

À PROPOS DE COMPÉTENCES ET DE COMPÉTITIONS : ÉDITIONS DVD ET RÉCEPTIONS PLURIELLES

Valentina Re, Università Ca' Foscari, Venezia

Un autre regard sur la pluralité : la pluralité opérale

En lisant les conditions de pluralité qui caractérisent depuis toujours l'œuvre cinématographique à la lumière des réflexions conduites dans les années quatre-vingt-dix par Gérard Genette sur les modes d'existence de l'œuvre d'art¹, la première catégorie qui attire l'attention est sans aucun doute celle de la *pluralité d'immanence*. Dans le cas de la pluralité d'immanence, en effet, une seule œuvre consiste en plusieurs « objets » considérés comme non équivalents et non parfaitement interchangeables² : il s'agit, par exemple, des répliques en peinture (les deux *Vierge aux rochers* réalisées par Léonard de Vinci en 1483 et 1506), des transcriptions (changement de timbre) ou des transpositions (changement de hauteur) en musique, des traductions et des remaniements (nouvelles versions en vue d'une amélioration ou d'une correction) en littérature comme, c'est moi qui l'ajoute, au cinéma³.

Dans tous ces cas, la perception d'une unité opérale, d'une identité opérale, c'est-à-dire d'une classe d'objets qui sont distincts entre eux mais qui concourent à « faire œuvre » en vertu d'un projet opéréal sous-jacent, prévaudrait sur les effets de dissémination et de désagrégation⁴.

Au risque de quelques approximations, nous pouvons rattacher à la catégorie des remaniements une grande partie des formes plurielles d'existence du produit cinématographique. Celles-ci peuvent avoir lieu soit au cours de sa production, soit par la suite, et être attribuées à l'initiative d'acteurs divers qui interviennent tant dans la réalisation que dans la mise en circulation du film (réalisateur, producteur, distributeur, restaurateur...).

Cependant, je voudrais essayer d'aborder le thème de la pluralité sous un angle différent qui renverse d'une certaine manière la logique de l'immanence plurielle. Si, en effet, dans le cas de la pluralité d'immanence, nous avons une seule œuvre immanente en plusieurs objets différents entre eux (*n objets d'immanence pour 1 œuvre*), dans la *pluralité opérale*, celle qui nous intéresse le plus ici, les termes du problème s'inversent, et c'est un seul objet qui produit des œuvres multiples et différentes entre elles (*n œuvres pour 1 objet d'immanence*).

Il s'agit ici « de la pluralité fonctionnelle (attentionnelle, réceptionnelle) des œuvres – ou [...] du fait qu'une œuvre [...] ne produit jamais deux fois exactement le même effet, ou – ce qui revient au même – ne revêt jamais exactement le même sens »⁵. En complément de cette définition, on peut citer un passage significatif de Jean-Marie Schaeffer : « Je ne prétends pas que les propriétés d'une œuvre changent avec les récepteurs : l'œuvre est ce qu'elle est, mais tous les récepteurs ne 'mobilisent' pas les mêmes propriétés »⁶. Passage que Genette lui-même glose en note : « L'objet d'immanence est ce qu'il est, et chaque 'mobilisation' de propriétés constitue une œuvre différente »⁷.

La condition de pluralité devant laquelle nous nous trouvons est donc, en premier lieu, celle de la réception. En paraphrasant Genette⁸, nous pourrions dire qu'un film *change* du fait qu'il *ne change pas* quand tout, autour de lui, *change* : un même « objet d'immanence » produit des *œuvres* diverses en ce qu'il suscite des lectures et des réceptions diverses.

Or, l'édition DVD peut être considérée comme une forme structurée de réception du film, un « acte de réception » : de fait, elle travaille à construire une certaine interprétation du film, suggère certaines clés de lectures, active certaines compétences et coexiste avec d'autres réceptions qui lui sont contemporaines ou s'ajoute comme une nouvelle strate aux réceptions préexistantes⁹.

Pour mieux comprendre les dynamiques du rapport entre permanence de l'objet et métamorphoses des réceptions, ainsi que la place de l'édition DVD dans celles-ci, il peut être utile de se référer à une autre notion genettienne très connue : le paratexte. Celui-ci peut ainsi jouer un rôle fondamental dans la régulation du rapport entre immuabilité (de l'objet) et muabilité (des réceptions) : « Étant immuable, le texte est par lui-même incapable de s'adapter aux modifications de son public, dans l'espace et dans le temps. Plus flexible, plus versatile, toujours transitoire parce que transitif, le paratexte lui est en quelque sorte un instrument d'adaptation »¹⁰.

Par conséquent, en dotant le film d'un certain appareil paratextuel, l'édition DVD peut avoir un rôle décisif et souligner ou « congeler » la pluralité opérable, en faisant dialoguer des réceptions diverses (voire « concurrentes »), ou au contraire en en imposant une comme « dominante ». Dans le cas de l'édition numérique des films du passé notamment, le DVD peut se donner comme acte de réception plurielle quand il cherche à récupérer, à travers l'appareil paratextuel, les formes de réception que le film a eues dans son contexte de production d'origine et qu'il les fait constamment dialoguer avec les modèles interprétatifs du présent. En outre, dans une optique synchrone, différentes éditions DVD d'un même film peuvent « être en concurrence » en proposant des clés d'accès diverses à celui-ci.

Mais attention : en vertu d'un processus croissant et généralisé d'attribution d'autorité à l'édition numérique, la réception (même plurielle) proposée par le DVD tend à s'imposer comme correcte et définitive, et risque de produire un effet pervers en transformant la pluralité du DVD en une nouvelle forme d'unicité. Il est vrai que le spectateur peut à son tour activer ou non, ou même activer partiellement, l'arrière-plan pluriel sur lequel le DVD place le film, mais un tel arrière-plan reste pré-ordonné, construit sur la base de choix éditoriaux qui ne sont jamais neutres.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, même les éditions prestigieuses et très appréciées peuvent aller dans le sens d'un refoulement, plutôt que d'une articulation, de la pluralité opérable donnée par la stratification des réceptions.

Éditions DVD et pluralité opérable : le cas de *Tout ce que le ciel permet* de Douglas Sirk

L'un des cas examinés ici, l'édition DVD de *Tout ce que le ciel permet* (*All That Heaven Allows*, 1955) réalisée par The Criterion Collection en 2001, le montre clairement.

En effet, cette édition ne fait que confirmer une situation déjà bien décrite par Barbara Klinger dans *Melodrama and Meaning*¹¹. Suite au processus de « construction de réputation »¹² mis en œuvre depuis plusieurs décennies par la recherche universitaire autour de la figure de Douglas Sirk, ses films « ont revêtu une identité déterminée comme transgressive, amplement fondée sur leurs caractéristiques formelles. [...] Les interprétations universitaires ont tellement eu le monopole des réflexions sur ce que les films de Sirk veulent dire que les autres lectures possibles sem-

blent naïves et incorrectes »¹³. Alors qu'elle aurait pu rendre compte, à travers son appareil para-textuel, de l'« environnement sémiotique au sein duquel l'interaction texte/spectateur a eu lieu, nous montrant les discours à l'œuvre dans le processus de réception »¹⁴, l'édition DVD s'aligne au contraire entièrement sur les résultats de la recherche universitaire faisant la promotion de sa « mission » :

*Une mission dominante à l'égard de l'œuvre de Sirk a été de la « sauver » des « mauvaises lectures » des critiques de film populaires et des publics de masse, qui ne voient que le film sentimental à l'eau de rose et non le style raffiné et le message social. [...] Pour de nombreux critiques, Sirk n'avait de valeur que si l'on extrayait ses films des conditions de leur réception populaire, puisque le spectateur moyen avait tendance à passer à côté de la critique sociale et à s'enticher aveuglément du contenu mélodramatique. Sirk avait été mal compris auparavant et la critique intellectuelle agissait pour réparer le manque de conscience ironique de son public en révélant la véritable signification politique de ses films*¹⁵.

On peut ainsi considérer que les suppléments DVD de l'édition Criterion obéissent à une stratégie d'adoption et de promotion de la réception des mélodrames de Sirk par le monde universitaire (et de *Tout ce que le ciel permet* en particulier).

La série d'extraits d'entretiens avec Sirk y tient une place privilégiée. Tirés d'un documentaire de la BBC en 1979 intitulé *Behind the Mirror : A Profile of Douglas Sirk*, ils sont divisés en douze sections qui scandent le parcours artistique de Sirk, depuis son intense activité théâtrale dans les années de la république de Weimar, ses premiers essais en tant que réalisateur à l'Ufa, puis sa fuite de l'Allemagne nazie, son arrivée à Hollywood en 1939 et à Universal en 1950.

Il faut aussi remarquer que la forme de l'entretien, reproposée par Criterion, constitue un nœud stratégique dans la construction universitaire de l'identité de Sirk (et dans l'affirmation du canon politique, de matrice marxiste, d'interprétation de ses mélodrames). En plus de la conversation « inaugurale » que Serge Daney et Jean-Louis Noames ont eue avec Sirk en 1967 dans le n° 189 des *Cahiers du cinéma*, c'est surtout le livre d'entretiens publié en 1971 par Jon Halliday (qui vient de *The New Left Review*) qui oriente d'une façon presque définitive la recherche postérieure : « *Sirk on Sirk* a établi le cadre de base des analyses futures du réalisateur. Celui-ci comprenait le mélodrame comme commentaire social, la lecture sous la surface pour l'ironie, le *happy end* factice et opportun, la signification symbolique des objets, l'idée d'un style autoréflexif et la distanciation, et des thèmes pertinents »¹⁶.

Le livre de Halliday coïncide avec la période de réflexion critique la plus intense sur Sirk en Europe, en particulier dans l'aire anglo-saxonne : c'est dans ce contexte que s'inscrivent les numéros spéciaux des revues *Screen*¹⁷ et *Monogram*¹⁸, la rétrospective consacrée à Sirk par l'Edinburgh Film Festival et la publication qui lui est associée, dirigée de nouveau par Halliday en collaboration avec Laura Mulvey¹⁹.

Et c'est précisément Mulvey qui signe le texte introductif du livret de l'édition Criterion, soulignant à nouveau le décalage entre la réception « d'époque » et la réception par le monde universitaire. La première est mentionnée rapidement puis évacuée : « Quand *Tout ce que le ciel permet* a été distribué par Universal en 1955 ce n'était qu'un nouveau produit de genre, passé inaperçu de la critique, destiné à attirer le public bas de gamme des *women's weepie* ». La seconde, adoptée par le DVD Criterion, est au contraire réaffirmée et donnée pour vraie : « Désormais, rétrospectivement, il est considéré comme plus proche du côté artistique de la 'dialectique' de Sirk et comme l'un de ses films clés ».

Le bref texte de Mulvey synthétise avec précision les étapes d'un processus général de « réévaluation » et de « redécouverte », et la lecture de l'« écart réceptionnel » demeure radicalement orientée : « Des années après le rejet initial de la part des critiques qui l'ont parfois même tournée en dérision, la série à succès de mélodrames à gros budget de Sirk (et le réalisateur lui-même) a acquis une postérité riche et complexe, car différents aspects et facettes des films ont été mis en valeur par les phases successives de la critique de cinéma ».

Dans les faits, la dévalorisation de la réception d'époque coïncide avec son refoulement presque total. Il ne reste que des traces très rares des discours qui auraient pu permettre de la reconstruire même partiellement, c'est-à-dire des stratégies promotionnelles d'Universal, du phénomène des stars et de la critique de l'époque²⁰.

Nous pouvons inclure parmi ces rares traces la section photos « Images du *Ciel* », qui propose des *lobby cards*, des photographies de coulisses et autres clichés publicitaires, ainsi que la bande-annonce d'époque. L'horizon d'attente ouvert par cette dernière, les coordonnées d'interprétation qu'elle met en place et les compétences qu'elle mobilise s'écartent radicalement du canon universitaire. Il suffit de rappeler les mentions verbales qui scandent en surimpression les séquences les plus représentatives :

L'amour n'était pas tendre avec ces deux-là / Dérisonnable... Irrésistible... / C'était à la fois la torture et l'extase / Ces merveilleuses stars du Secret magnifique / Jane Wyman / Rock Hudson / Réunis avec ravissement dans / Tout ce que le ciel permet / Surgissant des pages du best-seller débordant de passion / Tout un flot d'émotions nouvelles au plus profond de vous / Tout un souffle pour ces stars portées vers de nouveaux sommets.

À la fin de la bande-annonce, quand les noms des stars ont de nouveau été rappelés et que la composante spectaculaire (avec la mention du Technicolor)²¹ a été exploitée, il ne reste que deux choses à constater, qui sont d'ailleurs intimement liées : il n'y a aucune trace du nom de Sirk, et donc d'une quelconque lecture dans un sens « auteurial », dans la bande-annonce de l'époque, de même qu'il ne reste aucune trace, aujourd'hui, de ce « best-seller débordant de passion » dont le film tirait son matériau dramatique²². Aucune surprise, bien sûr, mais un regret : que la complexité des références au « contenu », l'intrigue sentimentale et mélodramatique, mises en œuvre par la maison de production à des fins promotionnelles puis reprises (même sous l'angle de la dérision) par la critique, ainsi que les effets de sens (et les *affects*) déclenchés par la présence des stars, soit réduite de manière drastique (sinon annulée) au profit de la lecture universitaire, alors que l'édition DVD aurait pu au contraire reconstruire la richesse et l'épaisseur des identités plurielles du film qui ont été négociées culturellement et socialement au cours du temps.

Dans l'ensemble, l'édition proposée sur le marché français par Carlotta Films en 2007 apparaît comme moins partisane et plus articulée dans son appareil paratextuel.

Dans un entretien avec Jean-Loup Bourget²³ par Pierre Berthomieu (« Éclats du mélodrame : filiations »), par exemple, la question de l'« évolution » de la réception des mélodrames de Sirk est problématisée ouvertement, et *Tout ce que le ciel permet* est interprété sous l'angle du genre, ce qui permet d'en souligner certaines caractéristiques. En outre, un entretien (« Contract Kid ») de William Reynolds – l'interprète du fils de Cary dans *Tout ce que le ciel permet*, mais aussi d'un autre fils ingrat et conservateur dans *Demain est un autre jour* (*There's Always Tomorrow*) du même Sirk en 1955 – nous ramène sur le plateau de tournage du film et réintègre dans le cadre d'interprétation des informations importantes relatives au casting (le rôle des stars) et à l'équipe technique (la contribution du directeur de la photographie Russell Metty)²⁴.

Mais un approfondissement des suppléments de l'édition Carlotta Films permet de repérer encore une autre dynamique déclenchée par la pluralité opérable ou réceptionnelle.

Anachronismes délibérés : l'histoire « à l'envers »

Voyons donc schématiquement quels autres éléments l'édition Carlotta Films juxtapose aux entretiens cités précédemment :

- Un troisième entretien (« La tendresse selon Sirk ») avec Todd Haynes, auteur d'un film, *Loin du paradis* (*Far from Heaven*, 2002), qui n'est pas seulement un remake partiel de *Tout ce que le ciel permet*, mais aussi un véritable hommage à l'univers de Sirk tout entier.
- Un extrait (celui consacré à *Tout ce que le ciel permet*) du célèbre article de Rainer Werner Fassbinder sur six mélodrames de Sirk²⁵ : le choix de le proposer en voix *off* sur plusieurs séquences du film permet de vérifier en direct la lecture de Fassbinder grâce aux images qui sont commentées au fur et à mesure (« Les films libèrent la tête »).
- *Quand la peur dévore l'âme*, un petit « film-mix » (la définition est tirée du générique) réalisé par François Ozon qui met littéralement en parallèle, à travers un travail patient de bricolage (adaptation des formats, remontage partiel de certaines séquences, interventions sur la bande-son), le film de Sirk et *Tous les autres s'appellent Ali* (*Angst essen Seele auf*), la variation sur le même thème réalisée par Fassbinder en 1974.

L'essai de Fassbinder est aussi intégralement reproduit dans l'édition Criterion (sous le titre « Imitation of Life ») et, si nous allons consulter les suppléments du film de Fassbinder dans l'édition Criterion de 2003, nous trouvons à nouveau la figure de Todd Haynes dans un entretien au titre significatif : « From Fassbinder to Sirk and Back ».

Que tirer, en conclusion, de ces rapides observations ? Le mécanisme apparaît assez simple : dans les faits, et si nous nous en tenons aux éditions DVD, nous accédons à Douglas Sirk à *travers* Rainer Werner Fassbinder et Todd Haynes, et à Fassbinder à *travers* Haynes.

La célèbre provocation borgésienne, « chaque écrivain crée ses précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur »²⁶, semble se réaliser pleinement.

La logique des influences subit un renversement radical : la direction n'est plus celle qui mène de Sirk à Fassbinder et de Fassbinder à Haynes, c'est exactement l'opposé. Le problème n'est plus celui de comprendre comment Sirk a « influencé » Fassbinder, ou comment Sirk a « influencé » Haynes, mais plutôt de vérifier comment la production critique et artistique de Fassbinder et Haynes renégocient le sens des films de Sirk.

Nous touchons ici à l'un des aspects les plus séduisants et productifs, d'un point de vue théorique, et les plus forts en implications de la notion de pluralité opérable. Donnons encore, une dernière fois, la parole à Genette :

C'est le moment de reconvoquer Malraux : « Les œuvres d'art ressuscitent dans notre monde de l'art, non dans le leur ». [...] « Tout grand art, dit encore Malraux, modifie ses prédécesseurs » [...]. Chacun sait combien le cubisme a changé notre perception de Cézanne [...] ou l'expressionnisme abstrait notre perception de Monet, de Gauguin ou de Matisse ; on n'entend plus Wagner de la même manière après Schönberg, ni Debussy après Boulez ; ni Baudelaire après Mallarmé, Austen après James, James après Proust [...]. Michael Baxandall montre bien le caractère illusoire, ou trop unilatéral, de la notion d'« influence », qui, entre deux artistes consécutifs X et Y, attribue mécaniquement à X une action sur Y, alors qu'en étudiant la relation de plus près « on s'aperçoit que c'est toujours le second élément

qui est le véritable moteur de l'action », chaque artiste choisissant et tirant vers lui son « pré-curseur » : « Chaque fois qu'un artiste 'subit' une influence, il réécrit un peu l'histoire de l'art auquel il appartient ». Il la réécrit d'abord pour lui-même, mai aussi, et inévitablement, pour tous, en sorte que l'histoire de l'art se « vit » toujours à l'envers, à partir du présent. [...] Notre relation aux œuvres du passé, ou venues d'ailleurs, n'a d'autre choix qu'entre l'anachronisme (ou « anatopisme ») spontané qui nous porte à recevoir ces œuvres anciennes ou lointaines à la lumière et dans la perspective de notre hic et nunc, et l'effort de correction et de restitution qui consiste à retrouver et respecter leur valeur d'origine, à chercher, dirait Malraux, « ce qu'elles ont dit 'derrière' ce qu'elles nous disent »²⁷.

(Traduction de l'italien et de l'anglais par Marie Frappat)

- 1 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art : immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994, et *L'Œuvre de l'art : la relation esthétique*, Seuil, Paris 1997.
- 2 Comme pourraient l'être au contraire, par convention du moins, toutes les copies positives obtenues à partir d'un négatif unique (immanence « multiple »). Ce type différent de pluralité, caractéristique d'autres arts autographiques à objets multiples (comme par exemple la sculpture de fonte, la gravure, la photographie...), ne sera pas analysée dans cet article. On peut toutefois aller voir Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art : immanence et transcendance*, cit., en particulier le chapitre « Objets multiples ».
- 3 Il faut préciser que ce panorama des diverses formes dans lesquelles se donne l'immanence plurielle (qui par ailleurs est définie ici de manière purement indicative) est tout à fait partiel. Pour approfondir la question, on peut aller voir Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art : immanence et transcendance*, cit., en particulier le chapitre « Immanences plurielles ». Même si ce n'est que très brièvement et en note, le cinéma, grand absent de l'examen détaillé de Genette, est lui aussi pris en considération dans ce chapitre. Le cadre de référence est précisément celui des remaniements : « Un exemple récent de correction de tir est celui du *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore (1989), dont la version originale, un peu indigeste, fut boudée du public italien ; l'auteur en tira alors une version fortement réduite, dont le succès fut immense (et mérité) ». *Idem*, p. 207, note 35.
- 4 En effet, dans le raisonnement de Genette, la pluralité d'immanence dépend étroitement de l'existence d'un projet opéral qui la fonde, c'est-à-dire d'un choix délibéré de la part de l'auteur. « Les œuvres à mon sens incontestablement plurielles [...] sont celles dont la pluralité n'est pas un artefact technique, mais procède pleinement d'une intention auctoriale, comme lorsqu'un artiste, après avoir produit un tableau, un texte, une composition musicale, décide d'en produire une nouvelle version plus ou moins fortement différente, mais assez proche (et dérivée) de la première pour que la convention culturelle la considère plutôt comme une *autre version* de la même œuvre que comme une *autre œuvre* ». *Idem*, p. 188. Dans l'optique de Genette, donc, *Apocalypse Now* (1979) et *Apocalypse Now Redux* (2001) de Francis Ford Coppola constitueraient deux versions d'une œuvre unique, tandis que les différences qui existent entre *Le Mépris* et *Il disprezzo* de Jean-Luc Godard (1963) ne pourraient être pris pour un cas d'immanence plurielle, à partir du moment où l'on ne peut en aucun cas rattacher de telles différences à des choix de l'auteur. Que doit-on en déduire ? Que *Le Mépris* et *Il disprezzo* sont deux œuvres distinctes ? La question n'est pas simple à résoudre. Peut-être pourrait-on émettre l'hypothèse d'une « pluralité d'immanence » attestée par la réception (ou, du moins, par un projet dans lequel l'auteur ne soit pas le seul à être impliqué), c'est-à-dire d'une pluralité qui soit le résultat de la volonté d'acteurs différents de l'auteur, et qui se traduise dans l'existence de versions différentes mises en circulation et exploitées à une époque déterminée et dans un certain contexte.
- 5 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art : immanence et transcendance*, cit., p. 266.

- 6 Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Gallimard, Paris 1992, p. 385.
- 7 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art : immanence et transcendance*, cit., p. 283, note 26.
- 8 Ou plus précisément : Genette qui cite Bourdieu citant Levenson... Voir *Idem*, p. 284, en particulier la note 30.
- 9 J'ai proposé ce type de lecture de l'édition DVD et l'ai associée à d'autres hypothèses de définition dans l'article « Opere plurali/ricezioni plurali : la vita multipla del film nell'epoca del digitale », *Bianco & nero*, n° 561/562, mai-décembre 2008, pp. 43-61.
- 10 Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987, p. 375.
- 11 Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning : History, Culture and the Films of Douglas Sirk*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1994.
- 12 Pour une reconstruction précise de cette « construction de réputation » (*reputation building*), en plus du texte de Barbara Klinger, on peut lire William Horrigan, *An Analysis of the Construction of an Author : The Example of Douglas Sirk*, these de doctorat, Northwestern University, 1980.
- 13 *Idem*, pp. XIV et XVIII.
- 14 *Idem*, p. xx.
- 15 *Idem*, pp. 2 et 34.
- 16 *Idem*, p. 9. Voir Jon Halliday, *Conversations avec Douglas Sirk (Sirk on Sirk)*, Secker & Warburg/BFI, London 1971, nouvelle édition augmentée Faber & Faber, London 1997), Cahiers du cinéma, Paris 1997.
- 17 Voir en particulier le n° 2, vol. 12, été 1971, consacré à Sirk, auquel contribuent entre autres Jon Halliday, Thomas Elsaesser, Fred Camper et Paul Willemsen.
- 18 Voir en particulier le n° 4 de 1972, entièrement consacré au mélodrame, dans lequel paraît, parmi d'autres articles, celui de Thomas Elsaesser qui aura beaucoup d'échos, « Tales of Sound and Fury ».
- 19 Jon Halliday, Laura Mulvey (sous la direction de), *Douglas Sirk*, Edinburgh Film Festival/National Film Theatre/John Player and Sons, London 1972.
- 20 Il n'y en a, pour tout dire, aucune de la critique de l'époque. Refoulement dommageable, si l'on tient compte, avec Klinger (*Melodrama and Meaning*, cit., p. 70), du rôle crucial de la « critique populaire » qui offre « un programme de perception au public, contenant une série de coordonnées qui tracent et jugent les traits significatifs d'un film. Ces coordonnées, que les spectateurs soient d'accord ou non, aident à établir les bases sur lesquelles s'élèvent discussions et de débats ».
- 21 « Avec son Technicolor somptueux, sa mise en scène luxuriante et ses riches partitions musicales symphoniques, le mélodrame des années cinquante [...] fournit un spectacle renversant d'exotisme comparé aux modes contemporains de production ». *Idem*, p. 148.
- 22 Il s'agit du roman homonyme d'Edna Lee et Harry Lee, publié en 1952 par G. P. Putnam's Sons (New York).
- 23 Rappelons que Jean-Loup Bourget est l'auteur de textes importants sur l'œuvre de Sirk, parmi lesquels : « Situation de Douglas Sirk (sur Douglas Sirk. 1.) », dans *Positif*, n° 137, avril 1972 ; « L'Apocalypse selon Douglas Sirk (sur Douglas Sirk. 2.) » et, avec Eithne Bourget, « Notes sur Sirk et le théâtre (sur Douglas Sirk. 3.) », dans *Positif*, n° 142, septembre 1972 ; *Douglas Sirk*, Edilg, Paris 1984.
- 24 Notons par ailleurs que les jaquettes des deux éditions sont cohérentes avec les cadres d'interprétation construits à travers l'apparat paratextuel. Dans les deux cas, l'image fait le portrait des deux personnages, mais elle atténue l'emphase mélodramatique en renonçant au gros plan, de même que dans les deux cas l'optique autéoriale est clairement énoncée : « Douglas Sirk's / *All That Heaven Allows* » (Criterion Collection) et « Douglas Sirk / Le maître du mélodrame hollywoodien / *Tout ce que le ciel permet* » (Carlotta Films). Mais il y a quelques différences significatives : en quatrième de couverture Criterion anticipe la relecture dans un sens subversif fondée sur les éléments de style qui s'opposent à la surface de l'intrigue (« Criterion est fière de présenter ce mélo hollywoodien subversif dans une nouvelle édition spéciale »), tandis que Carlotta Films insiste plutôt sur ses caractéristiques artistiques et sur sa primauté à l'intérieur du genre du mélodrame : « 'Un mélodrame superbe d'intelligence et de perspicacité', Jacques Lourcelles » ; et encore « Sommet dans la période de plénitude artistique de Douglas Sirk, *Tout ce que le ciel permet* fait partie des chefs-d'œuvre du mélodrame ».
- 25 Cet essai, paru pour la première fois sous le titre « *Imitation of Life* », dans le n° 2 de *Fernsehen und*

Film en février 1971, est traduit en anglais sous le titre « Six Films by Douglas Sirk », dans Jon Halliday, Laura Mulvey (sous la direction de), *Douglas Sirk*, cit. et en français sous le titre « Sur six films de Douglas Sirk », dans *Positif*, n° 183-184, juillet-août 1976.

26 Jorge Luis Borges, *Enquêtes : 1937-1952*, Gallimard, Paris 1957, p. 151.

27 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art : immanence et transcendance*, cit., pp. 282-285. Pour les citations dans le texte, voir : André Malraux, *Le Musée imaginaire* (1947), Gallimard, Paris 1965 ; Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Jacqueline Chambon, Nîmes 1985.