

***Mr. and Mrs. Smith* et la *screwball comedy* : la survie improbable du couple à l'ombre du tiers**

par Toufic El-Khoury

<p><i>Mr. And Mrs. Smith</i> <i>(Joies matrimoniales)</i> (Etats-Unis, RKO Radio Pictures, 1941) <u>Réalisation</u> : Alfred Hitchcock <u>Scénario</u> : Norman Krasna <u>Photographie</u> : Harry Stradling <u>Interprètes</u> : Carole Lombard (Ann Smith) Robert Montgomery (David Smith) Gene Raymond (Jeff Custer)</p>	
---	---

« La relation amoureuse serait une relation asociale si deux êtres amoureux l'un de l'autre parvenaient à se suffire [...]. Or, le tiers apparaît comme nécessaire dans le processus de la mise en couple, du désir et de son renouvellement. C'est d'ailleurs parce que le rapport au tiers est indispensable que la relation est sociale. Le processus de constitution du lien social implique une relation à trois termes dans lequel le tiers est médiateur. »

Serge Chaumier¹

¹ Serge Chaumier, « Les représentations filmiques des triades amoureuses », in *Sociologie et Sociétés*, vol. 29, n° 1, 1997, p. 158.

Des contradictions derrière le désaveu du film

Deux ans après son arrivée aux Etats-Unis, Alfred Hitchcock réalise son troisième film, *Mr. and Mrs. Smith*, en 1941. Cette œuvre occupe dans sa filmographie une place particulière. Il s'agit probablement d'un des films américains les moins connus et les moins appréciés du cinéaste. Une des raisons de ce désaveu vient d'Hitchcock lui-même : il n'en parle qu'à deux reprises, et très brièvement, dans ses entretiens avec François Truffaut². Le cinéaste invoque des exigences contractuelles – David Selznick le prête à la RKO, et Hitchcock réalise cette « comédie conjugale » en attendant que le scénario de *Suspicion* (*Soupçons*) soit achevé. Durant les années 1980, certains biographes du cinéaste anglais considèrent ce titre comme une erreur de parcours, et n'y accordent à leur tour qu'une attention limitée teintée de mépris³. Mais d'autres études plus récentes proposent une réévaluation critique du film à la suite de certaines découvertes dans les archives de la RKO : en effet, Hitchcock aurait lui-même demandé à réaliser le film⁴. Après *Rebecca* (1940), Hitchcock se libère ainsi de la surveillance de Selznick et réussit à introduire des touches personnelles dans un film de commande⁵.

En dehors des considérations liées au parcours professionnel du cinéaste et à l'importance de chacun de ses films dans l'ensemble de sa filmographie, il serait intéressant de proposer un examen de cette comédie en rapport avec les codes comiques dominants durant cette période de la production hollywoodienne, et auxquels *Mr. and Mrs. Smith* renvoie de manière explicite. A la suite du succès critique et public de *The Awful Truth* (*Cette sacrée vérité*, McCarey, 1937) à la Columbia, la RKO commande à Norman Krasna le scénario d'une comédie qui reprendrait le même motif de remariage. Les deux films partagent en effet ce point de départ : suite à un malentendu, un couple divorce, les ex-conjoints sont courtisés par des tiers avant leur réunion finale. Andrew Sarris devine dans ce schéma du remariage largement utilisé durant les années 1930 une manière de contourner les contraintes du Code de production (code Hays), code d'auto-censure qui interdit de traiter l'adultère de manière légère⁶, tout en exploitant le répertoire inépuisable du vaudeville et des comédies de mœurs théâtrales⁷.

Résumons la première partie du film jusqu'à la scène que nous voulons traiter : David Smith (Robert Montgomery) est un avocat marié à l'excentrique Ann Smith (Carole Lombard). Dans la première scène, après une grande dispute, ils sont isolés depuis des jours dans leur chambre, où ils ont l'habitude de s'enfermer ensemble jusqu'à la réconciliation. Visiblement irrité par les humeurs de sa femme, David découvre qu'à cause d'une erreur administrative, il

² Cf. François Truffaut, *Hitchcock, Édition définitive*, Paris, Gallimard, 2003.

³ Cf. Robert Harris, Michael Lasky, *Hitchcock*, trad. Marc Esposito, Michel Massuyeau, Paris, Henri Veyrier, 1980, p. 99.

⁴ Cf. Donald Spoto, *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, New York, Da Capo, 1999, pp. 236-238.

⁵ Cf. Bill Krohn, *Alfred Hitchcock au travail*, trad. Simone Mouton Di Giovanni, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 34-35.

⁶ *The Production Code*, « Particular applications », II., in Thomas Doherty, *Hollywood's Censor, Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 361 : « Par égard à la sacralité du mariage et du foyer, le *triangle*, à savoir l'amour d'un tiers pour une personne mariée, est un sujet délicat à traiter. Le traitement ne doit pas susciter une quelconque antipathie envers l'institution du mariage » (« *Out of regard for the sanctity of marriage and the home, the triangle, that is, the love of the third party for one already married, needs careful handling. The treatment should not throw sympathy against marriage as an institution* »).

⁷ Cf. Andrew Sarris, « The Sex Comedy without Sex », in *American Film* 3, mars 1978, p. 8-15.

n'est pas légalement marié à Ann. La situation lui paraissant propice à l'imagination, il invite sa femme à dîner en l'inscrivant sur son agenda sous son nom de jeune fille, sans intention de lui révéler immédiatement la vérité ; sauf qu'elle découvre de son côté la situation, et est blessée par le peu d'entrain de son mari à rectifier cette erreur. Après une violente dispute, il est renvoyé de sa propre maison et se retrouve dans un hôtel où son ami et partenaire Jeff Custer (Gene Raymond) le retrouve et propose de l'aider, sans connaître les raisons de la dispute – le fait que le mariage des Smith est nul. Dans une scène intervenant au milieu du film⁸, David Smith débarque chez lui en croyant sa cause déjà défendue et gagnée, mais découvre Jeff Custer lequel, au courant de la nouvelle situation, s'est constitué avocat et prétendant d'Ann, à la grande surprise et au désarroi de David. De son côté, Ann réussit avec l'aide du tiers entreprenant à s'aliéner son mari en en faisant un étranger dans sa propre maison.

Par le choix du scénario inspiré de *The Awful Truth*, Hitchcock se situe explicitement dans un genre comique populaire de la deuxième moitié des années 1930, et désigné dès 1936 par *screwball comedy*⁹. Ce genre comique aux multiples inspirations (il puise aussi bien dans le répertoire théâtral que dans le genre burlesque muet) repose principalement sur une représentation des interactions du couple, où désir et conflit se complètent, où l'affirmation de l'égalité sexuelle passe par la bataille des sexes, cette bataille s'accompagnant constamment de changements de points de vue. Or ces changements s'effectuent par l'intermédiaire d'un tiers : en faisant rire le sujet-regardant avec un tiers aux dépens du sujet risible. Dans *The Awful Truth* comme dans *Mr. And Mrs. Smith*, les membres du couple initial, par leur confrontation au tiers, se découvrent un humour commun, une capacité de rire des mêmes choses et des autres. Mais, de manière plus prononcée encore chez Hitchcock, la femme et son prétendant du moment prennent un malin plaisir à moquer le mari discrédité, avant que les rôles masculins ne s'inversent à la fin du film.

Si un projet avec la prémisse résumée plus haut ne semble pas entièrement à sa place dans le corpus hitchcockien, le cinéaste n'est pourtant pas étranger aux mécanismes des tensions amoureuses mises en jeu dans le genre. Ses thrillers anglais exploitent constamment la charge comique de la guerre des sexes qui constitue le pain quotidien de la *screwball comedy*, comme c'est le cas avec les couples de *The 39 Steps (les 39 marches, 1935)* ou de *The Lady Vanishes (Une femme disparaît, 1938)*. Il ajoute à ce couple un rival qui reproduit des caractéristiques conventionnelles de « l'autre homme » (ou de l'*éiron*, le personnage prétentieux et ridicule), mais sans non plus limiter ce tiers-rival à cette typologie – comme nous le verrons plus tard.

Hitchcock exploite ces différentes données, récurrentes dans son œuvre, mais en respectant fidèlement les codes du genre qu'il adopte pour l'occasion. Une convention fondamentale de la *screwball comedy* qu'Hitchcock prend plaisir à exploiter est la centralité du conflit dans l'expression du désir, la symbiose de termes antinomiques, comme la réciprocité amoureuse et la confrontation entre protagonistes, garantissant la dynamique de l'action comique. Raphaëlle Moine a bien relevé cela en notant que, dans la comédie américaine, « le sexe [...]

⁸ C'est la scène centrale du film, d'autant plus qu'elle intervient à la 39^{ème} minute (39:45 plus exactement) et se termine à la 41^{ème} (41:43) dans un film d'une durée de 95 minutes : entre l'entrée de David Smith dans l'appartement et sa sortie de la salle de séjour, il se déroule exactement deux minutes et deux secondes.

⁹ Certains préfèrent parler de « comédie de remariage ». Mais cette désignation générique n'a été introduite que bien plus tard, à la fin des années 1970, par Stanley Cavell dans une série de sept études réunies (Cf. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, trad. Christian Fournier et Sandra Laugier, Cahiers du cinéma, « Essais », 1993.).

resurgit [...] sous une forme polémique : l'attachement grandit à la mesure du conflit entre protagonistes »¹⁰.

Une autre donnée reprise par Hitchcock est l'incapacité du héros comique à ressentir le désir sans aucune forme de compétition ou d'obstacle. Quand il découvre que son mariage est légalement nul, David cherche à retrouver les plaisirs de la cour amoureuse : il inscrit le nom de sa femme, avec qui il est censé dîner, sous son nom de jeune fille, lui offrant ainsi un statut virtuel d'objet inaccessible – avant de devenir bien sûr la victime de son propre jeu, puisque son collègue, qui lui enviait son union, profite sans tarder de la situation. De modèle envié, David Smith se retrouve dans la position de sujet désirant. Dans une attitude qui rappelle étrangement les arguments du personnage d'Alidor dans les premières scènes de *La Place Royale* de Corneille¹¹, David Smith se retrouve incapable de désirer l'objet que quand il est hors d'atteinte. Pour reprendre René Girard :

Le mécanisme mimétique génère sa propre Némésis en préférant toujours le médiat à l'immédiat, l'inaccessible à l'accessible. Les amoureux mimétiques ne peuvent désirer avec constance celle qui répond à leurs avances, de même qu'ils ne peuvent rester insensibles à celle qui affiche son indifférence¹².

Ce sentiment génère inévitablement le conflit et suppose l'entrée en jeu d'un tiers, qui se révèle comme tel dans la scène traitée ici, d'autant plus que la proximité, professionnelle et émotionnelle, entre les deux personnages masculins est soulignée, à plusieurs reprises, dans la première moitié du film.

Mise à l'épreuve du couple à travers le conflit triangulaire

La complémentarité du style du cinéaste avec l'univers sémantique et syntaxique de la *screwball comedy* est surtout visible dans cette scène : après avoir envoyé son partenaire défendre sa cause auprès de sa femme, David Smith arrive chez lui pour découvrir que celui-ci s'est retourné contre lui, représente désormais Ann Smith et finit même par la courtiser devant le mari trompé.

La scène comporte peu de plans (dix-sept), mais l'alternance de plans à durée moyenne et de plans très courts est caractéristique du rythme comique qui s'emballe au moment où la situation nouvelle est exposée – la cause de David n'a pas été défendue ; d'intermédiaire, Custer est devenu adversaire. Les plans à durée plus longue sont caractérisés par des mouvements amples de caméra (travellings, panoramiques) : le dynamisme de la scène est ainsi maintenu simultanément grâce à un montage rapide et à la composition variée des plans. La caméra d'Hitchcock cherche sans cesse à recadrer les acteurs de manière à composer une géométrie triangulaire. L'intention du cinéaste est claire : les affrontements et les face-à-face sont continuellement couvés par un regard tiers – celui d'Ann Smith d'abord, qui évalue et savoure son avantage, puis celui de David, qui prend cruellement conscience de son retard. La scène est construite autour de deux axes de jeu (l'un sur neuf plans, l'autre sur huit), et d'une

¹⁰ Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2008, p. 104-105.

¹¹ Au début de la pièce de Corneille, Alidor explique à son meilleur ami Cléandre sa crainte d'être étouffé par le sentiment amoureux franc et sans failles de sa partenaire Angélique, avant de « l'offrir » à Cléandre. Ce que semble regretter le plus Alidor est l'absence de compétition : « Et si j'ai des rivaux, sa dédaigneuse vue / Les désespère autant que son ardeur me tue » (CORNEILLE Pierre, *Théâtre complet*, Tome I, Paris, Classiques Garnier, 1993, acte I, scène IV, p. 485).

¹² René Girard, *Géométries du désir*, Paris, L'Herne, 2011.p. 83-84.

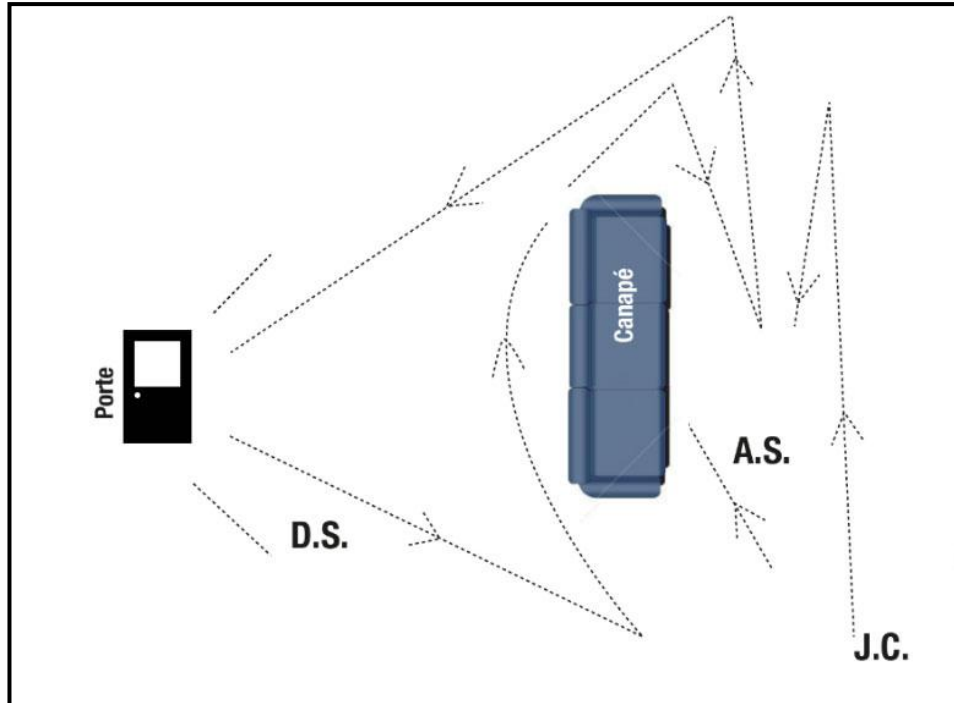
série de déplacements : le personnage de David est celui qui en effectue le plus (six), Ann et Custer le moins (un et deux respectivement). Après avoir exposé la nouvelle situation, Ann prend ses distances par rapport à l'affrontement des deux hommes, s'installe confortablement, observe et se laisse divertir par le spectacle, jouit de la compétition et même l'alimente. Elle dirige l'attention du spectateur, comme dans la scène de champ-contrechamp entre David et Custer.



Robert Montgomery (David Smith), Carole Lombard (Ann Smith) et Gene Raymond (Jeff Custer)

La comédie des années 1930-1940 donne souvent l'impression que la capacité d'un personnage à prendre le dessus sur les autres est une qualité essentiellement féminine : l'héroïne comique est ainsi celle qui impose un rythme au récit, et son point de vue sur l'action. Elle désigne les objets du désir et les fait siens. Elle est le point de repère par rapport auquel l'axe de jeu est défini, et autour duquel les autres personnages gravitent : l'unique déplacement de l'héroïne vers l'arrière-plan entraîne le déplacement de Jeff Custer et oblige David Smith à réorienter son regard, à suivre continuellement un mouvement esquissé par les autres personnages. La facilité des uns et la difficulté des autres à se replacer par rapport à la caméra dénote une nouvelle hiérarchie. Le mérite revient ici à celui qui bouge le moins, comme si le mouvement était un aveu visuel de détresse.

Un schéma illustré des différents mouvements des personnages dans la scène ressemble par ailleurs à un plan de bataille (les personnages sont désignés par leurs initiales) :



Ann Smith effectue un seul mouvement pour s'installer sur le canapé, au milieu de l'espace, et devient le centre de gravité par rapport auquel les mouvements des autres personnages sont déterminés. Ainsi David Smith use de différentes stratégies pour l'atteindre : attaque directe, contournement, retrait tactique, toutes s'avérant vaines devant le blocage que semblent constituer les deux déplacements simples de Jeff Custer. Ce qui débute comme une offensive du mari se transforme ensuite en défense désespérée tentée par celui-ci : David s'interpose devant Jeff Custer pour l'empêcher de s'adresser à Ann Smith. Mais la bataille est déjà perdue. Nous avons ainsi une ligne de front qui coupe la pièce en deux segments égaux, et que David Smith sera incapable de franchir, avant sa retraite finale.

David Smith vit une évolution négative : ses mouvements s'accroissent à mesure qu'il perd le contrôle de la situation. Les deux travellings de la scène soulignent ses déplacements intempestifs et marquent un effet de recul et de désengagement : du plan poitrine au plan moyen, du premier à l'arrière-plan. Le positionnement triangulaire des personnages s'inverse : le premier fait état d'un affrontement (David face à Custer), le deuxième d'un engagement et d'un nouvel accord (Ann face à Custer). Le deuxième travelling suit David jusqu'à la porte : la dépossession de ses droits conjugaux a lieu parallèlement à sa dépossession de l'espace – de son espace domestique. Centre des attentions au commencement de la scène, il est rejeté à la périphérie, spectateur impuissant du nouvel accord scellé.

Cette scène illustre l'incapacité du héros comique à s'imposer dans un cadre donné (le salon de sa propre demeure), à développer son « espace ludique », passant d'un état de continuité (il est en harmonie avec l'espace) à une situation d'exclusion (il en est rejeté). Le rituel d'exclusion se manifeste par une marginalisation physique : le héros comique perd le privilège d'être le centre des attentions, et son retrait du premier à l'arrière-plan le fait changer de statut, d'acteur à spectateur, de regardé à regardant.



Carole Lombard (Ann Smith), Gene Raymond (Jeff Custer) et Robert Montgomery (David Smith)

Par ailleurs, la relation de David Smith à « l'autre homme » est primordiale à plusieurs niveaux.

Le contraste entre les deux personnages masculins est d'abord dans l'action physique et verbale : Smith est très actif, manque de retenue, ses réactions sont exagérées ; il a du répondant et le sens de l'ironie ; mais ceci tourne finalement à vide. Custer a une position figée : ses déplacements sont réduits, il fait preuve d'une très grande rigueur juridique et morale puisqu'il ne se permet de courtiser l'héroïne qu'en présence de son vrai-faux mari ; il a un débit lent, univoque, et est imperméable à la dérision. Par ailleurs, il occupe successivement, durant la scène, trois fonctions différentes : la fonction d'entremetteur (adjuvant) en faveur de David, puis de témoin neutre et objectif, pour finir prétendant et opposant au héros. Son élégance s'exprime à travers une certaine « immobilité », la signature,

chez Hitchcock, des « méchants » réussis, comme c'est le cas du professeur Jordan (*The 39 Steps*) ou du docteur Hartz (*The Lady Vanishes*), des personnages qui se distinguent par leur érudition – Custer fait justement un étalage appuyé de la sienne.

Les deux personnages sont égaux du fait qu'ils sont, au même degré, vulnérables au ridicule : Jeff Custer ne manque pas de ridicule mais la rivalité est d'autant plus trouble que David Smith se met de plus en plus à lui ressembler. La naïveté originelle du personnage de Gene Raymond est instrumentalisée certes par le savoir-faire inné de l'héroïne, et parfois par le machiavélisme de David Smith, mais elle est souvent couverte par les tentatives malheureuses et humiliantes de ce dernier à attirer l'attention ou au contraire à la détourner de lui (dans une scène ultérieure, il cherche à se faire saigner du nez pour pouvoir quitter un restaurant où il se trouve en mauvaise compagnie féminine).

Les privilèges de vedette hollywoodienne de Montgomery sont niés et moqués par Hitchcock : son statut ne joue pas en sa faveur dans sa confrontation avec Gene Raymond. Notons que les deux acteurs de cette production RKO sont issus de l'écurie MGM, où le premier a atteint le statut de vedette et le deuxième remplit principalement les fonctions de *leading man* – acteur de premier rôle¹³. Mais dans le cas présent, Hitchcock prend plaisir à ridiculiser le personnage de Montgomery justement parce qu'une vedette lui donne ses traits. Cela rapproche les deux rivaux et rend leur distinction à partir du critère traditionnel du ridicule plus trouble¹⁴.

Le héros comique et « l'Autre »

Il existe une inspiration mutuelle et mimétique des comportements amoureux. Jeff Custer reproduit plusieurs caractéristiques du rival réussi : entremetteur censé véhiculer le message amoureux d'un autre (David), il cherche finalement à séduire celle auprès de qui il est censé intercéder. C'est qu'il est apparemment tombé amoureux d'Ann à travers David et les récits que fait ce dernier de sa femme – dans la première scène réunissant David Smith et Jeff Custer, dans le bureau du premier. La scène centrale de confrontation à trois décrite plus haut, où Custer écarte David comme mari légitime et courtise ouvertement Ann, est d'ailleurs la première scène où Custer et Ann sont montrés ensemble. Custer devient le rival de David en étant contaminé d'abord par les récits que fait David d'Ann, avant de profiter des hésitations de ce dernier. C'est un chemin à double sens : le désir du rival est directement

¹³ Pour plus de détails sur cette classification des acteurs de studio, voir Viviani Christian, « Eléments pour une typologie de l'acteur hollywoodien à l'âge classique », in Nacache Jacqueline, Bourget Jean-Loup (dir.), *Le classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, pp. 89-101.

¹⁴ Une légende veut qu'Hitchcock se soit vu refuser une scène importante de *The Lodger* (1927) par les producteurs du film, pour la raison qu'elle ne faisait pas justice à l'image de la star Ivor Novello. Gardant un mauvais souvenir de cette expérience, le réalisateur aurait profité de *Mr. and Mrs. Smith*, son unique contribution à la *screwball comedy*, pour prendre sa revanche, en faisant subir à la star Robert Montgomery toutes sortes d'humiliations (Cf. LEFF Leonard J., *Hitchcock et Selznick*, trad. Georges Goldfayn, Paris, Ramsay, « Poche cinéma », 1990, p. 83-84). Si elle ne peut être vérifiée, l'anecdote ne semble pourtant pas invraisemblable si l'on croit le peu d'estime qu'Hitchcock avait pour le travail des acteurs. D'autre part, la comédie hollywoodienne a déjà prouvé qu'elle se prête volontiers à ce genre de jeu, dans la manière dont elle caractérise les héros masculins joués par des vedettes, dont elle leur fait occuper l'espace de l'écran, dans la façon dont elle les soumet au regard des autres protagonistes.

motivé par celui du sujet désirant, tout comme le désir de ce dernier est « réactivé » par la menace et l'intérêt du rival¹⁵.

Cette scène, qui renvoie symétriquement au prologue du film ainsi qu'à la séquence finale (le chalet de montagne), présente une particularité commune aux comédies hollywoodiennes : l'éclatement de la « bulle » privée du couple, dont l'un des membres, en général la femme, décide de rendre le conflit public. Ann Smith a compris l'intérêt du conflit dans la survie de son couple, illustrant à sa manière ce que la sociologie n'a pas manqué de souligner : le caractère bénéfique du conflit dans les réseaux de socialisation. Comme le note Julien Freund :

La figure duale A et B ne permet pas de constituer une majorité et une minorité, car elle exige la présence d'un tiers C, de sorte que seuls A et B peuvent constituer une majorité face à C, qui par la force des choses devient la minorité, ou bien B et C face à A ou encore A et C contre B. [...] Les relations entre deux êtres sont interindividuelles, de sorte que la détermination sociologique du concept de groupe impliquerait elle aussi le chiffre 3¹⁶.

Cette problématique apparaît dans le cadre de l'examen des interactions du couple avec son entourage, ainsi que de la perméabilité des sphères privée et publique. Freund ajoute :

[qu']au fond la société consiste en un jeu perpétuel d'harmonies et de discordes, de forces associatives et de forces dissociatives. Du point de vue strictement sociologique nous n'avons aucune raison, sinon idéologique, de privilégier l'harmonie. Le conflit [...] est le germe d'une nouvelle communauté¹⁷.

Conséquemment au renversement du rapport de forces, l'intrusion au cœur du couple d'un personnage périphérique, témoin et confident « intéressé », se fait avec l'accord de l'un et contre les attentes de l'autre – condition première à tout conflit triadique et au fonctionnement du comique. Dans son étude sur le rire, Véronique Sternberg suggère que le comique, « anomalie perçue avec distance par le sujet riant, et sans conséquence aucune pour l'objet (victime) du rire »¹⁸, suppose une relation triangulaire entre un émetteur (l'artiste), un objet comique et un récepteur¹⁹. Cette relation devient diégétique au moment où un protagoniste met en scène, à l'intention d'un tiers, la « mise à mort » d'un autre personnage : dans *Mr. and Mrs. Smith*, c'est Ann Smith qui met à mal la crédibilité de son mari dans sa propre maison et devant son prétendant du moment, Jeff Custer. Dans la dernière scène du même film, elle humilie son prétendant devant son mari. Une relation de complicité rapproche ainsi le sujet-metteur en scène (Ann) et le sujet-spectateur (Custer puis David Smith) aux dépens de « l'objet comique » du moment (David puis Custer).

¹⁵ L'amitié et la collaboration professionnelle entre personnages masculins sont très courantes dans les comédies de l'époque : les protagonistes de *Too Many Husbands* (Ruggles, 1940) gèrent ensemble une maison d'édition, et un journal dans *Four's A Crowd* (Curtiz, 1938) ou *The Bride Comes Home* (Ruggles, 1935). Dans d'autres cas, ils sont artistes (*Design for Living*, Lubitsch, 1933), professeurs d'université (*Vivacious Lady*, Stevens, 1938), ou riches oisifs (*You Belong to Me*, Ruggles, 1941). Ce sont toujours des amis de longue date, leurs chemins se sont croisés dans le domaine des loisirs, de la carrière ou des préoccupations personnelles, jusqu'à leur faire partager les mêmes objets de désir. Dans tous les cas, l'un des amis ne peut s'empêcher de désirer la conquête de l'autre.

¹⁶ Freund Julien, *Sociologie du conflit* (1983), Paris, PUF, 1983, p. 14-15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸ Sternberg-Greiner Véronique, « Introduction », in *Le Rire*, GF-Flammarion, « Corpus », 2003, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

La comédie d'Hitchcock présente cette particularité, comme *The Awful Truth* ou *The Philadelphia Story* (*Indiscrétions*, Cukor, 1940), de mettre en avant le conflit triangulaire et de le concevoir non comme une force nocive à laquelle le couple doit survivre, mais comme un passage obligé, nécessaire à la mise à l'épreuve, et à la consolidation, de la relation conjugale. Georg Simmel, dont Freund se réclame par ailleurs, note dès le début du XX^e siècle qu'au lieu de mettre en avant les effets corrupteurs, destructeurs ou dévastateurs de la concurrence, en « ne lui reconnaissant pas d'autres produits que ces valeurs de contenu », il faudrait aussi lui reconnaître un :

Immense effet de socialisation ; elle oblige le concurrent, qui voit qu'il a un rival – et qui bien souvent n'entrerait pas en concurrence sans cela, à aller au-devant et à se rapprocher de celui qu'on cherche à séduire, à se lier à lui, à étudier ses forces et ses faiblesses et à s'y adapter, à chercher toutes les passerelles qui pourraient relier sa propre personne et son propre travail au sien, ou à les établir. Il est vrai que cela se fait souvent aux dépens de la dignité personnelle et de la valeur réelle de la production²⁰.

Il suffit de comparer la première scène du film avec la dernière. La première scène montre la résolution d'une crise conjugale par un isolement total du couple, habitude longtemps maintenue par les Smith. Mais cette habitude se révèle insuffisante dans un vrai moment de crise, avant que la nullité légale du mariage ne fasse sortir le conflit de la sphère privée pour en faire un spectacle : dans un grand magasin, sur le trottoir, dans divers lieux de travail. La mise à l'épreuve du couple ne se fait plus dans le cadre d'une réévaluation réciproque, mais dans son exposition au monde et à une possibilité infinie de tiers, dont Jeff Custer va être pour l'occasion le représentant.

La « bulle » privée du début est finalement reconstituée à la fin du film, après maints efforts, dans l'isolement d'un chalet de montagne, après qu'Ann a révélé sa vraie nature colérique devant Custer et sa famille, entraînant leur départ, dans une scène qui fait écho à la scène centrale du salon décrite plus haut : la scène finale en reproduit la géométrie, mais en inverse la finalité, les rôles et l'espace dramatique. Après avoir été spectatrice privilégiée, Ann se retrouve entourée de spectateurs scandalisés ou amusés par son accès de colère. La boucle est finalement bouclée : la résolution ramène les deux héros aux conditions de réconciliation exposées dans la scène d'ouverture – avec l'expérience de la compétition pour consolider la relation conjugale, du moins pour un certain temps, avant que le besoin de stimuler le désir par le conflit ne s'empare à nouveau des héros comiques.

²⁰ Simmel Georg, *Le Conflit*, trad. Sibylle Muller, Paris, Circé « poche », 1995, p. 76. Il précise par ailleurs que « dans la mesure où la cible visée par la concurrence des parties à l'intérieur de la société consiste en général à disposer en sa faveur une ou de nombreuses tierces personnes – elle oblige les deux parties concurrentes à se rapprocher très étroitement de ces tiers ».

Bibliographie :

- Burch Noël, Sellier Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, « Philosophie et cinéma », 2009.
- Brunovska Karnick Kristine, Jenkins Henry (dir.), *Classical Hollywood Comedy*, New York / London, Routledge, 1995.
- Cavell Stanley, *À la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, trad. Christian Fournier et Sandra Laugier, Cahiers du cinéma, « Essais », 1993.
- Cavell Stanley, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, trad. Christian Fournier, Elise Domenach, Paris, Bayard, « Le Temps d'une question », 2010.
- Chaumier Serge, « Les représentations filmiques des triades amoureuses », in *Sociologie et Sociétés*, vol. 29, n° 1, 1997.
- Doherty Thomas, *Hollywood's Censor, Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, New York, Columbia University Press, 2007.
- Freund Julien, *Sociologie du conflit* (1983), Paris, PUF, 1983.
- Gerhring Wes D., *Romantic vs. Screwball Comedy, Charting the Difference*, Oxford, The Scarecrow Press, 2002.
- Girard René, *Géométries du désir*, Paris, L'Herne, 2011.
- Harris Robert, Lasky Michael, *Hitchcock*, trad. Marc Esposito, Michel Massuyeau, Paris, Henri Veyrier, 1980.
- Krohn Bill, *Alfred Hitchcock au travail*, trad. Simone Mouton Di Giovanni, Paris, Cahiers du cinéma, 1999. LEFF Leonard J., *Hitchcock et Selznick*, trad. Georges Goldfayn, Paris, Ramsay, « Poche cinéma », 1990.
- Marimbert Jean-Jacques (dir.), *Analyse d'une œuvre : La Mort aux trousses*, Paris, Vrin, « Philosophie et cinéma », 2008.
- Moine Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2008.
- Sarris Andrew, « The Sex Comedy without Sex », in *American Film* 3, mars 1978, p. 8-15.
- Shumway David, *Modern Love, Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*, New York, New York University Press, 2003.
- Simmel Georg, *Le Conflit*, trad. Sibylle Muller, Paris, Circé « poche », 1995.
- Spoto Donald, *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, New York, Da Capo, 1999.
- Truffaut François, *Hitchcock, Édition définitive*, Paris, Gallimard, 2003.
- Viviani Christian, « Eléments pour une typologie de l'acteur hollywoodien à l'âge classique », in Nacache Jacqueline, Bourget Jean-Loup (dir.), *Le classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2009, pp. 89-101.