans leurs illusions.
Genre	Classé comme un film appartenant aux genres : - romance - drame	Reprend les codes de la romance et appartient à ce genre (présente un couple marié) mais va les détourner (aspect dramatique / genre « drame » du film)
Lieu de médiatisation	Cinéma	
Réalisateur	Sam Mendes	Réalisateur, scénariste et producteur de cinéma (57 ans) Carrière : Première réalisation : <i>American Beauty</i> (5 Oscars du cinéma) > l'histoire d'une famille américaine ordinaire déchirée de l'intérieur 2 films de la saga James Bond (<i>Skyfall</i> ; <i>Spectre</i>) > films de la franchise avec plus de respect pour les femmes <i>Away We go</i> en 2009 (encore un film sur un couple qui apprennent qu'ils vont devenir parents) Vie privée : Divorce de ses parents quand il a 5 ans Kate Winslet est son épouse au moment du film, il la dirige pour la première fois dans son quatrième film (mariage de 2003 à 2010 + fils Joe)
Scénario	Justin Haythe, d'après le roman <i>Revolutionary Road</i> de Richard Yates	Livre autour du désenchantement précoce du couple dans l'Amérique prospère des années 50 Adaptation du roman <i>Revolutionary Road</i> de Richard Yates. Il a été publié en France sous le titre <i>La Fenêtre panoramique</i> en 1961.
Acteurs	Léonardo DiCaprio (Frank Wheeler) et Kate Winslet (April Wheeler),	-L. DiCaprio a été reconnu à l'international avec deux rôles romantiques : <i>Titanic</i> et <i>Roméo + Juliette</i>.

		Ces rôles ont constitué l'acteur en « <i>sex symbol</i> » d'une génération. Phénomène de la « Léomania »: terme informel pour décrire l'engouement autour de l'acteur. -Kate Winslet était également reconnue dans <i>Hamlet</i> et <i>Raisons et Sentiments</i>. Titanic a cependant propulsé sa carrière à l'international. ⇒ Deux acteurs mythiques qui rejouent de nouveau un couple 11 ans après avoir tournés Titanic de James Cameron. (1997) ⇒ Drame romantique à succès au box-office. (Pendant 12 ans, ce phénomène culturel reste le plus grand succès de l'histoire du cinéma au box-office mondial) ⇒ Reprise des deux acteurs de Titanic est peu anodin (de la figuration d'un amour éternel à celui d'un amour à bout de souffle.
Pitch	Onze ans après le film romantique à succès <i>Titanic</i>, réalisé par James Cameron, Leonardo DiCaprio et Kate Winslet incarnent un couple qui cette fois-ci ne connaît pas une passion naissante, mais un amour qui se désagrège au cœur de leur foyer typiquement américain dans l'Amérique des années 50. Frank et April Wheeler emménagent dans leur nouveau foyer sur Revolutionary Road, dans le Connecticut. Ils ont tous les deux sentiments d'être des personnes à part, qui ne se laisseront jamais piéger par les conventions sociales et la léthargie banlieusarde. Et pourtant, contrairement à leur histoire d'amour passionnelle et éternelle représentée <i>Titanic</i>, ils réalisent peu à peu que leurs aspirations à la révolution maritale n'était qu'une illusion : Frank vend des articles de bureau, April est une mère au foyer insatisfaite n'ayant jamais pu devenir actrice, et leur couple sombre dans la morosité du quotidien.	Une vision crue, réaliste et sans fard de la vie conjugale Remise en question du dogme marital et diktats sociaux Une nouvelle plongée sous les façades parfaites des banlieues qui cachent des histoires plus complexes que ce qu'elles ne laissent penser (<i>American Beauty</i>) Remise en question du rêve américain, du rêve hollywoodien et du rêve de l'amour éternel
Contexte de production / de réception	2008	Contexte cinématographique : -Époque postmoderne -La fin des grands récits uniques et fédérateurs (mariage, Église...) pour des récits plus fragmentés et moins idéalisés Contexte social : -Remise en question des normes du mariage, augmentation conséquence du taux de divorce (ex : <i>divorce entre Sam Mendès et Kate Winslet</i>)... -Remise en cause des normes sociales établies dans les années 2000.

		Contexte social dans le film, années 50 : Beat Mouvement explose aux Etats-Unis, ancêtre du mouvement hippie, consistant à se rebeller contre les Suburbs à l'époque.
THÉMATIQUES	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Amour fission	1). TC 5 : 13 <u>Scène de dispute dans la voiture</u> a). Plan rapproché / on voit uniquement leurs deux visages séparés l'un de l'autre dans l'espace => grande distance entre eux Longue focale Plan Frank : « Je t'assure on ne voit que toi dans cette pièce » April : « Merci » Frank : « Mais à quoi bon s'embarquer dans cette galère ? » April : « Très bien. » Frank : « Quelle bande d'amateurs... toi tu as pris des cours » April : « Arrêtons d'en parler maintenant » Frank: « Ne te tracasse pas, ça n'en vaut pas la peine. C'est déjà pénible d'habiter ici avec ces gens... » (il se sent différent d'eux) April : « Oui » Frank: « Pardon ? » April : « J'ai dit oui. D'accord Frank. Maintenant, arrête d'en parler avant que je m'énerve » b). Frank arrête la voiture en soufflant April : « Que fais-tu ? » Plan large sur la voiture qui s'arrête au bord de la route / une seule grande lumière éclaire cet espace Plan de demi ensemble. On les voit de l'extérieur dans cette voiture + lumière phares de la voiture. Frank : « Mon ange... parlons-en » Il tend la main vers elle / elle le rejette. Plan rapproché de dos / plan fixe : Frank essaye de se rapproche d'elle Elle le rejette : « Ne me touche pas. Laisse moi tranquille » (en criant) Frank : « Je suis frappé par l'immense crétinerie de la situation et j'aimerais clarifier deux ou trois choses. Primo, ce n'est pas de ma faute si la pièce est lamentable. Deuxièmement, ce n'est pas de me faute si tu n'es pas finalement une actrice. Plutôt tu cesseras ce mélodrame, mieux on s'en portera. Tertio : très peu pour moi le rôle du mari banlieusard niais et insensible. Tu m'accuses de ces conneries depuis qu'on est ici. »	1). <u>Scène de dispute dans la voiture</u> Référence à de multiple scènes romantiques dans des voitures (Casablanca, Titanic) où l'enclave de la voiture permet la fusion du couple. Ici la voiture prend un autre sens : -fission dans l'espace -voiture est ici synonyme d'immobilité (vs normalement espace de liberté / d'évasion / de révolution). Leur trajet ne les mène nulle part. a). Fission dans l'espace par la mise en scène et le cadrage Silence lourd entre eux = impossibilité de communiquer April demande également à Frank de ne plus lui parler, souhaite justement rompre toute communication. b). Voiture déjà à l'arrêt et immobile => à l'image de leur relation Fission qui se ressent alors qu'April ne veut plus qu'il la touche (désir qui se manifeste par ses actions et ses paroles) Discours de Frank : introduit la dispute et la désacralisation de l'autre. Il parle de « rôle » = champ lexical du théâtre en un sens Métaphore du théâtre qui se perpétue Toutes les problématiques de leur relation sont déjà posées : Leonardo DiCaprio n'est plus Jack, mais le mari qu'elle repoussait dans <i>Titanic</i>.

	c). April ne lui répond pas et sort de la voiture. Frank lui crie de revenir dans la voiture. Gros plan sur le visage d'April qui fume. Frank est flou derrière elle. Frank : « Remonte dans la voiture au lieu d'arpenter la route » April : « J'ai été claire. Je ne veux pas en parler » Frank : « J'essaie d'être sympa à ce sujet ! » April : « Quelle bonté d'âme ! La bonté incarnée ! » Frank : « Je ne mérite pas ça » April : « Tu sais toujours très bien ce que tu mérites ou ne mérites pas ! » Il lui demande d'attendre / elle part = fuit son contact et toute conversation d). Plan de demi ensemble : elle retourne à la voiture et il la suit. Frank : « Cette fois-ci tu ne t'en sortiras pas en déformant mes paroles. Il se trouve que cette fois j'ai raison » Il hurle. Elle est calée contre la voiture Frank : « Tu es dérangée ! » (// parole amour... April : « Tu sais ce que tu es ? Tu es écœurant ! Je ne suis pas dupe. Comme tu m'as piégée , tu crois pouvoir me traiter comme ta marionnette ! » Frank : « Toi, dans un piège ? » (se répète en criant) « Ne me fais pas rire » April : « Pauvre petit garçon bercé d'illusions ! Regarde toi et dis moi par quel délire tu peux te prendre pour un homme ? » Il essaye de la frapper du poing et finit par taper la voiture Frank : « Ne me regarde pas comme ça April » April : « Peut-on rentrer à la maison maintenant ? » Elle ferme la portière e). Champ / contre champ sur les visages d'April et Frank chacun de leur côté de la voiture Plan de demi ensemble sur la voiture à l'arrêt Musique commence + fondu au noir => titre apparaît	c). Frank flou derrière elle => élément du décor qui n'occupe plus la même place que dans les films romantiques dans la mise en scène Ordre de son mari Fission exprimée dès le début par April / force de caractère féminin Champ lexical du « mérite » : travail affectif féminin qu'elle lui doit d). Disputes habituelles Inversions paroles d'amours à désamours / déconstruction de l'idéal de l'autre dans la dispute et le conflit Champ lexical du piège / de l'illusion April ramène Frank à son rôle d'homme / le confronte à son script sexuel masculin Pour se réaffirmer en tant qu'homme, violence masculine pour performer son genre. e). Fission visuelle et ressentie dans l'espace entre les deux mariés Le titre apparaît : illustre la séquence qui vient d'arriver (<i>Les Noces rebelles</i>)
--	--	--

Nostalgie de l'amour passé	1). TC 20:57 à 22:07 <u>Souvenir idéalisé d'April</u> a). La nostalgie du réel Elle ouvre une boîte sur son lit. Encore dans l'embrasure de la porte. Plan de demi ensemble fixe Musique retentit. Gros plan sur les photos souvenirs qu'elle garde dans une boîte Gros plan sur une photo de Frank, à l'armée, quand il était à Paris avec un ami Touches de piano qui accompagnent ce plan pour montrer son importance b). Projection dans le souvenir : Souvenir. Plan rapproché taille sur Frank qui vient lui servir du thé Frank : « Tu as été à Paris ? » Gros plan sur April allongée sur le lit Elle porte uniquement un t shirt blanc « Je n'ai jamais vraiment voyagé » dit-elle en prenant la tasse de café Frank s'assoit en bas du lit À droite, reflet dans le miroir = « Je t'emmènerais avec moi alors. Les gens sont pleins de vie là-bas. Pas comme ici. » Il fume « Je veux ressentir les choses. Les ressentir vraiment. Sacrée ambition, non ? » April : « Frank Wheeler, je pense que tu es l'être le plus intéressant que j'ai jamais rencontrée. »	1). <u>Souvenir idéalisé d'April</u> a). Gros plan sur les photos du passé = nostalgie / souvenirs / idéal achevé b). Projection dans le souvenir : Deux êtres hors du quotidien April => décontraction (vs autres scènes où elle est droite et rigide + cheveux attachés) Portrait idéaliste de Frank encore libéré de l'illusion de la banlieue = elle voit l'idéal qu'il lui a projeté / un mensonge du passé. + Notion être extraordinaire / idéal de la rencontre. (Contraste avec les paroles qu'elle prononce envers lui dans le présent) Introduction du mythe romantique de Paris
Le désenchantement du quotidien	1). TC 9 : 46 à 11 : 36 <u>Scène d'introduction vie dans les banlieues</u> a). Quotidien April : Plan fixe Dans la pénombre, on entrevoit April à droite de l'image éloigné de la fenêtre Elle semble triste et le regarde partir avec souffrance b).Quotidien Frank : Succession de plans où Frank est perdu dans la foule (ils attendent le train, marchent dans un couloir de métro et dans la gare) . Ils sont tous habillés de la même façon (costumes / cravates / chapeaux + journal) et regardent dans la même direction Ils avancent tous dans la même direction / avec la même monotonie comme s'ils allaient à l'abattoir.	1). <u>Scène d'introduction vie dans les banlieues</u> Rôles de genres : April reste à la maison pendant que Frank va travailler Dualité lumière et ombre qui amplifie sentiments associés à leur condition a). Quotidien April : Dans la pénombre, synonyme de l'enfermement d'April b).Quotidien Frank : Frank, être ordinaire perdu dans la foule. Il ne se distingue plus de la masse. Mise en scène symétrique et millimétrée qui traduit répétition monotone du quotidien où rien ne dépasse

	Personne ne parle. Plan d'ensemble dans la gare / escaliers au premier plan / caméra en bas des quelques marches : légère contre plongée qui renforce sentiment de masse. c). Quotidien April : Transition Plan d'ensemble dans la maison Elle nettoie la maison dans l'embrasure de la cloison	c). Quotidien April : Enfermement / huis clos dans le foyer et les tâches quotidiennes Surcadrage souligne enfermement psychique
Des êtres extraordinaires pourtant ordinaires	1). TC 16 : 09 <u>Helen (la voisine) et April prennent un café</u> April est encore assise dans l'embrasure de la porte / choix de cadrage et placement caméra qui crée volontairement cette mise en scène. Helen déclare : « Je me souviens la première fois que vous êtes sortis du train. Vous n'étiez pas comme mes autres clients. Vous étiez différents. » Contre champ gros plan sur visage d'April : elle est encore dans l'embrasure d'une seconde porte. Porte échappatoire / ouverture sur un autre monde mais ici synonyme d'enfermement et de huis clos. Helen : « Vous aviez l'air exceptionnels. Bien sûr vous l'êtes toujours. » 2). TC 22 : 25 <u>Frank vient de tromper sa femme</u> Plan rapproché poitrine / il réajuste la cravate qui l'entrave Longue focale : on distingue dans le fond lit silhouette endormie de Maureen Il se regarde dans le miroir Frank part, pour attraper le prochain train : « Tu as été chouette. Prends soin de toi maintenant » 3). TC 25 : 48 à 29 : 58 : <u>L'espoir de redevenir des êtres extraordinaires :</u> April explique à Frank l'idée qu'elle vient d'avoir pour qu'ils puissent échapper à leur quotidien morose, pour qu'ils redeviennent des êtres extraordinaires. Elle le confronte dans leur chambre, la nuit. April : « Je viens d'avoir une idée merveilleuse » « Tu sais combien d'argent nous avons économisés ? Assez pour tenir 6 mois sans que tu gagnes un sou » « Et en vendant la maison et la voiture, encore plus ! »	1). <u>Helen (la voisine) et April prennent un café</u> Surcadrages multiples d'April qui est coincée dans leur maison et dans la prison de son rôle de genre Helen insiste sur le caractère extraordinaire qu'elle leur accorde > déconstruction de ce caractère dans la mise en scène puisqu'April est à présent seule dans son quotidien de femme au foyer. Quotidien ordinaire. 2). <u>Frank vient de tromper sa femme</u> Cravate = symbole de son emprisonnement Regard dans le miroir : duplicité / faux semblants / réflexivité. Confrontation à soi et à la perte de l'idéal de soi. Être ordinaire déchu de son statut d'homme extraordinaire dans sa relation avec April en la trompant. 3). <u>L'espoir de redevenir des êtres extraordinaires :</u> Plaidoyer d'April pour le rêve romantique idéaliste parisien Elle essaye de convaincre Frank en l'incluant majoritairement dans l'équation = himpathy. Elle lui montre et désacralise leur vie ici => ils ne sont plus des êtres extraordinaires comme les personnages romantiques (ou leur précédent couple dans <i>Titanic</i>) Rêve parisien pour retrouver leur statut d'êtres extraordinaires, en dehors d'un quotidien banal et généré. Inversion des rôles de genre qu'elle lui propose = proposition subversive.

	Frank : « En vendant la maison ? De quoi parles-tu ? Où allons-nous vivre ? » April : « A Paris ! Frank : « Quoi ? » April : « C'est le seul endroit où tu voulais retourner, où il ferait bon vivre ! Alors allons-y ! » Frank : « Tu es sérieuse ? » Frank April : « Oui ! Qu'est-ce qui nous empêche ? » Frank : « Quel travail pourrais-je faire ? » April : « Ce n'est pas toi qui travailleras. C'est moi ! Tu sais combien gagnes une secrétaire pour le gouvernement là-bas ? » Frank : « non. Aucune idée. » April : « Je suis sérieuse. Tu ne me crois pas ? » Frank : « Ok ok. J'ai juste une ou deux questions. D'abord, je ferais quoi pendant que tu te remplis les poches ? » April : « Tu ne comprends pas ? C'est toute l'idée. Tu feras ce que tu aurais dû faire il y a 7 ans. Tu auras du temps. Pour la première fois, tu pourras découvrir ta vraie vocation. Quand tu auras trouvé, tu auras le temps et la liberté de t'y consacrer. » Frank : « Mon ange, ce n'est pas très réaliste quand même. » April : « C'est ça qui n'est pas réaliste. C'est irréaliste qu'un homme intelligent passe des années à un poste qu'il déteste... dans une maison qu'il déteste, avec une femme qui déteste les mêmes choses. » April : « Toute notre existence se fonde sur l'hypothèse que nous serions exceptionnels, supérieurs à cela. Mais, c'est faux. Nous sommes comme les autres. Regarde-nous. Nous avons gobé la même illusion absurde. Qu'il faut renoncer à la vie, se ranger dès qu'on a des enfants. Et nous nous punissons mutuellement pour ça. » ... April : « Quand je t'ai rencontré pour la première fois, tu avais le monde à tes pieds. » Frank : « La première fois que tu m'as rencontré, j'étais un petit frimeur. ... April : « Tu ne vois pas. Tu es la chose la plus extraordinaire au monde. Tu es un homme. » April : « C'est notre chance. Notre seule chance. »	
--	--	--

	Frank : « Ok ! Pourquoi pas ! » Ils sourient et s'embrassent de nouveau : début de l'espoir. 4). TC 1 : 10 : 31 <u>Le désespoir d'April</u> Frank et April ne partent plus. April parle à Shep. Shep : « Tu voulais une autre vie ? » April : « Je voulais juste une vie. Qu'on se remette à vivre. J'ai longtemps cru qu'on partageait un secret. Qu'on aurait un destin magnifique. Tant que j'y croyais, je gardais espoir. C'est pitoyable. Ridicule. Mettre tous ses espoirs dans une promesse imaginaire. » « Frank ça lui convient. Il a trouvé sa place. Ça lui va bien. Marié, deux enfants. Ça devrait être assez. Ça l'est, pour lui. Et il a raison. Nous n'étions ni exceptionnels ni promis à un grand destin. » Shep : « Si vous l'êtes. Vous êtes les Wheeler. Un couple sensationnel. Tout le monde le dit. » April : « J'imaginai un autre futur. Il ne quitte pas mon esprit. Je ne peux pas partir, je ne peux pas rester. Je ne sers à rien. »	4). <u>Le désespoir d'April</u> « Qu'on aurait un destin magnifique » = idées qui convergent dans films romantiques (êtres exceptionnels / une âme sœur / une vie unique) « Je ne peux pas partir, je ne peux pas rester » => immobilité / enfermement / être ordinaire Déconstruction radicale de leur figure d'être extra-ordinaire Fin du fantasme et de l'espoir
Huis clos	Multiplés surcadrages d'April tout au long du film TC : 12 : 01 TC : 19 : 28 TC : 37 : 14 TC : 22 : 08 TC : 1 : 45 : 47 ...	Traduit le huis clos psychique / physique
Rôle de genre féminin	1). TC 1 : 01 : 01 <u>Script féminin de la maternité</u> Frank découvre qu'elle voulait s'avorter avec un tuyau et la confronte à ce sujet : April : « On a emménagé ici parce que j'attendais un enfant. On a fait le 2ème pour prouver que le second n'était pas une erreur. Ça va durer longtemps ? » Frank de dos April : « Veux-tu vraiment un autre enfant ? Réponds. » Gros plan sur son visage / April est dans le fond en longue focale, dans son dos ... Frank : (parle calmement) « Tout ce que c'est ce que je ressens. » Frank : « Tout être sain d'esprit ressentirait la même chose. »	1).<u>Script féminin de la maternité</u> Fission du couple qui se dispute de nouveau Notion de « femme normale » / « mère » = responsabilité liée à sa condition. Elle doit désirer être une mère pour être considérée comme « normale ».) => Le film dénonce à ce moment-là la condition de la femme : April est traitée de folle et d'enfant pour ses idées novatrices : vouloir travailler à la place du mari, partir et avorter. => C'est Frank qui a le dernier mot et prend la décision.

	April : « Mais j'ai eu deux enfants. Cela ne joue t-il pas en ma faveur ? » Frank : « Quand tu présentes les choses comme ça, on dirait qu'avoir des enfants est une punition ! Une femme normale, une mère saine d'esprit, n'achète pas un tuyau pour se faire avorter afin de réaliser un putain de fantasme ! »	
Rôle de genre masculin	1). TC 35 : 38 : <u>Repas April / Frank avec les voisins</u> a). Repas avec leurs amis et voisins pour leur annoncer la nouvelle Shep leur demande de ce que Frank va faire pendant que sa femme travaillera : « Je vais lire. Je vais me cultiver. Je vais enfin décider de ce que je veux faire de ma vie. » Shep ajoute : « Pendant qu'elle t'entretiendra ? » Frank : « Oui pendant qu'elle m'entretiendra. Au début. » April : « Nous avons surtout besoin de changement. Nous ne rajeunissons pas, la vie risque de nous passer sous le nez » b). Lorsqu'ils partent, les voisins parlent de leur projet ensemble : Shep : « Quel genre d'homme reste là à rien faire pendant que sa femme travaille ? »	1). <u>Repas April / Frank avec les voisins</u> Inversion des rôles qui choque Le voisin rapporte Frank à son rôle masculin / son script sexuel : il est le chef de famille / celui qui doit rapporter de l'argent à la maison
Déclaration de désamour	1). TC : 1 : 15 : 00 <u>Déclaration de désamour</u> Frank confronte April et lui avoue qu'il l'a trompée. April : « Pourquoi ? » Frank : « Je voulais être un homme de nouveau après cette histoire d'avortement » April « Pourquoi me l'as-tu dit ? » C'est pour me rendre jalouse ? Je suis censée retomber amoureuse de toi, coucher avec toi de nouveau ou quoi ? Que veux-tu que je dise Frank ? » Frank : « dis-moi ce que tu ressens » April : « Je ne ressens rien » Elle met la table en même temps. Frank : « Je veux que ça te touche » April : « Je sais. Je sais bien. Ça me toucherait si je t'aimais. Mais je contaste que je ne t'aime plus. Je préférerais donc qu'on s'abstienne de parler. »	1). <u>Déclaration de désamour</u> Déclaration pragmatique de désamour de la part d'April Froide et distance / peu empathique April abandonne tout travail affectif envers son mari Scène de désenchantement / désacralisation de l'amour par les paroles crues d'April

La fin de l'amour définitive	1). TC 1 : 37 : 06 <u>La mort d'April signe la fin de tout amour</u> Musique du film au piano Plan rapproché taille de profil / elle fait la vaisselle en pleurant / la lumière baigne son visage d'une aura tragique Plan rapproché taille devant le miroir / elle sort du tiroir le tuyau qui doit aspirer l'enfant Gros plan sur bouilloire d'eau chaude qu'elle monte Plan de demi ensemble sur la salle de bain / elle dispose des serviettes Encore une fois, elle est vue à travers l'embrasure d'une porte Elle enlève sa jupe et ferme la porte Gros plan sur ses pieds qui descendent les escaliers puis son visage en plan rapproché poitrine . Elle s'avance vers la fenêtre / musique résonne (tragique) Elle est filmée à travers la fenêtre / reflet des arbres sur sa peau Gros plan sur ses pieds / sang qui coule sur le sol = elle comprend qu'elle va en mourir Elle tremble et pleure De dos, la caméra recule. Immense fenêtre face à elle. Courte focale. Caméra recule jusqu'à plan de demi ensemble : on voit le sang sur sa jupe et sur le sol. Embrasure du mur et de la fenêtre Elle quitte le cadre et on l'entend dire en hors champ : « Je crois que j'ai besoin d'aide. 115 Revolutionary road »	1). <u>La mort d'April signe la fin de tout amour</u> La mort d'April signe la fin de son amour. Sa seule échappatoire dans les années 50. Geste d'<i>empowerment</i> féministe en soi puisqu'elle choisit d'avorter contre toute attente. Beaucoup de surcadres qui perpétuent son enfermement Cadre est finalement vide et symbolise la mort / l'absence.
--	---	---

b). Grille d'analyse sémio-discursive – Scène de rencontre

DIMENSION NARRATIVE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Synopsis de la scène	Une scène en deux mouvements : 1).- le premier regard / coup de foudre entre April et Frank qui symbolise leur rencontre romantique 2). - une ellipse temporelle qui nous projette des années plus tard. April finit une pièce de théâtre qui est critiquée. Son mari ne la réconforte pas. Ils se disputent sur des banalités (elle veut rentrer chez elle et ne peut pas aller à la soirée qui suit). Ils semblent bien moins fusionnels.	Montage / ellipse temporelle va créer une confrontation / un paradoxe entre : - un véritable topos romantique du cinéma romantique - la déchéance de ce topos. Les rideaux de la pièce de théâtre se baissent : la scène de cinéma est finie. C'est un retour à la réalité que nous propose Sam Mendes. Nous sommes par ailleurs dès lors projeté dans le naufrage de ce couple désuni.
Personnages	Frank Wheeler => au début de leur relation, il est un jeune homme qui se vend comme libre, déconnecté du monde du travail, enchaînant les petits boulots pour préserver sa liberté. April Wheeler => jeune femme séduisante qui connaît sa beauté et prend des cours de théâtre. Elle est loin de la femme au foyer qu'elle va devenir, elle est encore plein d'avenir. Les rôles de genre semblent invisibles dans cette première rencontre.	Frank => similaire à Jack dans sa manière d'être (Titanic) April => similaire à Rose après l'influence de Jack / libre et indépendante + pleine d'ambition.

Relation entre les personnages	D'une relation idyllique au début du naufrage de leur relation	Désacralisation de leur relation dans cette scène d'introduction
Place de la scène dans le film	Scène qui se situe de 0 : 47 à 04 : 57	Cette scène permet d'appuyer la différence fondamentale entre l'illusion / le rêve d'une rencontre et la réalité d'une relation dans un monde où les rôles genrés et la réalité du quotidien morose du "rêve américain" tendant à effacer les fantasmes

DIMENSION ICONIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Décors	1). Un atelier créatif pour leur scène de rencontre 2). Théâtre / loge	1). Création de leur relation 2). Théâtre : ils sont chacun comédien dans leur relation. Métaphore : le topos romantique du coup de foudre était fictionnel. Nous sommes à présent plongés dans la tragédie du mariage américaine. On est cette fois-ci dans les coulisses du couple où chacun joue un nouveau rôle : son rôle de genre relativement à son sexe.

DIMENSION PLASTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Définition de l'image	Scène de la rencontre : éclairage tamisé + jeu de contrastes	Éclairage tamisé scène de rencontre : crée une ambiance et une atmosphère intimiste Jeu de contrastes. Cela fait ressortir les acteurs et les magnifie.
Échelle	SCENE RENCONTRE : 1). Successions de plans d'ensemble sur la ville de New York de nuit 2 2). Premier plan de demi ensemble / plan rapproché taille April qui fume une cigarette en second plan. 3). Plan rapproché poitrine Frank. Il est accoudé contre un poteau blanc 4). Contre champ sur April / plan rapproché taille / elle fume toujours une cigarette Elle finit par tourner les yeux et regarder dans notre direction / la direction de Frank : son regard s'arrête 5). Contre champ : gros plan sur le visage de Frank qui la fixe 6). Contre champ sur April / plan rapproché taille / elle fume toujours une cigarette.	SCENE RENCONTRE : 1). Lieu romantique / lieu de fantasme crée par industrie Hollywoodienne 4). Topos rencontre au premier regard permis par la mise en scène et le montage (champ / contre champ qui crée du lien entre les deux acteurs) 5). Le regard s'arrête = topos. Il est subjugué et ne peut plus la quitter du regard. 6). Être extra-ordinaire / séduisant et libre

	Elle le regarde à son tour en un sourire et en fumant. 7). Plan de demi ensemble : ils sont réunis dans le cadre. On les voit ensemble dans le fond du cadre 8). . Scène de danse / gros plan / focus sur leurs visages qui sont très proches l'un de l'autre. Ils se fixent dans les yeux en dansant et se regardent intensément ELLIPSE THEATRE : 1). Contre champ / gros plan sur le visage de Frank plusieurs années après : il semble mélancolique / triste et baisse le regard. Il porte un costume cravate. 2). Contre champ / Plan d'ensemble sur une pièce de théâtre / longue focale au premier plan spectateurs flous et à l'arrière-plan la scène avec April à droite. 3). Plan rapproché taille sur April, en larmes et figé sur scène. Elle semble regarder en direction de Frank Le rideau tombe. 4). Plan rapproché poitrine sur Frank au premier plan qui applaudit sa femme. Sourire triste. 5). Plan de demi ensemble sur rideau qui se ferme ... Frank rejoint April dans sa loge : 6). Plan rapproché taille sur April assise devant sa commode / le miroir Elle le regarde à travers le miroir 7). Plan rapproché poitrine sur Frank, 8). Plan rapproché poitrine miroir sur April qui se démaquille. Ses cheveux sont défaits 9). Contre champ sur Frank en plan rapproché taille qui essaye de s'expliquer 10). Successions de plans rapprochés taille en champ / contre champ sur Frank et April 11). Frank quitte le cadre et sort de la pièce Elle jette le mouchoir énervé 12). On les voit marcher dans un plan d'ensemble côte à côte dans un long couloir Ils sont cependant chacun d'un côté et loin l'un de l'autre	7). Fusion très rapide Espace exigu : complicité / fusion des deux amants Atelier d'artiste : liberté créative / lieu de création. Leur relation se crée à ce moment. 8). Fusion très rapide après une conversation succincte. Topos scène romantique : scène de danse. ELLIPSE THEATRE : 1). Comme s'il était un spectateur de cinéma et regardait leurs débuts / leur rencontre avec une certaine mélancolie. 3). Fin de cet épisode « romantique » / fin de l'idylle qui n'aura duré que le temps d'une chanson La tragédie ici est dans la fin, lente et progressive, d'une passion à peine entrevue et esquissée 5). La fin de l'idéal romantique. Le début de la tragédie du mariage américain. 6). Miroir : déjà un élément entre eux / un obstacle (fusion à fission très rapide). Miroir : confrontation à une image de soi changeante qui n'a plus rien d'un idéal 8). Elle se démaquille : la fin des artifices et des appareils. Elle enlève et retire ses attributs dits féminins qui sont omniprésents dans les films romantiques. 11 et 12). Fission dans le cadre
--	---	---

Angle de prise de vue	SCENE RENCONTRE : 2). 4).et 6).. April de profil 3). et 5). Frank de face 7). de profil ELLIPSE THEATRE : Ils sont filmés de face	SCENE RENCONTRE : 2). 4). 6). Elle ne regarde pas la caméra = subversive. De profil = beauté blonde / bien habillée (robe noire) / séductrice dans sa position ELLIPSE THEATRE : Confrontation directe et de face à la tragédie de leur désamour
Profondeur de champ	SCENE RENCONTRE : 1). Courte focale 2). 4). 6). Longue focale : premier plan plus flou / arrière-plan net avec April au centre du cadre 3). Longue focale : plans au premier plan sont flous / Frank est aussi ici le focus 5). Longue focale : on ne voit plus que lui (les autres sont flous et les brouhahas inaudibles) 7). Longue focale : premier plan flou 8). Longue focale = tout est flou sauf leurs visages ELLIPSE THEATRE : Majorité de longue focale quand ils discutent ensemble dans les coulisses	SCENE RENCONTRE : 1). Valorise le lieu dans son ensemble / cadre relation et rencontre 2). Être extra-ordinaire qui se dégage en un sens de la masse par la mise en scène Arrière-plan : livres => milieu intellectuel 3). et 5). Des gens passent devant lui > flous., 7). Le focus se fait sur ces deux êtres extraordinaires. Un autre couple se rencontre à leur droite, mais ils ne sont pas dans le focus de la caméra. Les projecteurs sont rivés sur Frank et April. 8). Leurs deux visages se décrochent du fond et sont valorisés par la mise en scène.
Fixité ou mouvement de la caméra	SCENE RENCONTRE : 1). 2). 4). 5). Plans fixes 3). Léger zoom très lent sur lui 7). Conversation rencontre / caméra s'avance progressivement vers eux pour réduire la taille du cadre 8). Ils tournent / la caméra tourne légèrement avec eux ELLIPSE THEATRE : Plans fixes dans l'ensemble	SCENE RENCONTRE : 7). Cadre plus serré / intimité et traduit leur rapprochement en un sens 8). Vertige de l'amour.
Montage / transitions	SCENE RENCONTRE : Succincte / de l'ordre de quelques minutes ELLIPSE THEATRE : Transition > coupe franche. Champ contre champ et raccord regard qui créent un parallèle de fait entre les deux scènes / un sentiment de continuité. Dispute : Montage rapide / champ contre champ	SCENE RENCONTRE : Ils tombent amoureux d'un idéal / d'un fantasme de l'autre. ELLIPSE THEATRE : Sans transition, nouveau plan qui les introduit déjà en tant que mari et femme = on voit à peine la relation s'établir. Dispute : Traduit par le montage la tension qui s'établit (fin du montage lent amoureux et les champs / contre champs langoureux) => contraste marqué

DIMENSION SONORE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
------------------	--------	---------

Musique	SCENE RENCONTRE : Musique nostalgique / jazz, le swing, le doo-wop (<i>The Gypsy / The Ink spots</i>) => durant toute la scène 2). Musique = le mot « gypsy » (nomade) n'est entendu qu'à la vue d'April ELLIPSE THEATRE : Musique continue en fond et crée du lien entre les deux scènes séparées pourtant pas le temps / l'espace 8). La musique s'arrête à ce moment là	SCENE RENCONTRE : 1). Paroles qui annoncent déjà une problématique dans le couple : la balade raconte l'histoire d'une personne qui rend visite à une diseuse de bonne aventure gitane et qui est rassurée sur la fidélité de son partenaire. Bien qu'ils sachent tous deux que ce n'est pas vrai, le narrateur décide de revenir. Il veut « croire la gypsy » .(déjà bercée d'illusions dans le couple et sur l'autre + besoin de croire aux conventions sociales) Musique qui peut sembler digne d'une atmosphère romantique mais qui traduit déjà l'ambivalence de l'amour. 2). Cela traduit déjà son besoin de liberté et d'aventure (Inversion des rôles de genre en ce sens. C'est la femme qui désire partir à l'aventure et l'homme qui va la retenir) ELLIPSE THEATRE 8). Fin de l'idylle et de l'histoire d'amour. Et fin des rêves de nomade et de liberté d'April.

DIMENSION LINGUISTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Fond	SCENE RENCONTRE 7). Frank : « Alors que faites-vous ? » April : « Je prends des cours de théâtre et vous ? » Frank : « Je suis docker » Elle rit : April : « Non sérieusement » Frank : « Je suis sérieux. Lundi j'attaque un boulot plus prestigieux. » April : « Qu'est-ce que c'est ? » Frank : « Caissier de nuit à la cafétéria » April : « Ça, ce sont des gagne-pains... Mais, qu'est-ce qui vous intéresse ? » Frank; « Ma jolie, si j'avais la réponse, nous serions morts d'ennui en une demi-heure » Elle rit et il s'assoit à côté d'elle ELLIPSE THEATRE : 4). On entend en arrière-plan des commentaires du public : « <i>J'ai cru que ça ne finirait jamais</i> » « <i>Pas brillants les débuts de la troupe Laurel</i> » « <i>Et elle, quelle déception</i> » (en hors champ) 6 à 11).	7). => Conversation déjà autour du succès / des ambitions personnelles de chacun Notion d'ennui qui est déjà abordé / ils semblent nonchalants et intouchables à ce moment-là. Frank est encore libre (Jack rêveur qui ne sait pas encore ce qu'il veut) ELLIPSE THEATRE : Conversation banale qui contraste avec leur premier dialogue. Elle se démaquille : elle n'est plus un idéal / elle change de costume. Fin du rêve et de la April présentée au début du film. Elle ne reviendra d'ailleurs plus jouer au théâtre et va revêtir définitivement ensuite le costume de la femme au foyer.

	Frank : « April, mon ange ? » April : « Tu es prêt à partir ? » Frank : « Oui » April : « Il faut que je me démaquille » Frank : « On ne peut pas appeler ça un triomphe » April : « Effectivement. J'en ai pour une minute » Frank en hors champ : « Prend ton temps » April en hors champ : « Milley et Shep voulaient sortir après... Dis qu'on ne peut pas à cause de la baby-sitter... » Frank : « J'ai déjà dit qu'on pouvait. J'ai dit qu'on arrivait » April : « Dis que tu t'es trompé. Ce n'est pas sorcier » Frank : « Ne penses-tu pas que c'est un peu grossier ? » April : « Je leur dirai moi-même » Frank : « Ne t'énerve pas. Je vais leur dire » 12). Silence dans le couloir	Premier sujet de fission montré au spectateur / banalité de leurs disputes. 12). Le silence traduit leur distance.
Forme	SCENE RENCONTRE Ton calme / séducteur entre eux ELLIPSE THEATRE : Ton plus agressif entre eux	L'évolution de leur tonalité traduit également la fission qui s'opère.

DIMENSION SYMBOLIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Références culturelles	<i>Titanic</i>	Les deux amants ressemblent particulièrement dans cette première scène à Jack et Rose Désacralisation totale pourtant de cet imaginaire dès l'ellipse

c). Grille d'analyse sémio-discursive – Scène de fission finale

DIMENSION NARRATIVE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Synopsis de la scène	Dernière dispute, très violente, entre Frank et April. John, et les Givings viennent de partir. Frank lui avait avoué juste avant l'avoir trompé, April ne ressent plus rien pour lui et ne s'en préoccupe pas. Ils reprennent leur dispute initiale au moment où les Givings partent. La scène se conclue sur la fuite hors de la maison d'April et Frank qui s'enferme dans sa chambre en l'attendant.	Amour fission à son acmé. Inversion des rôles : elle s'enfuit hors de la maison tandis que Frank reste cette fois-ci dans le huis clos de leur maison.

Personnages	Frank Wheeler > Frank a renoncé à leur rêve. Il doit à présent se confronter à la frustration et la colère de sa femme. April Wheeler > profondément malheureuse, elle n'a plus aucun espoir ni aucun fantasme dans sa vie. Elle est condamnée à rester mère au foyer et devoir faire de nouveau un enfant. Elle va lui avouer dans cette scène le haïr, mot très fort contre lui pour souligner leur état de fission ultime.	1).
Relation entre les personnages	Au point mort	Leur rêve est loin derrière eux. April vit dans l'amertume et la souffrance de ne plus avoir aucune perspective et elle considère que Frank en est responsable. En acceptant ce nouveau travail, il l'a condamné à rester femme au foyer et à devoir élever ses enfants. Et mettre au monde un nouvel enfant.
Place de la scène dans le film	Leur dernière dispute avant qu'elle ne mette fin à ses jours. TC : A partir de 1:23:19 à 1 : 28 : 19	Point culminant en ce sens avant l'acte de « fission » ultime.

DIMENSION ICONIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Décors	1). La maison 2). La forêt	1). Huis clos / véritable pièce de théâtre qui accueille leur dispute / ils entrent / sortent et traversent les pièces au cours de leur dispute explosive. 2). Forêt angoissante / branches comme obstacles qu'elle enlève de son passage. Plus tôt dans le film il s'agissait d'un endroit libérateur / loin des illusions. Dans cette scène la forêt est plus hostile et menaçante.

DIMENSION PLASTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Échelle	1). Gros plan sur le visage d'April, assise à la table. Elle fume et ne dit pas un mot, impassible. 2). Plan rapproché taille Frank suit April dans la cuisine en criant. 3). Plan rapproché poitrine embrasure porte entre la cuisine et le salon 4). Plan américain dans l'entrée. Frank retourne April vers lui pour l'arrêter violemment et lui parler face à face 5). Plan rapproché taille April qui s'avance dans le salon vers la caméra en riant Frank dans l'embrasure de la porte (plan moyen) 6). Champ contre champ April / Frank plan américain	2). Théâtralité passage d'une pièce à l'autre 3). Porte / embrasure qui condamne encore April (ce n'est pas un passage mais souligne au contraire son enfermement) 5). Embrasure de la porte du salon : Frank est également enfermé à ce moment-là

	7). Plan moyen à plan rapproché taille Frank 8). Contre champ gros plan visage d'April 9). Contre champ plan rapproché poitrine sur le visage perplexe de Frank 10). Plan rapproché poitrine April 11). Gros plan sur April alors que Frank essaye de la prendre par les épaules / il se cache derrière elle en se bouchant les oreilles 12). Gros plan sur le visage énervé de Frank quand il se relève 13). Plan rapproché poitrine sur April qui part du salon, passe dans la cuisine puis une nouvelle pièce. Elle positionne une chaise sur le chemin que Frank fracasse contre le mur Frank arrive / plan américain 14). Plan américain April. Elle recule contre la fenêtre, prise au piège. 15). Contre champ plan rapproché taille sur Frank qui extériorise sa colère contre elle 16). Gros plan sur le visage en larmes d'April 17). Frank va s'enfermer dans la chambre / différentes échelles / il pleure et fracasse objets du quotidien 18). Frank sort de la maison et part à la poursuite d'April dans la forêt Champ / contre champ en plan rapproché poitrine sur April et Frank qui courent à travers les arbres 19). Succession de champ / contre champ sur eux plan rapproché poitrine dans la forêt 20). Plans sur Frank qui boit dans la pénombre de la chambre Il la voit revenir / plan rapproché de dos Frank qui regarde par la fenêtre. 21). Contre champ / gros plan sur son visage / elle fume adossée à l'arbre	17). Enfermement / huis clos qu'il subit à présent vs. April qui s'échappe de la maison 20). C'est lui qui est enfermé à présent + huis clos et obscurité Fenêtre entre eux qui le sépare (fission totale)
Angle de prise de vue	1). De face 2). De face April / Frank de dos 3). April et Frank de profil 4). April de face / Frank de dos 5). April de face puis de dos / Frank de face 6). April de face puis Frank de face 7). Frank de face 8). April de face 9). Légèrement de profil 10). De face 11). April de face 12). Frank de face 13). Plan de face 14). April de face 15). Frank de face 16). April de face 18). De face 19). De face à tour de rôle	Nombreux champ / contre champ qui soulignent la confrontation et la dispute ; le jeu de domination / soumission.

	20). De dos 21). De face	
Profondeur de champ	1) Frank en fond longue focale flou + fenêtre 2). Courte focale 3). Longue focale 4). Courte focale 5). Courte focale 6). Courte focale 7). Longue focale = focus sur Frank qui la pointe du doigt Embrasure porte légèrement renversé derrière lui 8). Longue = focus sur April 9). Longue focale = focus sur Frank 10). Longue focale : fond noir et sombre en // avec ce qu'April est en train de lui dire 11 à 21 : longue focale	1). Traduit impossibilité de communiquer ou refus Fenêtre (semblable à barreaux de nouveau derrière elle) = emprisonnement 4). En fond, porte d'entrée fermée = symbole de leur relation 7). Plan moyen / la caméra est légèrement renversée = mise en scène qui traduit le fait que le couple est bancal
Fixité ou mouvement de la caméra	1). Fixe 2). Frank suit April qui passe de nouveau à travers la porte dans la cuisine = caméra suit ce mouvement (caméra portée) 3). Caméra fixe qui se fige le temps de leur échange dans l'embrasure 4). Caméra suit leur mouvement agité (caméra porté) puis se fige 5). Caméra suit mouvement agité d'April dans le salon 6). Caméra suit mouvement d'April 7). Caméra suit mouvement Frank qui s'avance vers April 8). Caméra bouge légèrement 9). Caméra bouge légèrement 10). Caméra bouge légèrement 11). Caméra bouge légèrement 12). En mouvement, suit Frank 13). En mouvement, suit April qui marche très vite à travers les pièces 14). Caméra bouge légèrement 15). Caméra bouge légèrement 16). Fixe 17). Caméra suit ses mouvements 18). Caméra suit leurs mouvements 19). Caméra en mouvement puis tourne autour d'eux 20). Caméra bouge légèrement et suit mouvements de Frank 21). Caméra bouge légèrement	1). // Immobilité April Dans cette scène, caméra portée à l'épaule pour saisir toute la brutalité et le mouvement de leur dispute explosive. Ce n'est pas une scène stable / fixe / figée mais dynamique. 19). Caméra tourne autour d'eux = ce n'est plus ici vertige amoureux mais vertige de la haine Codes films romantiques détournés en un sens ici.

DIMENSION SONORE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
-------------------------	---------------	----------------

Musique	17). Musique sombre au piano qui commence à retentir	17). Musique qui souligne tonalité tragique de la scène
----------------	--	---

DIMENSION LINGUISTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Fond	1). Frank parle seul : « J'ai été écoeurant à souhait, c'est ça ? C'est ça que tu vas dire ? » April : « Apparemment, je n'ai pas besoin. Tu le dis pour moi. » 2). Frank : « Tu as tort. » April : « Ah bon ? Pourquoi ai-je tort ? » Frank : « Parce qu'il est fou. Tu sais ce qu'est la définition de « folie » ? » 3). April se retourne violemment : « Non, tu le sais ? » Frank : « Oui, c'est l'incapacité à communiquer avec autrui. » 4). Frank : « C'est l'incapacité à aimer. » 5). April répète en riant ce qu'il lui dit 6). April : « Quel beau parleur tu fais ! Si on changeait le noir en blanc par la parole, tu serais un expert ! » « Donc maintenant je suis folle parce que je ne t'aime plus ? » 7). Il s'avance vers elle en criant Frank « Non c'est faux » « Tu n'es pas folle et tu m'aimes. C'est la vérité » 8). « Mais je ne t'aime pas. Je te déteste. » 9). April en hors champ : « Tu es juste un garçon quelconque qui m'a fait rire à une fête » « Et aujourd'hui tu me fais horreur » 10). « Si tu te rapproches de moi, ou si tu me touches, je vais crier » 11). April crie 12). Frank : « Va te faire foutre ! » 13). Frank, hors de lui : « Va te faire foutre espèce de pimbêche haineuse » 14). April : « Et maintenant, tu vas me cogner pour me montrer à quel point tu m'aimes ? »	2). « Tu sais ce qu'est la définition de la folie ? » > infantilisation du partenaire 3). « Incapacité à communiquer avec autrui » = ce qu'ils vivent en ce moment dans leur couple. 4). Fait écho à sa déclaration de désamour précédente. Il l'accuse indirectement de folie parce qu'elle ne réalise plus son travail affectif féminin. 6). « Beau parleur » = nouvelle critique sur ce qui lui a plu initialement. Idéal renversé. 7). Il lui intime ce qu'elle doit ressentir = normalité. 8). Mot très fort prononcé avec légèreté = déclaration de haine (prend le contre-pied des déclarations d'amour des films romantiques) 9). Elle désacralise la rencontre amoureuse et le coup de foudre D'un opposé à un autre > fission absolue par les mots. 10). Amour fission / désamour extrême 11). Paroxysme l'impossibilité de communiquer / de la fission (sonore / physique / psychique) Frustration cumulée qui sort = impossibilité de communiquer + colle à la définition de « folle » qu'il a faite. Cri d'empowerment / de libération = elle sourit et part 12). Impossibilité de communiquer dans les deux sens / réactions primaires 13). Insulte = impossibilité de communiquer Dernier recours pour s'imposer + démonstration de sa force et de sa virilité pour retrouver le contrôle et le pouvoir sur la situation Jeu de domination et de soumission dans une dispute 14). Souligne force de caractère d'April

	15). Frank : « A quoi bon ? Tu ne veux pas la peine de te cogner. » « Tu ne vaux pas la dynamite qui t'exploserait. Tu es vide ! Une carcasse de femme vide ! » Frank se met à pleurer « Qu'est-ce que tu fous dans ma maison si tu me détestes à ce point ? » « Pourquoi es-tu ma femme ? » « Pourquoi portes-tu mon enfant ? » « Tu aurais du t'en débarrasser plus tôt parce que j'aurais préféré que tu le fasses ! » ... 18). Frank crie le nom d'April à travers la forêt pour essayer de la rattraper. 19). April : « Quand cesseras-tu de parler ? J'ai besoin de réfléchir, tu ne le vois pas ? De réfléchir ! » Il la supplie de revenir à la maison April : « Veux-tu que je crie encore ? »	15). Notion de possession dans son discours, elle lui échappe « Sécheresse du cœur féminin » / femme qui est accusée de son manque d'empathie par l'homme parce qu'elle ne remplit plus son travail affectif 19). Communication rompue
Forme	Colère dans leurs voix = dispute explosive et haineuse. 6). Elle passe du rire à la colère	6). Vertige des émotions

DIMENSION SYMBOLIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Références culturelles et formelles	Scène de dispute dans <i>Marriage Story</i>	La scène de dispute dans <i>Marriage Story</i> contient la même violence et l'intense performance des deux acteurs Déclaration de désamour / de haine similaire Leonardo DiCaprio et Adam Driver pleurent tous les deux également et sortent en un sens de leur script sexuel.

2). *Blue Valentine*, Derek Cianfrance (2010)

a). Grille d'analyse sémio-discursive thématique

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	<i>Blue Valentine</i> (titre français et Anglais) Œuvre audiovisuelle filmique Film américain 112 minutes	Blue Valentine = « bleu » couleur associée à la mélancolie et « Valentine » à la saint-valentin, ou la fête de l'amour. Un film qui célèbre l'amour mélancolique, regard tourné vers le passé et la flamme d'un amour éteint. Le titre fait également référence à la musique <i>Blue Valentine</i> de Tom Waits (sortie en 1978) : une musique empreinte de nostalgie et de mélancolie. Les paroles de la musique font écho à une histoire d'amour qui s'estompe et sont ainsi marquées par une certaine tristesse / nostalgie. « To send me blue valentines <i>Pour m'envoyer des cartes tristes pour la Saint Valentin</i> Like half forgotten dreams <i>Comme des moitiés de rêves oubliés</i> Like a pebble in my shoe <i>Comme un caillou dans ma chaussure</i> As I walk these streets <i>Comme quand je parcours ces rues</i> And the ghost of your memory <i>Et que le fantôme du souvenir</i> Is the thistle in the kiss <i>Est l'écharde du baiser »</i>
Genre	Le film est classé comme appartenant aux deux genres suivants : - drame - romance	Reprend les codes de la romance et appartient à ce genre (présente un couple marié) mais va les détourner (aspect dramatique / genre « drame » du film)
Lieu de médiatisation	Cinéma	
Réalisateur	Derek Cianfrance	Un réalisateur et scénariste américain Autres films notables : - <i>The Place Beyond The Pines</i> (un thriller policier avec Ryan Gosling qu'il ne désacralise pas dans ce film) - <i>Une vie entre deux océans</i> (drame américain / romance) - <i>The Wolfman</i> (film d'horreur avec Ryan Gosling) Style de réalisation : - complexité des relations humaines - approche réaliste et immersive - capture des moments intimes et personnages avec une profondeur psychologique
Acteurs	1). Ryan Gosling : 2). Michelle Williams :	1). Ryan Gosling est une icône de séduction / a un statut d'idole <i>People</i> a voulu lui décerner le prix d'homme le plus sexy du monde (prix qu'il a refusé cependant) Il est également un habitué des films romantiques dans lesquels son apparence est souvent valorisée : <i>Crazy, Stupid, Love</i> (2011), <i>La La Land</i> (2016), <i>The Place Beyond the Pines</i> (2012)... Dans d'autres films, tel que <i>Drive</i> ou <i>Only God Forgives</i>, il est connu pour ses rôles d'homme mystérieux et taiseux totalement idéalisé / empreint d'une masculinité certaine.

		2). Michelle Williams : actrice américaine qui a connu la célébrité avec la série à succès <i>Dawson</i>. Elle a ensuite joué dans des films indépendants ou commerciaux à succès : <i>Le Secret de Brokeback Mountain</i>, <i>Shutter Island</i>, <i>Manchester by the Sea</i>...
Pitch	<i>Ryan Gosling et Michelle Williams incarnent respectivement Dean et Cindy, un couple de parents mariés en crise. La narration est non chronologique, et propose un montage alterné qui juxtapose à la suite des scènes aux débuts de leur passion amoureuse et des scènes ayant lieu plusieurs années après leur mariage. Ce rapprochement entre deux périodes de leur histoire permet de créer une réflexion sur la permanence du lieu amoureux au cœur du quotidien marital.</i>	Nostalgie du passé via le montage + choix de la pellicule en 16mm pour les moments dans le passé
Contexte de production / de réception	2010	Contexte cinématographique : Epoque postmoderne La fin des grands récits uniques et fédérateurs (mariage, Église...) pour des récits plus fragmentés et moins idéalisés Contexte social : -Remise en question des normes du mariage, augmentation conséquence du taux de divorce ... - Remise en cause des normes sociales établies dans les années 2000.
THÉMATIQUES	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Désacralisation de l'amour	<u>1. TC 48 : 14 à 51 : 40</u> <u>Scène de chant / danse romantique dans le passé :</u> Ville sublimée (lumières du soir qui se détachent dans le fond) Fond = costumes et robes de mariage = imaginaire romantique derrière eux. Dean commence à jouer du ukulélé, elle chante les noms des présidents puis ils se tapent dans la main Dean : « Sais-tu danser ? Des claquettes ? » Dean : « Je vais chanter. Tu vas danser » Elle retire son manteau Il lui intime de se positionner devant la porte du magasin et le symbole du cœur sur l'entrée Plan moyen, d'elle qui danse à gauche devant le cœur à lui qui chante à droite de profil « Je chante pour déconner » Paroles déjà significatives : « <i>Nous blessons toujours ceux que l'on aime. On prend toujours la plus jolie rose et on l'écrase jusque ce que les pétales tombent. On brise toujours les cœurs les plus doux avec un mot hâtif dont on ne se souvient pas.</i> » Dean : « Ralentis, c'est la partie lente. » « <i>Si j'ai brisé ton cœur c'est parce que je t'aime par-dessus tout</i> »	<u>5).</u> <u>Scène de chant / danse romantique dans le passé :</u> Symbole du cœur derrière qui vient renforcer mise en scène et pléthore de codes romantique. Cliché moment romantique. Paradoxe de l'amour et de la relation amoureuse qui se cristallise déjà dans les

	Elle l'applaudit en riant. Il reste du côté du rêve (à travers vitre) et elle du côté matérialité	paroles = désacralisation de l'amour au sein même d'une scène typiquement romantique. Contraste entre l'image et les paroles.
Nostalgie de l'amour passé / idéal passé	1). <u>Premier souvenir de Dean dans le passé :</u> TC : 13 : 19 Dean parle avec ses collègues : « <i>Les hommes sont plus romantiques que les femmes.... On rencontre une fille géniale et on décide de l'épouser. Les filles, elles, choisissent la meilleure option</i> » « <i>Elles passent leur vie à chercher le prince charmant et finissent par choisir le gars qui a le bon boulot et qui restera dans les parages</i> » TC 14:40 : plan fixe / longue focale / plan rapproché taille / il joue du ukulélé avec ses lunettes et ses cheveux désordonnés On suit davantage son parcours à lui qu'à elle pour le moment 2). <u>TC 31:52 à 34:13 :</u> <u>Souvenir, première rencontre / topos premier regard :</u> Plan rapproché poitrine. Cindy lit un livre d'amour à sa grand-mère sur son lit dans sa chambre (maison de retraite) Elle parle justement passage roman coup de foudre / tombe amoureuse = mise en abîme de ce qui va se produire. « <i>Il y avait un précipice et elle y tombait en chute... tombant amoureuse de lui</i> » Caméra qui suit Cindy alors qu'elle s'apprête à fermer la porte et voit alors Dean à travers l'embrasure de celle-ci. Musique romantique commence à retentir. Elle s'apprête à fermer la porte, son regard s'arrête. Il s'arrête à son tour pour regarder celle qui le regarde. Champ contre champ qui crée du lien entre eux et leurs deux espaces. Contre champ sur Cindy qui ferme la porte. Dean passe l'embrasure de sa porte pour rejoindre rapidement celle de Cindy. Dean toque à sa porte. Dean : « Excusez-moi ? Je peux vous parler pendant une seconde ? » Cindy : « Pourquoi ? »	1). <u>Premier souvenir de Dean dans le passé :</u> Désacralisation de l'amour dans la bouche même du héros principal comme s'il avait déjà en tête la tonalité ironique / tragique de l'histoire + il fume Romantisation des hommes vs <i>déromantisation</i> des femmes selon lui On retrouve le Ryan des films de romance, le jeune, blond et beau parleur qui croque la vie à pleine dent On a ici le cliché de l'homme romantique idéal, on retrouve presque celui de « N'oublie jamais » => aide les personnes âgées, rêveur, charmeur et beau. Boulot non fixe : libre comme l'air. 2). <u>Souvenir, première rencontre / topos premier regard :</u> Lecture qui est une mise en abîme de ce qui va se produire dans le réel. => idéal amoureux qui touche toutes les générations, cette quête inachevée. Porte = ici ne représente pas une fission entre deux personnages, mais plutôt la possibilité d'une ouverture / d'un lien entre deux personnages. Importance du regard = topos romantique Ils s'arrêtent tous les deux dans leurs mouvements Mise en scène romantique typique => Beau parleur charmeur + rentre dedans (lui donne son numéro et la force un peu à prendre la carte : romantisation de ce genre de comportement masculin // <i>N'oublie jamais</i>) => Topos romantique comme dans <i>N'oublie jamais</i> où il essaye à tout prix de sortir avec elle.

	Dean : « Vous croyez que j'ai volé cet argent non ? » Cindy fait non de la tête Dean : « Oui vous le pensez » Dean : « J'ai déjà volé de l'argent avant. Je sais ce que c'est de se faire choper. Je n'ai rien volé. J'ai un boulot » Dean : « J'ai un boulot... je me fais de l'argent pour inviter les filles que je rencontre » Elle rit. Dean : « Juste pour que vous sachiez » Cindy : « Bon à savoir » Dean : « Quel est votre nom ? » Cindy : « Allez-vous-en » Dean : « Allez-vous-en ? C'est un drôle de nom. » Elle essaye de fermer la porte Dean : « Une seconde. J'ai un truc pour vous » Dean : « C'est ma carte de visite » Dean : « Je n'ai pas de numéro. Si vous appelez à ce numéro et demandez pour moi, on me transmettra » Dean : « Ce sera de la part de qui ? » Elle ferme la porte sur son visage. De dos / gros plan / porte fermée 3). TC 39:30 à 41:10 > scène de danse sur leur musique : Dans le présent, Dean allume le lecteur Vinyle, « You and me » / Penny and the Quarters. Dean s'approche de Cindy en dansant légèrement Ils sont tous les deux dans le cadre Fond bleu Il l'incite à fumer une taffe de la cigarette = partage. Scène de danse filmée à travers une porte/ ils dansent serrés l'un contre l'autre 4). TC 42 : 00 Idéalisation masculine de la romance : Plan de demi ensemble Dean devant un pont et la ville à la tombée du jour Longue focale Sa voix en hors champ + musique au piano : « <i>J'ai l'impression que je devrais arrêter d'y penser. Mais je n'y arrive pas. J'ai du voir trop de films</i> »	3). TC 39:30 à 41:10 > scène de danse sur leur musique : <i>You and me / Penny and the Quarters => une musique qu'il lui a gravée dans le passé. Il s'agit de leur musique incarnant leur amour.</i> Fonction nostalgique de la musique. Ballade romantique et mélancolique qui parle d'un amour profond entre deux personnes. Musique qui peut paraître tragique quand on connaît la fin du film => ambivalence permanente entre le début et la fin. Fond bleu de la scène : // au titre > fond mélancolique / nostalgique renforcé par la musique Distance + surcadrage = les moments de complicité dans le présent sont toujours filmés à distance. 4). Idéalisation masculine de la romance Scène romantique / paysage à l'image de ses émotions Décor totalement romantique / romancé qui dramatise la scène Personnage empreint de romantisme et d'idéaux
--	--	---

	Cindy : « Je ne veux pas être comme mes parents. Ils ont du s'aimer à un moment non ? » Cindy : « Comment se fier à ses sentiments quand ils peuvent s'évaporer ? »	Question du désamour qui existe déjà dans le présent pour le personnage de Cindy
Fin définitive de l'amour / amour fission	<u>1). Scène de dispute à l'hôpital / fission</u> : TC 1 : 23 : 00 Dean arrive à l'hôpital : « Je cherche ma femme Cynthia » Femme de l'accueil : « Oh vous devez être Dean » Plan rapproché poitrine sur le reflet de Dean dans la vitre En hors champ, femme de l'accueil : « Cindy tu as un visiteur » Cindy : « Qui ? » Secrétaire : « Ton mari. Je crois qu'il a bu » Reflet plan rapproché poitrine Dean Reflet de Cindy qui s'approche de lui et se superpose près du sien Cindy : « Que fais-tu ici ? » Dean : « Je te trouve bien amicale tout à coup » Cindy : « Je suis juste surprise de te voir » Dean : « C'est ici que les sourires arrivent. C'est l'antre des sourires ? Tu me tires, tu me lâches, tu ne me dis rien. J'avais peur. J'ai cru que quelque chose était arrivée à Frankie » Cindy part et quitte le reflet. Il élève la voix Cindy : « Mimi, je reviens » Elle le rejoint de l'autre côté de la vitre Plan rapproché taille. Longue focale Dean est dans l'embrasure de la fenêtre Mimi en hors champ : « Je suis là si tu as besoin de moi. Ne le laisse pas t'influencer » Dean répète ce qu'elle dit Ils sortent. Plan américain. Elle l'accompagne à la voiture avec sa valise. Dean : « Je sais que tout a foiré hier » Cindy : « Je ne peux pas croire que tu viens ici ivre mort » Cindy : « Peux-tu conduire ? » Dean : « Oui je peux j'ai mon permis ! C'est quoi cette question ! » Cindy : « Prends les clés rentre à la maison ! » Plan rapproché poitrine sur Cindy qui revient vers son boulot Longue focale Caméra la suit Dean : « Tu t'en fous que je sache conduire ou pas. Tu voudrais que j'ai un putain d'accident ! »	<u>1). Scène de dispute à l'hôpital / fission</u> : TC 1 : 23 : 00 Reflets dans la vitre : duplicité / ombre de lui-même Mari dépeint comme alcoolique = désacralisation radicale de l'autre / idéal déchu Encore symbole de la voiture = immobilité / ne leur permet pas d'avancer.

	Cindy avec un ton ironique : « Absolument ! » Dean : « C'est le problème. Tout ton temps va à ce boulot. Mais ces gens-là ont en rien à foutre de toi ! » Dean : « Reviens. Je vais rentrer » Dean la suit. De retour à l'intérieur : Gros plan sur visage de Mimi qui revoit Cindy arriver En hors champ : « Je le hais » 8). Il la suit à l'intérieur du bureau On voit Cindy de haut / plan serré derrière la vitre Cindy : « Dean je n'en peux plus de cette merde. J'en ai marre. J'en ai jusque-là » Elle se tourne / plan rapproché poitrine Longue focale « C'est terminé ! » Contre champ en gros plan sur le visage de Dean. Cindy : « Assez d'être en colère comme ça ! Assez de te voir soûl comme ça ! » Il ferme la porte Cindy : « Ne ferme pas la porte » Dean : « Je ferme la porte » Plan rapproché sur Dean : « Tu me parles parce que je suis là. C'est la seule raison. » Contre champ sur Cindy / plan rapproché poitrine Cindy : « Tu es un connard ! Tu as réussi, je ne ressens plus rien pour toi. Il n'y a plus rien là-dedans pour toi ! Plus rien ! » Contre champ sur Dean Il a enlevé ses lunettes Plan rapproché poitrine / toujours à travers la fenêtre Dean : « Ne dis pas des phrases définitives ! » Cindy : « Tu m'as demandé ! Tu l'as, ta putain de réponse ! » Dean : « Tu vas me cogner ? » Cindy : « Non je ne vais pas te cogner ! Tu es le vilain, connard ! » Dean : « Je suis le vilain ? » Elle le pousse en le tapant presque Plan rapproché taille de profil Dean Il est un peu propulsé en arrière On les voit encore à travers la vitre . La caméra passe à Cindy en plan rapproché taille de profil Cindy : « Casse-toi ! J'ai plus de couilles que toi ! » Caméra revient sur Dean en plan rapproché taille profil Dean : « Tu sais pas ce que c'est d'être un mec ! » « C'est quoi cette histoire de couilles ? Qu'est-ce que ça veut dire ? » Cindy : « Arrête-tu nous fait peur ! »	« Je le hais » = déclaration de désamour virulente Déclaration de désamour et scène d'empowerment féminin. Déclaration de désamour. (Défection de la femme) // déclaration dans <i>Les Noces rebelles</i> Scène de virulence féminine = reprendre le pouvoir sur la situation Sa femme le renvoie à son script sexuel / son rôle de genre masculin
--	---	---

	Dean : « Parle pas comme ça ! » Ils se hurlent dessus // chaos Dean : « ça veut dire quoi être un homme ? » / tape dans le sol Plan rapproché sur Dean « Tu veux que je sois un homme, ok ! Regarde-moi ! » Il commence à faire tomber l'ensemble des objets dans la pièce Elle essaye de l'arrêter, Mimi arrive L'autre médecin arrive. Dean : « Ras le bol de discuter ! » Ils essayent tous de l'arrêter Gros plan sur le visage de Dean qui demande au médecin qui il est Filmé à travers la vitre de nouveau Longue focale « Vous êtes celui qui bombardez ma femme d'emails ? » Plan rapproché taille de dos Longue focale Dean est de dos / plan rapproché taille Il plaque le médecin contre la vitre et le prend par le cou. A travers la fenêtre Gros plan sur deux qui lui crie de partir Longue focale Le docteur : « Pensez à votre femme » Dean le cogne. Cindy le frappe et l'insulte / il ne bouge pas et se laisse faire Cindy hurle : « Je te hais ! » Le docteur lui dit de partir. Plan rapproché poitrine sur Dean à travers la fenêtre : « Vous virez ma femme ! C'est entre toi et moi, ne la blâmez pas pour ça » Plan américain dehors / lumière du soleil Cindy avance énervée / il la suit Longue focale Elle récupère les clés et lui hurle : « Je veux divorcer ! » = point de non retour. Soleil qui les illumine = soleil cruel qui éclaire / soleil aveuglant Plan rapproché poitrine sur Dean qui ne dit plus un mot et essaye d'enlever sa bague Il la jette et monte dans la voiture. Il sort de la voiture et essaye d'aller le récupérer. Plan moyen où on le voit chercher dans les herbes. Musique qui évoque le souvenir s'ouvre. Elle commence à chercher avec lui	Performance de son script sexuel = épouse son script sexuel masculin Performance de genre stéréotypée qu'il réitère ⇒ Cette performance se concrétise encore davantage quand il se bat avec l'autre médecin et réaffirme en quelque sorte son pouvoir « masculin » / son rôle actif Demande solennelle de divorce Symbolique forte derrière ce geste = mythe de l'éternité à travers ce bijou qui est balancé. Il n'est cependant pas prêt à l'abandonner et à renoncer à cette idée / ce concept de l'amour éternel. ⇒ Relation qui les unit malgré tout / complexité relation humaine.
--	---	--

Rôle de genre féminin	1). Travail affectif féminin : TC : 10 : 58 Cindy annonce à Dean que le chien est mort. Première réaction de Dean : « Combien de fois t'ai je dit de fermer le putain de portail ? » VS TC 19 : 33 Dean enterre le chien. Plan demi ensemble : il pleure et Cindy le réconforte. 2). TC 19 : 22 : <u>Nouvelle scène de quotidien et rôles de genre</u> Gros plan sur les cassettes vidéo de sa fille avec le chien. Dean les regarde. Plan de demi ensemble. Longue focale. Cindy range la maison et les jouets au premier plan vs au second plan / flou => Dean est affalé dans le canapé (bière à la main) 3Cindy : « Je sors les poubelles » Dean : « Ok. J'ai une idée. » Plan rapproché taille sur Dean au téléphone. Longue focale. Dean : « Je peux faire une réservation pour ce soir ? » Gros plan de profil sur le visage de Cindy qui se fige / mécontente. Il lui propose de sortir de la maison et de se rendre ensemble dans un motel. Cindy : « Laisse tomber le motel, je suis de garde demain » Plan rapproché taille Dean et Cindy dans le même cadre Longue focale Dean : « Arrête de ranger. S'il te plait, je te le demande. Sortons d'ici. Il faut que l'on sorte d'ici. » Dean « Il faut qu'on sorte de cette maison. Allons-nous saouler et faire l'amour » Cindy « Non. Je ne veux pas faire deux heures de route demain matin. » Dean : « Je prends la décision. La chambre du futur. » Plan rapproché poitrine Dean = « Fais tes bagages. Nous partons pour le futur. » 3). TC : 58 : 43 : <u>Scène de viol / travail sexuel féminin :</u>	1). Travail affectif féminin : Dualité de représentation pour un même événement. La femme est associée au travail affectif qui n'incombe apparemment pas au mari. 2). <u>Nouvelle scène de quotidien et rôles de genre</u> Nostalgie très marquée du personnage de Dean. Contraste entre femme active et homme passif dans le cadre domestique Vision déglamourisée du héros romantique masculin Motel = peu glamour / sexy. Vision désacralisée du lieu romantique. Encore une fois métaphore du foyer comme une prison. Idéal du début de la passion, toujours ce besoin de réanimer la flamme coûte que coûte. => homme qui prend décision malgré refus de sa femme = manque de communication + lui impose ses désirs. Femme toujours très muette et fermée, peu souriante, aussi bien enfermée à l'intérieur de la maison que d'elle-même / portrait de la femme ayant perdu le rêve de l'idéal amoureux. Fission entre Cindy et Dean => Cindy ne prend en charge travail de son couple vs Dean. Contraste de représentation qui peut créer de l'empathie pour Dean et de l'incompréhension face à la réaction désabusée de Cindy. 3). TC : 58 : 43 : <u>Scène de viol / travail sexuel féminin</u>
-------------------------------------	---	---

	Dean s'éclipse dans la salle de bain et tombe. Il appelle Cindy. Gros plan serré sur leurs deux visages. Il est au-dessus d'elle. Dean : « Tu veux faire un autre enfant avec moi ? Je veux avoir un bébé avec toi » Cindy : « Stop » Dean : « Ferme ta jolie bouche. Arrête » Il l'embrasse presque de force. Elle le frappe. Gros plan sur son visage / elle serre les dents Dean : « Je dois supporter longtemps tes rejets ? Je mérite un peu d'affection. Je suis gentil. Avec toi et Frankie. Et je t'aime. Je ne mérite pas ces rejets » Elle retire ses vêtements Gros plan sur son visage quand elle crispe les yeux Dean : « Je ne peux pas le faire comme ça. Je ne veux pas de cette merde » fais ce que tu veux de mon corps » C'est toi que je veux. Tu veux que je te viole ? » Cindy : « Arrête ! » Dean : « Tu veux que te frappe ? » Cindy : « C'est ce que je veux bébé frappe moi ! » Elle se met à le frapper et se lève. Scène à la fois très proche : gros plan sur leurs deux visages, surtout celui de Cindy. Elle s'enferme dans une autre pièce. Plan rapproché poitrine sur Cindy assise sur le sol en larmes. Derrière Dean frappe et lui demande d'ouvrir inlassablement la porte. Contre champ sur lui, gros plan de profil. Longue focale. Collé à la porte, il lui demande d'ouvrir et crie.	Très peu de romantisme dans la scène, très crue. Cindy se force, se crispe, le tape = scène de viol conjugal Notion de devoir conjugal Terme « mériter » qu'emploie Dean = travail affectif et sexuel qu'est censé lui devoir sa femme au sein du mariage
--	---	--

b). Grille d'analyse sémio-discursive – Scène de fission finale

DIMENSION NARRATIVE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Synopsis de la scène	Cindy et Dean vont chez le père de Cindy chercher Frankie après la scène de l'hôpital. Ils s'enferment dans la maison. Ils discutent alors dans la cuisine. Cindy lui confirme que leur relation doit s'achever et Dean désespère. Montage parallèle qui les transporte également lors de leur scène de mariage, plusieurs années auparavant. Scènes du présent et du passé s'entremêlent.	Scènes du présent et du passé s'entremêlent => analogie entre les débuts de la passion amoureuse et la fin radicale de leur relation qui n'est plus que souffrance. Désacralisation radicale, par le montage, de l'amour et du mariage.

Personnages	Dean > alcoolique et fervent romantique, il ne peut accepter l'idée de la séparation. Tout au long du film, son image plus jeune de romantique éperdu au charme certain a totalement été désacralisée. Cindy a un jour cru à l'amour, mais a toujours été pragmatique. Si elle était plus heureuse quand elle était jeune, elle semble totalement malheureuse et désabusée dans le présent.	
Relation entre les personnages	Ils fissionnent totalement et vont divorcer	
Place de la scène dans le film	Scène finale : TC : à partir de 1 : 33 : 43 jusqu'au générique	

DIMENSION ICONIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Décors	1). Dans le présent, cuisine du beau-père de Cindy 2). Dans le passé, bâtiment d'une mairie pour le mariage	Contraste entre lieu du quotidien et lieu plus sacré / lié au mariage

DIMENSION PLASTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Définition de l'image	Dans le présent : Images plus ternes Dans le passé : 35mm, images sur pellicules plus lumineuses Couleurs plus vives	Contraste entre l'obscurité du présent et la lumière du passé

Échelle	Présent : 1). Gros plan sur le visage de Dean dans l'embrasure de la porte qui met du temps à oser parler et pleure 2). Plan rapproché taille sur Cindy de profil Elle est face à la fenêtre 3). Gros plan sur le visage de Dean Il pleure et tape de nouveau le mur 4). Plan rapproché taille sur Cindy de profil 5). Gros plan sur le visage de Dean 6). Plan rapproché taille sur Cindy de profil 7). Gros plan sur visage de Dean alors qu'il se rapproche d'elle pour embrasser son crâne 8). Plan rapproché taille Il la prend dans ses bras Passé : 9). Contre champ sur plan dans le passé. Plan rapproché taille. Cindy se regarde dans un miroir ovale => elle porte une robe blanche de mariée et affiche un ventre arrondi 10). Plan rapproché poitrine Dean dehors en costume cravate 11). Gros plan sur leurs deux visages près l'un de l'autre Elle le regarde intensément 12). Gros plan sur leurs deux visages Elle a sa tête reposée contre son épaule Plan serré Leurs deux mains sont enlacées Présent : 13). Gros plan sur Dean transformé A/R plus rapide qui souligne vraiment la désacralisation et l'échec de la relation Désacralisation physique également renforcée 14). Contre champ en gros plan sur le visage de Cindy également transformé Elle porte encore blouse infirmière. Passé : 15). Plan rapproché poitrine Dean et Cindy entrent dans une pièce par une porte baignée de lumière Ils se tiennent par la main = amour fusion Présent : 16).	1). Nouvelle figure de la masculinité / inversion script sexuel 2). Fenêtres derrière elle : sensation d'emprisonnement 3). Focus sur les émotions + expression forme de masculinité performative par la violence 7). 8). Fusion regrettée et souhaitée de la part de Dean Passé : 9). Analogie tragique entre le début et la fin 11). 12). Fusion amoureuse passée Fusion totale dans ce cadre Présent : A/R plus rapide qui souligne vraiment la désacralisation et l'échec de la relation Désacralisation physique également renforcée Passé : Fusion. Contraste lumière / ombre Présent : Contraste entre la dernière étreinte et la « première » de leur mariage
---------	---	--

	Gros plan sur eux, elle le prend dans ses bras Passé : 17). Gros plan sur le visage de Cindy en larmes Elle pleure 18). Plan rapproché poitrine de profil Symétrie Ils se sourient Drapeau américain derrière en longue focale Ils s'embrassent pendant plusieurs secondes Présent : 19). Plan rapproché taille Ils sont toujours serrés l'un contre l'autre Cindy part du cadre Passé : 20). Plan rapproché poitrine Ils sortent par la porte / lumière aveuglante du soleil Présent : 21). Fond noir Des feux d'artifices explosent On voit Dean sortir de la maison Plan rapproché poitrine, 22). Plan de demi ensemble Frankie essaye de convaincre son père de revenir Il lui dit de revenir vers sa mère Feux d'artifices flous derrière lui Elle court vers sa mère et lui n'avance pas / va dans l'autre sens 23). Plan de demi ensemble Dean part dans une direction opposée à Cindy et sa fille	Passé : Larmes et gros plans qui ont ici une autre signification : amour / joie et non tristesse Drapeau américain : symbole rêve américain défait Amour fusion à travers ce baiser passionnel Présent : 19). Dernière fusion que Cindy essaye de rejeter Passé : 20). Ils disparaissent dans cette aura céleste de l'amour = représentation métaphorique et tragique Présent : 21). Feu d'artifice dans la rue terriblement ironique = célébration de la rupture (et non du mariage...) ou métaphore de l'explosion Ils sortent par la porte tous les deux vs dans le présent, il sort seul de la maison 22). Image tragique du père et mari défait = pathos 23). Fission ressentie par la construction du cadre dans ce plan de demi ensemble Fission renforcée par la tristesse de leur enfant Ils partent dans des directions opposés = symbolique très forte.
Angle de prise de vue	En général, séries de plans de faces ou de profil	Choix d'angles permettent de valoriser l'expression des émotions des deux mariés / ex-mariés
Profondeur de champ	Longues focales	Valorisation en priorité des personnages dans leur environnement et valorisation de leurs émotions

Fixité ou mouvement de la caméra	Caméra fixe + mouvementée lorsqu'elle suit les déplacements des personnages dans l'espace	Flou et vivacité du réel
Montage	Montage parallèle de plus en plus rapide	Cela crée un contraste de plus en plus important entre le passé / le présent ; l'amour / le désamour ; la beauté / la désacralisation de la beauté... ⇒ Désacralisation radicale de l'amour et du mariage par le montage

DIMENSION SONORE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Musique	Musique dramatique qui crée du lien entre le passé et le présent	Renforce l'analogie

DIMENSION LINGUISTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Fond	1). Dean : « Tu sais ce n'est pas que nous. On a une petite fille, pense à elle. » Cindy en hors champ (voix tremblante-elle pleure) : « Je sais. Je pense à elle. » 2). Cindy : « Je refuse qu'elle nous voie comme ça » Dean : « Tu ne penses qu'à toi. Et Frankie ? Tu veux la voir grandir dans un foyer brisé ? » Cindy : « Je pense à elle » Dean : « Tu ne penses pas à elle » 3). Dean : « C'est comme ça que tu veux la voir grandir ? » Cindy : « Je ne veux pas qu'elle grandisse dans un foyer où ses parents se traitent comme ça » Cindy : « Arrête ! » Dean : « Je suis désolé ! » Cindy pleure en hors champ 4). Cindy pleure : « Je ne peux plus faire ça maintenant ! » Dean : « Je sais. Je me bats pour notre famille. » 5). Dean : « Je ne sais pas quoi faire. Dis moi et je le ferai. Dis moi comment je devrais être. »	1). 2). 3). Procédés de culpabilisation pour la persuader (par les émotions) de rester 4). Pathos pour Dean Il se positionne en « sauveur » 5). Défection de la femme et désespoir de l'homme

	Cindy : « Je ne sais pas. On ne colle plus ensemble. On se fait du mal ensemble. » 6). Cindy : « Je ne peux pas m'en empêcher. Toi non plus ! Je ne sais plus quoi faire d'autre ! » Dean : « Je peux y arriver » 7). Cindy prononce plusieurs « non » lorsqu'il veut la prendre dans ses bras Musique tragique commence à résonner Passé : 12). Cindy : « A quoi tu penses ? » Dean : « Qu'ils se dépêchent avant que tu changes d'avis » Présent : 13). Dean : « Tu m'as fait une promesse, ok ? » (en pleurant) « Pour le meilleur et pour le pire » Tu l'as dit. Tu l'as dit. » 14). Dean : « C'était une promesse »= Cindy s'excuse et regarde en l'air Dean : « C'est ma pire version. J'ai touché le fond » Elle s'excuse de nouveau « Mais je vais remonter. Donne-moi une chance de remonter ». Passé : ... Présent : Dean s'excuse de nouveau Passé : Cindy : « Dean je te donne ce vœu comme symbole solennel et de mon amour éternel Prêtre : « Comme vous avez consenti au lien sacré du mariage devant Dieu, par les pouvoirs qui me sont conférés, vous déclare mari et femme » Présent : 19). Cindy : « Laissez-moi un peu d'air » Cindy part du cadre	6). Il essaye de la convaincre / dernier espoir 7). Refus de la fusion Passé : Ironie / pacte qui va sceller leur avenir ensemble Présent : 13). Désacralisation du pacte qui les a uni Désacralisation de l'institution du mariage 14). Tragique / promesse de l'éternité qui n'est pas tenue = tout le tragique des émotions éphémères qui ne survivent pas au mythe érigé par l'institution du mariage et des films. Passé : Déconstruction du mythe de l'éternité par le montage alterné (tragique) Du lien sacré érigé à sa désacralisation Présent : 19). Fission et empowerment féminin
--	--	---

Forme	Douceur des mots prononcés dans le passé Tragédie / plus de violence dans les voix du présent	Contraste
--------------	--	-----------

DIMENSION SYMBOLIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Références culturelles	Référence aux films romantiques / films d'animations Disney qui offrent aux spectateurs un « happy end » avec un mariage et la promesse d'un ou plusieurs enfants	Désacralisation totale et radicale de ce mythe

3). *Marriage Story*, Noah Baumbach (2019)

a). Grille d'analyse sémio-discursive thématique

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Oeuvre audiovisuelle filmique Film américano britannique Titre : Marriage Story 2h16	Choix du titre intéressant : prend l'axe du mariage alors qu'il s'agit davantage de l'histoire d'un divorce et la fin d'un mariage. On voit finalement très peu de scènes de vie de leur mariage.
Genre	Film classifié comme un drame	Le film n'est pas classifié comme un film romantique
Lieu de médiatisation	Diffusé par Netflix dans le monde (2019) Présenté en avant-première à la 76e Mostra internationale de Venise en 2019 Sortie limitée en salles en novembre pendant 1 mois	Netflix = espace alternatif pour les réalisateurs indépendants, hors des circuits de distribution et de production traditionnels en Amérique.
Réalisateur	Noah Baumbach	Réaliste, scénariste et producteur américain Il est connu pour ses comédies intellectuelles à New York City Il travaille souvent avec Adam Driver, Greta Gerwig (sa femme) et Wes Anderson Il a écrit, produit et réalisé <i>Marriage Story</i> = création personnelle
Acteurs	1). Adam Driver	1). Adam Driver : apparence distincte, stature imposante et son charisme unique ont contribué à développer son image d'icône de séduction. Il est par ex l'égérie du parfum « <i>Héro</i> » Au cinéma, il s'est fait connaître grâce à son rôle de Kylo Ren dans la trilogie <i>Star Wars</i> de 2015 à 2019. Films acclamés par la critique : <i>Inside Llewyn Davis</i> des frères Coen, et <i>BlacKkKlansman</i> de Spike Lee, pour lequel il a été nominé aux Oscars dans la catégorie du

	2). Scarlett Johansson	meilleur acteur dans un second rôle. Films romantiques : - poésie du quotidien et de l'amour dans <i>Paterson</i> de Jim Jarmusch - Il a également interprété le rôle de l'amant transi dans le film <i>Annette</i> (2021) de Leos Carax. Performances complexes et intenses 2). Scarlett Johansson : icône de séduction de part sa beauté classique, courbes féminines + son charisme = sex symbol féminin dans l'industrie d'Hollywood. Une carrière au cinéma prolifique et impressionnante : - Sur le devant de la scène avec <i>L'Homme qui murmurait à l'oreille des chevaux</i> en 1998, + <i>Ghost World</i> (2001) et <i>Lost in Translation</i> (2003), qui lui a valu une nomination à l'Oscar de la meilleure actrice. - Rôle emblématique de Natasha Romanoff / <i>Black Widow</i> dans l'univers Marvel - Film romantique acclamé : <i>Match Point</i> (2005) de Woody Allen
Pitch	Adam Driver et Scarlett Johansson incarnent un couple d'artistes dont le mariage fait naufrage jusqu'au divorce. Nicole est actrice et Charlie metteur en scène de théâtre. Ils ont eu ensemble un enfant, Henry, dont la question de la garde les unira au-delà de leur séparation et cristallisera également toutes les tensions cumulées après des années de mariage et de frustration passées sous silence.	Histoire d'un divorce contemporain Notion des sacrifices dans un couple pour sa famille ou pour l'être aimé Lieux idylliques / cadres en général des grands films romantiques (Los Angeles, New York) = désacralisation de la magie de ces lieux. Notion de création (ils sont tous les deux artistes) et destruction (la fin de leur mariage)
Contexte de production / de réception	2019	Contexte cinématographique : Époque postmoderne La fin des grands récits uniques et fédérateurs (mariage, Église...) pour des récits plus fragmentés et moins idéalisés Émergence des plateformes telles que Netflix qui ouvrent un nouvel espace de création, en dehors des circuits des studios Hollywoodiens traditionnels et une plus grande liberté créatrice pour les réalisateurs Contexte social : - remise en question des normes du mariage, augmentation conséquence du taux de divorce ... - remise en cause des normes sociales établies dans les années 2000.
THÉMATIQUES	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Amour fission	<u>1). Scène thérapie de couple</u> <u>TC : 8 : 12</u> Gros plan sur leurs deux lettres que le thérapeute leur a demandé décrire l'un sur l'autre (ce qu'ils aiment chez l'un ou chez l'autre) Coupure nette, on comprend alors qu'il s'agit d'une thérapie de couple. On réalise alors que cela va être également l'histoire d'un divorce.	<u>1). Scène thérapie de couple</u> Motif de la lettre et de la déclaration d'amour => motif récurrent films romantiques (<i>N'oublie jamais</i>) Montage / transition qui crée une facture entre scènes de vie mariage et divorce

	A droite le thérapeute et à gauche Charlie et Nicole dans des fauteuils séparés, les yeux rivés sur leurs deux lettres = fission / séparation dans l'espace Thérapeute : « Qui veut commencer ? » Plan rapproché poitrine sur Nicole Longue focale Lumière très blanche et blafarde Nicole : « Je ne lirai pas ça à voix haute. Je n'aime pas ce que j'ai écrit » Thérapeute : « Au cours de la médiation de votre séparation, puis de votre divorce, des contentieux peuvent naître » Thérapeute en hors champ : « J'aime commencer sur une note positive pour qu'ils se souviennent pourquoi ils se sont mariés en premier lieu. Afin que lors de cette séparation, vous vous souveniez de la grande tendresse que vous aviez l'un pour l'autre, qui existe peut-être encore. » Ensemble de plans rapprochés poitrines Charlie et Nicole Plan rapproché poitrine Charlie Charlie : « Je peux lire la mienne, je l'aime bien » Thérapeute : « Pour que ça fonctionne, vous devez lire tous les deux » Nicole : « Pas question » Thérapeute : « Je trouve ça dommage que vous n'entendiez pas ce que vous aimez chez l'un et chez l'autre » Charlie, plan rapproché poitrine « Elle dit que je n'écris pas bien, mais je pense que la lettre est plutôt bien » Thérapeute : « Entendre le sien peut vous faire changer d'avis » Plan rapproché taille de profil côté Charlie Nicole : « Je ne veux pas l'entendre » Charlie, plan rapproché poitrine : « Nous avons promis d'écouter » Thérapeute : « C'est la première étape du processus. » Plan rapproché taille de profil côté Charlie Nicole, plan rapproché poitrine : « Je pense que je vais y aller si vous passez la journée à vous sucer la bite » (voix qui s'emballe) => dénonce en un sens patriarcat + traduit caractère affirmé et besoin de liberté Nicole Plan de demi ensemble Charlie + thérapeute Longue focale Nicole sort Ils ne sont plus que tous les deux	Fission / séparation dans l'espace Désacralisation de ce qui a été écrit = fin de l'idéal amoureux Annonce séparation / divorce Ensemble de plans rapprochés par le montage / champs + contre champs = fission et non fusion Défection personnage féminin qui affirme ce qu'elle désire et sort ainsi du mariage. Son siège est alors vide et Charlie reste seul : traduit la fission et le vide / l'absence que laisse l'autre
--	--	---

	<u>2). Séparation physique dans l'espace :</u> <u>1 : 22 : 33</u> Musique douce retentit. Charlie passe chez elle pour l'aider avec un problème électrique. Elle lui propose de lui couper les cheveux Gros plan sur leurs deux visages en longue focale Plan de demi ensemble où ils sont de nouveau ensemble dans le cadre Lumière tamisée Ils ferment le portail Charlie et son fils d'un côté / Nicole de l'autre Travelling horizontal qui accompagne leur mouvement / plan rapproché taille de profil > même direction mais séparation qui se crée avec le portail = fission Champ contre champ en gros plan sur leurs deux visages juste avant que le portail ne se ferme Musique triste qui retentit derrière	<u>2). Séparation physique dans l'espace :</u> <u>1 : 22 : 33</u> Dernier moment de complicité (// à la lettre et scènes de départ) Lumière tamisée = intimité du moment en un sens Portail = symbolique de la fission dans l'espace. => Scène fermeture portail qui spatialise leur séparation
Récit du désamour	<u>1). Nicole parle avec Nora de son besoin de divorcer :</u> <u>TC : 23 : 51</u> Nora : « <i>Ce sont vos désirs qui m'intéressent</i> » Nora : « Ce que vous faites est un acte d'espoir. Vous vous dites : « je veux quelque chose de mieux pour moi-même ». Nicole raconte leur histoire : Nicole : « Une partie de moi ce sentait morte » (elle avait 20 ans et allait marier Ben) Elle est allée voir une pièce de théâtre et l'un des acteurs qu'elle appelle « the Bear » n'arrêtait pas de le regarder en jouant « <i>L'ours s'est avéré être le metteur en scène. Il m'a parlé... et je lui ai parlé en retour. Je n'étais pas morte, j'étais juste dans le coma.</i> » « Cela faisait du bien de me sentir vivante » (Nicole) « J'ai réalisé que je ne vivais pas pour moi, mais je nourrissais sa vie à lui » « Je ne m'appartenais pas... Tous nos meubles, c'était ses goûts à lui. Je ne connaissais plus mes propres goûts, la question ne se posait pas. Je n'ai pas choisi notre appartement, j'ai emménagé chez lui. » « Cela aurait été étrange qu'il se tourne vers moi et me demande : que veux-tu faire aujourd'hui ? » « Sois comme la femme de George Harrison. Être une femme et une	<u>1). Nicole parle avec Nora de son besoin de divorcer :</u> <u>TC : 23 : 51</u> Sororité / scène d'empowerment féminin Importance du regard dans la rencontre / coup de foudre au premier regard sans se connaître. => il l'a éveillé / la fait renaître = pouvoir mystique de l'amour défendu dans les films romantiques Désacralisation dans un second de ce que lui apporte celui qui l'a pourtant dans un premier temps sorti de son « coma » « Je nourrissais sa vie à lui » = mythe de l'amour fusion. Objets / décoration comme source de conflit dans le mariage Discours féministe, besoin et désir de ne plus être l'ombre de son mari

	mère, ça suffit. Et j'ai réalisé que j'avais oublié son nom. » Elle a annoncé à son mari pour LA, elle aurait voulu qu'il la soutienne mais il s'est moqué d'elle + lui a dit de réinjecter l'argent dans la troupe de théâtre > Nicole : « avoir un bout de terre qui est à soi » > Nicole : « C'est là que j'ai réalisé qu'il ne me voyait pas. Il ne me voyait pas comme un être séparé de lui-même. » « Et je crois qu'il a couché avec la régisseuse Marie-Ann » Nora la prend dans ses bras // plan rapproché poitrine / longue focale Tout du long, gros plan sur le visage de Nicole	Récit d'épiphanie => forme de récit de désamour Amour fusion néfaste. Relation de domination et rapports hiérarchiques au sein d'un rapport d'intimité. Asymétrie. => valorisation de ses émotions et de ses larmes. Moment de confession intense / genèse de leur rupture ou contre-récit qui vient miner l'idéal de l'autre érigé dans leurs lettres mutuelles au début du film.
Empowerment féministe	1). Nicole devient metteuse en scène : TC 20 : 16 Nicole arrive à LA pour faire les essais pour la série dans laquelle elle va être actrice Elle propose de diriger la série. On lui demande si elle a une démo. Nicole : « Non je ne l'ai jamais fait. J'ai vu mon mari le faire pendant des années... Quand je voulais mettre en scène, Charlie disait quelque chose comme : « La prochaine » mais il ne lâchait rien. » 2). Nicole demande le divorce : TC 35 : 30 : Noah arrive dans la maison familiale de Nicole et première chose dont il parle = de lui = il a gagné un prix MacArthur Après plusieurs actes manqués, sa sœur parvient à lui donner papiers du divorce Charlie répond : « J'ai l'impression d'être dans un rêve »	1). Nicole devient metteuse en scène => Nicole exprime son besoin d'empowerment + besoin de diriger à son tour / reprendre du contrôle. Devenir enfin la metteuse en scène de sa vie et non plus l'actrice passive. 2). Nicole demande le divorce : Demande divorce = acte solennel qui sacralise en un sens également la séparation. Défection de la femme vs. surprise pour le mari qui ne s'y attend jamais.
Himpathy	1). Charlie se coupe le bras : TC : 1 : 56 : 54 Thérapeute familiale vient voir comment il élève son enfant pour le jugement final Il se coupe avec un couteau et garde le bras en sang jusqu'à ce qu'elle parte Il finit par s'effondrer sur le sol de sa cuisine, épuisé.	1). Charlie se coupe le bras : TC : 1 : 56 : 54 Pathos de la scène / Himpathy Déchéance du père et du mari

Réécriture des scripts sexuels	1). Une nouvelle voie possible à l'amour TC : 2 : 04 : 20 Charlie se rend chez Nicole pour récupérer son fils. Son fils lit la lettre que Nicole avait écrit sur Charlie Son fils puis Charlie la lisent à tour de rôle / gros plan sur leurs visages « Je suis tombée amoureuse de lui deux secondes après l'avoir vu » Il se met à en pleurer + musique en fond (nostalgie de cet idéal) Contre champ sur Nicole qui l'attend dans l'embrasure de la porte / elle est aussi au bord des larmes Plan rapproché taille « Et je l'aimerai toujours même si ça n'a plus de sens à présent » ... Plan rapproché taille Enfant dans les bras de son père / elle lui fait un câlin dans le même cadre Elle fait le lacet de Charlie et s'en va Plan large > Charlie part avec son fils dans les bras	1). Une nouvelle voie possible à l'amour TC : 2 : 04 : 20 Idéal / coup de foudre au premier regard Il pleure = nostalgie de cet idéal « Et je l'aimerai toujours même si ça n'a plus de sens à présent » = désacralisation d'un amour idéalisé mais ouverture sur une autre forme d'amour => plus doux et calme / apaisé. ... Leur enfant est leur lien + témoignage de leur amour passé Marque d'attention qui montre le lien qui restera entre eux. Mise en avant d'une nouvelle forme de paternité / script sexuel masculin Au contraire de la fin de Blue Valentine, le réalisateur ramène une nuance : ils s'aimeront toujours quand même si ce n'est plus le même amour. Ils ont un lien particulier malgré leur divorce. Ils ne seront jamais réellement séparés. Amour différent de l'amour passion hollywoodien. La fin montre contre-pied du manichéisme et ouverture plus positif malgré désacralisation amour romantique éternel.

b). Grille d'analyse sémio-discursive – Scène du conflit final

DIMENSION NARRATIVE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Synopsis de la scène	Nicole se rend chez Charlie après le procès pour qu'ils puissent en discuter et régler leur problème à l'amiable. Cependant, aucun des deux n'est prêt à faire des concessions.	Scène de fission absolue / paroxysme du désamour Scène de dispute très théâtrale / escalade de la violence verbale et physique Traduit une fission définitive et la désacralisation totale (par les mots) de l'autre être autrefois aimé

Personnages	Nicole est une femme et une mère aimante avec beaucoup de caractère qui ose enfin s'affirmer grâce à la procédure de divorce et revendique tout ce qu'elle n'a pas eu. Charlie est un metteur en scène passionné, un père de famille dévoué, mais il est également dépeint comme une victime du divorce et du procès.	
Relation entre les personnages	A ce stade, ils se détestent mutuellement et expriment toute la rancœur que la procédure de divorce fait ressortir.	Scène de fission
Place de la scène dans le film	Scène importante puisqu'elle exprime l'acmé de la tension accumulée TC : 1 : 30 : 52	

DIMENSION ICONIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Décors	L'appartement de Charlie qu'il vient d'acheter, encore vide	Vide, à l'image de leur relation actuelle Espace « neutre » de bataille en un sens

DIMENSION PLASTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Échelle	Sonnette d'alarme sur fond noir. 1). Plan rapproché poitrine sur Nicole à la porte de Charlie 2). Contre champ sur Charlie / plan rapproché poitrine qui la laisse rentrer 3). Plan moyen Nicole qui rentre dans l'appartement Elle ferme la porte 4). Plan demi-ensemble Charlie qui donne à boire à Nicole Pièce vide et blanche / sans personnalité 5). Plan de demi ensemble. Ils sont dans deux pièces séparés. Charlie est dans la cuisine et Nicole dans le salon Mur qui sépare les deux pièces 6). Nicole s'assoit sur petit canapé et Charlie sur le grand	4). Pièce impersonnelle à l'image du divorce, période de transition où rien ne prend encore forme 5). Fission qui s'exprime radicalement dans l'espace 6). Mur blanc = neutralité et simplicité de la mise en scène

	Plan rapproché taille sur eux deux Mur blanc derrière eux Nicole => fenêtre derrière elle mais obstrué par les rideaux / stores 7). Plan rapproché taille sur eux Ils discutent 8). Gros plan sur leurs deux visages pendant la dispute 9). Plan de demi ensemble où on les voit chacun d'un côté 10). Plan rapproché taille de nouveau sur Charlie Contre champ plan rapproché taille Nicole 11). Plan de demi ensemble Nicole se lève : 12). Plan rapproché poitrine sur Nicole En hauteur = domination / soumission 13). Charlie / contre champ rapproché taille fauteuil 14). Charlie se lève, la caméra le suit Charlie. Il va dans la cuisine. 15). Plan moyen Nicole seule dans la pièce / courte focale : 15). Plan demi-ensemble Charlie qui fait la vaisselle dans la cuisine / regarde par la fenêtre avec stores 16). Nicole le rejoint dans la cuisine Plan rapproché taille 17). Charlie va de l'autre côté 18). Charlie va dans la chambre = essaye de lui échapper en un sens et fuir la dispute Plan rapproché taille Nicole de dos / Charlie est dans l'embrasure de la porte 19). Plan américain Nicole (duel western) Dans le salon Parle vers lui à travers la porte Courte focale Elle le rejoint dans la chambre en criant 20). Embrasure de la porte Huis clos / enfermement : Charlie avance dans le salon en criant et Nicole recule également 21). Nicole retourne dans le salon en soufflant 22). Plan moyen / Charlie sort de la pièce fou de rage en la pointant du doigt 23). Plan rapproché taille Nicole qui se tourne vers lui 24). Charlie / plan rapproché taille Contre champ / champ contre champ plans rapprochés taille sur Charlie et Nicole 25). Plan demi-ensemble Nicole qui part avec Charlie dans le salon	Huis clos crée par fenêtres derrière Nicole 8). Gros plans pour souligner la tension 9). = fission dans l'espace 14 et 15). Ils sont chacun dans deux pièces différentes = fission 15). Huis clos 16 à 19). Ils vont de pièce en pièce en des plans de demi ensemble / plans américains : traduit la fission dans l'espace, ils se fuient 20). Notion de domination / soumission dans l'espace et qui contrôle cet espace
--	---	---

	26). Charlie dans la cuisine plan américain : 27). Plan rapproché taille Nicole : 28). Plan rapproché taille Charlie dans l'espace de la cuisine : 29). Plan rapproché taille Nicole qui pleure presque 30). Plan rapproché taille Charlie dans l'espace de la cuisine 31). Gros plan sur le visage de Nicole qui pleure 32). Contre champ gros plan sur visage de Charlie : 33). Gros plan sur le visage de Nicole qui pleure = 34). Gros plan Charlie : 35). Charlie se relève / gros plan sur le visage de Nicole qui le regarde en hauteur = domination / soumission dans l'argumentaire Bataille éloquence et espace 36). Gros plan Nicole : 37). Plan rapproché taille Charlie devant la porte = embrasure 38). Contre champ plan rapproché taille Nicole : Champ / contre champ : 39). Charlie en s'approchant d'elle et en balançant ses mains 40). Nicole / plan américain 41). Plan américain Charlie qui tape dans le mur avec son poing 42). Plan rapproché taille Nicole 43). Gros plan, il s'approche d'elle en hurlant / réaction de Frank qui souhaite également sa mort : 44). Champ contre champ Plan rapproché taille Nicole et Charlie longue focale Elle le regarde sans un mot Charlie prend sa tête entre ses mains et pleure => il se met en boule au sol 45). Gros plan sur lui, sur le sol. Elle s'approche de lui et lui caresse le dos = le réconforte 46). Plan rapproché poitrine sur Nicole / longue focale : 47). Plan de demi ensemble. Ils sont au centre. Charlie prend ses jambes entre ses bras	31) à 37). Plan de plus plus en plus proche = intensité émotionnelle et du jeu 37). Embrasure de la porte = il est enfermé dans sa colère et sa haine 41). // <i>Blue Valentine</i> et <i>Les Noces rebelles</i> = démonstration masculinité toxique et performance du script sexuel masculin pour reprendre une forme de pouvoir dans le conflit 43). Gros plan qui souligne intensité du jeu et des émotions qu'exprime le visage de Charlie 44). Confession de sa souffrance et vulnérabilité / himpathy / pathos 45). Femme empathique dans le care 47). Confession d'infériorité en un sens Ils sont de nouveau dans le même cadre
--	---	---

Angle de prise de vue	En général de face	Mise en avant de leurs visages pour souligner leurs joutes oratoires
Profondeur de champ	Longue focale en gros plan Courte focale en plan de demi ensemble	Longue focale = valorisation des émotions du couple
Fixité ou mouvement de la caméra	Plans fixes Et caméra suit également leurs nombreux déplacements dans l'espace	
Montage	Champs / contre champs rapides	Fission et conflit

DIMENSION SONORE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Musique	Silence pendant la scène La musique retentit à la fin de la scène	Mise en avant des dialogues et du conflit en priorité Souligne la dramaturgie du moment / de la fin de la scène

DIMENSION LINGUISTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Fond	1). A 7). Discussion banale 7). Nicole : « Il faut que l'on parle. Les choses sont allées trop loin je pense » Charlie : « J'ai accepté deux pièces merdiques et renoncé à économiser pour ses études » Nicole : « Jusqu'ici on a réussi à épargner Henry. On doit le protéger » Charlie : « Je suis d'accord »	7). Terrain neutre Tentative de rétablir la communication et de ne plus passer par leurs avocats

	Nicole : « Si on m'observait dans mon rôle de mère, je n'aurais jamais la garde » ... Nicole : « Trouvons une solution entre nous » Charlie : « Tu te souviens que c'est ce que je t'ai dit au début ? » Nicole : « Oui mais la situation était différente » Charlie : « J'anticipais cette situation » Nicole : « Bref, on essaie ? » Charlie : « OK » 8). Charlie : « Je ne sais pas par où commencer ? » 9). Nicole : « Tu comprends pourquoi je veux rester à LA ? » Charlie : « Non » Nicole : « ça n'aide pas si tu commences comme ça » Charlie : « Je ne comprends pas » Nicole : « Tu as oublié m'avoir promis que l'on viendrait ici ? » 10). Charlie : « On en a discuté. On était mariés, on discutait. On a parlé d'aller en Europe. D'acheter une crédence à mettre derrière le canapé » Nicole : « Tu as refusé une résidence d'un an ici » Contre champ Charlie : « Ce n'est pas ce que je voulais. On avait une super compagnie et une belle vie » Nicole : « Tu appelles ça une belle vie ? » Charlie : « Pas notre mariage, notre vie à Brooklyn. Notre travail. Je n'ai rien envisagé de différent » Nicole : « C'est ça le problème, non ? J'étais ta femme, tu aurais pu penser à mon bonheur. » Charlie : « Tu étais heureuse, tu viens juste de décider que tu ne l'étais pas maintenant » 11). Nicole se lève : « Mon travail est ici maintenant. Ma famille est ici » Charlie : « J'ai accepté de mettre Henry à l'école ici pour ta série, en sachant qu'il reviendrait ensuite à NY » 12). Nicole : « C'est ce que tu crois chéri, mais on n'a jamais dit ça » 13). Charlie : « Nous l'avons dit ! » Nicole : « Quand ? » Nicole : « Je pensais que si Henry était bien ici, et que ma série marchait, on pouvait rester un peu » Charlie : « Je n'étais pas rompu aux arcanes de ta pensée » Nicole s'énerve : « Tu es incapable d'imaginer des désirs différents des tiens, sauf si on te les impose »	9). Trêve s'achève déjà 10). Escalade des arguments l'un contre l'autre Incompréhension de l'homme concernant le désir de sa femme de divorcer Critique récit épiphanie désamour 13). Critique égoïsme de son mari
--	--	--

	14). Charlie : « Ok tu souhaites de ne pas m'avoir marié, avoir une vie différente. Mais, c'est ce qui s'est passé » 15). Charlie : Alors qu'est-ce qu'on fait ? » Nicole : « Nora dit qu'on ne peut pas revenir de ça » Charlie en hors champ : « Je l'emmerde » 15). Charlie : « J'emmerde Nora qui me dit que j'ai toujours vécu à LA, alors que je n'ai jamais vécu à LA. Comment tu as pu la laisser dire ça ? » 16). Nicole : « Jay a dit ça aussi sur moi. Tu aurais du garder Bert » Charlie : « J'avais besoin de mon propre salaud » Nicole : « Nos deux avocats ont dit des horreurs sur nous deux » Charlie se tourne et s'essuie les mains : « Nora est la pire » Nicole de dos : « Jay a dit que j'étais alcoolique » Charlie, en la confrontant du regard : « Tu m'as piégé et tu me fais vivre un enfer » 17). Nicole : « Tu m'as fait vivre un enfer durant notre mariage » 18). Nicole : « Et tu vas infliger ça à Henry pour obtenir ce que tu veux ! » Charlie : « Enfin ce n'est pas ce que je veux... c'est ce qui était dans son intérêt ! » 19). Nicole : « Je me demandais quand tu allais parler de son intérêt » Charlie : « Va chier ! » Nicole : « Va chier aussi ! » 20). Nicole : « Tout le monde dit qu'il veut rester ici ! » Charlie : « Arrête de projeter tes reproches sur lui ! Il te dit ce que tu veux entendre » Nicole : « Tu passes ta vie au téléphone et tu ne joues pas avec lui ! » Charlie : « Je divorce à LA et j'essaie de diriger une pièce à New York! Qui s'est plantée sans moi... c'était une belle opportunité. » Nicole : « Tu te bats pour quelque chose que tu ne veux pas ! » 21). Nicole : « Tu agis comme ton père » 22). Charlie : « Ne me compare pas à mon père ! » 23). Nicole : « Je ne te compare pas à lui, tu agis juste comme lui »	14). Incompréhension masculine quant à sa volonté de divorcer Critique récit épiphanie et désamour 16). Escalade des critiques et des insultes Il vit un enfer dans le divorce vs elle dans le mariage // aux autres formes de séparation dans films postmodernes La femme souhaite se libérer et incompréhension de l'homme provoque sa souffrance 17). Enfer = mot qui désacralise totalement le mythe de l'éternité à travers l'institution du mariage. + enfer = mot chrétien. // mariage 18). Dispute à travers leur enfant 19). Insulte / fission (absence du cadre le traduit également) 20). Nicole critique son désir de paternité en un sens Notion de « mauvais père » 22). Dispute sur le domaine de l'intime / blessures passées
--	--	---

	24). Charlie : « Tu es comme ta mère. Tu fais tout ce que tu lui reproches. Tu étouffes Henry » Nicole : « Déjà j'adore ma mère. Elle est extraordinaire ! » Charlie : « Je ne fais que répéter ce que tu m'as dit. » Nicole en s'énervant + : « Comment oses-tu me comparer à ma mère ? Je suis peut-être comme mon père, mais pas comme ma mère ! » Charlie en s'énervant encore + : « Si ! Et tu es comme mon père. Et comme ma mère. Tu as tous les défauts de tous ces gens ! » « Mais surtout ta mère ! Parfois au lit je voyais ta mère et ça me dégoûtait ! » 25). Nicole : « Quand tu me touchais, ça me répugnait ! » Charlie : « Tu es crade ! » 26). Charlie dans la cuisine plan américain : « Je faisais tout le ménage ! » 27). Nicole : « L'idée de coucher avec toi me donne envie de m'écorcher vive ! » 28). Charlie : « Tu ne seras jamais heureuse. A LA ou ailleurs. Tu penses avoir trouvé l'homme idéal et tu finiras par t'en prendre à lui parce qu'il t'empêche d'avoir ta propre voix. Mais tu ne veux pas une voix, tu veux juste te plaindre de ne rien décider ! » 29). Nicole qui pleure presque : « Quand je pense à notre mariage, je vois une étrangère. On était de vrais gamins » 30). Charlie dans l'espace de la cuisine : « Tu régresses ! Tu es revenue où tu en étais avant moi, c'est pitoyable ! » 31). Nicole : « On me disait que tu étais trop égoïste pour être un grand artiste. Et je te défendais. Ils avaient raison. » 32). Charlie : « T'as épuisé ton talent. Tu es redevenue minable » 33). Nicole qui pleure => « Tu m'as manipulé espèce d'ordure ! 34). Charlie : « Tu veux te faire passer pour la victime parce que c'est une bonne stratégie juridique ? Très bien, mais tu sais que tu as choisi cette vie! Tu l'as voulu jusqu'à ce que tu n'en veuilles plus. Tu m'as utilisé pour avoir LA ! » 35). Charlie : « Tu m'as toujours fait comprendre que je n'étais pas à la hauteur ! La vie avec toi était sans joie ! »	24). Comparaison aux parents => désacralisation absolue « Tu as tous les défauts de tous ces gens ! » => » déconstruction idéal de l'autre radical. L'être autrefois aimé n'est plus qu'un être de défauts. La compare à sa mère au lit = fin de toute romance ou érotisme entre eux Désacralisation totale de la vision de l'autre 25). Fin idéal et romanisation sexe 27). Radical dans la formulation / escalade des insultes et de la désacralisation de l'être autrefois aimé et désiré. 28). Tourne en dérision l'<i>empowerment</i> féministe postmoderne qui cause sa peine 29). Désacralisation vision du mariage 30). 31). 32). 33). 34). 35). Désacralisation radicale de l'autre et des souvenirs qui ne sont plus sous le signe de la nostalgie mais du regret
--	---	---

	36). Gros plan Nicole : « Alors tu as décidé de baiser quelqu'un d'autre ? » 37). Charlie : « C'est pas ça qui devrait te contrarier, mais le fait qu'elle m'a fait rire ! » Nicole : « Tu l'aimais ? » Charlie : « Non ! Mais elle ne me détestait pas ! Toi si ! » 38). Nicole : « C'est toi qui me détestais ! Tu as baisé une de nos collègues ! » Charlie : « On n'avait pas baisés depuis plus d'un an ! » Charlie : « Je ne t'ai jamais trompé ! » Nicole : « Si tu m'as trompé ! » 39). Charlie : : « J'aurais pu faire bien pire ! Un metteur en scène dans la vingtaine qui partait de rien et qui était soudainement en couverture du Time Out New York «! Je voulais baiser tout ce qui bougeait et je ne l'ai pas fait ! » « Parce que je t'aimais et je ne voulais pas te perdre « Je ne voulais pas gâcher ma jeunesse mais je l'ai fait! Tu voulais tout tout de suite ! Je ne voulais même pas me marier ! Merde ! Il y a tant de choses que je n'ai pas faites ! » 40). Nicole / plan américain : « Dire que je devrai te fréquenter toute ma vie ! » (sonne comme une condamnation) Elle crie en hurlant 41). Charlie : « Tu es folle ! Et tu es en train de gagner ! » = il hurle sur le mur 42). Nicole : « Je voulais me marier ! J'avais déjà perdu ! Tu ne m'aimais pas autant que je t'aimais ! » « Tu es tellement absorbé dans ton égoïsme que tu ne réalises pas ! Tu es tellement un connard ! » 43). Plan rapproché taille, il s'approche d'elle en hurlant / réaction de Frank qui souhaite également sa mort : Charlie : « Tous les jours je me réveille en espérant que tu es morte! Si j'étais sûr qu'Henry serait ok, je voudrais que tu tombes malade et qu'une voiture t'écrase ! »	37). Notion de haine et d'amour 38). Notion de devoir conjugal 39). Regrets 40). Mythe de l'éternité ici vu comme une condamnation 42). // déconstruction amour fort et partagé à équivalence dès le début 43). Déclaration de haine / de désamour radicale et violente Souhaiter la mort de l'autre = point de non-retour
Forme	Gradation de la voix, conflit de plus en plus houleux Niveau sonore de plus en plus élevé jusqu'au hurlement final	Gradation sonore qui exprime la fission et montée soudaine du désamour jusqu'à la déclaration de haine

DIMENSION SYMBOLIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Références culturelles	Scène de dispute finale similaire à : - Celle du film « Les Noces rebelles » - Celle du film « Blue Valentine »	Acmé de la fission et du désamour Scène typique des films postmodernes sur le désamour en un sens

**PARTIE 3 :
FILMS CONTEMPORAINS SUR LE DÉSAMOUR – CORPUS SECONDAIRE**

1). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry (2004)

a). Grille d'analyse sémio-discursive – scène finale

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Film de romance dramatique / science-fiction 1h48	Mélange des genres
Lieu de médiatisation	Cinéma Film américain	
Réalisateur	Michel Gondry	Réalisateur français connu pour ses films poétiques et philosophiques sur divers sujets
Acteurs	Jim Carrey Kate Winslet	Jim Carrey est un acteur et humoriste canado-américain connu notamment pour son talent burlesque dans des comédies. Il se démarque davantage de son style cinématographique habituel dans ce film romantique / dramatique. Kate Winslet est connue pour ses divers rôles romantiques comme dans : - <i>Hamlet</i> - <i>Raisons et Sentiments</i> . - <i>Titanic</i>
Pitch	<i>Joel et Clémentine décident d'effacer leurs souvenirs. Une entreprise propose en effet une technologie capable d'effacer les souvenirs associé à la personne de leur choix. Cependant, alors que la machine commence à fonctionner sur Joel, il se débat dans son imaginaire contre le processus...</i>	
Contexte de production / de réception	2004	Contexte cinématographique : -Film postmoderne (questionnement des grands récits et films romantiques) Climat social tendu aux USA : attentats de 2001 / guerre en Irak Explosion famille nucléaire et taux de divorce en augmentation sur cette période

DIMENSION NARRATIVE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Synopsis de la scène	Joel et Clémentine viennent de se retrouver après avoir effacé tous les deux leurs souvenirs et revivent de nouveau une histoire, sans savoir qu'ils se connaissent déjà et se sont aimés dans une autre vie.	

Personnages	Clémentine est une jeune femme au fort caractère, créative et avenante. Elle est la première à avoir décidée d'effacer sa mémoire après sa relation avec Joel ; elle est très impulsive. Joel est plus timide et réservé. Il croit cependant beaucoup en l'amour et se bat féroceement contre l'effacement de ses souvenirs lors du processus.	
Relation entre les personnages	Ils ont oublié avoir vécus une première relation et recommencent à zéro ici. Ils retombent amoureux sans le savoir.	Théorie de l'Éternel recommencement de Nietzsche : Nous condamnés à faire le même choix pour l'éternité si nous pouvions revivre les mêmes événements.
Place de la scène dans le film	Scène finale, de 1 : 37 : 14 à 1 : 43 : 50	

DIMENSION ICONIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Décors	1). La voiture 2). L'appartement de Joel, encombré des souvenirs reçus par l'entreprise de sa relation avec Clémentine	1). Voiture => symbole romantique qui peut démontrer que leur relation avance et perdure. 2). L'appartement de Joel peut ici représenter le cerveau de Joel, renouant avec l'ensemble des souvenirs de Clémentine qui sont disposés autour de lui

DIMENSION PLASTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Définition de l'image	Image nette en couleurs	
Échelle	Scène dans la voiture : Gros plan sur la cassette que trouve Clémentine dans la lettre qu'elle lit à voix haute Successions de champs / contre champs en plan rapproché poitrine sur Joel et Clémentine qui écoutent la cassette de Clémentine Clémentine finit par partir et sortir de la voiture. Joel réagit mal et lui crie dessus.	Scène dans la voiture : Valorisation de leurs émotions par l'usage du gros plan Champs / contre champs = fission à l'image des paroles que prononcent Clémentine dans la cassette. Ils ne sont plus ensemble dans le même cadre. Scène dans l'appartement puis le couloir :

	Scène dans l'appartement puis le couloir : Elle rentre dans l'appartement de Joel, qui écoute également la cassette qu'il a reçu 1). Plan rapproché taille sur Clémentine qui écoute à travers la porte On la voit écouter dans l'embrasure de la porte : infraction dans l'intime de Joel 2). Contre champ plan rapproché sur Joel assis les genoux repliés contre lui-même sur le sol Matelas derrière lui / paquets cartons non déballés / mention carton « fragile » 3). Plan rapproché sur Joel sur le sol et Clémentine qui rentre dans le cadre pour prendre le dessin 4). Gros plan sur le dessin 5). Il se relève. Plan rapproché poitrine sur lui et ensuite sur le visage de Clémentine assise avec les décombres de son appartement derrière elle 6). Plan rapproché taille Ils sont tous les deux dans le cadre 7). Gros plan sur le visage de Clémentine qui le regarde 8). Gros plan sur leurs deux visages de profil Champ contre champ / ils sont gênés 9). Plan demi ensemble Il va lui chercher à boire et il lui donne en s'éloigne un maximum d'elle dans la pièce pendant que sa voix résonne 10). Champ contre champ sur leurs deux visages en gros plan / longue focale Elle écoute avec un air triste Il s'éloigne d'elle en reculant 11). Elle se lève. Plan américain. 12). Plan rapproché taille en champ contre champ Il ferme la porte et elle part dans le couloir. 13). Gros plan sur le visage de Joël à la porte 14). Plan de demi ensemble du couloir / Joël arrive et lui demande d'attendre 15). Gros plan sur le visage de Clémentine 16). Contre champ plan américain sur Joel 17). Ensemble de champ contre champ répétés + silence Gros plan sur elle contre la porte + plan rapproché poitrine sur Joel longue focale	1). Elle écoute à la porte => infraction dans l'intimité de Joel 2). A l'image de leur relation et de leur souvenirs / leur identité éparpillés 4). Témoignage du cadeau qu'elle lui a fait et de leur amour passé 12). Séparation physique / fission 14). Couloir sombre => plusieurs possibilités / plusieurs portes dans ce couloir : symbolise la x des choix qui s'offre à eux en un sens pour leur relation
--	---	--

	qui se mord la lèvre, comme s'ils réfléchissaient 18). Il s'approche d'elle et se met en face d'elle Plan rapproché poitrine de profil sur lui. Contre la porte et la regarde 19). Contre champ sur Clémentine contre le mur de l'autre côté du couloir Plan rapproché poitrine de profil 20). Plan de demi ensemble. Plan rapproché poitrine, chacun contre son mur 21). Gros plan sur le visage de Clémentine légèrement de profil 22). Gros plan sur le visage de Joël Joël : « Okay » (acceptation que la relation prendra fin et que l'idéal finira par s'achever) 23). Plan de demi ensemble = ils sont dans le même cadre Plan rapproché taille	20). Vide qui les sépare / fission 23). Fusion de nouveau dans le même cadre
Profondeur de champ	Scène dans la voiture : Longue focale Scène dans l'appartement / couloir : Courte focale majoritairement	
Fixité ou mouvement de la caméra	Scène dans la voiture : Caméra fixe	

DIMENSION SONORE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Musique	23). Musique de Beck <i>Everybody's Got to Learn Sometime</i>	

DIMENSION LINGUISTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
------------------------	--------	---------

Fond	Scène dans la voiture : Cassette avec la voix de la Clémentine du passé qui résonne : « Je suis là pour effacer Joel Barish. Il est ennuyant... et je pense que ça suffit à justifier mon besoin de le supprimer de ma mémoire. J'ai réfléchi à qui j'étais avant et après lui. Il m'a changé. J'ai le sentiment d'être toujours énervée à présent. Je ne m'aime pas avec lui. Je ne m'aime plus maintenant. Je ne peux même pas supporter de le regarder, ce sourire pathétique d'excuse, cette sorte de mine de chiot blessée qu'il fait, vous savez ? » Scène dans l'appartement / couloir : On entend la voix de Joel qui énonce pourquoi il veut effacer sa mémoire à son tour. 2) Joel à Clémentine : « Regarde ce que j'ai trouvé » (dessin de Clémentine) 5). Joel : « Je suis désolé de t'avoir crié dessus » Clémentine : « C'est ok » 6). Clémentine à Joel « Je t'apprécie vraiment. Je déteste le fait que j'ai pu prononcer des choses méchantes sur toi » 9). Joel du passé : « Et tout ce truc sur ses cheveux, c'est vraiment de la merde » Joel du présent : « J'aime beaucoup tes cheveux. » 10). Clémentine : « Je ne fais pas ça. » Joel : « Je sais je sais... » « Cela me blesse beaucoup que tu aies dit ça parce que je n'ai pas fait ça » 11). Clémentine lui dit qu'elle a besoin de partir 12). Clémentine : « Bye. C'était bien de te rencontrer et tout ça... » 13). Joel du passé : « Quelle perte que de passer autant de temps avec quelqu'un pour découvrir qu'il s'agit d'une inconnue. » 15). Clémentine : « Quoi ? Qu'est-ce que tu veux ? » 16). Joel qui lui répond : « Je ne sais pas. Juste, attend. » 17). Silence + importance du regard dans ce plan 18). Clémentine : « Ok » Joel : « Vraiment ? » 19). Clémentine : « Je ne suis pas un concept. Je suis juste une fille dérangée qui cherche à retrouver sa tranquillité d'esprit. Je ne suis pas parfaite »	Scène dans la voiture : Ils entendent la fin de leur relation alors qu'elle vient à peine de commencer => désacralisation de l'idéal de l'autre immédiate => importance du regard : à la fin, elle ne peut plus soutenir son regard vs. coup de foudre, elle ne peut plus le quitter du regard. => Inversions des codes du langage amoureux pour exprimer le langage du désamour. 6). Au début de la passion, on n'a aucunement la croyance que l'on pourrait penser l'opposé Confrontation entre idéal de la rencontre et brisure de cet idéal à la fin d'une relation. 9). Confrontation entre les deux versions de soi (l'idéal et la désillusion de l'autre dans la relation) 10). Confrontation entre les deux versions de soi (l'idéal et la désillusion de l'autre dans la relation) 12). Fission 13). Désacralisation de l'amour Déception amoureuse Fin d'un idéal romantique 17). Silence traduit toutes les possibilités qui se jouent selon ce qu'ils disent ensuite. 19). Déconstruction dès le début de la relation de l'idéal féminin / elle n'est pas un concept / une image figée (à rebours des films romantiques)
--	---	--

	20). Joel : « Je ne vois pas une seule chose que je n'aime pas chez toi » 21). Clémentine : « Mais tu le feras, tu penseras à des choses et je m'ennuierai de toi et me sentirai piégé parce que c'est ce qui m'arrive » 22). Joël : « Okay » 23). Elle répond « okay » et ils rient	20). Joel est encore amoureux d'un idéal (=cassette) 21). Elle se projette sur leur fin / condamnation de la relation avant qu'elle ne commence (relation postmoderne) 22 et 23). Acceptation que la relation prendra fin et que l'idéal finira par s'achever) Forme de réconciliation avec l'idéal romantique impossible Espoir malgré l'incertitude des nouveaux récits
Forme	Scène dans la voiture : Voix de Clémentine en hors champ Scène dans l'appartement / couloir : Voix de Joel en hors champ	

2). *La La Land*, Damien Chazelle (2017)

a). Grille d'analyse sémio-discursive thématique

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Film de 2h8 Comédie musicale / drame romantique	
Lieu de médiatisation	Cinéma	
Réalisateur	Damien Chazelle	Grand réalisateur de cinéma (<i>Whiplash</i> , <i>Babylon...</i>) Il a tendance à faire à la fois une apologie de ce qu'il aime, tout en finissant par le détruire dans ses films.
Acteurs	Ryan Gosling Emma Stone	Ryan Gosling est une icône de séduction / a un statut d'idole <i>People</i> a voulu lui décerner le prix d'homme le plus sexy du monde (prix qu'il a refusé cependant) Il est également un habitué des films romantiques dans lesquels son apparence est souvent valorisée : <i>Crazy, Stupid, Love</i> (2011), <i>La La Land</i> (2016), <i>The Place Beyond the Pines</i> (2012)... Emma Stone a déjà joué un rôle romantique aux côtés de Ryan Gosling : <i>Crazy, Stupid, Love</i> (2011),
Pitch	Au cœur de Los Angeles, Mia rêve de devenir une réalisatrice et actrice talentueuse. De son côté, Sebastian, passionné de jazz, rêve de fonder son propre café de jazz. Ils subsistent avec des jobs qui correspondent peu à leurs idéaux.	Confrontation entre rêve et amour

	Ils tombent amoureux l'un de l'autre dans l'univers impitoyable, mais excitant d'Hollywood.	
Contexte de production / de réception	2016	Contexte cinématographique : - Film postmoderne (questionnement des grands récits et films romantiques) Contexte social : - Le mouvement féministe « Me too » depuis 2015 a fait beaucoup de bruits aux USA et influence nécessairement la représentation des personnages féminins dans les films -Taux de divorce toujours important dans une société qui a fait exploser la famille nucléaire

THÉMATIQUES	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Amour céleste	1). TC : 57 : 01 Un amour céleste Mia et Sebastian s'envolent littéralement parmi les étoiles et dansent ensemble dans l'espace, transporté par la magie du sentiment amoureux. Successions de plans d'ensemble où le spectateur peut les voir s'envoler et danser dans l'espace Travelling qui suit leur danse linéaire dans l'espace Couleurs violettes Ils finissent par revenir dans l'Observatoire de Griffith de L.A.	1). Métaphore des sentiments amoureux qui leur donnent littéralement des ailes Sentiment magique au-delà du réel et des règles terrestres Amour céleste
Références iconiques au cinéma romantique	De nombreuses scènes du film sont des références directes à de grands films romantiques. Hommage permanent au genre.	-Scène du début avec les protagonistes dans leur voiture : <i>Huit et demi</i> -chorégraphie du début sur les voitures digne de : <i>West Side Story</i> & <i>Les demoiselles de Rochefort</i> -Scène de Mia avec ses amies dans sa chambre : <i>Grease</i> & <i>West Side Story</i> (quand Mia s'habille avec les rideaux) -Scène de danse en haut de la colline de LA / Ryan tourne autour d'un poteau en dansant : <i>Singin in the rain</i> & <i>Tous en scène</i> Scène de danse où ils s'élèvent littéralement en haut des étoiles : <i>Moulin Rouge !</i> & <i>La belle du bois dormant</i> Scène où ils dansent dans le noir avec sensation étoiles lumineuses derrière qui

		sont des lumières néanmoins : <i>Broadway melody of 1940</i>
Une tension entre romance et émancipation personnelle	TC scène finale : Suite de leur vie imaginaire s'ils étaient restés ensemble Musique instrumentale « <i>City of light</i> » résonne <u>Du désir de romance :</u> Plan de demi ensemble sur le début d'un film en noir et blanc au cinéma Plongé dans le noir On voit apparaître les ombres de dos de Mia et Sebastian / ils se tiennent la main Gros plan sur eux de dos / longue focale : au premier plan, le film de leur vie ensemble se déroule au cinéma La caméra se rapproche de l'écran jusqu'à ce que le pellicule prenne l'entièreté Pellicule vintage / trouble Mia est enceinte puis a une petite fille On la voit grandir avec eux Ils partent / une femme garde leur enfant Ils rentrent main dans la main dans le café <i>Chez Sebs</i> Travelling autour de la pièce où tout le monde semble figé Gros plan sur Mia et Sebastian assis ensemble / ils s'embrassent Au désir d'émancipation : Contre champ sur les mains de Sebastian en gros plan qui joue du piano La caméra remonte sur son visage / le temps est figé Contre champ plan demi ensemble sur applaudissements de la foule On voit Mia et son mari assis l'un à côté de l'autre Contre champ plan demi ensemble sur Sebastian qui s'arrête de jouer Note finale notes ouvertures chanson thème Contre champ en gros plan sur le visage de Mia, qui le fixe intensément En hors champ son mari lui demande s'ils veulent rester ou partir On la voit partir plan de demi ensemble avec en fond Sebastian toujours penché sur le piano, comme figé	<u>Du désir de romance :</u> Projection de leur vie au cinéma => domaine du fantasme / de l'imaginaire et du mythe. Pellicule vintage 35 mm : nostalgie (de quelque chose qu'ils n'ont pas connus) + aspect fantasmagorique Imaginaire commun et stéréotypé / happy end similaire à un Disney (<i>ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants</i>) Au désir d'émancipation : Dialogue silencieux entre eux qui s'opère alors que Mia quitte la pièce et le quitte lui aussi (et ce qu'il représente), définitivement THE END : même typographie que films romantiques hollywoodiens typiques ou vieux films : nostalgie jusqu'à au dernier plan. D'une séquence rêvée à la réalité = le réalisateur fait le choix de finir sur la réalité, ils se quittent mais le souvenir de leur amour est préservé des dangers de la routine / du quotidien. Ils s'aiment toujours mais d'une manière différente. Individualisme et succès personnel avant amour éternel et universel. Chazelle prend le contre-pied de l'habitude du genre du drame romantique : soit le couple finit ensemble, soit leur amour est empêché par la mort. Ici ils choisissent de mettre fin à leur amour. Il déconstruit de fait ces codes classiques de la romance.

	Très gros plan sur le visage de Mia qui se retourne vers lui avant de quitter la pièce Longue focale Lumières rosées sur son visage Contre champ très gros plan sur le visage de Sebastian / lumières bleues Séries de champs / contre champs sur leurs deux visages en gros plan = crée du lien et un dialogue silencieux Les plans et le silence se suffisent à eux-mêmes Ils se sourient et se saluent Puis elle tourne le dos et se remet à jouer <i>THE END</i>	Le réalisateur nous montre une réalité qui l'interroge, le torture avec une fin ouverte au réalisme fade. Après une multiplicité de références au cinéma, il déconstruit ces idéaux romantiques et les sacrifie sur l'autel de la modernité : on doit choisir entre ses rêves, entre soi ou l'autre.
--	---	--

3). *Don't Worry Darling*, Olivia Wilde (2022)

a). Grille d'analyse sémio-discursive thématique

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Film dystopique / horrifique 2h2	Nouveau genre pour démanteler idéal romantique
Lieu de médiatisation	Cinéma	
Réalisateur	Olivia Wilde	La seule femme réalisatrice du corpus qui aborde de face la problématique de la romance, du sexisme et de l' <i>empowerment</i> féministe
Acteurs	Harry Styles Florence Pugh	Harry Styles est une icône musicale avant d'être une icône au cinéma Il constitue un idéal physique pour de nombreuses jeunes femmes / jeunes hommes qui font partie de sa <i>fanbase</i> Il est connu pour remettre en question les stéréotypes de genre notamment à travers un choix de tenus considérés comme « féminines » Florence Pugh est une actrice britannique qui joue dans une grande variété de films (indépendants, Marvel...)
Pitch	Ce film nous plonge dans une communauté isolée en plein cœur du désert californien dans les années 1950. Alice et Jack Chambers filent le parfait amour... jusqu'à ce qu'Alice réalise que quelque chose sonne faux au sein de ce monde trop « parfait ».	Il s'agit d'un monde virtuel créé par les hommes qui plongent les couples dans une société patriarcale typique similaire à celle des années 50 : les femmes s'occupent du foyer et les hommes travaillent. Tout est profondément stéréotype de l'amour patriarcal dans cette société où chacun occupe un rôle défini selon son genre.
Contexte de production / de réception	2022	Contexte cinématographique : - Film postmoderne (questionnement des grands récits et films romantiques) Contexte social : - Le mouvement féministe <i>Me too</i> depuis 2015 a fait beaucoup de bruits aux USA et influence nécessairement la représentation des personnages féminins dans les films - Taux de divorce toujours important dans une société qui a fait exploser la famille nucléaire
THÉMATIQUES	DÉNOTÉ	CONNOTÉ

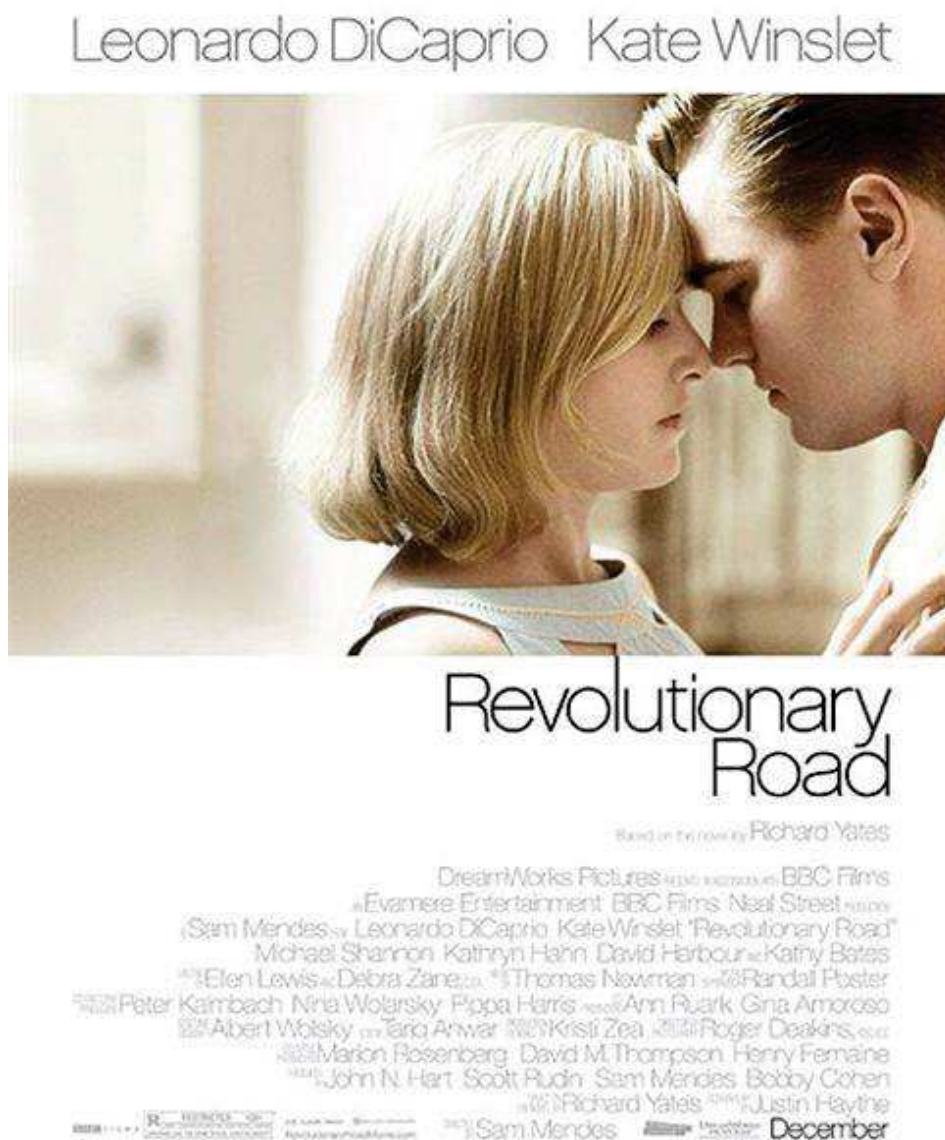
Rôles de genre	1). Scène d'introduction : A une soirée, les femmes portent sur leur tête un plateau avec des verres et ne doivent pas les faire tomber Trois femmes et en contrechamp trois hommes qui les regardent 2). TC 19:50 Discours Frank, celui qui a bâti ce monde, sur le rôle des épouses dans ce monde construit « De vous chères épouses, nous les hommes, nous en attendons beaucoup. Nous attendons du courage, une épaule sur laquelle pleurer, de bons petits plats, une maison bien tenue, et la discrétion avant tout » 3). TC 1:05:21 Jack hurle devant la foule : « A qui appartient ce monde ! A nous ! » et la foule scande « A nous » 4). Dans de nombreuses scènes, nous voyons Alice ranger, s'occuper de la maison, préparer le repas. Pendant que son mari part au travail. TC 28 : 11 TC 05 : 25 TC 06 : 15 TC : 06 : 06	1). Pulsions scopiques théorisées par Laura Mulvey. La femme est un objet de désir / l'homme est un sujet regardant. Métaphore de la femme objet introduite dès le début. 2). Stéréotype de genre : la femme doit effectuer un travail domestique, affectif, et sexuel avec leurs maris 3). Ce monde appartient bien aux hommes = construction d'une société patriarcale préservée des « dangers » du féminisme 4). Mise en scène de rôles féminins et masculins
Huis clos	La ville est déjà un huis clos en un sens avec des frontières bien précises 1). TC 37:45 : Plan rapproché poitrine alors qu'elle nettoie une vitre déjà propre. Plan fixe. Le mur semble se rapprocher derrière elle de plus en plus Plan de profil / plan rapproché poitrine / on la voit être collée entre le mur et la glace Plan de face / plan rapproché poitrine : elle est littéralement écrasée contre la vitre et contre le mur derrière elle. Portraits de son mari derrière elle et de leur mariage 2). TC 46:17 > métaphore étouffement / enfermement. Gros plan sur son visage alors qu'elle met du fil plastique autour de sa tête. Plan également sur l'arrière de sa tête Musique angoissante accompagne le plan pour souligner cet état d'âme Elle le retire ensuite en panique en arrachant le fil pour créer de l'air Gros plan sur son visage qui étouffe et en hors champ une voix robotique qui dit de manière machinale : « Nous avons tellement de chance d'être là » 3). TC 1:23:26 Alice veut s'échapper avec Jack. Ils vont dans la voiture.	1). Métaphore du huis clos et de l'enfermement de la femme dans son quotidien. Portraits derrière elle : métaphore de l'enfermement dans ce quotidien, dans leur couple en apparence idéal et parfait. 2). Métaphore littérale étouffement / enfermement. 3). Voiture : encore une fois, objet d'émancipation demeure immobile. Paradoxe.

	Elle est emportée par des scientifiques qui la font sortir de la voiture pour lui effacer la mémoire.	
Empowerment féministe	1). TC 39 : 29 : Alice n'arrive plus à suivre la chorégraphie qu'elle répète pourtant en permanence et sort du mouvement 2). TC 1:35:22 Alice se souvient de la vérité et réalise que Jack l'a forcé à être dans ce monde. Elle le confronte à ce sujet. Alice est contre le mur, elle suffoque. Plan rapproché taille. Contre champ sur son mari Jack. Il est dans la cuisine, séparée d'elle par des couteaux sur la table. Jack : « Regarde-moi, tu es ma femme et je t'aime » Alice : « Non tu ne peux pas dire ça. » Alice plan rapproché poitrine / longue focale / vitre derrière elle et surcadrage : enfermement dans cet espace idyllique « <i>Tu es malade. J'avais une vie et tu me l'as volée</i> » Contre champ sur Jack en plan rapproché poitrine Longue focale « J'ai sauvé ta vie Tu travaillais sans arrêt ! » Alice : « Je voulais travailler, j'aimais travailler ! » Jack en hors champ : « Tu étais malheureuse, tu détestais ta vie ! » Alice : « C'était ma vie » Gros plan sur le visage ... Jack : « On a une vie parfaite ici. Tu ne veux pas d'une vie parfaite ? » Jack s'agenouille à ses pieds : « Je t'aime. Tu es toute ma vie. Je ferais tout pour toi » 1Plan de demi ensemble : il prend son corps entre ses bras ... Jack à genou face à elle, la suppliant : « Regarde-moi ! Ce n'est que toi et moi » Plan demi ensemble, il l'enserme entre ses bras. Elle a le sentiment d'étouffer Alice : « J'ai besoin d'une seconde »	1). Scène métaphorique Alice sort littéralement de la chorégraphie et de la danse / sort donc en un sens de son script sexuel pour en bâtir un nouveau 2). Scène où elle s'affirme et affirme son désir de travailler / de s'émanciper VS. Son mari se positionne comme un sauveur et considère en un sens sa femme comme sa possession Alice tue son mari : symbolisme le plus fort d'<i>empowerment</i> féminin. Robe blanche tachée de sang : échec du mariage.

	Gros plan sur le visage d'Alice qui dit qu'elle ne peut plus respirer et contre champ sur le visage et les mains de Jack qui enserrant sa taille. On voit à son doigt sa bague. Alice prend un verre et le fracasse sur le crâne de son mari. Plan de demi ensemble où on voit dans un reflet (reflet table basse) le corps de Jack sans vie sur Alice, allongé au sol	
--	---	--

CHAPITRE 2 : ANALYSE SÉMIO-DISCURSIVE DES AFFICHES DE FILMS

1). *Les Noces rebelles*, Sam Mendes (2008)



© AlloCiné

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Affiche marketing US	
Lieu de médiatisation / Date	2008	
Type de communication	Affiche / image	L'objectif de cet objet promotionnel est de donner envie de voir le film / faire vendre des entrées = objectif économique
Émetteur / auteur	Société de distribution <i>Paramount Vantage</i>	Films indépendants de Paramount
Contexte	2008	Contexte cinématographique : -Époque postmoderne -La fin des grands récits uniques et fédérateurs (mariage, Église...) pour des récits plus fragmentés et moins idéalisés Contexte social : -Remise en question des normes du mariage, augmentation conséquence du taux de divorce (ex : <i>divorce entre Sam Mendès et Kate Winslet</i>)... -Remise en cause des normes sociales établies dans les années 2000. Contexte social dans le film, années 50 : - Beat Mouvement explose aux États-Unis, ancêtre du mouvement hippie, consistant à se rebeller contre les Suburbs à l'époque.

DIMENSION ICONIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Personnages	Frank Wheeler => un jeune homme au départ rempli d'idéaux et de liberté. Il va peu à peu se conformer aux conventions de son époque et des banlieues. Sur l'affiche, il paraît profondément amoureux et épris d'April. April Wheeler => jeune femme séduisante qui connaît sa beauté et prend des cours de théâtre. Libre, elle s'enferme peu à peu dans son mariage et la parentalité qu'elle envisage comme une prison. Sur l'affiche, elle semble éperdument amoureuse de Frank. Ils sont serrés l'un contre l'autre, leurs fronts et leurs visages sont collés à droite de l'image	Sur l'affiche, vision idéalisée de Frank à travers la figure de L. DiCaprio. Amour fusion idéalisé
Décor	Leur foyer dans le second plan	Foyer peut ici être interprété comme le sanctuaire de leur amour. (au contraire de l'ensemble du film où le foyer est représenté comme une prison)

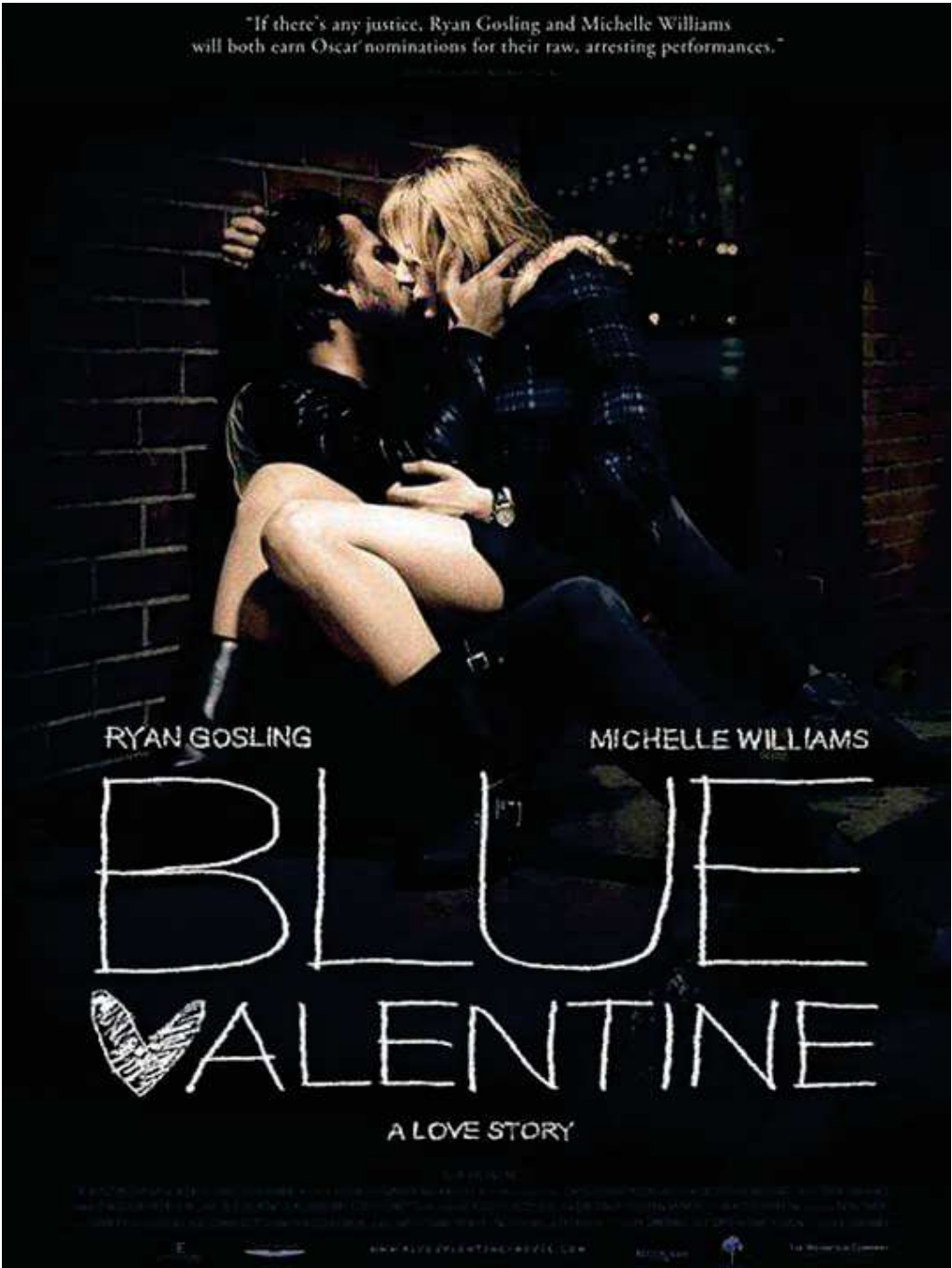
DIMENSION PLASTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Image du texte	1). « Revolutionary Road » En noir sur fond blanc Sous l'image du couple 2) « Kate Winslet / Leonardo DiCaprio » En haut de l'affiche et de l'image du couple En gris 3). « Crédits » Sous le titre et l'image Prennent beaucoup de place	Importance notamment du titre et des noms des acteurs qui s'imposent sur l'image de par leur taille et leur positionnement Les crédits sont moins lisibles
Mise en scène	1). Couleurs très lumineuses et claires 2). Au premier plan, leurs deux visages Le fond est flou (longue focale) 3). Prise de vue de profil. 4). Ligne de force : la rencontre des deux visages du couple qui s'embrassent presque	1). Couleurs lumineuses créent une sensation de chaleur / de bonheur 2). Valorisation des deux amants dans le cadre de leur amour : leur foyer 3). Leurs deux visages pris de profil semblent être le prolongement l'un de l'autre => amour fusion 4). Amour fusion. Ils sont en un sens au cœur de l'image.
Hierarchisation des plans / agencement des objets	Au premier plan, le visage du couple Au second plan, le foyer	Valorisation des deux amants dans le cadre de leur amour : leur foyer
Couleurs mobilisées / Lumière	Lumière jaune	Aura lumineuse Lumière céleste de l'amour (Ou lumière crue du réel qui dissimule le désamour sous le vernis des apparences)

DIMENSION LINGUISTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Rapport texte / image	1). Titre « Revolutionary road » => fonction relais 2). Noms des acteurs => fonction relais	1). Le titre apporte en un sens un éclairage supplémentaire à l'image et permet de suggérer que leur amour n'est pas uniquement passionnel et paisible. Introduit une forme de tension avec l'image. 2). Permet au spectateur de l'aiguiller sur son imaginaire romantique en lui confirmant qu'il s'agit du duo d'acteurs de Titanic

Jeux de mots / figures de style	Figure de style dans le titre (antiphrase) « Revolutionary road »	Revolutionary road = antiphrase ironique (utilisation d'un mot dans le sens contraire au véritable sens) Cette route n'a rien de révolutionnaire mais demeure la route des illusions et des faux semblants Le mot « road » soit « route » est censé interpeller l'imaginaire par le voyage / le dynamisme. Ici les personnages ne quittent jamais cette route et demeurent finalement immobiles, campés dans leurs illusions.
---	---	---

DIMENSION SYMBOLIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Références formelles et culturelles	Références formelles aux nombreuses affiches romantiques cultes qui montrent une image similaire d'un couple uni en gros plan Référence culturelle : Titanic. Le couple mythique 11 ans après le film.	En reprenant les codes typiques des affiches romantiques, assure des entrées au film sur la base d'un public fidèle et habitué. Convoque un imaginaire romantique avec les deux acteurs de Titanic.

2). *Blue Valentine*, Derek Cianfrance (2010)



© AlloCiné

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Affiche marketing US	

Type de communication	Affiche publicitaire	L'objectif de cet objet promotionnel est de donner envie de voir le film / faire vendre des entrées = objectif économique
Émetteur / auteur	The Weinstein Company	Boite de distribution => films de genre Imaginaire patriarcal (figure de Harvey Weinstein à sa tête)
Contexte	2010	Contexte cinématographique : -Époque postmoderne -La fin des grands récits uniques et fédérateurs (mariage, Église...) pour des récits plus fragmentés et moins idéalisés Contexte social : -Remise en question des normes du mariage, augmentation conséquence du taux de divorce -Remise en cause des normes sociales établies dans les années 2000.

DIMENSION ICONIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Personnages	Cindy au début de la relation, idéal féminin des films romantiques Libre, rêveuse et timide Dean , au début de la relation, idéal masculin des films romantiques Charmant romantique / séducteur Sur l'affiche, ils s'embrassent passionnément en plan de demi ensemble	Valorisation de l'amour passion / ils sont au centre du cadre Amour fusion = topos des affiches de films romantiques
Décor	Une petite rue de Brooklyn Pont derrière eux et ville Décor isolé	Imaginaire romantique Décor isolé dans cette rue = intimité pour le couple

DIMENSION PLASTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Image du texte	Couleur, typo, taille, disposition... 1). « Blue Valentine » : titre en typographie similaire à une comédie romantique A la craie = peu sérieuse en un sens Le « V » de Valentine est en forme de cœur Police assez grande qui prend beaucoup d'espace sur l'affiche 2). Noms des acteurs : Ryan Gosling / Michelle Williams Au-dessus du titre / en beaucoup plus petit / même police 3). Baseline : « A love story » En plus petit sous le titre Même police	1). Police + cœur => imaginaire comédie romantique et globalement film romantique

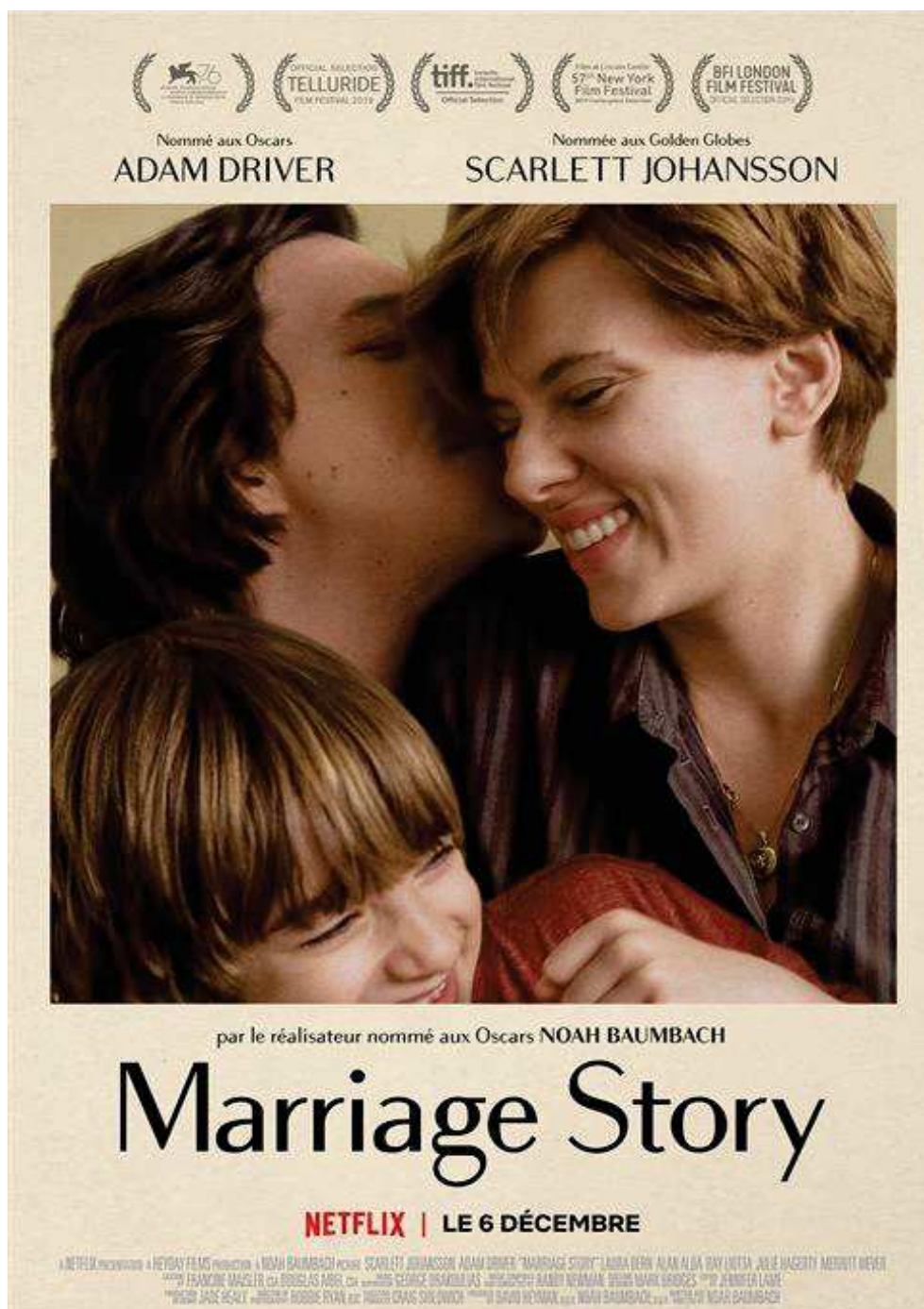
Mise en scène	Composition, couleurs, ligne de force, fond, prise de vue 1). Couleurs plus sombres Éclairage uniquement sur le couple / éclairage artificiel Image qui a la texture d'une pellicule 2). Au premier plan, les corps des deux amants qui s'embrassent passionnément contre un mur Au second plan, pont de Brooklyn et fleuve. 3). Prise de vue de profil. 4). Ligne de force : la rencontre des deux corps du couple au centre de l'image	1). Atmosphère intimiste et tamisée Image comme une pellicule = similaire aux moments du passé en 35MM dans le film Vision idéalisée du couple / sacralisation de l'amour passé 2). Amour fusion 3). Leurs deux visages pris de profil semblent être le prolongement l'un de l'autre => amour fusion 4). Amour fusion. Ils sont en un sens au cœur de l'image.
Couleurs mobilisées	Noir et jaune	Contraste entre ces deux couleurs qui se confrontent sur l'image pour éclairer le couple
Lumière	Lumière artificielle	Comme un coup de projecteur sur le couple (// imaginaire décors de cinéma factices et montés)

DIMENSION LINGUISTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Rapport texte / image	1). « Blue Valentine » Fonction d'ancrage 2). Noms des acteurs : Ryan Gosling / Michelle Williams Fonction relais 3). Baseline : « A love story » Fonction d'ancrage	1). et 3) Fonction d'ancrage puisque tout dans l'affiche fait penser aux codes des affiches romantiques / des comédies romantiques. Le texte supporte cette vision. Imaginaire de la « Saint Valentin » et la baseline « A love story » renforce la certitude du spectateur sur le genre du film qu'il va voir. 2). Permet au spectateur de reconnaître davantage les deux acteurs sur l'affiche qui ne sont pas nécessairement reconnaissable Et notamment Ryan Gosling qui est un habitué des films / comédies romantiques

Jeux de mots / figures de style	Figure de style : double sens du titre	Blue Valentine = « Blue » / « Bleu » couleur associée à la mélancolie et « Valentine » à la saint-valentin, ou la fête de l'amour. Un film qui célèbre l'amour mélancolique, regard tourné vers le passé. Le titre fait également référence à la musique <i>Blue Valentine</i> de Tom Waits (sortie en 1978) : une musique empreinte de nostalgie et de mélancolie. Les paroles de la musique font écho à une histoire d'amour qui s'estompe et sont ainsi marquées par une certaine tristesse / nostalgie. ⇒ Le titre peut ainsi évoquer pour le spectateur le contraire de l'ensemble des signes qu'il voit sur l'affiche. Confusion possible en ce sens.
---	--	---

DIMENSION SYMBOLIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Références formelles et culturelles	Références formelles aux nombreuses affiches romantiques cultes qui montrent une image similaire d'un couple uni / s'embrassant en un plan d'ensemble Référence culturelle : Ryan Gosling.	En reprenant les codes typiques des affiches romantiques, assure des entrées au film sur la base d'un public fidèle et habitué. Ryan Gosling = gage de sécurité et de sûreté du genre romantique pour les fans de l'acteur.

3). *Marriage Story*, Noah Baumbach (2019)



© AlloCiné

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Type de document	Affiche marketing	
Type de communication	Affiche publicitaire	L'objectif de cet objet promotionnel est de donner envie de voir le film / faire vendre des entrées = objectif économique
Émetteur / auteur	Netflix	Plateforme de SVOD = se positionne de plus en plus sur le cinéma d'auteur pour gagner un nouveau public plus cinéophile et compléter son socle d'abonnés
Contexte	2019	Contexte cinématographique : -Époque postmoderne -La fin des grands récits uniques et fédérateurs (mariage, Église...) pour des récits plus fragmentés et moins idéalisés -Émergence des plateformes telles que Netflix qui ouvrent un nouvel espace de création, en dehors des circuits des studios Hollywoodiens traditionnels et une plus grande liberté créatrice pour les réalisateurs Contexte social : -remise en question des normes du mariage, augmentation conséquence du taux de divorce ... -remise en cause des normes sociales établies dans les années 2000.

DIMENSION ICONIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Personnages	Nicole est une femme et une mère aimante avec beaucoup de caractère qui ose enfin s'affirmer grâce à la procédure de divorce et revendique tout ce qu'elle n'a pas eu. Charlie est un metteur en scène passionné, un père de famille dévoué, mais il est également dépeint comme une victime du divorce et du procès. Leur enfant qui incarne leur lien et leur raison de se battre tout au long du film => A la fois lien et source de conflit en ce sens Sur l'affiche, parti pris de les représenter comme une famille unie. Ils sont tous serrés ensemble et rient aux éclats. Charlie embrasse même Nicole sur la tête	Au contraire de ce que le film va dévoiler (une histoire de séparation), ils sont présentés comme une famille encore soudée et heureuse. Amour fusion et familial dans le cadre

DIMENSION PLASTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Image du texte	Couleur, typo, taille, disposition... 1). « Marriage story » : titre en typographie noire et sobre Le texte le plus gros sur l'image 2). Noms des acteurs + précision de leur nomination en festivals Police moyenne 3). « par le réalisateur nommé aux Oscars Noah Baumbach » => focus sur le réalisateur et ses prix En plus petit 3). Autres informations : - logo festivals - crédits - distributeur + date	Textes qui se veulent sobres et complémentaires à l'image.

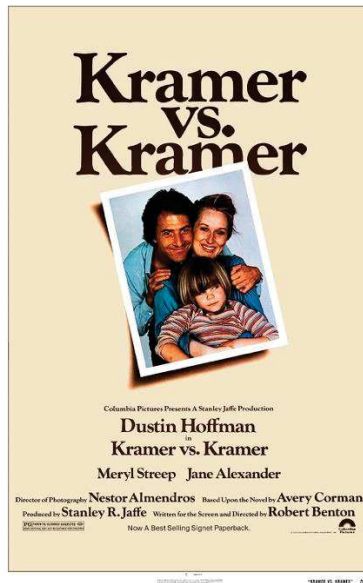
Mise en scène	Composition, couleurs, ligne de force, fond 1). Couleurs claires et lumineuses sur l'affiche, renforcé par le fond clair 2). Photographie en un carré moyen au centre de l'affiche Autour de la photo, espace pour le texte et fond clair 3). Prise de vue de profil. 4). Ligne de force : la rencontre de la famille au centre de l'image	2). Affiche qui ressemble à une photo polaroid = souvenir / nostalgie 3). et 4). Amour fusion de cette famille en gros plan dans la photographie Focus sur leurs visages et le bonheur qu'ils ressentent ensemble
Couleurs mobilisées / Lumière	Couleurs claires et lumineuses sur l'affiche, renforcé par le fond clair	Affiche chaleureuse

DIMENSION LINGUISTIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
Rapport texte / image	1). « Marriage story » : fonction d'ancrage 2). Noms des acteurs + précision de leur nomination en festivals Fonction relais 3). « par le réalisateur nommé aux Oscars Noah Baumbach » => fonction relais 3). Autres informations : - logo festivals - crédits - distributeur + date Fonction relais	1). Fonction d'ancrage puisque la photographie nous raconte déjà en soi qu'il s'agit de l'histoire d'un mariage et d'une famille. Choix du titre intéressant : prend l'axe du mariage alors qu'il s'agit davantage de l'histoire d'un divorce et la fin d'un mariage. On voit finalement très peu de scènes de vie de leur mariage. 2). Permet au spectateur de reconnaître davantage les deux acteurs sur l'affiche qui ne sont pas nécessairement reconnaissable 3 et 3). Réalisateur / mentions festivals / distributeur => informations qui permettent de préciser au spectateur l'origine de production de film Festivals = signe d'un film indépendant et cinéphile

DIMENSION SYMBOLIQUE	DÉNOTÉ	CONNOTÉ
----------------------	--------	---------

Références formelles et culturelle

Affiche du film *Kramer contre Kramer* qui reprend le même principe de la famille heureuse et de la photo polaroïd
Police et typographie similaire



© Imdb

Référence formelle similaire et culturelle également

Stratégie marketing similaire : vendre une famille heureuse alors que le film fait le portrait d'une famille en pleine séparation.

CHAPITRE 3 : CORPUS DE CAPTURES D'ÉCRANS

PARTIE 1 / HYPOTHÈSE 1

1). Les rouages de l'industrie et l'hyper spécialisation du travail

Les Temps modernes, Charlie Chaplin (1939)

TC 14 : 30



TC 14 : 58



TC 15 : 14



2). La représentation de l'amour lors du code Hays

Les enchaînés, Alfred Hitchcock (1946)

Un baiser passionnel entrecoupé de dialogues pour échapper à la censure.

TC : 23 : 28



TC : 23 : 42



3). L'envol lyrique et magique des sentiments amoureux

a). Une danse parmi les étoiles...

La La Land, Damien Chazelle (2016)

Mia et Sebastian s'envolent littéralement parmi les étoiles et dansent ensemble dans l'espace, transporté par la magie du sentiment amoureux.

TC : 57 : 01



TC : 57 : 07



TC : 57 : 57



TC : 58 : 12



b). ... inspirée d'une danse dans le ciel

La Belle au bois dormant, Clyde Geronimi (1959)

La Belle et le Prince dansent au milieu de la salle de bal et finissent également par danser ensemble dans le ciel rosé

TC : 1 : 14 : 32



4). Les films romantiques sont l'apanage d'un public féminin

La Rose pourpre du Caire, Woody Allen (1985)

Tom Baxter sort littéralement de l'écran pour rejoindre Cecilia dans le réel. Une histoire d'amour commence...

TC : 20 : 16



TC : 20 : 21



TC : 20 : 28



TC : 20 : 33



TC : 20 : 42



5). Le trope de la « pluie romantique »

a). L'un des premiers baisers sous la pluie

L'Émigrant, Charlie Chaplin (1917)

Charlot et la femme qu'il aime s'embrassent sous une pluie battante devant le bureau de licence de mariage.

TC : 23 :35



TC : 23 :37



b). Une scène sous la pluie devenue culte

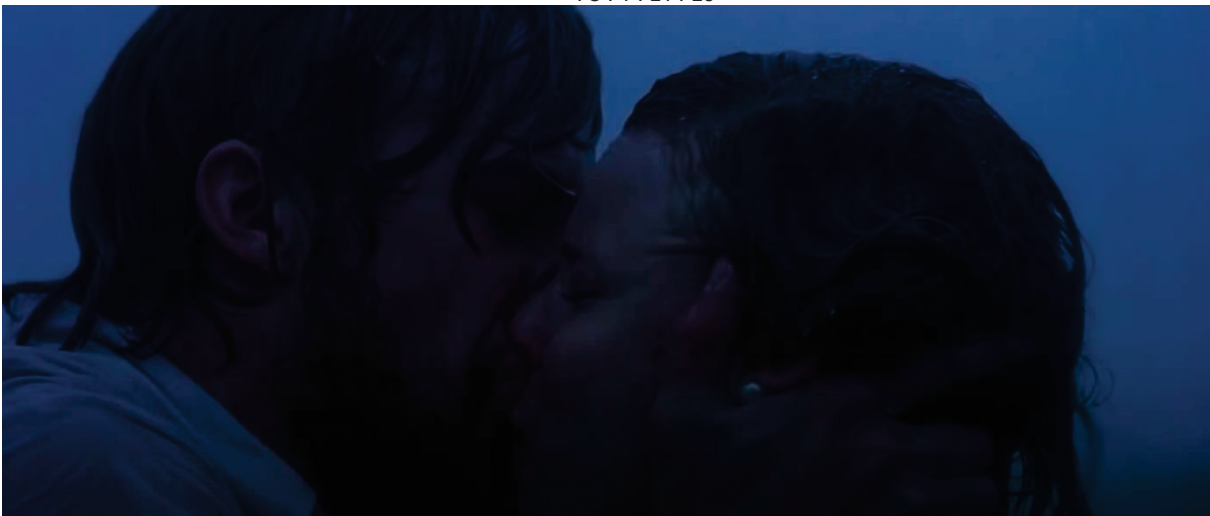
N'oublie jamais, Nick Cassavetes (2004)

Après des années loin l'un de l'autre, Allie et Noah se retrouvent et s'embrassent passionnément sous la pluie.

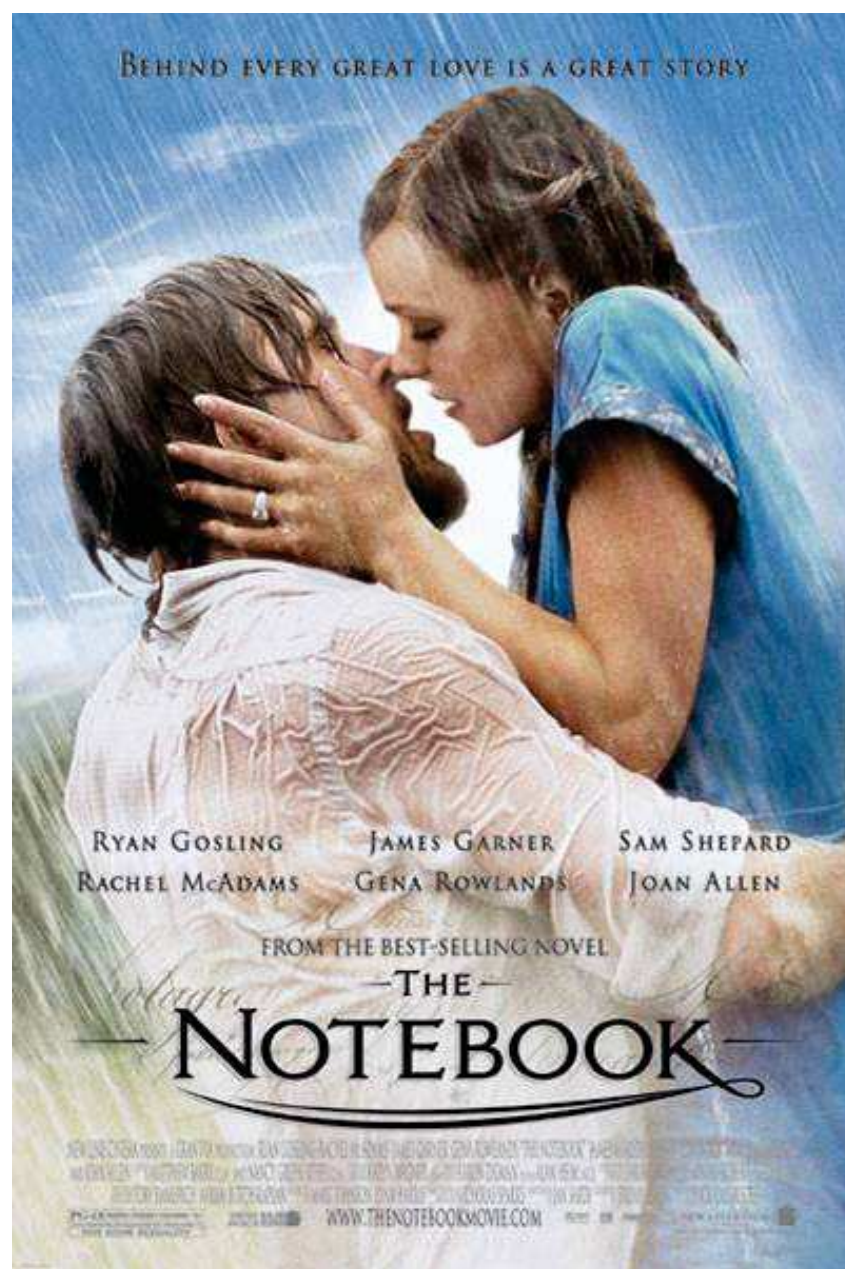
TC : 1 : 21 : 09



TC : 1 : 21 : 23



c). L'affiche marketing américaine du film *N'oublie jamais*



© AlloCiné

6). La mise en scène de l'amour fusion

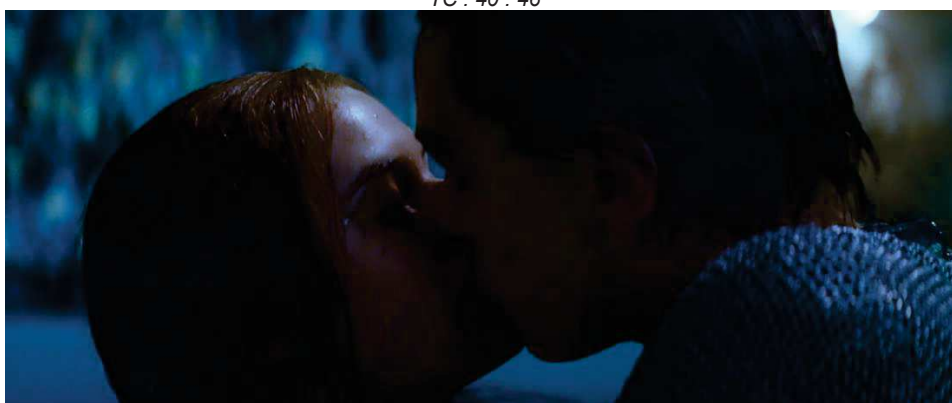
Roméo + Juliette, Baz Luhrmann (1996)

Les deux amants tombent ensemble et fusionnent dans l'eau de la piscine. Ils s'embrassent pendant près de quatre minutes.

TC : 39 : 02



TC : 40 : 46



TC : 42 : 59



7). Portraits funéraires et sculptures dans l'Antiquité

Diverses sculptures qui symbolisent l'amour fusion dans l'éternité de la pierre et du marbre.



Le gardien du trésor Youyou et sa femme Tiy
Vers 1391 – 1353 av. J.C.
Musée de Louvre (Paris, A 116)

© Amour. Le dossier pédagogique. (2019). p. 6. *Académie de Lille*. Consulté le 11 juillet 2023, à l'adresse <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/dossier-peda-amour-II.pdf>



Stèle funéraire d'un couple
Vers 235 après J.C.
Musée du Louvre (Paris, Ma 4323)

© Amour. Le dossier pédagogique. (2019). p. 6. *Académie de Lille*. Consulté le 11 juillet 2023, à l'adresse <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/dossier-peda-amour-ll.pdf>

8). Le mythe de l'éternité au-delà de la mort des amants

Roméo + Juliette, Baz Luhrmann (1996)

Les deux amants se suicident ensemble. La séquence souligne l'éternité de leur amour, qui transcende la mort.

TC : 1 : 50 : 14



Leurs deux corps sont enlacés et fusionnent ensemble dans l'éternité.

TC : 1 : 50 : 44



La bague symbolise leur union éternelle.

TC : 1 : 50 : 48



Des flashbacks de leur relation éphémère se succèdent jusqu'à l'image de leur baiser qui clôture la séquence.

TC : 1 : 50 : 47



TC : 1 : 51 : 21



9). La caméra sublime la beauté des acteurs et les idéalise

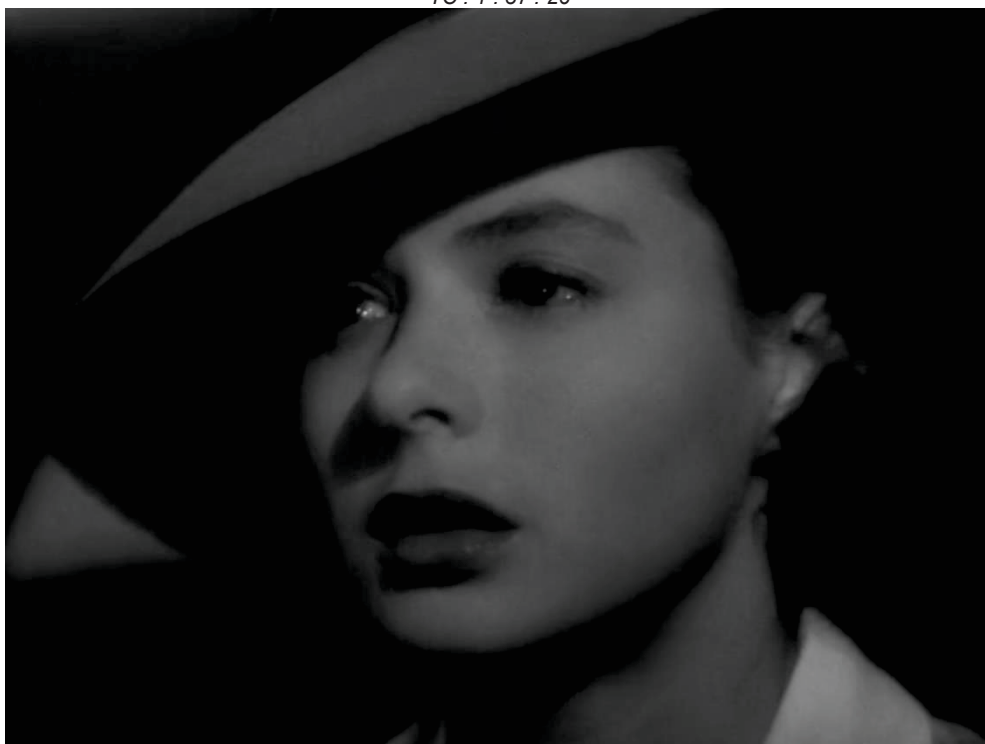
Casablanca, Michael Curtiz (1942)

Divers procédés techniques subliment la beauté d'Ilsa, incarnée par Ingrid Bergman.

TC : 49 : 36



TC : 1 : 37 : 26



10). Le stéréotype du coup de foudre

Big Fish, Tim Burton (2003)

Edward Norton, le narrateur, raconte comment il est tombé amoureux de la femme de sa vie. Le temps se fige et celle qu'il aime est construite, par la mise en scène, comme un idéal physique et fantasmé figé en une image.

TC : 49 : 55



TC : 50 : 00



11). Les signes de la « destinée amoureuse »

Titanic, James Cameron (1997)

Jack observe les étoiles avant qu'il ne rencontre pour la première fois Rose et ne la sauve d'une mort certaine.

TC : 37 : 08



TC : 37 : 12



12) Un tableau romantique et crépusculaire

Titanic, James Cameron (1997)

Un tableau romantique et crépusculaire compose la célèbre scène du baiser entre Rose et Jack, à l'avant du bateau. Alors qu'ils s'embrassent, en gros plan, aussi bien qu'en plan large, le ciel d'un rouge flamboyant derrière eux fait partie intégrante de la scène.

TC : 1 : 20 : 37



TC : 1 : 21 : 53



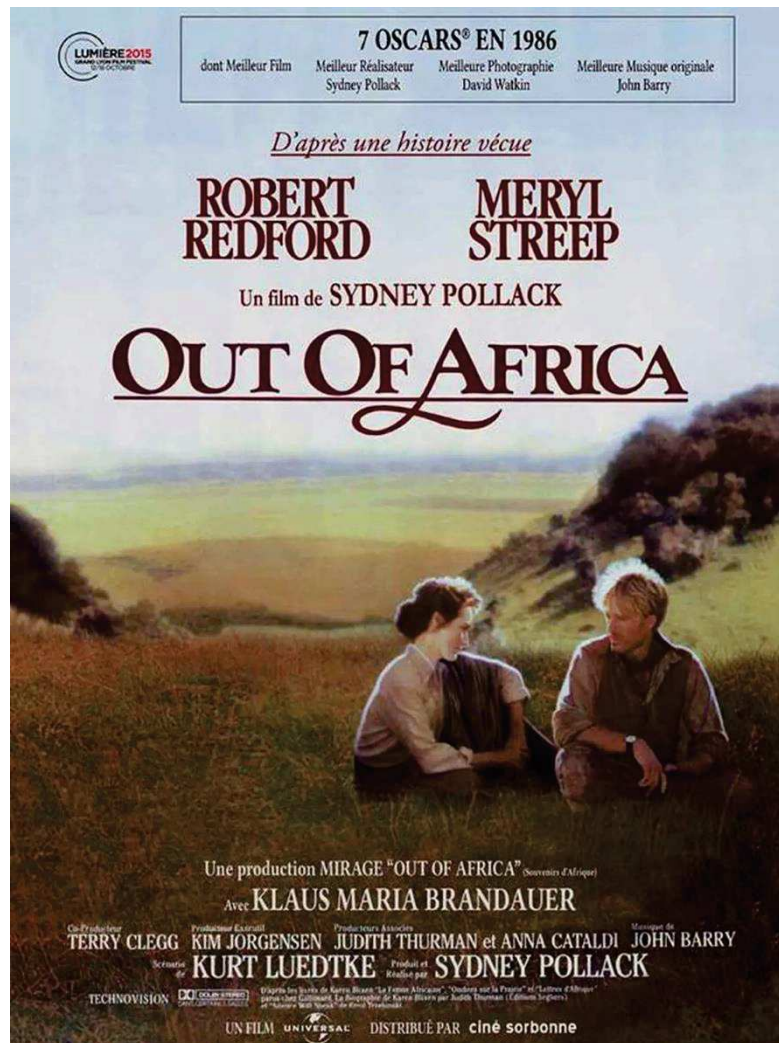
TC : 1 : 22 : 22



13). Stratégie marketing et paysage idyllique

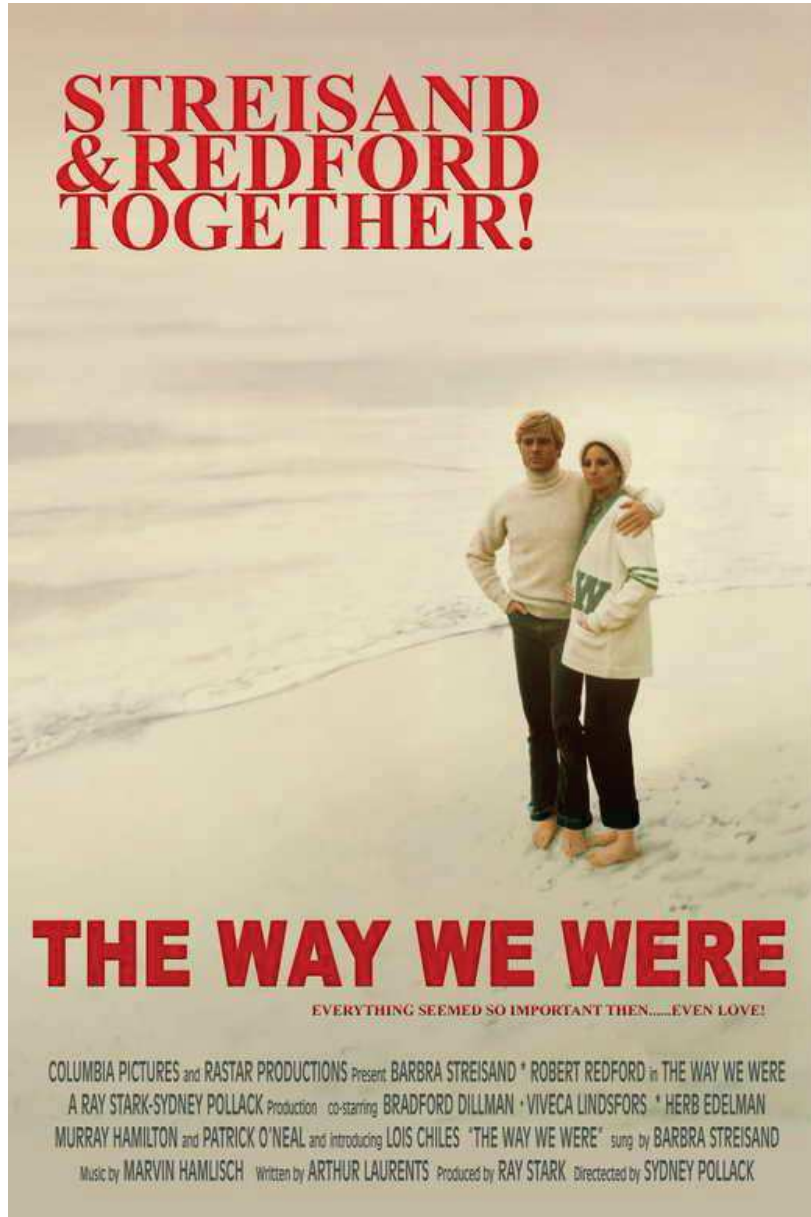
Les affiches marketing de certains films romantiques vendent une histoire d'amour au cœur d'un paysage idyllique. La nature est dès lors un personnage à part entière, qui occupe une place centrale sur l'affiche.

Out of Africa, Sydney Pollack (1985)



© Bricard, M. (2021). Out of Africa ; : histoire vraie, casting, streaming, photos, avis. . . www.linternaute.fr.
<https://www.linternaute.fr/cinema/tous-les-films/2178508-out-of-africa-le-film-avec-meryl-streep-inspire-d-une-histoire-vraie/>

The Way We Were, Sydney Pollack (1973)



© Ulukoca, E. (2023, 9 juillet). *The Way We Were* (1973) - Drama, film önerileri, romantik - Fil& # 039 ; m hafızası. Fil'm Hafızası. <https://filmhafizasi.com/the-way-we-were-1973/>

14). L'image fantasmée et figée de la femme

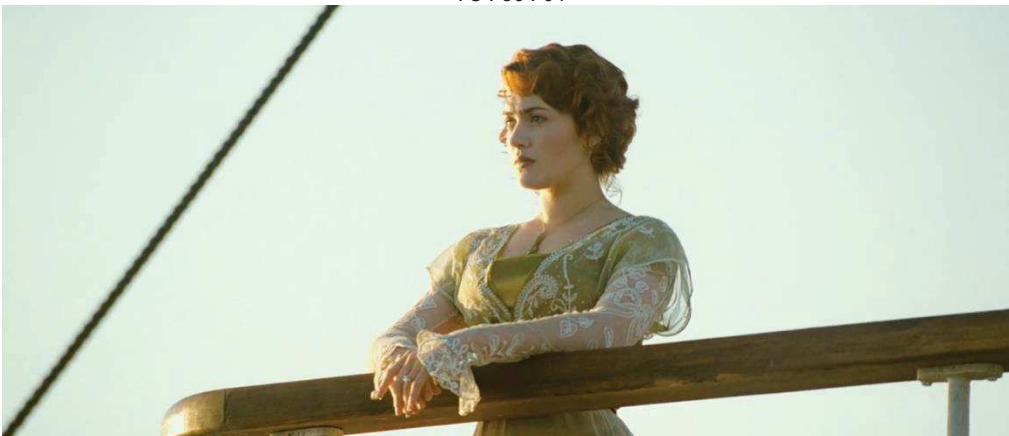
Titanic, James Cameron (1997)

L'image fantasmée et magnifiée de Rose est produite par un double regard masculin : celui de Jack et du réalisateur.

TC : 35 : 58



TC : 36 : 04



15). L'érotisation des rapports de domination

N'oublie jamais, Nick Cassavetes (2004)

Lorsque Noah rencontre Allie dans une fête foraine, il tombe immédiatement sous son charme. Confiant et charmeur, il la poursuit pour qu'elle accepte de sortir avec lui. Il la menace par la suite de se suicider si elle n'accepte pas : il est en effet suspendu à l'une des barres de la grande roue, face à elle.

TC : 07 : 47



TC : 07 : 54



TC : 08 : 02



PARTIE 2 / HYPOTHÈSE 2

1). Une tension narrative entre l'amour passion et le mariage de raison

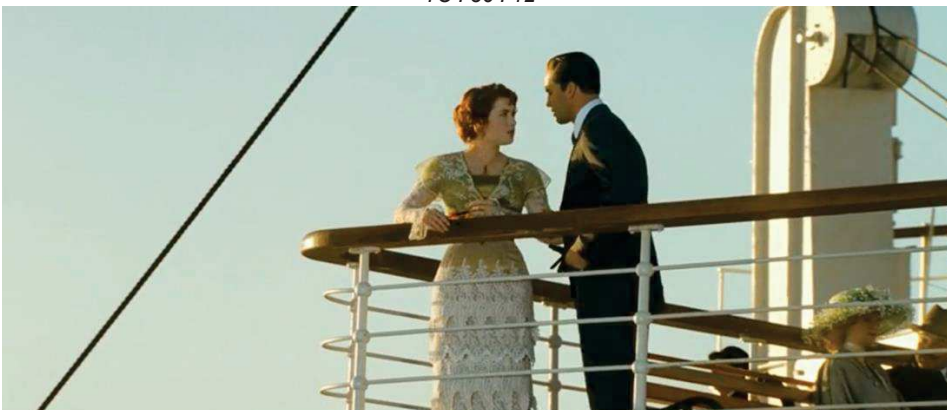
Titanic, James Cameron (1997)

Dès que Jack pose son regard sur Rose, cette dernière est forcée de quitter le champ de son regard et le champ de l'écran par son mari qui la contraint à venir avec lui. Cela établit dès lors une tension narrative entre l'amour passion et le mariage de raison.

TC : 36 : 08



TC : 36 : 12



2). Le début et la fin d'une relation amoureuse

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Toute relation amoureuse comprend l'anticipation de sa fin dans notre époque postmoderne désenchantée. L'extrait final de ce film propose un montage parallèle entre les débuts du relation (la célébration du mariage de Dean et Cindy) et la fin (leur séparation).

TC : 1 : 41 : 22



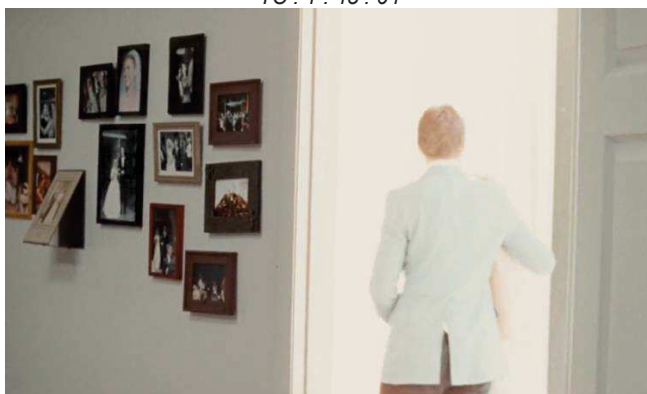
TC : 1 : 44 : 42



TC : 1 : 44 : 54



TC : 1 : 45 : 04



3). Le récit d'épiphanie ou de révélation

Marriage Story, Noah Baumbach (2019)

Ce film représente le récit de révélation ou d'épiphanie à travers le personnage de Nicole, incarnée par Scarlett Johansson. En effet, Nicole raconte à son avocate son histoire avec son mari Charlie des débuts de la relation au récit soudain de son désamour.

TC : 30 : 25



TC : 32 : 23



4). Le récit d'accumulation

Les Noces rebelles, Sam Mendes (2008)

Les disputes ne cessent de s'accumuler tout au long du film entre April et Frank.

TC : 1 : 01 : 46



TC : 1 : 03 : 52



TC : 1 : 27 : 50

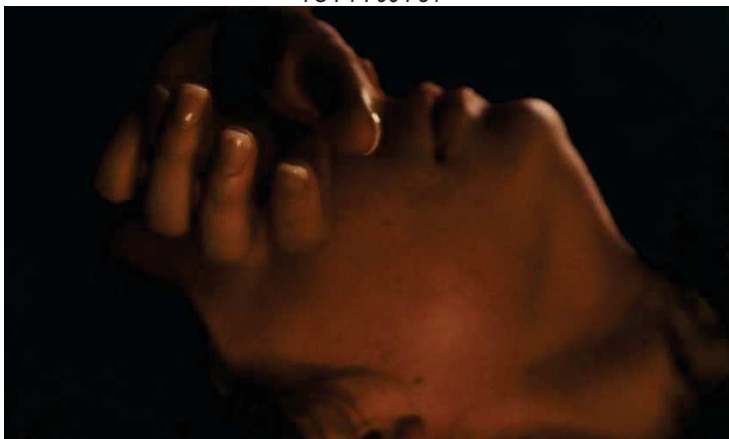


5). Le récit du traumatisme

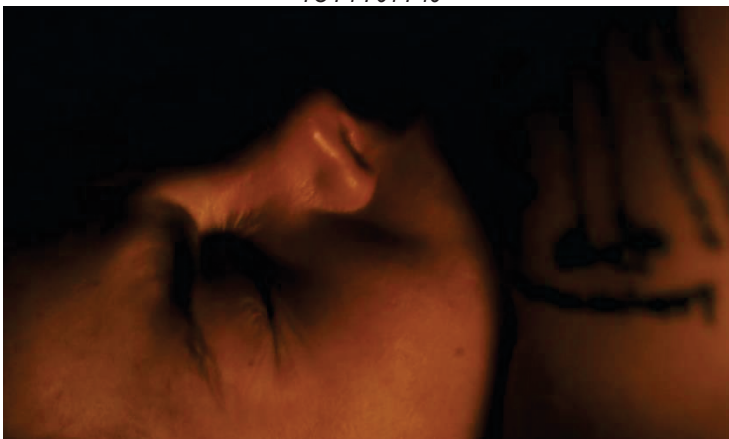
Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Une scène de viol conjugal particulièrement douloureuse pour Cindy peut être interprétée comme le traumatisme de trop à l'origine de son besoin de divorcer le lendemain.

TC : 1 : 00 : 54



TC : 1 : 01 : 40



TC : 1 : 02 : 56



6). De l'amour fusion à l'amour fission par le montage

Les Noces rebelles, Sam Mendes (2008)

Différents effets de montages dans l'introduction du film illustrent le passage de la fusion à la fission du couple (ellipse temporelle et réemploi du champ / contre-champ pour des fins différentes).

a). De l'amour fusion...

TC : 1 : 50



TC : 1 : 54



TC : 2 : 39



TC : 2 : 52



b). ... à l'amour fission

TC : 4 : 56



TC : 4 : 54



7). De l'amour fusion à l'amour fission dans l'espace

a). L'amour fusion au sein d'une voiture

Casablanca, Michael Curtiz (1942)

L'amour fusion advient à l'image alors que le couple s'enlace amoureusement alors que leur décapotable roule dans les rues de Paris.

TC : 39 : 16



TC : 39 : 20



Titanic, James Cameron (1997)

Les amants de Titanic consomment sexuellement leur relation à l'arrière d'une voiture et fusionnent littéralement.

TC : 1 : 33 : 33



TC : 1 : 34 : 28



TC : 1 : 35 : 15



TC : 1 : 35 : 26



b). L'amour fission au sein d'une voiture

Les Noces rebelles, Sam Mendes (2008)

Lorsqu'April et Frank rentrent en voiture après la pièce de théâtre, un plan de demi-ensemble souligne l'espace démesuré qui semble les séparer physiquement l'un de l'autre.

TC : 5 : 36



TC : 9 : 36



TC : 9 : 41



TC : 9 : 46



TC: 9:51

REVOLUTIONARY ROAD

8). De la déclaration d'amour à la déclaration de haine

a). Déclarations d'amour

Orgueil et préjugés, Joe Wright (2005)

M. Darcy réalise une déclaration d'amour à Elizabeth Bennet. Il lui déclare : « Je dois vous dire que vous avez pris possession de tout mon être et je vous aime. Et je ne veux plus jamais être séparé de vous ». Les mots sont ici employés pour exprimer l'amour fusion qui saisit l'amoureux transi.

TC : 1 : 55 : 15



TC : 1 : 55 : 16



TC : 1 : 55 : 29



b). Déclaration de haine / désamour

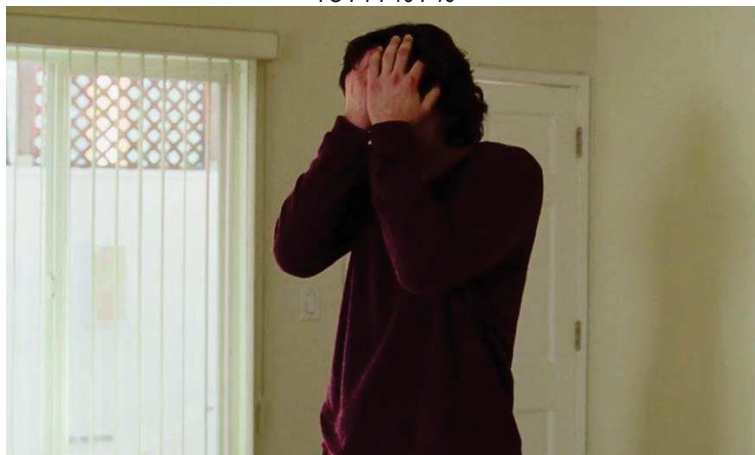
Marriage Story, Noah Baumbach (2019)

La scène finale de dispute devenue culte entre les deux divorcés s'achève justement sur les propos haineux de Charlie : « Tous les jours je me réveille en espérant que tu sois morte ! ». Ses cris se mêlent à ses larmes alors qu'il s'effondre sur le sol.

TC : 1 : 40 : 25



TC : 1 : 40 : 40



TC : 1 : 41 : 03



Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Dans *Blue Valentine*, Cindy est celle qui déclare son désamour en un cri lorsque son mari arrive alcoolisé sur son lieu de travail à l'hôpital : « Tu as réussi, je ne ressens plus rien pour toi ».



Les Noces rebelles, Sam Mendes (2008)

April exprime ce même désamour : « Mais je ne t'aime pas. Je te déteste ».



9). La désacralisation des idéaux physiques

a). La désacralisation de Dean, interprété par Ryan Gosling

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Dans les souvenirs des débuts de leur relation, Ryan Gosling est toujours présenté comme une idole romantique et charismatique.

Passé

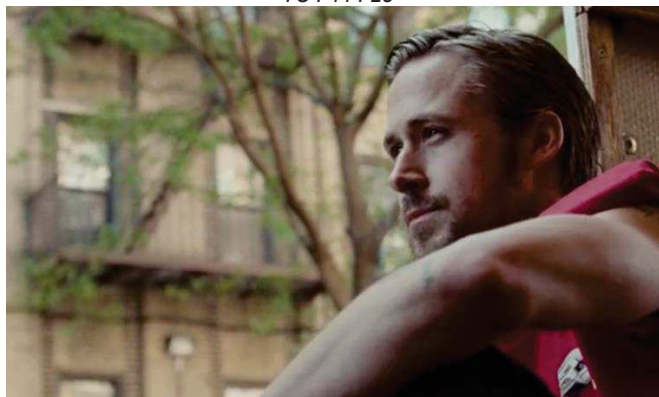
TC : 13 : 18



TC : 34 : 51



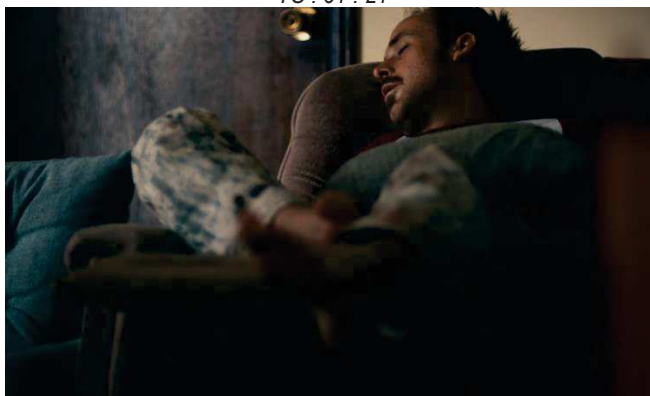
TC : 44 : 25



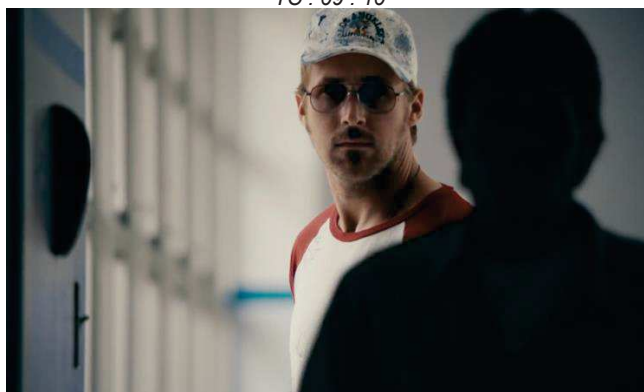
Dans le présent, la beauté de Ryan Gosling est au contraire totalement désacralisée.

Présent

TC : 01 : 21



TC : 09 : 10



TC : 20 : 35



TC : 20 : 27



b). La désacralisation de Cindy, interprétée par Michelle Williams

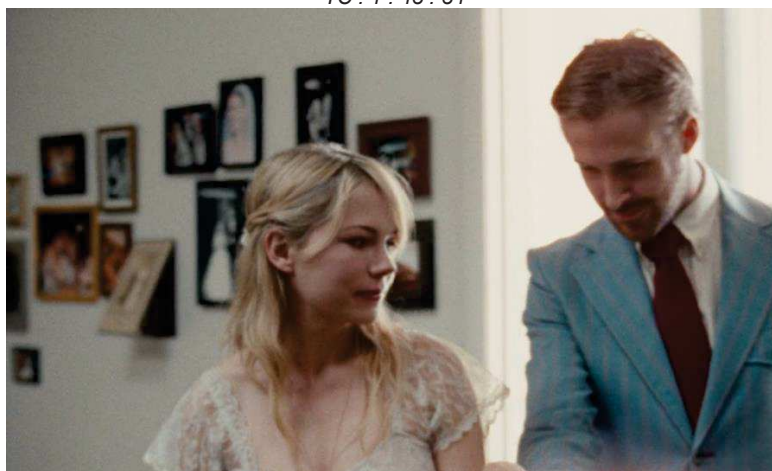
Cindy, incarnée par Michelle Williams est également désacralisée entre le présent et le passé. Si la différence physique est moins perceptible, elle sourit peu et semble en permanence désabusée par son mari, comme par son quotidien.

Passé

TC : 34 : 46



TC : 1 : 43 : 34



Présent

TC : 05 : 51



TC : 09 : 39



10). La désacralisation de l'idéal de l'être aimé

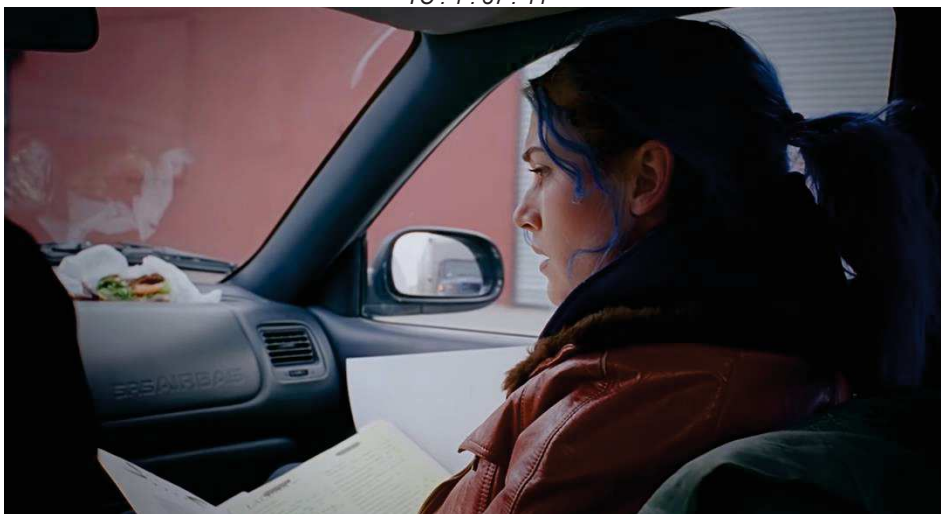
Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Michel Gondry (2004)

Clémentine reçoit les cassettes de l'entreprise qui lui a effacée sa mémoire. Elle s'entend alors critiquer la personne qu'elle vient de rencontrer.

TC : 1 : 37 : 29



TC : 1 : 37 : 44



11). La perte de son idéal dans son propre reflet

Les Noces rebelles, Sam Mendes (2008)

Les deux amants ne cessent de se regarder dans des miroirs, comme s'ils se confrontaient en permanence à la déchéance de leur reflet et de l'idéal qu'ils avaient d'eux-mêmes / de leur existence.

TC : 4 : 36



TC : 26 : 52



TC : 1 : 03 : 19



TC : 1 : 42 : 50



12). Le huis clos physique du quotidien

Les Noces rebelles, Sam Mendes (2008)

a). Le trajet monotone et répétitif de Frank

La mise en scène du trajet de Frank des banlieues jusqu'à la ville traduit la répétition physique et monotone de son quotidien.

TC : 10 : 23



TC : 10 : 36



TC : 10 : 50



b). L'enfermement physique d'April dans son foyer

De multiples surcadrages soulignent l'enfermement physique d'April.

TC : 12 : 01



TC : 19 : 28



TC : 22 : 08



TC : 37 : 14



TC : 1 : 45 : 47



13). Les objets et les lieux comme points de rencontres et de divergences émotionnelles

a). Des objets qui unissent les amants

Dans les films romantiques, les objets et les lieux unissent les amants.

Roméo + Juliette, Baz Luhrmann (1996)



N'oublie jamais, Nick Cassavetes (2004)

TC : 1 : 05 : 22



b). Ou des objets qui les séparent

*Au contraire, dans le film **Marriage Story**, Nicole explique que les objets sont des sources de conflits et sont révélateurs de leur désamour.*

Marriage Story, Noah Baumbach (2019)

TC : 31 : 00



14). L'enfermement psychique dans le quotidien

Don't Worry Darling (Olivia Wilde, 2022)

Le concept du film est le suivant : des femmes sont enfermées par leurs maris dans une sorte de prison psychique. De nombreuses scènes soulignent la sensation d'étouffement ressentie par Alice, le personnage principal du film.

a). Scène 1

TC : 39 : 16



TC : 39 : 26



TC : 39 : 31



b). Scène 2

TC : 48 : 01



TC : 48 : 16



TC : 48 : 21



TC : 48 : 41



TC : 48 : 56



1). La métaphore du théâtre : rôles genrés et scripts sexuels

a). Du théâtre romantique à la tragédie du mariage

Les Noces rebelles, Sam Mendes (2008)

Par la magie du montage, nous passons de leur première rencontre à une représentation de théâtre, plusieurs années plus tard, dans laquelle April joue. Frank y assiste et semble contempler sur la scène, par le biais du raccord de regard, le théâtre des émotions passés. La métaphore du théâtre se tisse ainsi dès les débuts du film et fait passer le spectateur du théâtre romantique à la tragédie du mariage.

TC : 02 : 52



TC : 02 : 54



TC : 02 : 58



TC : 03 : 00



TC : 03 : 21



b). Deux rôles définis asymétriques

Malcom & Marie, Sam Levinson (2021)

Ce film fait le récit d'une nuit de conflit au sein d'un couple. Dans le film, la petite amie est actrice et le mari a le rôle du grand réalisateur à la renommée acquise.

TC : 0 : 22 (teaser)



TC : 0 : 46 (teaser)



c). Un metteur en scène actif, une actrice malléable

Marriage Story, Noah Baumbach (2019)

Durant leur mariage, Nicole est l'actrice principale des pièces de théâtres de son mari, grand metteur en scène reconnu à New York. Un rapport de domination certain se dessine alors au travers de cette métaphore : l'homme est décrit comme le metteur en scène actif, la femme comme une actrice plus passive est malléable.

TC : 07 : 44



TC : 08 : 05



TC : 03 : 54



2). Script féminin : le travail domestique

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Si Dean n'exprime pas clairement l'injonction du travail domestique à sa femme, Cindy est la seule qui s'occupe des tâches quotidiennes au sein de leur maison. Nous pouvons par exemple la voir s'affairer au rangement dans leur maison, tandis que Dean est affalé dans un canapé, une bière à la main. Ce contraste visuel souligne la charge mentale domestique qui incombe uniquement à la femme dans cette représentation.

TC : 20 : 21



TC : 20 : 27



3). Script féminin : le travail domestique lié à la charge parentale

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Cindy est également la seule à s'occuper des tâches contraignantes avec sa fille. Elle prépare par exemple dans une scène le petit déjeuner à sa fille. Alors qu'elle lui intime de « manger proprement », Dean s'amuse avec elle à manger la nourriture hors de son bol. Il ajoute d'un ton rieur : « Tu es une grande fille maintenant. Fini de s'amuser ! ». Une dualité s'établit : la mère est celle qui est soumise à la contrainte domestique, tandis que le père est préservé de celle-ci. Il peut ainsi être le parent associé au loisir et au plaisir.

TC : 04 : 03



TC : 04 : 14



TC : 04 : 36



TC : 05 : 07



4). Script féminin : désirer être une mère

Les Noces rebelles, Sam Mendes (2008)

April est enceinte et désire avorter. Lorsque son mari, Frank, découvre le tuyau qu'elle a acheté, il la confronte sur la norme à laquelle elle doit désirer se conformer : être une mère.

TC : 1 : 03 : 52



TC : 1 : 04 : 31



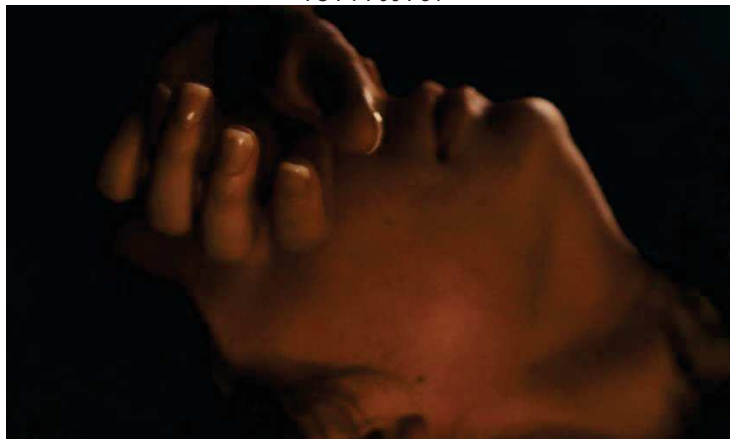
5). Script féminin : travail affectif et sexuel

a). Le travail sexuel

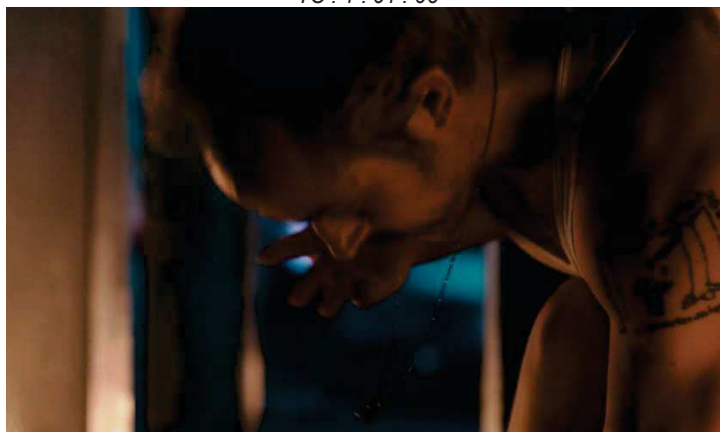
Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Alors qu'ils se trouvent dans un motel pour relancer leur amour loin du quotidien, Dean, lui-même alcoolisé, profite de l'état d'ébriété de sa femme pour coucher avec elle. Elle refuse dans un premier temps et lui demande à plusieurs reprises d'arrêter. Dean lui rappelle alors son devoir conjugal : lui donner de l'affection et le désirer.

TC : 1 : 00 : 54



TC : 1 : 01 : 06



b). Le travail affectif

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Dean se contente de s'énerver contre sa femme lorsque celle-ci lui annonce la mort de leur chien. Au contraire, Cindy le console par la suite lorsqu'il pleure à ce sujet.

TC : 10 : 58



TC : 19 : 33

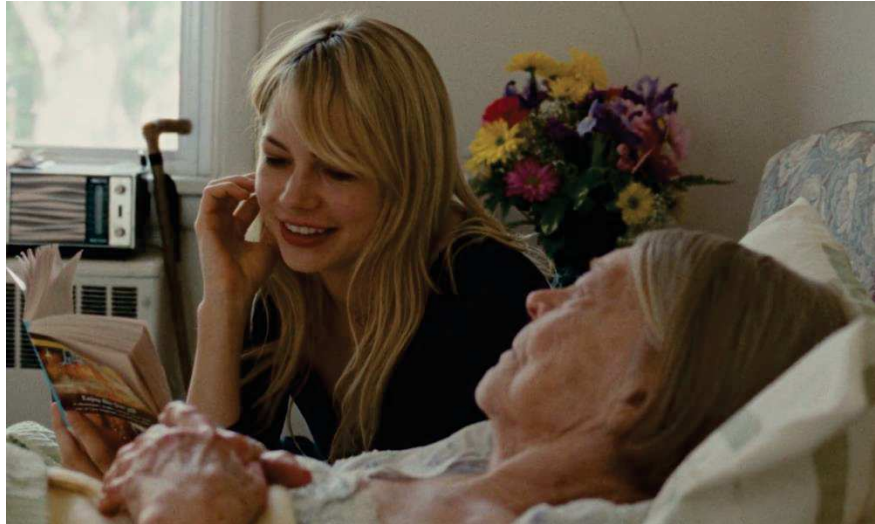


6). La romance : une obsession féminine

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Cindy est souvent présentée dans les scènes du passé avec sa grand-mère. Leurs interactions se limitent à parler d'amour, montrant l'importance transgénérationnelle de cette thématique.

TC : 33 : 20



TC : 33 : 32



7). Des désirs de romance insatisfaits

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Cindy, sa grand-mère ou sa mère, même si elles ont un jour rêvées d'amour n'ont jamais vus leurs désirs satisfaits et vivent finalement des relations conventionnelles et non passionnelles.

TC : 30 : 11



TC : 30 : 51



TC : 1 : 40 : 48

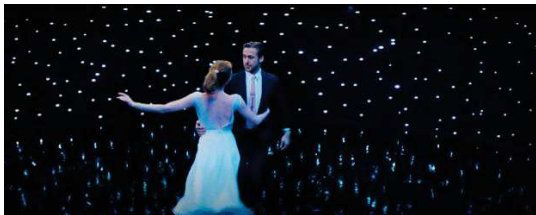


8). Une tension entre idéal romantique et désir d'émancipation

La La Land, Damien Chazelle (2017)

a). De nombreuses références intertextuelles à des œuvres romantiques

Le film est entremêlé de références intertextuelles à des œuvres romantiques ayant participés à construire la mythologie cinématographique amoureuse. Quelques exemples :

<i>La La land</i>	<i>Référence filmique</i>
TC : 32 : 39 	<i>Chantons sous la pluie</i>, Gene Kelly, Stanley Donen (1952)  © Critikat
TC : 35 : 44 	<i>Tous en scène</i>, Vincente Minnelli (1953)  © Le Cinéma, Twitter
TC : 1 : 56 : 03 	<i>Broadway qui danse</i>, Norman Taurog (1940)  © The Cinema archives

b). Un fantasme romantique : choisir l'amour passion

La scène finale illustre la vie qu'aurait pu vivre Mia et Sebastian ensemble : dans ce fantasme, les deux amants finissent ensemble, fondent une famille et réalisent à moitié leurs rêves personnels liés à leur carrière.

TC : 1 : 56 : 33



TC : 1 : 56 : 43



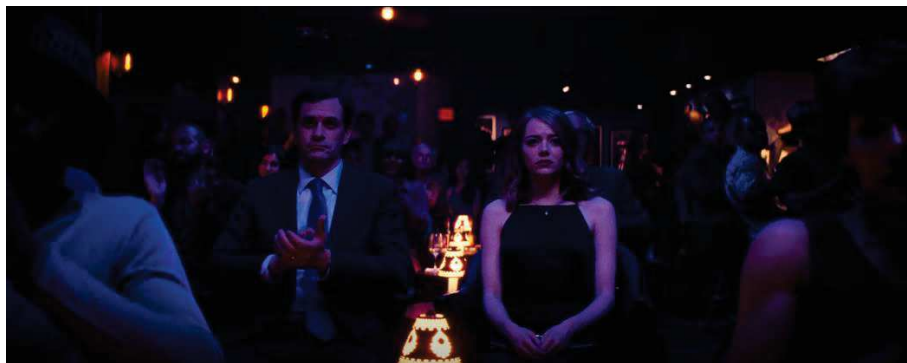
TC : 1 : 56 : 48



c). Une fin postmoderne : l'émancipation et l'accomplissement contre la romance

Le film se finit néanmoins sur un retour au réel : Mia a suivi ses rêves d'actrice et a épousé un autre homme. Ses désirs d'émancipation et d'accomplissement personnel sacrifient, sur l'autel de la modernité, les idéaux romantiques éternels du passé.

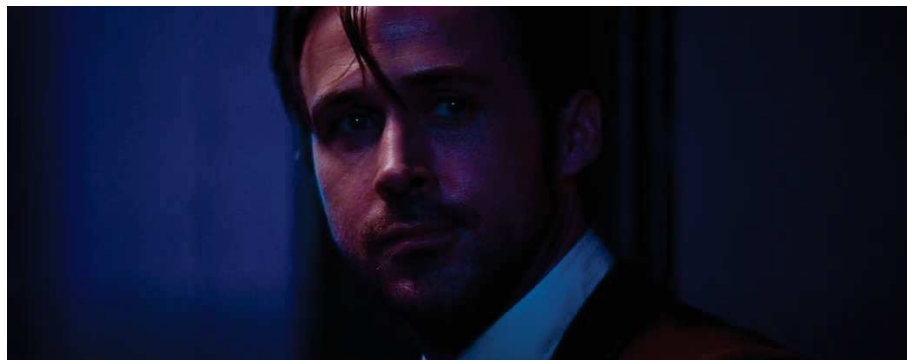
TC : 1 : 58 : 23



TC : 1 : 59 : 13



TC : 1 : 59 : 18



TC : 1 : 59 : 34



9). Le divorce ou la défection : les clés de l'*empowerment* féminin

a). L'acte solennel de la demande de divorce

Marriage Story, Noah Baumbach (2019)

Nicole est celle qui demande le divorce et engage des procédures avec une avocate. Lorsqu'elle demande le divorce à son mari dans sa maison familiale à Los Angeles, l'acte juridique effectué est solennel et sacralise ce sens la séparation

TC : 39 : 56



TC : 41 : 24

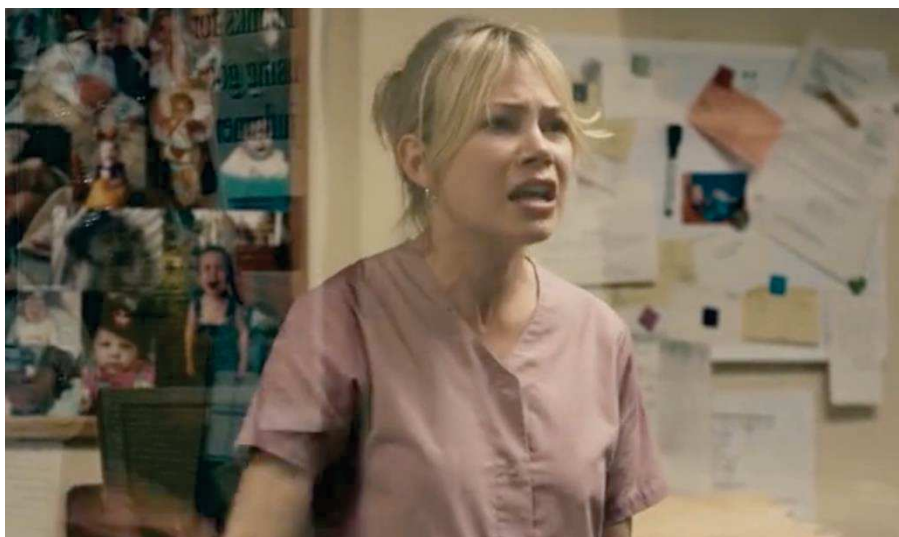


b). L'affirmation de soi dans la défection

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Cindy est celle qui invoque la séparation à l'hôpital : « Dean, je n'en peux plus de cette merde. J'en ai marre. J'en ai jusque-là. C'est terminé ! ».

TC : 1 : 27 : 26



TC : 1 : 27 : 57



10). Le prince charmant : de l'agent libérateur au géôlier

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Dean se présente au départ comme un sauveur charismatique. Lorsque Cindy est enceinte de son ancien partenaire, il la soutient, la protège et lui propose de fonder une famille, la libérant ainsi de sa peur d'assumer seule un enfant. Cependant, celui qui a été l'agent de son bonheur et de libération, devient celui qui la rend prisonnière d'un quotidien et d'un mariage qui la révulsent.

Dean, le sauveur :

TC : 1 : 14 : 32



TC : 1 : 15 : 03



Dean, le géôlier :

TC : 1 : 03 : 01



TC : 1 : 03 : 25



11). Des femmes peu empathiques

a). Une représentation asymétrique entre la mère et le père

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

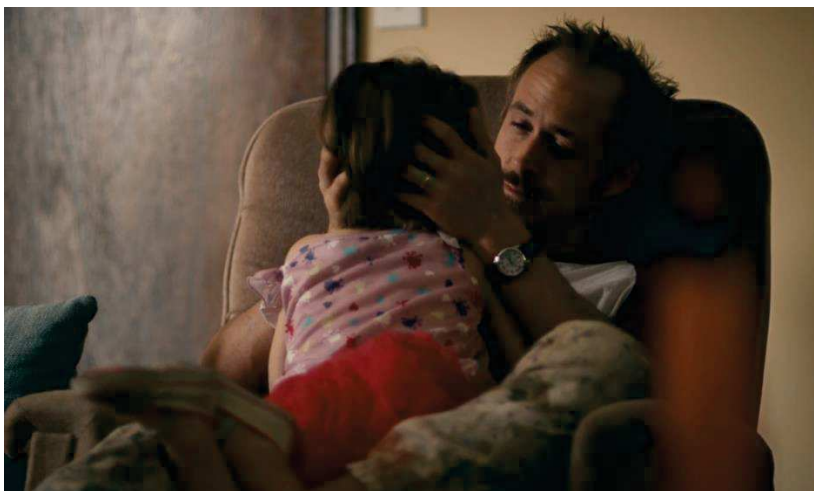
Lorsque Cindy est introduite, elle n'est pas présentée sous son meilleur jour : celle-ci se plaint et les repousse alors que Dean et son enfant, Frankie viennent la réveiller pour s'amuser avec elle. Par comparaison, lorsque Frankie réveille Dean, celui-ci réagit plus positivement.

Frankie réveille Dean :

TC : 01 : 19



TC : 01 : 42



Dean et Frankie réveillent Cindy :

TC : 03 : 29



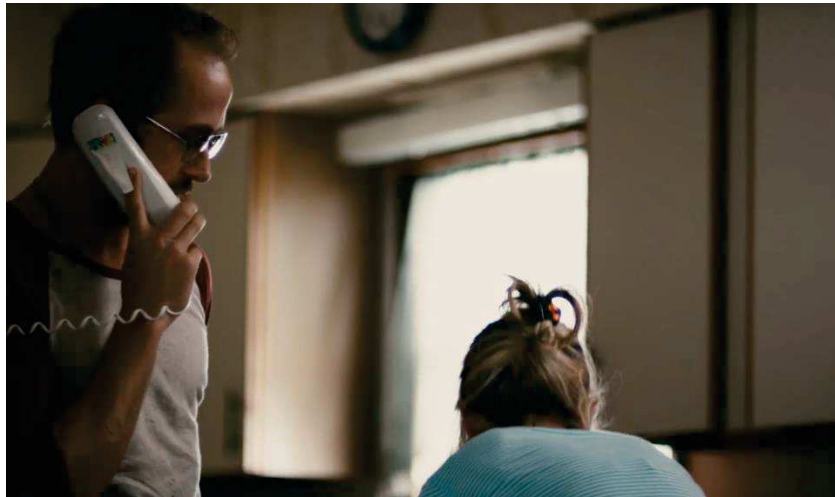
TC : 03 : 52



b). La représentation d'une femme peu engagée dans l'entretien de son couple

Le réalisateur représente Dean comme le fervent défenseur de sa relation amoureuse avec Cindy. Lorsqu'il lui propose d'aller relancer la flamme de leur amour ensemble dans un motel, il doit insister de nombreuses fois sous les refus de sa femme.

TC : 22 : 15



TC : 22 : 22



c). La « sécheresse du cœur » féminin

Les Noces rebelles, Sam Mendes (2008)

Lorsqu'April annonce à Frank qu'elle ne ressent plus rien pour lui, ce dernier lui répond en un hurlement qu'elle n'est qu'une « carcasse de femme vide ».

TC : 1 : 25 : 39



TC : 1 : 29 : 09



TC : 1 : 29 : 34



12). Le phénomène de l' « himpathy »

a). Une représentation pathétique...

Marriage Story, Noah Baumbach (2019)

L'une des scènes illustre le ton pathétique associé au personnage de Charlie : alors qu'il essaye, par tous les moyens, de montrer à l'assistante sociale qu'il est un bon père, il se coupe et attend qu'elle parte pour prendre soin de sa blessure. Il finit étendu sur le sol de sa cuisine, le bras en sang et contemple le plafond d'un air vaincu.

TC : 1 : 55 : 29



TC : 1 : 56 : 47



TC : 1 : 57 : 05



b). ... et injuste

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Dean est contraint de partir. Il sort de la maison et s'éloigne dans la rue, sous les cris de sa fille adoptive Frankie qui ne peut pas supporter cette séparation. Cette image tragique de l'homme, perdant en un même temps sa femme et son enfant, renforce l'image pathétique de ce mari et père défait construite par le réalisateur.

TC : 1 : 46 : 16



TC : 1 : 46 : 30



13). Les scripts masculins dans le couple

a). De la nécessité d'être un chef de famille responsable

Les Noces rebelles, Sam Mendes (2008)

Lorsque April et Frank décident d'annoncer à leurs voisins ou collègues qu'ils vont partir à Paris, toutes les réactions – relatives à l'époque des années 50 – souligne le poids du script sexuel qui pèse sur l'homme. En effet, April est celle qui travaillerait à Paris, pendant que Frank prendrait le temps de réfléchir à ce qu'il souhaite réellement faire de sa vie. Shep, leur voisin, déclare à sa femme : « Quel genre d'homme reste là, à rien faire, pendant que sa femme travaille ? ».

TC : 39 : 50



TC : 39 : 50



TC : 40 : 41



b). De la nécessité d'« être un homme » aux yeux de sa femme

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Leurs femmes les confrontent également à cette performance qu'ils doivent réaliser pour être un homme. Cindy déclare à son mari : « Casse-toi ! J'ai plus de couilles que toi ! ». Cette affirmation ramène son mari aux normes de son genre et le critique indirectement de ne pas s'y conformer.

TC : 1 : 28 : 00



TC : 1 : 28 : 12



c). Réaffirmer sa masculinité par la force physique

Lors des conflits avec leurs femmes, les personnages masculins réaffirment souvent leur masculinité en usant de leur force physique. Ils frappent par exemple leur poing dans une voiture (Les Noces rebelles) ou un mur (Marriage Story).

Les Noces rebelles, Sam Mendes (2008)

TC : 08 : 45



TC : 08 : 51



Marriage Story, Noah Baumbach (2019)

TC : 1 : 39 : 58



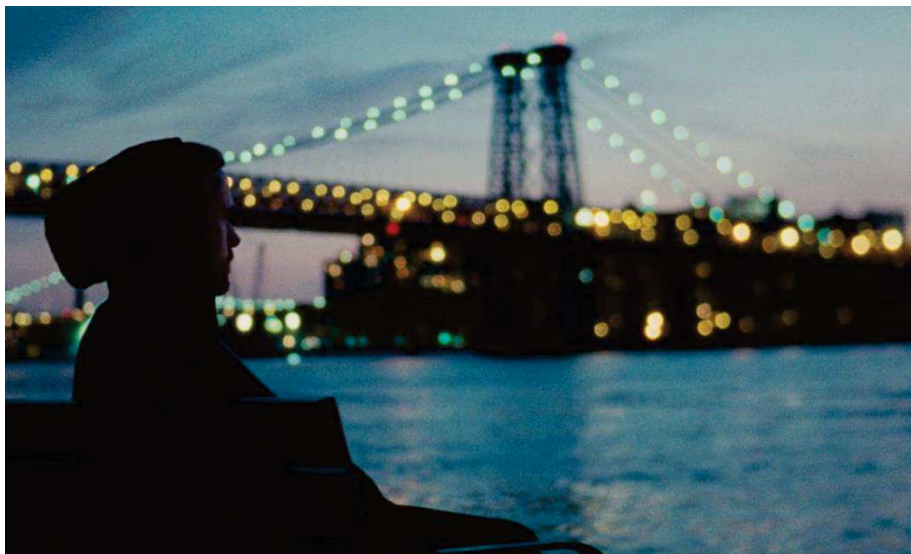
14). La romantisation des hommes

a). Le rêve romantique masculin

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Dean est ainsi dépeint comme un fervent romantique lorsqu'il fait la rencontre de Cindy. Il évoque la sensation de coup de foudre qu'il a ressenti. Il contemple la ville, à la tombée de la nuit au bord de l'eau, en parlant d'amour.

TC : 43 : 52



b). L'impossibilité d'envisager la séparation

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Dean s'accroche à Cindy et refuse de la quitter. Il la supplie, en larmes, de lui donner une autre chance. De tenir sa promesse prononcée lors de leur mariage : « pour le meilleur et pour le pire ».

TC : 1 : 39 : 40



TC : 1 : 44 : 53



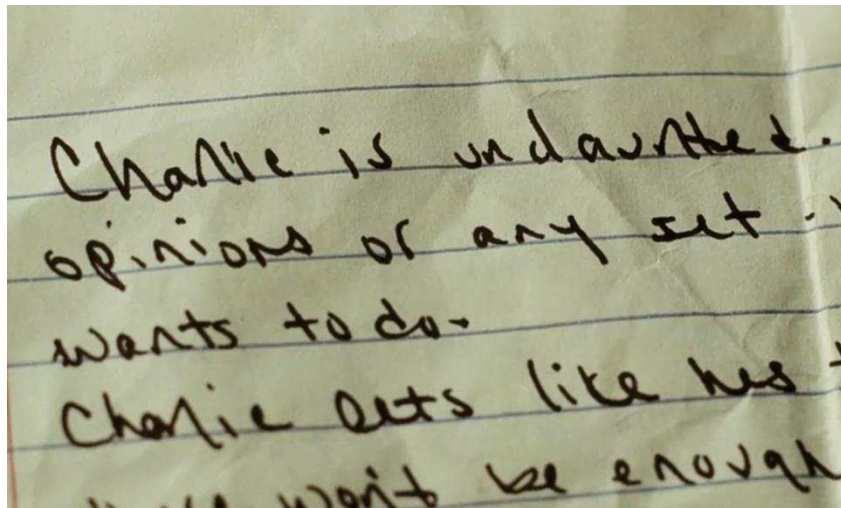
15). Symboles nostalgiques

a). Le motif de la lettre

Marriage Story, Noah Baumbach (2019)

Ce symbole romantique est réemployé par le psychologue du couple. Il leur demande d'écrire une lettre sur ce qu'ils aiment chez leur partenaire. La lecture de ces lettres ouvre et ferme le film, créant un sentiment nostalgique pour le couple qui se souvient s'être un jour aimé.

TC : 08 : 07



TC : 08 : 20



b). La musique comme déclencheur nostalgique

Blue Valentine, Derek Cianfrance (2010)

Dean dédie la musique You and me du groupe Penny and the Quarters à son amour pour Cindy. Il lui offre une cassette gravée avec cette chanson pour qu'ils aient, pour toujours, leur propre musique symbolisant leur amour. Dans le présent, alors qu'ils sont dans le motel, le spectateur peut les voir danser ensemble sur cette même musique. Celle-ci a dès lors une fonction plus nostalgique que romantique dans le récit.

TC : 1 : 35 : 58



TC : 42 : 36



16). L'utopie nostalgique du patriarcat

a). La construction d'un monde virtuel par les hommes et pour les hommes

Don't Worry Darling, Olivia Wilde (2022)

Les hommes recréent littéralement un monde virtuel qui plongent les couples dans une société patriarcale typique similaire à celle des années 50 : les femmes s'occupent du foyer et les hommes travaillent. Tout est profondément stéréotype de l'amour patriarcal dans cette société où chacun occupe un rôle défini selon son genre.

TC : 28 : 11



TC : 05 : 25



TC : 06 : 15



TC : 06 : 16



b). La mort du patriarcat

Don't Worry Darling, Olivia Wilde (2022)

Alice, le personnage principal du film, finit par tuer son mari lorsqu'elle apprend la vérité : symboliquement, cela démontre qu'aucun compromis avec le patriarcat ne subsiste, elle le tue littéralement et sans équivoque.

TC : 1 : 42 : 30



TC : 1 : 43 : 38



TC : 1 : 43 : 45



TC : 1 : 46 : 15



17). Une nouvelle voie possible : la réécriture des scripts sexuels

a). La réécriture du script sexuel féminin

Marriage Story, Noah Baumbach (2019)

Nicole se positionne à rebours de son script sexuel féminin en contestant directement l'autorité de deux hommes : celle de son mari et de son thérapeute.

TC : 09 : 43



TC : 09 : 49



b). La réécriture du script sexuel masculin

Marriage Story, Noah Baumbach (2019)

Charlie représente une nouvelle forme de paternité : il s'engage corps et âme dans la procédure de divorce pour continuer de voir son fils à temps égal, en allant jusqu'à mettre en péril son propre travail. Tous les efforts qu'il déploie dans le film sont destinés à son désir d'être un bon père.

TC : 06 : 06



TC : 1 : 11 : 01



TC : 1 : 52 : 22



TC : 1 : 53 : 23



Kramer contre Kramer, Robert Benton (1979)

Ted doit faire face à la volonté de sa femme, Joanna, de partir. Elle le quitte et le laisse seul avec son fils, dont il ne s'était pas véritablement occupé jusqu'à présent. Il doit donc apprendre à s'organiser entre le travail, le ménage, l'école, et son propre emploi à plein temps. Cette expérience lui permet cependant de sortir des normes de son genre et de cultiver de nouvelles qualités considérées normativement comme féminines.

TC : 13 : 19



TC : 22 : 01



TC : 27 : 02



c). Une nouvelle forme d'amour en dehors des scripts

Marriage Story, Noah Baumbach (2019)

Charlie se rend chez Nicole pour récupérer son fils. Ce dernier lui lit une lettre qu'il vient de trouver. Il s'agit de la lettre qu'avait écrite son ex-femme sur ce qu'elle aimait chez Charlie, dans le cadre de leur thérapie de couple. La lettre se finit sur ces mots : « Et je l'aimerai toujours, même si ça n'a plus de sens à présent ».

TC : 02 : 07 : 32



TC : 02 : 09 : 51



TC : 02 : 10 : 39



TC : 02 : 10 : 50



La dernière séquence du film montre au spectateur un dernier geste de tendresse de Nicole avec Charlie : elle accourt vers lui dans la rue, avant qu'il ne parte, pour refaire son lacet et part en un sourire. Charlie s'en va ensuite avec son fils dans les bras.

TC : 02 : 11 : 45



TC : 02 : 12 : 03



TC : 02 : 12 : 14



RÉSUMÉ

Ce travail interroge la norme de l'idéal romantique érigé par les représentations hollywoodiennes cinématographiques, en analysant notamment les représentations du « désamour » à Hollywood. Nos trois objets d'étude principaux sont les films suivants : *Les Noces rebelles*, *Blue Valentine* et *Marriage Story*. Au moyen d'un travail d'analyse sémio-discursif et socio-historique, nous essayons de répondre au questionnement fondateur suivant : dans quelle mesure les films dépeignant la fin de l'amour et l'échec du mariage questionnent-ils la norme de l'idéal romantique hétérosexuel et monogame érigé par l'usine à rêves qu'est Hollywood ? Pour répondre à cette problématique, notre mémoire s'organise en trois axes analytiques. Dans un premier temps, nous étudions les représentations hégémoniques de la romance pour définir les normes idéologiques patriarcales et les idéaux stéréotypés qui s'y répètent. Nous examinons ensuite les représentations antagonistes produites dans un contexte social et cinématographique postmoderne : ces films disruptifs désacralisent-ils les idéaux esthétiques et narratifs décryptés dans les films romantiques ? Finalement, nous nous demandons dans une dernière partie si ces œuvres dé-romantisées renversent, au-delà de l'idéal du lien amoureux, les dynamiques patriarcales sous-jacentes au cœur de la romance ? Proposent-ils une nouvelle vision de l'homme et de la femme, libérés du couple et de leurs scripts sexuels respectifs ?

MOTS-CLÉS

Cinéma ; Romantique ; Hollywood ; Amour ; Désamour ; Sociologie ; Sémiologie ; Féminisme ; Représentation ; Normes