



HAL
open science

Retourner à Tara. Revoir *Gone With the Wind* (réal. Victor Fleming, 1939)

Sarah Hatchuel

► To cite this version:

Sarah Hatchuel. Retourner à Tara. Revoir *Gone With the Wind* (réal. Victor Fleming, 1939). *Transatlantica. Revue d'études américaines/American Studies Journal*, 2019, 1, 10.4000/transatlantica.14111 . hal-03133616

HAL Id: hal-03133616

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03133616>

Submitted on 2 Feb 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.



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2019

Gone With the Wind after Gone With the Wind

Retourner à Tara. Revoir *Gone With the Wind* (réal. Victor Fleming, 1939)

Sarah Hatchuel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/14111>

DOI : [10.4000/transatlantica.14111](https://doi.org/10.4000/transatlantica.14111)

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Sarah Hatchuel, « Retourner à Tara. Revoir *Gone With the Wind* (réal. Victor Fleming, 1939) », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 01 juillet 2020, consulté le 31 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/14111> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.14111>

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Retourner à Tara. Revoir *Gone With the Wind* (réal. Victor Fleming, 1939)

Sarah Hatchuel

- ¹ Fresque romanesque et épique qui retrace le destin de Scarlett O'Hara avant, pendant et après la guerre de Sécession, *Gone With the Wind* (1939) est peut-être le film qui a rassemblé le plus grand nombre de spectateurs dans toute l'histoire du cinéma¹. Alors qu'il dure presque quatre heures, qu'il traite d'une période particulièrement douloureuse de l'histoire des États-Unis et qu'il repose sur une idéologie qu'on peut légitimement qualifier de révisionniste (Stevens ; Tracy ; Barker), *Gone With the Wind* est aussi un film qui, au gré de ses ressorties et diverses rééditions, a été énormément revu : souvent bien plus d'une fois par chacun de ses spectateurs. L'« après *Gone With the Wind* » semble ainsi appartenir à *Gone With the Wind* lui-même : un film qu'on a envie de revoir dès qu'on l'a vu, peut-être avant même la fin de sa projection, et qu'on pourrait comparer à la Cléopâtre de Shakespeare, qui « aiguise l'appétit tout en le satisfaisant ». À partir des études sur la relecture, des réflexions de Stanley Cavell sur la comédie du remariage, mais en m'appuyant aussi sur l'analyse de mes propres souvenirs de spectatrice assidue du film, j'essaierai de comprendre les raisons de ce visionnement presque toujours réitéré de *Gone With the Wind*. Ces raisons sont à la fois extérieures et inhérentes à l'œuvre. Extérieures, car le film a bénéficié de sorties régulières en salle mais aussi de rééditions et de restaurations sur de nouveaux supports : un encouragement permanent à revoir le film et à le réévaluer. En outre, depuis sa sortie en 1939, *Gone With the Wind* a été sans cesse éclairé et commenté par un abondant matériau périfilmique susceptible d'en modifier l'interprétation (le roman préexistant de Margaret Mitchell, les mémos de David O. Selznick, les livres et les documentaires sur la réalisation du film, etc.). Raisons « intérieures » aussi, car sa structure narrative (cas limite d'une « comédie du remariage ») pousse également à revenir à l'histoire, à la « reprendre » sous de nouveaux angles. Plus que sur une nostalgie du « Vieux Sud » aristocrate et esclavagiste, le film repose sur une nostalgie de la fiction qui invite à revisiter en permanence le récit et à interroger toujours plus profondément le cinéma qui le produit. Plus qu'à la « révision » historique dont on l'accuse encore souvent, *Gone*

With the Wind appelle à la re-vision de ses images et à la ré-expérience de sa narration comme façon de se chercher et peut-être de se trouver soi-même.

- 2 Si, comme le rappelle Paolo Bertetto, « la seule réalité de l'image est la force exercée sur le spectateur » (61), quelle est précisément la force qui ramène à *Gone With the Wind* ? Brian Hannan (108-111) a montré que le studio MGM a ressorti régulièrement le film dans les salles de cinéma, parfois en changeant le format, en modernisant la technologie sonore et en utilisant des slogans comme « Back by public demand! », « Everyone again wants to see it! » ou « The film that everyone wants to see again and again! ». *Gone With the Wind* s'est ainsi inscrit dans la logique économique hollywoodienne des ressorties de films au xx^e siècle, jusqu'à représenter le parangon de la grande forme cinématographique et de l'événement-cinéma. Pour ma part, j'ai vu le film pour la première fois à la télévision le dimanche 29 décembre 1985 quand il est passé dans l'émission « Cinéma de Minuit » sur FR3 en version originale sous-titrée. J'avais treize ans et j'admirais les coups d'éclat anti-conventionnels et colorés de cette Scarlett au poing levé. Dans les jours qui ont suivi, le film a été programmé en deux parties, sur deux jours de la semaine, cette fois en version française. Pour la jeune spectatrice que j'étais, *Gone With the Wind* était d'emblée donné à voir à nouveau, mais différemment. Enfant du magnétoscope, j'ai découvert les classiques du cinéma à la télévision. C'est paradoxalement grâce aux nouvelles technologies que représentaient à l'époque les cassettes V2000 – (trop) vite remplacées par les VHS – que j'ai pu expérimenter les « classiques » et que j'ai pu les connaître intimement à travers un visionnage répété. Loin d'un Cavell qui a d'abord pensé les films à partir de ses souvenirs parfois erronés (1999 7 ; 37), j'ai eu la chance de pouvoir toujours revenir directement aux œuvres. Les cassettes, puis les DVD et maintenant la VOD et le *streaming*, ont transformé le rapport à la répétition de la vision, qui s'apparente à une (re)lecture dont on peut contrôler le défilement et l'arrêt. Un classique hollywoodien était, pour moi, un film à enregistrer et à revoir un certain nombre de fois jusqu'à le connaître précisément. Et je suis revenue à *Gone With the Wind* de très nombreuses fois, d'abord sur cassette V2000, puis en VHS, puis en DVD, puis en Blu-Ray – avec une seule incursion dans une salle de cinéma quand le Mac Mahon à Paris l'avait programmé à la fin des années 1980. De manière singulière, le visionnage en salle n'a pas constitué pour moi une expérience particulièrement marquante, comme si le médium à travers lequel j'avais découvert l'œuvre l'imprégnait suffisamment pour constituer une expérience organique. *Gone With the Wind* a été essentiellement une expérience télévisuelle sans cesse renouvelée, qui a scandé mes années d'adolescence et de jeune adulte et s'est mêlée inextricablement aux souvenirs de ma vie. Comme le suggère Cavell, revenir à un film « comme à un travail inachevé [...], comme s'il n'en avait pas fini avec nous » (2009 471) permet de saisir les raisons pour lesquelles ce film en particulier *compte pour nous*, pourquoi il constitue une heureuse rencontre. En partant de notre expérience nécessairement subjective des films, nous pouvons éviter l'écueil de l'indétermination critique dans l'identification des « meilleurs films », ainsi que celui de la discrimination dogmatique (1999 30-35). Parce que « nous impliquons les films en nous », ils deviennent des fragments de nos vies, à l'instar de souvenirs d'enfance inappréciables (1999 205-6) – même si nous pouvons prendre conscience, en grandissant, que ces trésors relèvent parfois d'idéologies problématiques. Je rejoins Molly Haskell quand elle souligne dans *The Guardian*, à l'occasion du 70^e anniversaire de sa sortie, que *Gone With the Wind* est l'un de ces films qu'on aime avant d'apprendre qu'on ne devrait pas l'apprécier ou l'approuver.

- 3 On le critique à juste titre pour son idéalisation du mode de vie des plantations sudistes, sa diabolisation du Nord abolitionniste et sa minimisation des souffrances des esclaves, qui y sont représentés comme des domestiques soumis et bienveillants, ayant intériorisé leur infériorité. Mais le film doit aussi se voir comme une fiction où un simulacre de Sud a été construit dans des studios de Los Angeles, comme un monde diégétique qui renvoie à un paradis perdu qui n'a lui-même été qu'une construction culturelle et idéologique².
- 4 *Gone With the Wind* apparaît comme une fable qui recycle et s'approprie les codes des fresques romanesques du XIX^e siècle qui, elles aussi, étaient construites pour fidéliser leurs publics grâce à un équilibre trouvé entre aspects feuilletonnants et aspects épisodiques, c'est-à-dire grâce à la combinaison d'une temporalité au long cours, d'une fragmentation en chapitres et en volumes, et d'une répétition de cycles supposant un éternel retour (Felber in Budra et Schellenberg).
- 5 Si *Gone With the Wind* repose sur les codes narratifs, iconographiques et filmiques issus des fictions de plantation (Tuhkunen) ainsi que sur les intertextes portés par les acteurs Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland ou Leslie Howard, il se présente aussi et surtout comme un film qui opère la synthèse des esthétiques élaborées et éprouvées par ses différents créateurs (Berthomieu 129-41) : le producteur perfectionniste et obsessionnel David O. Selznick ; le directeur artistique William Cameron Menzies qui assure les *storyboards* avant-gardistes et les plans graphiques sans acteurs ; le spécialiste des effets spéciaux, Jack Cosgrove, qui crée de multiples décors en *matte painting* (Hamus-Vallée 86-7) ; les directeurs de la photographie successifs, Ernest Haller et Lee Garmes, qui offrent chacun leur idée du Technicolor ; Max Steiner, compositeur d'une bande-son quasi opératique aux multiples leitmotifs ; enfin, les metteurs en scène successifs, de l'intimiste George Cukor à l'aventurier Victor Fleming et au discret Sam Wood. *Gone With the Wind* est une œuvre protéiforme et hétérogène, créée dans le chaos, qui s'offre comme un film extraordinairement cohérent, entre conventions et audaces ; il symbolise le sommet de l'art hollywoodien en dépeignant paradoxalement la fin d'un monde, le passage de l'harmonie pastorale au chaos guerrier, comme si, après *Gone With the Wind*, le cinéma hollywoodien ne pouvait que décliner ou se perdre.
- 6 L'hétérogénéité formelle et les multiples références textuelles et iconiques peuvent contribuer au devenir d'une œuvre culte, incitant alors au reVISIONNAGE. Revoir un film s'apparente au rituel du « fanatique » tout en permettant une relecture distanciée et critique de la part d'un.e spectateur.rice qui éduque son regard. Selon Umberto Eco, c'est la récupération d'archétypes et le collage intertextuel qui transforment *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) en œuvre culte tant l'intertextualité engage la compétence encyclopédique d'un auditoire actif : à travers la somme de citations plus ou moins conscientes, *Casablanca* ne serait plus un simple film, il deviendrait *le cinéma*. Cependant, comme l'annonce d'emblée l'ouvrage *Defining Cult Movies*, il n'existe pas non plus de critères fédérateurs pour identifier un corpus d'œuvres cultes (Jancovich 1). Le « culte » peut naître « d'un désir de distanciation de l'appréciation commune » (Taillefer 113) et d'une envie de « se détacher des jugements de valeur des institutions légitimes et bien-pensantes » (Visy 191), et donc s'attacher à des productions controversées.
- 7 L'histoire de *Gone With the Wind*, dans le roman comme dans le film, a particulièrement divisé l'opinion quant à sa représentation du « Vieux Sud ». S'il est vrai que les

polémiques créées par un film contribuent souvent au fait qu'il devient « culte », cette ferveur dont *Gone With the Wind* a fait l'objet ne relève pas d'une nostalgie réactionnaire pour un mode de vie inégalitaire fondé sur l'exploitation et l'asservissement d'êtres humains. *Gone With the Wind* n'est pas non plus une œuvre culte à la façon du *Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) et ses séances de performance collective où le public s'approprie le film sous forme de *happenings*. *Gone With the Wind* est culte au sens où il a semblé parler à plusieurs auditoires à différents moments de l'histoire (la Dépression aux États-Unis dans les années 1930, la Libération après l'occupation nazie en France, etc.) et où ses ressorties et ses nouvelles vies technologiques entretiennent la mémoire du film, l'actualisent, la remettent en mouvement et en assurent la pérennité non seulement d'un point de vue matériel mais aussi culturel. Ces renaissances reflètent ainsi la thématique de la survie et de la résilience à l'intérieur de l'histoire.

- 8 Présenté comme le condensé et l'apogée du cinéma de studio des années 1930, *Gone With the Wind*, dans sa démesure romanesque et plastique, symbolise à lui tout seul l'esthétique de la « grande forme » qui a généralement mauvaise presse (Berthomieu 10-12) mais qui, avec le temps, se voit institutionnalisée et même canonisée. Le film appartient désormais à une forme de culture « noble » en tant que monument de l'histoire du cinéma. Dans le même temps, parce qu'il ne fait plus partie de la culture médiatique de masse et n'est que peu connu de la jeune génération, il devient une œuvre « hors norme », non plus pour ses excès monumentaux mais pour son appartenance à une ère cinématographique passée, en décalage avec les films contemporains – un film pour cinéphiles. Entre culture classique et culture populaire, originalité et standardisation, notoriété et marginalité, sacralisation et relégation, *Gone With the Wind* peut sans cesse être redécouvert par les générations successives et susciter un nouvel engouement. Ne serait-ce que depuis le début du XXI^e siècle, trois éditions sont parues – un coffret « collector » (en 2004), l'édition du 70^e anniversaire (en 2009) et celle du 75^e anniversaire (en 2014). Un documentaire comme *Gone With the Wind: Restoring a Legend* (2004) entend montrer comment le fait de réajuster les trois négatifs Technicolor d'origine (l'un sensible au rouge, l'autre au vert et le dernier au bleu) pour qu'ils se retrouvent parfaitement alignés, révèle des détails qui n'étaient peut-être même pas visibles à l'image lors de la sortie initiale du film – broderies sur les robes, texture des velours, figurants à l'arrière-plan. Le discours du documentaire encourage le visionnage parce que l'œuvre serait restaurée *au-delà* de son état d'origine et donc quasiment créée à nouveau, comme si le film en cachait un autre.
- 9 Si les remplois et citations au cinéma peuvent relever du clin d'œil, de la filiation esthétique et/ou générique, d'autres fonctionnent sur le mode analytique en imitant et/ou déconstruisant les films d'origine, à l'instar de Brian de Palma ou de Gus Van Sant dans leur rapport intertextuel aux films d'Hitchcock (Grange ; Le Bihan). Selon la terminologie de Nicole Brenez (322), le remploi peut se faire *in re* si le film-source n'est plus présent mais refait, ou bien *in se* si l'on réutilise un fragment tel quel (comme, par exemple, l'extrait de *Vertigo* dans *Twelve Monkeys* de Terry Gilliam). Or, le film qui ne cesse d'être restauré et réédité introduit ici du brouillage : l'œuvre d'origine est bel et bien là mais elle apparaît retravaillée et transfigurée. Lors du retour sur l'œuvre *dépoussiérée* (à la fois sur un plan métaphorique et littéral), c'est aussi et surtout notre regard qui change.

- 10 La réédition sur-restaurée semble, en effet, faire advenir le « film virtuel, le film-sous-le film, l'autre film » pensé par Raymond Bellour (28). Parce que nous sommes encouragés à revoir un *Gone With the Wind* « amélioré » ou « mis à jour » et à remarquer particulièrement les détails et la beauté des plans, la composition, la texture, le grain, la lumière, les lignes, les contrastes et les couleurs, le visionnage d'un film réédité peut redonner du pouvoir aux images, qui s'exposent au détriment de l'histoire racontée et viennent renverser la tendance du développement du cinéma où, selon Luc Vanchéri, « le nouveau spectacle du siècle commençait de réduire le pouvoir de ses images en même temps qu'il augmentait celui de ses fables. » (24) *Gone With the Wind*, offert à l'examen, peut ainsi être revu avec une autre attitude devant l'image, devant ses propriétés et strates figurales, sa poétique quasi abstraite des signes. Cette sensibilité plastique renouvelée nous fait mieux prendre conscience « qu'avant d'être un drame, [...] l'image de film est une présence visuelle, polymorphe et qui nous atteint directement » (Aumont 31). Lors d'un visionnage, l'image peut sembler moins se dissoudre dans la narration et devenir moins transparente, moins lisse, plus autonome. Les ciels rouges de *Gone With the Wind* deviennent des fonds de tableaux dont la puissance pourpre relève de l'indicible ; l'effondrement d'un bâtiment incendié se change en un éboulis vertigineux de traits verticaux et horizontaux en noir et jaune ; la route bordée d'arbres qui mène à Twelve Oaks se transforme en une pure ligne de fuite dont l'abstraction est soulignée par l'absence des ombres que devraient jeter les calèches. Parce que nous sommes incités à penser en terme de pause-arrêt et à déconnecter les formes des significations narratives qu'elles pourraient prendre, ou plutôt à leur accorder un sens potentiellement infini, nous prenons davantage conscience des photogrammes (et des trucages qu'ils contiennent) à l'intérieur d'un film dont le défilement contribue normalement « à les supprimer et à les rendre imperceptibles » (Metz 142).
- 11 Le film nous invite d'autant plus à retourner à ses propres images qu'il n'a pas fait l'objet d'un *remake*. Alors que le système hollywoodien repose sur la reprise d'un geste originel, multipliant les réadaptations, *remakes* et autres *reboots*, aucun *remake* de *Gone With the Wind* n'a, en effet, (encore) vu le jour. Même si le film n'a pas été réalisé *a priori* pour ne pas être refait, il a été présenté comme un aboutissement ultime : il semble presque impossible de penser à Scarlett O'Hara et Rhett Butler sans voir Vivien Leigh et Clark Gable tant la réception du film a créé un lien organique entre les acteurs et leurs rôles³. Parce que l'après-*Gone With the Wind* n'a pas été synonyme d'oubli ou de simples sketches parodiques⁴ et parce que l'après-*Gone With the Wind* au cinéma a consisté en un retour incessant au *Gone With the Wind* de 1939, la trajectoire du film fait voler en éclats l'idée même qu'il puisse y avoir un véritable « après », un au-delà de l'œuvre cinématographique où celle-ci laisserait la place à autre chose qu'elle-même. En cela, le retour au même reflète les volontés de Margaret Mitchell, qui ne souhaitait pas qu'une suite aux aventures de Scarlett puisse voir le jour. Si des romans transfictionnels ont été écrits, prolongeant l'histoire des protagonistes (dans *Scarlett* d'Alexandra Ripley en 1991, adapté en mini-série télévisée en 1994) ou la revisitant sous d'autres points de vue (celui d'une demi-sœur esclave dans *The Wind Done Gone* d'Alice Randall en 2001, de Rhett dans *Rhett Butler's People* de Donald McCaig en 2007, ou de Mammy dans *Ruth's Journey* de Donald McCaig en 2014), l'histoire d'origine est restée, quant à elle, unique au cinéma.

- 12 Adolescente, plus je visionnais *Gone With the Wind*, plus j'avais envie d'en savoir davantage sur le film. J'ai d'abord lu le roman de Margaret Mitchell (1936) dont Selznick avait acheté les droits d'adaptation. Comme je le découvrais après le film, le livre venait ajouter des personnages (notamment les deux autres enfants de Scarlett), combler des interstices dans le récit et surtout apporter un sous-texte quasi stanislavskien au jeu des acteurs. Le roman me ramenait au film et m'invitait à expérimenter à nouveau les scènes, cette fois-ci en saisissant davantage le contexte familial (les ascendances irlandaises et françaises de Scarlett ; la tradition des mariages consanguins chez les Wilkes) et la motivation des protagonistes. J'entendais soudain le silence assourdissant qui suivait le rejet de Scarlett par Ashley à Twelve Oaks et comprenais son besoin de casser le vase. Dans la phrase qu'adresse Scarlett à Rhett pendant leur lune de miel, « But you were the man I wanted to go to the devil », je projetais beaucoup plus de rumination et de regret, sentiments nourris par des récits connexes dans le roman. La brume qui hante les cauchemars de Scarlett avant d'envahir les rues d'Atlanta à la fin du film prenait une autre épaisseur : elle représentait clairement l'amour que Scarlett porte à Rhett mais qu'elle refuse d'admettre. Une question *a priori* anodine comme « What would I do in Savannah? », que lance Scarlett à sa mère au début de la guerre, acquérait aussi une autre portée. Alors que, dans le film, Scarlett rejette d'emblée l'option « Savannah » et part à Atlanta pour ne plus penser à son (premier) veuvage, le roman la fait d'abord longuement passer par Savannah. La question posée dans le film « What would I do in Savannah? » devenait alors un clin d'œil aux lecteurs et lectrices, mais aussi, plus subtilement, un signe du travail d'adaptation et de condensation effectués par les scénaristes successifs, la trace des chemins possibles que le script aurait pu prendre.
- 13 Après la lecture du roman, je m'attachais à lire des articles de presse sur les conditions dans lesquelles Mitchell avait écrit sa seule et unique œuvre et, surtout, je me plongeais dans les mémos que Selznick avait rédigés avant, pendant et après la production du film et qui constituaient en eux-mêmes une épopée rocambolesque sur l'achat des droits, la quête des acteurs idéaux, les péripéties du tournage, le renvoi et les dépressions des réalisateurs, la bataille pour imposer, contre la volonté des censeurs, la dernière réplique de Rhett Butler, « Frankly, my dear, I don't give a damn », etc.
- 14 Le récit quasi épistolaire que constituent les mémos de Selznick autour de ce projet périlleux et chaotique entre en résonance forte avec la diégèse. De plus, si le film *Gone With the Wind* adapte le roman de Mitchell, on peut considérer que les mémos font eux-mêmes l'objet d'une adaptation dans le documentaire *Gone With the Wind: the Making of a Legend* écrit par David Thomson et produit par Daniel Selznick Properties en 1988. Ce *making of* de deux heures inclut des extraits du film en les encadrant par des images de leur tournage et de leur post-production. La lecture des spectateur.rices est alors appelée à se modifier. Le dispositif nous fait passer d'une lecture fictionnalisante à une lecture documentarisante des extraits filmiques (Odin ; Guynn). Parce que les extraits sont entourés par leurs conditions d'élaboration, nous ne nous intéressons plus uniquement à l'histoire que ces fragments de fiction racontent, nous les lisons comme le résultat d'une création artistique que nous pouvons juger comme plus ou moins réussie au regard des artifices mis en jeu lors de leur réalisation. *Gone With the Wind* devient ainsi, selon la formule de Jacques Rivette, un « documentaire sur son propre tournage » (cité par Aumont, 2016, chapitre 2, note 2).

- 15 Plus je me documentais sur la production, plus je revenais à l'œuvre avec un œil prêt à repérer de nouveaux éléments et trucages. Aventure étonnante que de revoir le film en sachant cette fois-ci que Rhett et Scarlett dansent au bal d'Atlanta sur une plateforme tournante pour donner plus de fluidité à la valse de Clark Gable ; ou en sachant que le gigantesque bâtiment qui s'écroule pendant l'incendie d'Atlanta était la cage utilisée pour le film *King Kong* (1933), ou que Vivien Leigh n'avait toujours pas été choisie au moment où a été tournée cette scène, si bien que la Scarlett qui apparaît en plan large dans la carriole cache son visage pour ne pas être reconnue. Le jeune Ashley était donc joué par un Leslie Howard bien grîmé pour cacher ses quarante-six ans ; et certains des mourants dans le célèbre *travelling* arrière à la gare d'Atlanta étaient des mannequins dont les figurants, allongés à leur côté, actionnaient les bras.
- 16 Chaque « fan » de *Gone With the Wind* a retenu l'une ou l'autre de ces anecdotes, et d'autres encore. Ce que l'on contemple n'existe pas : la demeure de Twelve Oaks et ses plafonds ne sont pas un décor (re)construit, mais une simple peinture sur verre. Inversement, des effets de réel restent invisibles : des jupons froufrouants en dentelle sous chacune des robes des actrices, même des figurantes, devaient les aider à « ressentir » l'authenticité de leur personnage. Les multiples récits (légendes) et images autour de la fabrication du film sont autant d'histoires qui construisent des strates de sens supplémentaires et qui, dans un effet de boucle, démythifient le film tout en mythifiant sa fabrication, ce qui contribue à re-mythifier le film lui-même et à le prolonger dans notre imagination. Tout *making of* a certes pour but de modifier ainsi le regard sur un film en en révélant les artifices et les secrets mais, outre la valeur célébratoire du documentaire *Gone With the Wind: the Making of a Legend*, sa spécificité est de nous faire imaginer le film que *Gone With the Wind* aurait pu être, notamment à travers les essais des acteurs testés pour les rôles de Scarlett et d'Ashley.
- 17 Ces essais, filmés en noir et blanc pour des raisons économiques, présentent deux scènes : celle où Mammy tente de convaincre Scarlett de manger un peu avant le barbecue et celle où Scarlett exhorte Ashley à quitter sa famille pour partir avec elle au Mexique. Ces essais, mis en scène par Cukor (qui ne réalisera pas au bout du compte la deuxième scène dans la version finale), sont joués successivement par les acteurs Melvyn Douglas, Jeffrey Lynn ou Douglass Montgomery dans le rôle d'Ashley et par les actrices Jean Arthur, Tallulah Bankhead, Joan Crawford, Bette Davis, Paulette Goddard, Susan Hayward, Katherine Hepburn ou encore Lana Turner dans le rôle de Scarlett. Ces tests nous invitent à revoir l'œuvre finale comme une succession de choix de casting, de jeux et de direction d'acteurs et à en imaginer les versions alternatives. Ils nous conduisent à réfléchir aux « innombrables virtualités » que porte la fiction classique de cinéma selon Serge Chauvin : « le récit n'en choisit qu'une, mais toutes les autres, quoique démenties, n'en sont pas pour autant abolies et continuent d'exister dans des univers parallèles qui appartiennent au spectateur » (12). Ces univers parallèles prennent corps dans ces essais qui nous montrent des scènes que nous connaissons mais, cette fois-ci, sans la couleur, avec tel autre acteur et telle autre actrice. Ceux-ci choisissent de faire tel geste, d'adopter telle intonation et de placer telle hésitation, qui diffèrent des interprétations offertes par Vivien Leigh et Leslie Howard dans la version finale. Le documentaire contribue à creuser des brèches qui alimentent nos rêves de fiction en nous encourageant à voir le film dans ses potentialités dramatiques et bifurcations embryonnaires. Cependant, les actrices testées, à l'exception sans doute de Paulette Goddard, sont loin d'atteindre l'intensité gracieuse de Leigh, tandis que les

acteurs apparaissent moins fins et expressifs qu'Howard. Si les *rushes* montrent que le film est le résultat de conjonctures et d'aléas et qu'à ce titre il n'a rien de définitif, ils nous conduisent aussi paradoxalement à la conclusion que rien ne vaut la version finale, que celle-ci est précisément irremplaçable et que nous devons y revenir pour apprécier ne serait-ce que son casting.

- 18 Stanley Cavell pose la question « Et pourquoi le besoin qui nous renvoie à l'art serait-il coupé de toute liaison avec la nécessité qui anime l'artiste à le chercher ? » (2009 471). Les documentaires et les livres qui mettent en avant les efforts et le perfectionnisme des producteurs et artistes de *Gone With the Wind* pour parvenir au casting idéal et aux effets recherchés nous renvoient au film avec la même constance, la même détermination, pour rendre hommage à l'œuvre finale. Dès le début du film, selon les conventions de l'époque, le générique déroule la liste des créateurs et acteurs (« The Players ») à la manière d'un *dramatis personae* théâtral où les noms des personnages sont organisés en fonction des lieux où ils évoluent principalement (Tara, Twelve Oaks, Atlanta). Alors que le thème musical majestueux de Tara nous entraîne dans le monde du film, le texte à l'écran attire l'attention sur le nombre de personnes impliquées dans sa fabrication. La bande-son célèbre ainsi d'emblée la création d'un univers par la technique cinématographique, le travail d'acteur et le système hollywoodien de production. La musique magnifie, dans le même mouvement, la fiction et l'appareil qui l'engendre : il n'est pas anodin que la signature visuelle des studios « Selznick International », qui ouvre le film, montre des locaux de production qui ressemblent à la maison de Tara.
- 19 Si le revisionnage est encouragé par le contexte médiatique et le péritexte, il l'est également par le contenu intrinsèque de l'œuvre – son intrigue, ses dialogues, ses images, ses leitmotifs musicaux. Les plans de soleil couchant (ou levant) qui évoquent à la fois le début et la fin du monde (Haskell, 2009 3) deviennent l'expression d'une volonté des personnages, mais aussi du film, de ne pas se soumettre à l'oubli et à l'irréversibilité du temps. Le retour régulier à Scarlett sous l'arbre de Tara dans des couleurs irréelles est le signe d'un film qui se révolte contre le temps et entre dans le mythe : « Selznick est attiré par le souvenir, par le vacillement entre une dimension mythique, éternelle, parfaite, et la fragilité, l'inlassable retour des adieux », selon Pierre Berthomieu (131). La musique composée par Steiner est fondée aussi bien sur des airs folkloriques liés à l'histoire du Sud des États-Unis, que sur des thèmes musicaux originaux qui mobilisent les techniques fondatrices de l'émotion romantique (refrain, répétition en variation, intervalle accrocheur, ...) héritées de l'opéra wagnérien et des mélodrames populaires (Platte 149-196). Dans un entretien accordé en 1967, Max Steiner met ainsi l'accent sur les thèmes récurrents qui s'entrecroisent :
- Gone With the Wind*, like all my scores, is written like an opera. If you listen to Wagner's *Ring* you will find the same theme throughout. It goes from one end to the other [...]. A theme reoccurs in different ways. I did it with every one of my scores. If you listen to them carefully you will find they are all written the same way. I start out with a basic theme and then I keep going with it (Schreibman 42).
- 20 De manière inhérente à l'œuvre, *Gone With the Wind* inclut déjà une forme de reprise de la vision à travers sa structure en deux parties séparées par un entracte : certaines séquences se font ainsi écho d'une partie à l'autre, et le geste de la fin renvoie au début. Selon Lynette Felber, l'œuvre en diptyque est mieux à même de satisfaire le désir de répétition sans vraiment répéter ou donner l'impression de répéter (126). Contrairement à une suite qui prolonge explicitement l'histoire ou au *remake* qui la

rejoue plus ou moins clairement, la durée d'un film-fleuve offre la possibilité de faire osciller l'intrigue entre répétition et variation en permettant au public d'« oublier » entre les répétitions, ou bien au contraire de ressentir pleinement les effets d'annonce et les phénomènes d'échos ironiques, tragiques ou épiphaniques. Ainsi, la rencontre à Twelve Oaks de Scarlett avec Charles Hamilton, Frank Kennedy et Rhett Butler, dans l'ordre précis où elle les épousera ; le serment que se fait Scarlett de ne plus avoir faim, même si elle doit mentir, voler et tuer pour cela, serment qu'elle respectera en tout point ; le moment où Mammy serre le corset de Scarlett après son accouchement, qui nous renvoie à leur première scène ensemble, y compris dans le thème musical ; la chute mortelle du père qui préfigure celle de Bonnie, la fille de Scarlett et de Rhett (« Just like Pa ! ») ; le rêve prophétique que fait Scarlett dans lequel elle cherche quelque chose dans la brume ; ou encore et surtout les célèbres plans sous l'arbre de Tara qui scandent le récit en son début, son milieu et sa fin, où la caméra recule pour mieux embrasser une émotion qui naît aussi de la sensation de déjà-vu.

- 21 Le film demande aussi au public de revenir en arrière pour revivre les situations à l'aune des récits faits par les personnages eux-mêmes, et à adopter une vision omnisciente où le destin des personnages apparaît encore plus marqué. Ainsi, lorsque Scarlett tente de convaincre Rhett de ne pas la quitter, elle lui révèle ce qu'elle ressentait à des moments clés de l'histoire, offrant un sous-texte qui enrichit rétrospectivement des scènes vues précédemment. Scarlett était ainsi heureuse lorsque Rhett est revenu de Londres jusqu'à ce qu'il lui adresse des paroles assassines ; elle aurait voulu l'appeler auprès d'elle après sa fausse couche mais pensait qu'il ne souhaitait plus la voir. Rhett en tire une conclusion : « It seems we've been at cross purposes, doesn't it? ». Le film présente chacun des deux comme un mauvais lecteur et nous incite à revoir les scènes en restant à l'affût des signes pour guetter le moment où tout aurait pu se dérouler autrement. Dans cette (re)lecture tragique d'un malentendu dont on connaît l'issue, nous expérimentons le « clivage » décrit par Barthes : « je sais et je ne sais pas, je fais vis-à-vis de moi-même comme si je ne savais pas » (*Le Plaisir du texte* 248). Lors du revisionnage, la nature diachronique de l'intrigue et de la succession des scènes se double d'un caractère synchronique et circulaire. La tension qui s'instaure alors entre anticipation et rétrospection peut conduire à l'immersion dans une forme de présent éternel où nous prenons davantage conscience de ce que nous voyons et entendons (Călinescu ; Galef 20 ; Falconer 2).
- 22 Mais les phénomènes d'écho, de répétition et de rétrospection ne sont pas propres à *Gone With the Wind* et ne peuvent expliquer à eux seuls la compulsion de revisionnage que le film suscite. Aux rééditions, au péri-texte foisonnant et aux situations de déjà-vu diégétique s'ajoute une thématique du retour à la maison qui hante le film et fait constamment retour par la voix des personnages. À Ellen O'Hara qui soupire, dès le début du film, « I'm home, I'm home », après avoir aidé Emmie Slattery à accoucher d'un bébé mort-né, font écho les répliques « I'm going home and you can't stop me », « I want to go home to Tara! », « I'm going home if I have to walk every step of the way! » qu'hurle Scarlett lors du siège d'Atlanta, jusqu'au « Mother, I'm home... I'm home, I'm home... I'm home » qu'elle soupire, se croyant sauvée en rejoignant Tara où elle ne trouve pourtant que ruine, famine, maladie et mort. C'est aussi la petite Bonnie qui, en voyage à Londres, reprend la litanie en murmurant à l'oreille de son père, « I want to go home ». Elle souhaite retourner à Atlanta sans se douter que c'est là-bas qu'elle trouvera la mort. Dans le film, le retour est mortifère car il n'est que

géographique et ne peut s'affranchir des ravages de la guerre ou de la simple fuite du temps. Or, c'est avant tout à un « âge d'or » perdu que les personnages rêvent, notamment Ashley qui se languit d'un monde qui n'est plus : « We've traveled a long road since the old days, haven't we, Scarlett? All the lazy days... [...] the golden warmth, and security of those days ». Alors que Scarlett tente de convaincre Ashley d'arrêter de se tourner vers le passé (« Don't look back, Ashley. It drags at your heart till you can't do anything but look back »), son discours ne peut dissuader le public de ressentir cette mélancolie, malgré les lourds enjeux politiques qu'elle véhicule, et de convoquer le souvenir des scènes de joie frivole qu'ils ont vues au début du film, et d'en devenir nostalgiques avant même sa fin.

- 23 *Gone With the Wind* est un film qui non seulement parle du sentiment nostalgique mais l'engendre. Parce que le film glisse progressivement d'une palette de couleurs vives avant la guerre, à des teintes brunes et orangées à la Reconstruction, puis à des tons de plus en plus sombres, nous ressentons esthétiquement le besoin de revenir aux belles couleurs du début. C'est vers elles que le film retourne dans ses dernières secondes avec le dernier plan flamboyant sous l'arbre, alors que Scarlett vient de clamer à nouveau son désir de rentrer chez elle, en entendant, en *flashback* sonore, les paroles mêlées de son père (« That land is the only thing that matters. It's the only thing that lasts »), d'Ashley (« Something you love better than me, though you may not know it ») et de Rhett (« Tara, it's this from where you get your strength »). De manière réflexive, l'indifférence que la jeune Scarlett de seize ans a pu ressentir envers sa plantation natale de Tara est similaire à la nôtre quand nous commençons à regarder le film pour la première fois. Cependant, au fur et à mesure que le récit avance, Scarlett évolue et nous changeons avec elle parce que nous faisons l'expérience d'un univers façonné par près de quatre heures de fiction⁵. À l'image de Scarlett, l'auditoire passe du « I don't want Tara » à « Tara! Home. I'll go home ». Quand Gerald O'Hara confie à sa fille, sur fond de soleil couchant, qu'il est certain qu'elle changera d'avis (« Oh, but there, there, now, you're just a child. It'll come to you, this love of the land »), le film proclame aussi sa confiance dans le fait que le public finira par s'éprendre de l'histoire et souhaitera y revenir. Le film constitue peut-être ce « chez nous » que l'on veut retrouver, à la fois spatialement et temporellement, ce film-refuge souvent revu chez soi en *home video*.
- 24 Personnage attaché à ses racines mais résolument tourné vers l'avenir, Scarlett diffère régulièrement son examen de conscience et choisit de continuer à espérer : sa phrase fétiche « I'll think about it tomorrow » est prononcée trois fois dans le film, et la dernière réplique la réitère, refusant la clôture définitive du récit : « After all, tomorrow is another day ». La fin du film se conjugue ainsi à la fois au passé et au futur et nous invite dans le même temps à nous remémorer des moments antérieurs et à envisager le prolongement du récit – prolongement qui pourrait justement être un visionnage du passé.
- 25 Cette fin où Scarlett commence à réfléchir à la manière dont elle pourrait reconquérir Rhett Butler (« I'll go home. And I'll think of some way to get him back ») peut se lire comme une promesse : si le film avait une suite, ce pourrait être une comédie du remariage, catégorie forgée par Cavell, dont les occurrences fleurissent particulièrement dans les années 1930 et 1940, de *Bringing up Baby* (Hawks 1938) à *The Philadelphia Story* (Cukor 1940) ou *Adam's Rib* (Cukor 1949). Cavell voit en ces films les œuvres héritières des romances tardives de Shakespeare comme *The Winter's Tale*, *Cymbeline* ou *Périclès* où la tragédie annoncée est avortée, la femme retrouve son mari et

l'histoire se termine miraculeusement bien (1993 9-10). Les affinités que l'on peut noter entre *Gone With the Wind* et les prolongements hollywoodiens des romances shakespeariennes permettent alors de mener une réflexion sur le revisionnage comme forme de « remariage ».

- 26 Dans *Gone With the Wind*, le ton de la fin est résolument optimiste : musique triomphante, lumière qui vient magnifier le visage de la jeune femme, couleurs majestueuses sous l'arbre de Tara. Mais le film s'arrêtant, les retrouvailles de Rhett et Scarlett demeurent une simple possibilité dans l'imaginaire du public. Or, si on l'analyse de près, *Gone With the Wind* (qui oscille entre tragédie, saga familiale, romance historique et film de guerre), inclut déjà des éléments qui entrent en résonance avec la comédie du remariage dans laquelle, selon Cavell, ceux « qui se sont déjà trouvés découvrent qu'ils sont vraiment faits l'un pour l'autre » ; « c'est la femme plutôt que l'homme qui détient la clé de l'intrigue et qui subit quelque chose comme une mort et une transformation » ; une grande place est donnée à la relation père-fille ; l'intrigue « se dénoue par un voyage vers un monde naturel – qui s'appelle monde vert ou monde doré dans Shakespeare [...] un lieu où nous pouvons nous donner à nous-mêmes une seconde chance » (33-7).
- 27 Dans *Gone With the Wind*, Scarlett, l'héroïne qui traverse les épreuves de la guerre, passe de la petite fille coquette et gâtée à la femme dure, calculatrice, ambitieuse et déterminée, qui finit par souhaiter revenir au monde « vert » idyllique de Tara pour tenter de retrouver Rhett. Comme dans les comédies du remariage où il y a une réelle incertitude « sur le fait de savoir si c'est l'homme ou la femme qui est le partenaire actif, lequel des deux est en chasse, lequel suit l'autre » (Cavell 118), la relation entre Scarlett et Rhett prend la forme du jeu du chat et de la souris, où l'on se cherche, se retrouve et s'abandonne à plusieurs reprises et en variation. James Harvey n'a pas tort lorsqu'il décrit *Gone With the Wind* en ces termes : « a kind of ultimate tough comedy, its vitality more a development of thirties movie comedy than of any historical romance tradition » (282).
- 28 Le film donne aussi une place conséquente au père, qui porte le message crucial de l'attachement à la terre comme valeur transcendante. Gerald O'Hara perd l'esprit pendant la guerre, est remplacé par Scarlett comme chef de famille et meurt dans une chute à cheval. La mère de Scarlett est plus effacée et disparaît rapidement de l'histoire. Cette moindre importance octroyée à la mère peut être lue également à la lumière des réflexions de Cavell sur la comédie du remariage. La création de la « femme dite nouvelle, la femme de l'égalité » est, en effet, paradoxalement l'affaire des hommes (1993 58) : dans un système patriarcal, c'est en assumant le rôle du père et en reprenant ses aspirations que Scarlett affirme sa force.
- 29 La relative absence de la mère se double d'une difficulté à présenter l'héroïne elle-même en mère. Dans les comédies du remariage, la possibilité du divorce est facilitée par l'absence d'enfants chez le couple principal, et cette absence permet au couple « d'exprimer le vœu de redevenir des enfants, ou peut-être d'être ensemble des enfants » (Cavell, 1993 60). Le mariage, qui n'est assuré ni par la loi ni par la procréation mais par la disposition à la réaffirmation continuelle, devient alors une arène de jeu où l'innocence peut être redécouverte et où « l'isolement du couple par rapport au reste de la société est en général marqué » (1993 135). Contrairement au roman de Margaret Mitchell où Scarlett donne naissance à trois enfants, l'adaptation cinématographique ne lui en octroie qu'un seul, la petite fille qu'elle a avec Rhett et qui meurt

tragiquement. Cette différence importante entre le roman et le film peut s'expliquer par la nécessité de condenser l'intrigue au cinéma, mais elle a pour conséquence de laisser Scarlett sans enfant à la fin du récit : le souhait de regagner le cœur de l'être aimé n'est alors lié qu'à la force des sentiments.

- 30 Scarlett est aussi elle-même présentée comme une enfant avec ses désirs de légèreté (jouer la comédie, troquer ses habits de deuil contre des toilettes colorées, danser follement au bal de charité, se goinfrer de gâteaux sur fond de French Cancan,...), avec ses souhaits de toute-puissance (gagner le cœur d'Ashley, reconquérir Rhett) et ses envies proclamées de fuir les responsabilités (partir loin de l'hôpital et des mourants ; laisser Melanie seule à Atlanta alors qu'elle est enceinte ; abandonner ses sœurs à Tara pour gagner le Mexique avec Ashley). Pendant leur lune de miel, Rhett la réveille d'un cauchemar et la console tout comme il réveillera et consolera la petite Bonnie à Londres. Avant de quitter Scarlett, Rhett lui adresse d'ailleurs ces mots significatifs : « I like to think that Bonnie was you. A little girl again. Before the war and poverty had done things to you. She was so like you. And I could pet her and spoil her as I wanted to spoil you. » Selon Rhett, la guerre a empêché leur mariage de devenir une arène de l'innocence, mais Rhett Butler est aussi un personnage qui s'affirme résolument en adulte cynique et condescendant à l'égard de son épouse : « My darling, you're such a child. You think that by saying *I'm sorry*, all the past can be corrected. » Pour Rhett, Scarlett est donc soit trop puérile, soit pas assez : il nie ainsi la possibilité de pardon et de rédemption que les romances shakespeariennes et les comédies du remariage hollywoodiennes proposent, ce qui permet normalement au passé d'être corrigé et au couple de se retrouver.
- 31 *Gone With the Wind* apparaît donc comme un film où Scarlett a toutes les qualités typiques de l'héroïne d'une comédie du remariage, mais où le héros refuse d'entrer dans le jeu et s'en va. Dès la naissance de Bonnie, Rhett ne souhaite plus former un monde à part avec Scarlett dans le palais-sanctuaire qu'il a pourtant fait construire pour leur couple à Atlanta. Pour sa fille, il tient à retrouver une réputation respectable et, à force de flatteries, s'assure les bonnes grâces de celles et de ceux qui avaient l'habitude de le mépriser. Bonnie, pour Rhett, et Ashley, pour Scarlett, sont les aspirations centrifuges qui empêchent les retrouvailles finales et font « rater » la comédie du remariage. La scène en plan-séquence où Rhett promène Bonnie dans son landau, avec Scarlett à ses côtés, est symptomatique. Alors que Scarlett ne parle qu'à Rhett, celui-ci interrompt leur discussion pour saluer chaque personne qui passe. L'image ne montre jamais le contre-champ de la personne saluée et le travelling suit exclusivement le couple. La caméra reflète ainsi le désir de Scarlett de protéger le petit monde qu'elle forme avec Rhett, tandis que ce dernier, poussant lui-même le landau de sa fille, se tourne vers ce qui est hors-cadre et hors-champ.
- 32 *Gone With the Wind* est une « comédie du remariage » qui n'advient pas complètement, où le miracle après les malheurs ne survient pas, où les retrouvailles sont différées dans l'au-delà du récit. Cette affinité avec la comédie du remariage est intéressante dans le cadre d'une étude sur le revisionnage parce que, de manière réflexive, la relation qui se noue entre une personne et un film qui compte pour elle est précisément de l'ordre du mariage, mariage forcément sans autre lien que celui de l'amour, et de sa possible réaffirmation au cours du temps. Selon Cavell, « la validité du mariage exige que l'on soit disposé à la répétition, disposé à se remarier [...], commencer à nouveau, retrouver le fil et le ressaisir » (1993 121). Certains films éblouissants sans *remake* (ou dont le

remake serait considéré comme inférieur à l'original) nous encouragent à renouveler nos vœux de fidélité envers eux et, d'une certaine façon, envers nous-mêmes. En revoyant le film, nous nous donnons l'occasion de changer d'interprétation ou d'opinion et, donc, de lui déclarer à nouveau notre affection (ou non), tout en réfléchissant au rapport que nous entretenons avec lui, à l'emprise qu'il a sur nous (1993 125).

- 33 Revoir un film qui nous a séduit.e et ému.e s'apparente alors à une forme de psychanalyse « où le film est l'analyste, le lecteur le patient et où l'issue espérée est la libération du patient par la compréhension des causes et des raisons de la séduction » (Clémot 35), par l'illumination de l'expérience première et la révélation de nous-même à nous-même à travers notre adhésion à cette expérience et notre confiance en son importance. Francis Vanoye parlerait ici de « contemplation par rapport à l'émotion » (16), un rapport au film revu où les spectateurs identifient les moments où leur émotion reste intacte, ou bien a évolué, parce qu'ils.elles ont eux-mêmes changé (17-18).
- 34 Revoir un film, comme relire un livre, c'est, en effet, chercher à la fois la personne qu'on a été et celle qu'on est devenue, revenir sur soi et en soi, découvrir comment s'est construit son univers propre, en somme, établir un lien de continuité avec soi-même à travers un véritable voyage dans le temps (Murat 52-9). Mais cette expérience n'est pas nécessairement synonyme de stase sclérosante, conservatrice ou régressive, surtout si on la conçoit comme une « reprise » au sens où l'entend Kierkegaard : la reprise, comme « ressouvenir en avant », est tournée vers l'avenir (66) ; elle est vectrice de vie, de création, de renouveau, de re-commencement, de re-naissance, jouant sur la familiarité rassurante à travers le plaisir de la reconnaissance, et le frisson de l'inconnu à travers les changements et variations. C'est par le terme « reprise » que Kierkegaard exprime avoir renoué avec sa fiancée, liant ainsi, de nouveau, les idées de retour et d'amour réaffirmé. Revoir, outre le plaisir grisant que la répétition peut procurer, permet la (re)connaissance et la réinterprétation, dans une répétition génératrice de différences.
- 35 On peut alors appliquer à l'acte de revisionnage ce que dit Barthes de la relecture : celle-ci éviterait la dévoration éphémère, la consommation stérile et la tyrannie de l'actualité, elle seule rendrait possible la vraie découverte (car « ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire », « S/Z », 130-1) et permettrait de remobiliser le savoir et de mettre au jour un texte pluriel. Il est vrai que, lors d'un revisionnage récent de *Gone With the Wind*, j'ai été pour la première fois frappée par la relation forte, presque passionnelle, que le film tisse entre Scarlett et Melanie : l'obsession de Scarlett pour Ashley commence lorsqu'elle apprend qu'il doit bientôt épouser Melanie ; les deux jeunes femmes se séparent au même moment de leur alliance de mariage pour aider la Cause ; Scarlett reste finalement à Atlanta pour s'occuper de sa belle-sœur enceinte ; la scène de l'accouchement est filmée comme s'il s'agissait d'un moment quasi-érotique entre deux femmes, entre ombres et murmures ; les deux jeunes femmes dissimulent ensemble le meurtre d'un soldat Yankee qui s'apprêtait à voler et violer ; puis, à la Reconstruction, se liguent toutes les deux contre Ashley pour le convaincre de gérer la scierie (« I can't fight you both », avoue ce dernier). Melanie déclare souvent son affection pour Scarlett et la défend sans relâche face à toutes les rumeurs et accusations, et c'est seulement après la mort de Melanie que Scarlett souhaite retenir Rhett. Si Ashley est déjà présenté dans le roman comme

un écran à l'amour que porte Scarlett à Rhett, le film semble construire un autre écran, plus subtil, intime et transgressif pour son époque et même encore pour la nôtre, dans lequel deux femmes s'entraident pour survivre. Le film passe d'ailleurs haut la main le test d'Alison Bechdel (<http://bechdeltest.com/>) puisqu'il inclut (1) plus de deux personnages de femme, (2) qui se parlent entre elles (3) d'un sujet autre que d'un homme.

- 36 Cependant, le réexamen à l'aune de nouvelles options théoriques ou de nouveaux champs de recherche est à distinguer du reVISIONNAGE : on peut, en effet, réinterpréter sans pour autant revoir. Le reVISIONNAGE est une expérience sensorielle autant qu'une expérience de pensée. *Gone With the Wind* appelle un retour en boucle au film lui-même à travers ses contextes de rediffusion et de réédition, son péri-texte à valeur célébratoire et surtout sa construction esthétique, narrative et réflexive. Il nous invite à nous interroger sur ce que signifie le fait de revoir les images qui ont marqué notre existence et de leur trouver, parfois, un autre sens. *Gone With the Wind* nous encourage à le regarder de nouveau, moins pour tenter de retrouver nostalgiquement les sensations à jamais perdues du premier visionnage, que pour faire la ré-expérience de notre être (Thiellement 74-5) dans une découverte de nos propres « strates » et une révélation de l'importance du cinéma dans nos vies. Scarlett rêve ainsi d'Ashley comme on rêve de cinéma. Elle lui déclare son amour et court après lui comme l'on revient au film, avec le même désir de briser le quatrième mur et de maîtriser ce qu'on adore. Ashley est l'homme-objet qu'elle désire et dont elle contemple le portrait miniature comme s'il s'agissait d'une star inatteignable (l'inversion genrée est suffisamment rare pour qu'on la souligne). Or, tout comme Scarlett se rend compte que son amour pour Ashley n'est qu'illusion et le remplace par un autre objet de désir (la terre de Tara), les visionnages répétés sont là pour nous faire prendre conscience que nous ne pourrions jamais posséder le film, que nous devons lâcher prise sans jamais pour autant cesser d'en prendre soin. C'est la leçon que donne Melanie, sur son lit de mort, à Scarlett : « Ashley and you. [...] Look after him for me. Just as you looked after me for him ».
- 37 À l'image d'Ashley, d'abord, puis de Tara, *Gone With the Wind* passe, au fil des visions, de l'objet d'un amour inaccessible et déraisonné au lieu de mémoire vers lequel il faut retourner, lieu nourri à la fois de notre histoire et de notre désir de découvrir d'autres fictions. C'est précisément le soin que nous portons aux films de notre enfance qui nous permet d'assurer leur pérennité et leur transmission mais aussi de porter un regard d'artiste sur le monde. En revoyant, nous prenons « la mesure de l'écoulement du temps, de la vivacité et de l'obsolescence du souvenir » (Murat 56) et mesurons l'écart entre nos différents regards pour appréhender ainsi, pleinement, le parcours de nos vies.

BIBLIOGRAPHIE

All Time Box Office. www.boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm?adjust_yr=1&p=.htm. Page consultée le 8 janvier 2016.

- AUMONT, Jacques. *Matière d'images, redux*, Paris : La Différence, 2009.
- AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE, et Marc VERNET. *Esthétique du film : 120 ans de théorie et de cinéma*. 2004. Paris : Armand Colin, 2016.
- BARKER, Deborah E., « *Southern Belle/s: Contextualizing *Gone With the Wind* in Two Twenty-First Century Films* ». *The Southern Quarterly*, vol. 55, n° 2, 2018, p. 207-226.
- BARTHES, Roland. « *Le Plaisir du texte* ». *Œuvres complètes, 1972-1976*. Tome IV. Ed. Éric Marty. Paris : Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland. « *S/Z* ». *Œuvres complètes, 1968-1971*. Tome III. Ed. Éric Marty. Paris : Seuil, 2002.
- BELLOUR, Raymond. *L'Entre-Image - Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris : La Différence, 2002.
- BERTETTO, Paolo. *Le Miroir et le simulacre : Le cinéma dans le monde devenu fable*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.
- BERTHOMIEU, Pierre. *Hollywood classique : le temps des géants*. Perthuis : Rouge Profond, 2009.
- BRENEZ, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier*. Bruxelles : DeBoeck, 1998.
- BUDRA, Paul et Betty A. SCHELLENBERG, dir. *Part Two: Reflections on the Sequel*. Toronto : University of Toronto Press, 1998.
- CALINESCU, Matei. *Rereading*. New Haven : Yale University Press, 1993.
- CASSIN, Barbara. *La Nostalgie : quand donc est-on chez soi ?* Paris : Autrement, 2013.
- CAVELL, Stanley. *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*. Traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier. Paris : Éditions de l'Étoile, 1993.
- CAVELL, Stanley. *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?* Textes rassemblés par Elise Domenach et traduits de l'anglais par Christian Fournier et Elise Domenach. Paris : Bayard, 2003.
- CAVELL, Stanley. *La Projection du monde*. Traduit de l'américain par Christian Fournier. Paris : Belin, 1999.
- CAVELL, Stanley. « L'évitement de l'amour : une lecture du *Roi Lear* ». *Dire et vouloir dire*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2009, p. 413-518.
- CHAUVIN, Serge. *Les Trois vies des Tueurs : Siodmak, Siegel et la fiction*. Perthuis : Rouge Profond, 2010.
- CLEMOT, Hugo. *La Philosophie d'après le cinéma : une lecture de La Projection du monde de Stanley Cavell*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- ECO, Umberto. « *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage* ». *Travels in Hyper-reality*. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1986, p. 197-212.
- FALCONER, Rachel et Andrew OLIVER, dir. *Re-reading / La relecture: Essays in honour of Graham Falconer*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- FELBER, Lynette. « *Trollope's Phineas Diptych as Sequel and Sequence Novel* ». *Part Two: Reflections on the Sequel*. Dir. Paul Budra et Betty A. Schellenberg. Toronto : University of Toronto Press, 1998, p. 118-130.
- FREUD, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. 1920. New York : Dover Publications, 2015.
- GALEF, David, dir. *Second Thoughts: A Focus on Rereading*. Detroit : Wayne State University Press, 1998.

- GRANGE, Marie-France. « Le cinéma, pièce de musée ». *Le Cinéma, et après ?* Dir. Maxime Scheinfeigel. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 65-78.
- GUYNN, William. *Un cinéma de non-fiction : le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Traduit de l'américain par Jean-Luc Lioult. Préface de Roger Odin. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001.
- HAMUS-VALLEE, Réjane. *Peindre pour le cinéma : Une histoire du Matte Painting*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2016.
- HANNAN, Brian. *Coming Back to a Theater Near You: A History of Hollywood Reissues, 1914-2014*. Jefferson : McFarland, 2016.
- HARMETZ, Aljean. *On the Road to Tara: The Making of Gone With the Wind*. New York : Harry N. Abrams, 1996.
- HARVEY, James. *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*. New York : Knopf, 1987.
- HASKELL, Molly. *Frankly, My Dear: Gone With The Wind Revisited*. New Haven : Yale University Press, 2009.
- HASKELL, Molly. « Gone, but not forgotten » *The Guardian*, 13 mai 2009. www.theguardian.com/film/2009/may/13/gone-With-the-wind. Page consultée le 20 décembre 2016.
- JANCOVICH, Mark, dir. *Defining Cult Movies*. Manchester : Manchester University Press, 2003.
- KIERKEGAARD, Søren. *La Reprise*. 1843. Traduit par Nelly Viallaneix. Paris : Flammarion, 1990.
- LAMBERT, Gavin. *The Making of Gone With the Wind*. New York : Little, Brown and Company, 1973.
- LE BIHAN, Loig. « De Deux Psycho l'un ? ». *Le Cinéma, et après ?*. Dir. Maxime Scheinfeigel. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 121-142.
- McCAIG, Donald. *Rhett Butler's People*. Londres : Saint Martin's Press, 2007.
- McCAIG, Donald. *Ruth's Journey: The Story of Mammy from Gone With the Wind*. New York : Atria Books, 2014.
- METZ, Christian. *Langage et Cinéma*. Paris : Albatros, 1977.
- MITCHELL, Margaret. *Gone With the Wind*. 1936. New York : Simon and Schuster, 2008.
- MURAT, Laure. *Relire : Enquête sur une passion littéraire*. Paris : Flammarion, 2015.
- ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000.
- PLATTE, Nathan. *Making Music in Selznick's Hollywood*. Oxford : Oxford University Press, 2018.
- RANDALL, Alice. *The Wind Done Gone*. Boston : Houghton Mifflin Harcourt, 2001.
- RIPLEY, Alexandra. *Scarlett: The Sequel to Gone with the Wind*. Londres : Macmillan, 1991.
- SCHREIBMAN, Myrl A. « On *Gone With the Wind*, Selznick, and the Art of "Mickey Mousing": An Interview With Max Steiner ». *Journal of Film and Video*, vol. 56, no. 1, 2004, p. 41-50.
- SELZNICK David O. *Memo from David O. Selznick*. Edité par Rudy Behlmer. New York : Viking, 1972.
- STEVENS, John D. « The Black Reaction To *Gone With the Wind* ». *Journal of Popular Film*, vol. 2, no. 4, 1973, p. 366-371.

TAILLEFER, Hélène. « 'Soylent Green is... people?' La création d'un culte ». *Les Œuvres cultes : entre la transgression et la transtextualité*. Dir. Danielle Aubry et Gilles Visy. Paris : Publibook, 2009, p. 113-28.

TRACY, James F. « Revisiting a Polysemic Text: The African American Press's Reception of *Gone With the Wind* ». *Mass Communication and Society*, vol. 4, no. 4, 2001, p. 419-436.

TURNER, Adrian. *A Celebration of Gone With the Wind*. Londres : Dragon's World, 1989.

THIELLEMENT, Pacôme. *Pop Yoga*. Paris : Sonatine, 2013.

TUHKUNEN, Taïna. *Demain sera un autre jour : Le Sud et ses héroïnes à l'écran*. Pertuis : Rouge Profond, 2013.

VANCHERI, Luc. *Les Pensées figurales de l'image*. Paris : Armand Colin, 2011.

VANOYE, Francis. *L'Emprise du cinéma*. Lyon : Aléas, 2005.

VERTREES, Alan David. *Selznick's Vision: Gone With the Wind and Hollywood Filmmaking*. Austin : University of Texas Press, 1997.

VISY, Gilles, et Danielle AUBRY, dir. *Les Œuvres cultes : entre la transgression et la transtextualité*. Paris : Publibook, 2009.

WILSON, Steve. *The Making of Gone With the Wind*. Austin : The University of Texas Press, 2014.

Filmographie :

Adam's Rib. Réal. George Cukor. Avec Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Judy Holliday. Metro-Goldwyn-Mayer, 1949.

Bringing Up Baby. Réal. Howard Hawks. Avec Katharine Hepburn, Cary Grant. RKO Radio Pictures, 1938.

Casablanca. Réal. Michael Curtiz. Avec Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains. Warner Bros, 1942.

E.T. Réal. Steven Spielberg. Avec Pat Welsh, Henry Thomas, Drew Barrymore, Robert MacNaughton, Dee Wallace, Peter Coyote. Universal Pictures, 1982.

Gone With The Wind. Réal. Victor Fleming. Avec Vivien Leigh, Clark Gable, Leslie Howard, Olivia de Havilland. Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

Gone With The Wind: The Making Of A Legend. Écrit par David Thomson. Avec Christopher Plummer. Daniel Selznick Properties, 1988.

King Kong. Réal. Ernest B. Schoedsack et Merian C. Cooper. Avec Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot. RKO Radio Pictures, 1933.

MADtv. Episode 12.20 (TV Episode 2007). Créé par Bruce Leddy. Avec Ike Barinholtz, Frank Caeti, Lisa Donovan, Crista Flanagan. The CW Television Network/Fox Broadcasting Company, 1995-2009. www.youtube.com/watch?v=UGzX6M8RXp8

The Carol Burnett Show. Episode 10.8 (TV Episode 1976). Créé par Dave Powers. Avec Carol Burnett, Harvey Korman, Vicki Lawrence. CBS, 1967-1978. www.youtube.com/watch?v=4aRMZ4ePmMM

The Philadelphia Story. Réal. George Cukor. Avec Cary Grant, Katharine Hepburn, James Stewart. Metro-Goldwyn-Mayer, 1940.

The Rocky Horror Picture Show. Réal. Jim Sharman. Avec Barry Botswick, Tim Curry, Susan Sarandon. 20th Century Fox, 1975.

The Sound Of Music. Réal. Robert Wise. Avec Julie Andrews, Christopher Plummer, Eleanor Parker. Argyle Enterprises, Inc., 1965.

The Ten Commandments. Réal. Cecil B. DeMille. Avec Charlton Heston, Yul Brynner, Anne Baxter, Edward G. Robinson, Yvonne De Carlo. Paramount Pictures, 1956.

Titanic. Réal. James Cameron. Avec Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, Billy Zane, Frances Fisher. 20th Century Fox, 1997.

Twelve Monkeys. Réal. Terry Gilliam. Avec David Morse, Christopher Plummer, Brad Pitt, Madeleine Stowe, Bruce Willis. Universal Pictures Atlas Entertainment, 1995.

Star Wars. Réal. George Lucas. Avec Mark Hamill, Carrie Fisher, Harrison Ford, Peter Cushing, Alec Guinness. Lucasfilm, 1977.

Vertigo. Réal. Alfred Hitchcock. Avec Barbara Bel Geddes, Kim Novak, James Stewart. Paramount Pictures, 1958.

NOTES

1. *All Time Box Office* estime le nombre d'entrées à plus de 225 millions, et le Guinness World Record de 2014 donne une recette qui dépasserait, en tenant compte de l'inflation, les 3,4 milliards de dollars. À titre de comparaison, *Star Wars* (George Lucas, 1977) a généré environ 195 millions d'entrées dans le monde, suivis de *E.T.* (Steven Spielberg, 1982), *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965), *The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille, 1956), et *Titanic* (James Cameron, 1997) à 128 millions d'entrées estimées.

2. On pourrait dire que le cinéma a construit une image du Sud en simulacre, tout comme les images de Monument Valley renvoient à un Far West qui n'a lui non plus jamais existé. « La Monument Valley n'est plus un objet, un paysage pris en plan, mais un plan exemplaire du cinéma western cité par un autre western, totalement détaché de toute référence à l'histoire de l'Ouest, [...] un signifiant imaginaire qui renvoie à d'autres signifiants imaginaires, et plus précisément à des signifiants cinématographiques. » (Bertetto 97)

3. On pourrait objecter que l'absence de *remake* est due avant tout à un contenu beaucoup trop controversé qui, après le mouvement des droits civiques, ne peut plus être toléré à l'écran tant il s'attirerait les foudres des citoyen.ne.s progressistes ; mais un *remake* pourrait justement avoir pour raison d'être de rétablir les vérités de l'esclavage et du Ku Klux Klan masquées par le roman de Mitchell et par le film de 1939.

4. Comme l'épisode 12.20 de *Mad TV* diffusé sur Fox le 28 avril 2007, qui présente des fins alternatives parodiques ou l'épisode 10.8 (« Went With the Wind! ») du *Carol Burnett Show* diffusé sur CBS le 13 novembre 1976 où les personnages sont renommés Starlet, Ratt et Brashly et où la célèbre robe de velours vert confectionnée à partir des rideaux apparaît avec la tringle encore pendue aux manches. Voir l'article de T. Tuhkunen dans ce numéro.

5. Cette idée m'a été inspirée par les réflexions menées par Vladimir Lifschutz sur la série *LOST* (ABC, 2004-10) dans sa thèse « Les séries télévisées : une lutte sans fin » (dir. Martin Barnier et de Jean-Pierre Esquenazi), soutenue à l'université Lyon 2 le 20 novembre 2015.

RÉSUMÉS

L'« après *Gone With the Wind* » semble appartenir à *Gone With the Wind* lui-même du fait du nombre de rééditions et de restaurations qui encouragent au visionnage, et d'une structure narrative qui pousse elle-même sans cesse à revenir en arrière, revoir et réévaluer. À partir des études sur la relecture, des réflexions de Stanley Cavell sur la comédie du remariage, mais en m'appuyant aussi sur l'analyse de mes propres souvenirs de spectatrice assidue du film, j'essaierai de comprendre les raisons de ce visionnement presque toujours *réitéré* de *Gone With the Wind*.

Gone With the Wind's filmic afterlife seems to belong to *Gone With the Wind* itself—one reason being the number of reeditions and restorations of the film, as well as its own narrative structure that invite viewers to watch the film again and possibly reevaluate it. Based on studies about re-reading and Stanley Cavell's reflections on the comedy of remarriage, but also on my own memories of seeing the film repeatedly, this essay will attempt to understand the reasons for this general re-viewing of *Gone With the Wind*.

INDEX

Mots-clés : Autant en emporte le vent, film, revoir, visionnage, réédition, Stanley Cavell, David O. Selznick

Keywords : *Gone With the Wind*, film, rewatching, reissue, Stanley Cavell, David O. Selznick

AUTEUR

SARAH HATCHUEL

Université Paul-Valéry Montpellier 3, Laboratoire RIRRA 21