



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2019

Variations sur un même thème : Salem

Une analyse comparative des films *Les Sorcières de Salem* (Rouleau, 1957) et *The Crucible* (Hytner, 1996), adaptés de la pièce *The Crucible* (Miller, 1953)

Aurélie Pernet

(Aurélie Pernet) (2019) (Variations sur un même thème : Salem)

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.

<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Cinéma

Variations sur un même thème : Salem

Une analyse comparative des films *Les Sorcières de Salem* (Rouleau, 1957)
et *The Crucible* (Hytner, 1996), adaptés de la pièce *The Crucible* (Miller, 1953)

par Aurélie Pernet

sous la direction du Professeur Charles-Antoine Courcoux

Session de juin 2019

Plan

Introduction	p. 5.
1. Dire autre chose semblablement	p. 17.
1.1. D'Arthur Miller à Jean-Paul Sartre, de Jean-Paul Sartre à Arthur Miller	
1.2. Analyse des contextes de production et de réception	p. 23.
2. Une chasse aux femmes	p. 35.
2.1. La Vertu, le Vice et la sorcière	
2.2. Donner corps aux personnages	p. 43.
3. Des mélodrames au masculin	p. 51.
3.1. La rencontre du mélodrame et de l'allégorie de Salem	
3.2. Récit politique d'une souffrance masculine	p. 60.
Conclusion	p. 70.
Salem : déclinaisons d'un récit prototypique	
Filmographie / Bibliographie	p. 78.

Introduction

L'histoire des sorcières de Salem a traversé les siècles pour acquérir progressivement une fonction allégorique qui illustre les phénomènes très divers d'oppression et de persécution collective d'un bouc-émissaire désigné par la communauté¹. La métaphore qui découle de la formule « chasse aux sorcières » possède une grande force de résonance dans l'ensemble de la culture et de l'imaginaire occidental, et dépasse amplement les frontières américaines puisque le continent européen a lui aussi connu, au XV^{ème} siècle, sa période d'obscurantisme². De nombreux récits fictionnels, qui participent à la construction et à la pérennisation de cet imaginaire collectif, ont été produits à partir des événements historiques de chasses aux sorcières qui eurent d'abord lieu sur le continent européen avant de se propager, par la suite, aux Amériques dès le XVII^{ème} siècle. Alors que l'Europe abandonnait peu à peu ses procès en sorcellerie pour se diriger vers son siècle des Lumières, la petite ville de Salem – à quelques kilomètres de Boston dans l'actuel État du Massachusetts – connaît une véritable épidémie de soi-disant possessions diaboliques.

Les sorcières de Salem

Les premiers signes d'ensorcellement sont apparus, à Salem, dans la maison du révérend Parris en février 1692³. Sa fille Elizabeth, alors âgée de neuf ans, se trouva soudainement dans un état de transe, se roulant par terre et aboyant comme un chien. Sa cousine, Abigail, onze ans, eu bientôt les mêmes symptômes. Face au comportement des deux enfants, le révérend Parris et le docteur Gribbs demandèrent de l'aide au révérend Hale qui avait récemment eu à faire à des actes de sorcellerie non loin de Salem. Questionnées, les deux fillettes accusèrent trois femmes du village de les avoir ensorcelées : Tituba, une esclave venue de la Barbade au service du révérend Parris, ainsi que Sarah Good et Sarah Osbourne. La première était une vagabonde et la deuxième était connue de la communauté pour avoir entretenu des relations sexuelles hors mariage. Sous les coups de son maître, Tituba se confessa et révéla que les deux

¹ ROGOZINSKI Jacob, *Ils m'ont haï sans raison : de la chasse aux sorcières à la terreur*, Paris, Éditions du Cerf, 2015, p. 11.

² LE BRAS-CHOPARD Armelle, *Les Putains du Diable. Le procès en sorcellerie des femmes*, Paris, Plon, 2006.

³ ROSENTHAL Bernard, *Salem Story : Reading the Witch Trials of 1692*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 3.

fillettes avaient effectivement été ensorcelées par Sarah Good, Sarah Osbourne mais aussi par un homme de Boston et deux autres femmes qu'elle ne connaissait pas. Ces prétendues possessions diaboliques se propagèrent rapidement dans la petite ville. La population de Salem, en proie à une psychose généralisée, se persuada que le Diable était parmi elle. D'autres jeunes filles, que l'on nommait les *afflicted girls*, se joignirent aux deux premières pour accuser un nombre toujours grandissant de sorcières et de sorciers au sein du village. L'épidémie de sorcellerie prit fin en automne 1693 lorsque les jeunes filles incriminèrent les femmes du révérend Hale et du gouverneur Phips. Le révérend Hale accusa alors les jeunes filles de parjure et les 150 prisonniers restants furent libérés.

***The Crucible* d'Arthur Miller**

En 1953, l'écrivain Arthur Miller écrit sa pièce de théâtre *The Crucible* qui s'inspire des événements historiques des sorcières de Salem. En raison du contexte politique entourant sa création, cette pièce en quatre actes a communément été perçue comme une allégorie critique qui entendait dénoncer les pressions morales et politiques faites, dans les années cinquante aux États-Unis, aux membres du parti communiste par la politique du sénateur Joseph McCarthy⁴. Au travers des personnages principaux, John et Elizabeth Proctor, la pièce semble également être une dénonciation de l'exécution du couple Julius et Ethel Rosenberg, condamnés à mort car suspectés d'être des espions à la solde des gouvernements soviétiques⁵. De par son incitation à la délation, la politique maccarthyste fut très rapidement qualifiée à l'époque, par les cercles intellectuels de gauche, de « chasse aux rouges » ou de « chasse aux sorcières »⁶. Cependant, l'analogie entre les procès de Salem et la politique de répression du Sénateur McCarthy n'a pas toujours eu bonne presse. En effet, la critique de l'époque a souvent reproché à Arthur Miller de ne pas avoir pris en compte une différence cruciale entre ces deux affaires, à savoir que les sorcières n'existent pas contrairement aux espions et aux traitres⁷.

⁴ MURPHY Brenda, *Congressional Theater : Dramatizing Mccarthyism On Stage, Film, and Television*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 133.

⁵ SILBERMAN Marc, « Learning from the Enemy : DEFA-French co-productions of the 1950's », *Film History*, vol. 18, n°1, (Cold-War German Cinema), 2006, p. 34.

⁶ NAVASKY Victor, *Les Délateurs*, Paris, Balland, 1982 [1980], p. 32.

⁷ MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 154.

L'auteur assumait pleinement, pour sa part, cette analogie⁸. Toutefois, avec les années, Miller nuança son propos et incita les lecteurs à ne pas lire ce texte uniquement comme une traduction du contexte sociopolitique propre au maccarthysme⁹. Selon lui, sa pièce est également une invitation à faire acte de résistance contre les situations d'injustice et une mise en garde face aux phénomènes de paranoïa et de persécutions collectives¹⁰.

The Crucible est aujourd'hui encore la pièce la plus fréquemment produite d'Arthur Miller¹¹, laissant ainsi la possibilité aux lecteurs et aux spectateurs à travers le monde d'y trouver des similarités avec leur propre contexte sociopolitique¹². Selon Christopher Bigsby, auteur de nombreux ouvrages critiques autour de l'œuvre d'Arthur Miller, la première fois que la pièce *The Crucible* fut produite en Chine, à la fin des années septante, les spectateurs n'ont pas manqué de relever de nombreux points communs entre l'affaire de Salem et la politique de répression mise en place pendant la Révolution culturelle sous Mao Zedong¹³. En 2018, la pièce fut cette fois-ci produite à Tel-Aviv. Dans cette version de *The Crucible*, adaptée par Gilad Kimhi et Gur Koren, l'intrigue prenait place dans une colonie israélienne en Cisjordanie, opérant ainsi un transfert du contexte puritain et colonial de la Nouvelle-Angleterre vers la société juive israélienne contemporaine. À l'instar de la version de Miller, cette version israélienne de la pièce souhaitait questionner l'instrumentalisation politique du religieux¹⁴. La valeur allégorique de *The Crucible* semble pouvoir donc être constamment révisée à la lumière de différents contextes sociopolitiques de par le monde. La pièce d'Arthur Miller a ainsi été régulièrement exploitée au théâtre, depuis sa création, toujours dans l'idée d'offrir aux différents spectateurs une interprétation des enjeux sociaux et politiques qui traversent, ou ont traversé, leur société¹⁵.

⁸ MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 151.

⁹ MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 150.

¹⁰ MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 150.

¹¹ ADAMS Gretchen. A., *The Specter of Salem. Remembering the Witch Trials in Nineteenth-Century America*, Chicago, Chicago University Press, 2008, p. 154.

¹² MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 156.

¹³ BIGSBY Christopher, *Arthur Miller : A Critical Study*, New-York, Cambridge University Press, 2005, p. 150.

¹⁴ KRA-OZ Tal, « In Israel, Imagining Arthur Miller's *Crucible* in a West Bank Settlement », *Tablet Magazine* [en ligne], 27 février 2018.

¹⁵ MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 156.

Légende américaine

L'affaire de Salem reste la plus célèbre et la plus traumatique des chasses aux sorcières de l'histoire des États-Unis. La métaphore qui en découle est régulièrement utilisée dans la vulgate, lors de débats publics, pour dénoncer tour à tour les phénomènes de persécutions collectives¹⁶, l'instrumentalisation politique du religieux et les abus de pouvoir¹⁷, ou encore les dangers des passions excessives et du fanatisme¹⁸. Cette allégorie est également partie prenante de la fondation de l'identité américaine puisqu'elle marque les limites des croyances et des comportements acceptés par la société étasunienne¹⁹.

L'un des premiers usages notables de cette métaphore apparaît en 1720, à Boston, lors d'un débat public autour de l'inoculation contre la variole en Nouvelle-Angleterre. Le journal de James Franklin, frère de Benjamin, se rangea du côté des sceptiques et les articles du *New England Courant* n'hésitaient pas à se référer à la folie qui gagna Salem en 1692 pour critiquer l'engouement suscité par le processus de vaccination²⁰. La métaphore fit de nouveau surface dans les sphères publiques et médiatiques lors de la Guerre de Sécession. Les discours d'Abraham Lincoln mettaient en garde contre les fanatiques du Nord des États-Unis qui, puisqu'ils avaient été capables de pendre tant de sorcières, n'auraient aucun scrupule à détruire le Sud. Les Sudistes érigèrent alors l'histoire de Salem comme le symbole du manque de discernement des abolitionnistes du Nord et du danger qu'un tel excès pouvait représenter²¹. Dans les années vingt, la métaphore fit de nouveau son apparition dans le cadre de la prohibition. Les journaux américains de l'époque notaient l'enthousiasme d'une partie de la population qui, comme à Salem, ne manquait pas de dénoncer toute infraction à la loi²². Dans les années cinquante, grâce à la renommée de *The Crucible*, l'allégorie de Salem gagna sa place en tant que synonyme de persécution dans l'imaginaire américain²³. L'analogie se

¹⁶ REIS Elizabeth, *Damned Women : Sinners and Witches in Puritan New England*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, p. 10.

¹⁷ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 150.

¹⁸ ADAMS Gretchen, *op. cit.*, p. 152.

¹⁹ ADAMS Gretchen, *op. cit.*, p. 157.

²⁰ ADAMS Gretchen, *op. cit.*, p. 132.

²¹ ADAMS Gretchen, *op. cit.*, pp. 129-131.

²² ADAMS Gretchen, *op. cit.*, p. 150.

²³ ADAMS Gretchen, « The Specter of Salem in American Culture », *OAH Magazine of History*, vol. 17, n°4, juillet 2003, p. 26.

fixa notamment dans les esprits car la pièce d'Arthur Miller reste l'une des prises de position face au maccarthysme qui eut le plus de résonance à son époque²⁴. Aujourd'hui, dans les discours populaires et l'imaginaire collectif, la formule « chasse aux sorcières » est encore fréquemment utilisée comme une arme rhétorique pour prendre à partie son opposant, notamment lors de débats de société²⁵.

Légende de la culture populaire américaine²⁶, le sujet se présente également comme un récit prototypique, revenant régulièrement en tant que thème ou toile de fond, pour toutes sortes de transpositions littéraires, théâtrales et cinématographiques. Certains de ces récits se concentrent sur les faits historiques, alors que d'autres exploitent le mythe des sorcières à des fins horribles. Au cours de ces dix dernières années, ces événements historiques ont fait l'objet d'un certain regain d'intérêt auprès du public. En effet, plusieurs films autour du thème des chasses aux sorcières en Nouvelle-Angleterre furent récemment produits, notamment le très remarqué *The Witch* (2015) réalisé par Robert Eggers, ou encore le film d'horreur *The Lords of Salem* (2012) du cinéaste et musicien Rob Zombie. En 2014, la chaîne WGN America entamait quant à elle la production de la série *Salem*, qui allait durer trois saisons, à raison de douze épisodes par saison. En 2015, Gus Van Sant réalisait à son tour, pour la chaîne HBO, l'épisode pilote de *The Devil You Know*, une série qui ne verra finalement pas le jour. La thématique semble ne jamais avoir perdu de son attrait au sein de l'industrie cinématographique. Dès 1910, les productions américaines autour du thème des procès des sorcières de Salem se sont multipliées. *A Witch of Salem Town* de L. J. Henderson, réalisé en 1915, fit suite au court-métrage de David W. Griffith, *Rose O'Salem Town* (1910), et ainsi de suite jusqu'en 1936, où Frank Lloyd réalise le film *Maid of Salem* avec l'actrice Claudette Colbert. Puis, au cours des années quarante, l'affaire de Salem perd en popularité jusqu'à son retour sur le devant de la scène, dans les années cinquante, grâce à la pièce de théâtre d'Arthur Miller. En effet, *The Crucible* donnera lieu à son tour à plusieurs adaptations cinématographiques et télévisuelles. Parmi les plus célèbres nous trouvons le film français *Les Sorcières de Salem*, réalisé en 1957 par Raymond Rouleau et dont Jean-Paul Sartre a signé le scénario, avec Simone Signoret et Yves

²⁴ MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 158.

²⁵ ADAMS Gretchen, *op. cit.*, p. 26 ; voir également un récent usage de cette formule par Donald Trump au sujet de l'investigation menée à son encontre par le procureur Mueller : <https://twitter.com/realdonaldtrump/status/975720503997620224?lang=en>

²⁶ REIS Elizabeth, *op. cit.*, p. 10.

Montand dans les rôles d'Elizabeth et John Proctor. En 1996, Arthur Miller décide de proposer, lui aussi, un scénario adapté de sa pièce pour le film éponyme réalisé par Nicholas Hytner avec, dans les rôles de John Proctor et d'Abigail Williams, Daniel Day-Lewis et Winona Ryder.

Problématique et méthodologie

Notre étude consistera à analyser les représentations des chasses aux sorcières et de leurs procès, ainsi que les usages discursifs qui en sont faits, dans les deux films que nous venons de citer : *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible*. Aucun des deux n'est particulièrement connu pour son succès critique ou public, ils restent néanmoins les plus célèbres adaptations cinématographiques de la pièce *The Crucible*. Cependant, ces films n'ont jusqu'alors été que très rarement mis en regard. Il nous faut noter que très peu de copies des *Sorcières de Salem* étaient disponibles jusqu'à présent²⁷, ce qui ne profitait pas à une mise en relation de ces deux productions. Réalisé en 1957, le film de Raymond Rouleau est contemporain de la pièce d'Arthur Miller, tandis que le film de Nicholas Hytner a été réalisé en 1996, soit plus de quarante ans après le maccarthysme. Le scénario de cette adaptation a été signé de la main d'Arthur Miller qui déclarait être convaincu de l'intemporalité de sa thématique et de l'applicabilité de son sujet, quels que soient l'époque ou le contexte sociopolitique²⁸. Il nous semble donc pertinent de mener une analyse comparative de ces deux films.

Notre réflexion nous conduira à nous interroger sur la pérennité de cette matrice narrative, ses usages et la persistance de sa valeur allégorique. De quoi les films *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible* veulent-ils faire le procès ? Mais aussi, de quoi font-ils l'apologie ? Quelle est la visée discursive de ces récits ? Le discours allégorique de ces textes filmiques résonnait-il avec l'actualité sociale et politique propre à leur contexte de production respectif ?

Pour mener à bien l'ensemble de notre recherche, notre outil méthodologique s'est construit à partir de différents ouvrages qui ne sauraient appartenir uniquement au champ des études filmiques. Notre approche sera hétérogène et convoquera des écrits relevant de la sémiologie du cinéma, des théories sur l'adaptation filmique, du domaine

²⁷ En 2017, *Les Sorcières de Salem* fut restauré et édité en Blu-ray par les studios Pathé. Le film était quasi invisible jusqu'alors. Cf. HAYWARD Susan, *Simone Signoret : une star engagée*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 83.

²⁸ NAVASKY Victor, « The Demons of Salem, with us Still », *The New York Times* [en ligne], 8 septembre 1996.

des études génériques ou encore des *star studies*. Selon une perspective matérialiste²⁹, nous contextualiserons également les modes de production et de diffusion de chacune des œuvres de notre corpus notamment grâce à un échantillon d'articles de réception critiques. Toutefois, notre étude s'étendra aussi aux terrains de l'histoire des représentations, de la sociologie, des *cultural studies* ou encore des études littéraires et théâtrales.

Dans notre première partie, nous reviendrons sur les querelles qui ont entouré la sortie du film de Raymond Rouleau dont les dialogues avaient été écrits par Jean-Paul Sartre. Cette adaptation française de *The Crucible* fut, en général, très mal reçue par la critique américaine et francophone de l'époque, ainsi que par Arthur Miller lui-même. Le conflit généré par une interprétation sartrienne du sujet, souvent jugée trop marxiste³⁰, nous éclairera sur la visée discursive propre à chacun des deux textes. Cela nous conduira à sonder les problématiques transmédias ainsi que les enjeux idéologiques et politiques qui déterminent une entreprise d'adaptation. Par « adaptation » nous comprenons tout ce qui englobe « les créations, les remakes, les remédiations, les révisions, les parodies, les réinventions, les réinterprétations, les expansions et extensions »³¹ d'une œuvre. Ainsi, selon une terminologie genettienne, nous identifierons les rapports de transtextualité qui s'opèrent entre la pièce d'Arthur Miller et le film de Raymond Rouleau.

Nous poursuivrons avec une étude des discours de réception critique qui ont circulé autour des films de notre corpus. Le récit filmique n'étant pas un texte clos dont le sens se limite à celui de sa diégèse, il est important, lors d'une analyse, de le replacer au sein du contexte social dans lequel il a été produit et reçu³². Les films peuvent nous ouvrir une fenêtre sur l'imaginaire, les craintes et les aspirations d'une époque ou d'une société. Nous verrons par exemple, qu'en 1996, la pertinence de l'adaptation de Nicholas Hytner a souvent été remise en cause. Tandis qu'en 1957, la sortie en salles du

²⁹ LE FORESTIER Laurent, « Préambule méthodologique », in Adrienne Boutang [et al.], *L'Analyse des films en pratique*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 35.

³⁰ MARTIN Robert A. & CENTOLA Steven R. (ed.), *The Theater Essays of Arthur Miller*, New York, Da Capo Press, 1996, p. 366.

³¹ HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2013 [2006], citation traduite par RYAN Marie-Laure in « Le transmedia storytelling comme pratique narrative », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [en ligne], n°10, 2017, p. 2.

³² KELLNER Douglas, « Hollywood Film and Society », in Hill John & Church Gibson Pamela (ed.), *American Cinema and Hollywood*, New-York, Oxford University Press, 2000, pp. 130-131.

film de Raymond Rouleau a pu, dans une certaine mesure, résonner avec des conflits politiques qui se propageaient alors sur le continent européen, de Budapest à Alger. Dans cette première partie, il s'agira donc de déterminer dans un premier temps les questions soulevées par le procédé d'adaptation filmique d'une œuvre littéraire puis, dans un second temps, de questionner la pertinence sociohistorique de l'allégorie de Salem en 1957 et 1996. L'ensemble de ces réflexions nous permettra de constater comment la matrice narrative de la pièce d'Arthur Miller peut être différemment exploitée par deux discours filmiques qui, en définitif, disent « la même chose autrement » et « autre chose semblablement »³³.

Nous poursuivrons notre travail en nous demandant cette fois-ci, non pas ce que ces films entendent dénoncer, mais ce qu'ils glorifient. Les épisodes de chasses aux sorcières sont historiquement des événements qui font état d'une violence sociale, à l'endroit des femmes, institutionnalisée par des structures de pouvoir endocentriste³⁴. Les procès en sorcellerie ont été révisés sous le prisme d'une lecture féministe, par de nombreuses historiennes³⁵. Par ailleurs, différents mouvements féministes ont fait de ces prétendues sorcières le symbole de leur lutte³⁶. Paradoxalement, les films de notre corpus nous paraissent être des récits qui visent plutôt à mettre en lumière la souffrance d'un héros masculin, John Proctor, ainsi que son intégrité et son parcours vers une élévation morale. Les films *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible* semblent procéder à une récupération de ces épisodes de chasses aux sorcières au profit d'un récit de victimisation et d'héroïsme au masculin qui fait l'apologie de la résistance citoyenne et des valeurs démocratiques, comme la liberté et la justice. Afin de soutenir cette hypothèse, nous procéderons à une étude en deux temps.

³³ GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

³⁴ HESTER Marianne, *Lewd Women and Wicked Witches : A Study of the Dynamics of Male Domination*, London, Routledge, 1992, p. 107.

³⁵ KARLSEN Carol F., *The Devil in the Shape of a Woman : Witchcraft in Colonial New England*, New York, Norton, 1987, pp. xi-xvi.

³⁶ PURKISS Diane, *The Witch in History. Early Modern and Twentieth-Century Representations*, Londres, Routledge, 1996, p. 9. ; Voir également la création du mouvement WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy) en 1968 aux États-Unis, la création de la revue féministe *Sorcières* dans les années septante à Paris, ou encore le retour de la figure de la sorcière dans les mouvements écoféministes comme les écrits de l'autrice et militante américaine Starhawk.

Dans notre deuxième partie, nous nous pencherons sur la construction des personnages féminins dans les films de Raymond Rouleau et Nicholas Hytner et sur leur instrumentalisation au profit de la mise en valeur du dilemme morale traversé par John Proctor. Le texte original d'Arthur Miller a donné lieu à de nombreuses lectures féministes car il se présente comme un catalogue des différents visages féminins culturellement attribués à la figure de la sorcière : d'Abigail, la tentatrice, à Tituba, sorcière vaudou, en passant par la sage-femme Rebecca Nurse³⁷. Ainsi, convoquer la figure de la sorcière n'est pas un acte anodin, puisque celle-ci s'inscrit dans une longue tradition symbolique, historique et culturelle. C'est une entité qui, en tant que personnage populaire, est « traversé[e] par des discours qui s'inscrivent en [elle] et dans lesquels [elle] s'inscrit »³⁸.

Tout d'abord, nous mettrons en évidence les relations antagonistes entre deux protagonistes du récit : Elizabeth Proctor et Abigail Williams. La principale modification apportée à l'histoire originale des sorcières de Salem, par Arthur Miller, fut l'ajout d'une relation adultérine entre la jeune Abigail Williams et un père de famille, John Proctor, époux d'Elizabeth. La véritable Abigail était une fillette de 11 ans mais, sous la plume de Miller, elle devint une femme tentatrice et démoniaque. Au travers de cette relation extraconjugale, le rapport d'opposition entre les personnages d'Elizabeth Proctor et d'Abigail Williams semble réactiver la dichotomie séculaire entre la figure de la sainte et celle de la putain.

Pour étayer notre propos, nous mènerons une analyse sémiologique de ces personnages filmiques selon les principes d'axe de distribution et d'axe de différence d'André Gardies³⁹. Dans le cadre de notre travail, cette étude des personnages féminins sera menée de manière transversale, c'est-à-dire à la fois au sein d'un même film et au sein du corpus, en étant attentif aux différentes relations transtextuelles qui sont en jeu. Le personnage de cinéma étant une entité complexe, notre étude devra aussi tenir compte du fait qu'il est une « figure actorielle »⁴⁰ marqué par le jeu et le corps de son interprète. Notre recherche devra donc également prendre en considération

³⁷ SCHISSEL Wendy, « Re (dis)covering the Witches in Arthur Miller's *The Crucible* : A Feminist Reading », *Modern Drama*, vol. 37, n°3, 1994, p. 462.

³⁸ TRHOELER Margrit & TAYLOR Henry M., « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *Iris*, n°24, (Le personnage au cinéma), 1998, Paris, p. 34.

³⁹ GARDIES André, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ GARDIES André, *op. cit.*, p. 59.

l'inscription des différentes actrices dans les discours médiatiques qui accompagnent leur carrière et construisent leur image⁴¹. Ces différentes pistes d'analyse nous conduiront à évaluer les nuances apportées à cette relation antagonique et manichéenne, entre les personnages d'Elizabeth et d'Abigail, au sein de notre corpus filmique. Nous déterminerons en quoi ce rapport d'opposition entre les personnages féminins est un outil discursif qui permet de mettre en lumière la quête d'intégrité du protagoniste masculin, John Proctor, ce qui nous conduira à notre troisième et dernière partie.

Nous partirons du postulat que *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible* empruntent tous deux au mode esthétique, narratif et culturel du mélodrame. La pièce d'Arthur Miller a souvent été étudiée en tant que récit tragique d'une résistance héroïque⁴². Cependant, nous nous proposons d'analyser les deux adaptations filmiques de cette pièce comme des représentations mélodramatiques de la souffrance et de la victimisation d'un héros masculin. Nous nous appliquerons d'abord à dresser la liste des différents éléments des films de notre corpus qui répondent aux critères du mode mélodramatique définis par l'historienne Linda Williams⁴³. L'approche de Williams s'inscrit dans la lignée de la théorie du mélodrame littéraire de Peter Brooks. Ce dernier décrit le mélodrame comme un récit qui se focalise sur le parcours d'un héros-victime et vertueux et qui a pour fonction socioculturelle de rendre manifeste les vertus de ce protagoniste au sein d'un contexte où l'innocence et la morale sont persécutées⁴⁴. Nous constaterons que les structures narratives des films à l'étude visent, en effet, à faire reconnaître la victoire morale du personnage de John Proctor.

Dans un second temps, nous verrons comment le mode mélodramatique, en construisant ces récits de souffrances et de victimisation masculines, peut être un outil discursif qui permet d'exprimer des tensions idéologiques et politiques. Nous observerons que les films de notre corpus performant un héroïsme au masculin afin de traduire des angoisses qui touchent à la crise des idéaux fondamentaux de nos

⁴¹ DYER Richard, *Stars*, London, BFI, 1979, p. 3 & p. 10.

⁴² BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 150.

⁴³ WILLIAMS Linda, « The American Melodramatic Mode », *Playing the Race Card : Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*, Princeton, Princeton University Press, 2001, pp. 10-44.

⁴⁴ BROOKS Peter, *L'imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Éditions classique Garnier, 2010 [1976], p. 38.

démocraties occidentales, comme la liberté et la justice. Nous terminerons cette analyse en évaluant les effets du comportement héroïque et de la victoire morale de John Proctor sur les dénouements de chacun des deux films de notre corpus, qui ont pour fonction narrative de faire reconnaître la performance et la vertu du héros-victime. Cela nous permettra de confirmer que c'est bien parce qu'elle soulève des questions d'ordre morale et qu'elle a une fonction allégorique, que la matrice narrative des films *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible* a un potentiel mélodramatique⁴⁵.

Conclusion

À la lumière des questions rencontrées tout au long de notre recherche, nous dresserons le bilan des différentes problématiques engendrées par notre objet d'étude : la mise en cause de la pertinence sociohistorique de l'allégorie de Salem, les conflits suscités par le procédé d'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma, ou encore la mise en œuvre des visées discursives de chacun des films du corpus par le déploiement de ressorts narratifs d'ordre mélodramatique. Nous terminerons par le constat que la matrice narrative de la pièce *The Crucible* a maintes fois été exploitée, adaptée, interprétée, corrigée et/ou triturée au sein de productions cinématographiques pour tenter de résonner dans un autre cadre culturel et sociohistorique que celui auquel elle avait été assignée en première instance. Ces différentes adaptations impliquent des questions narratives et transmédias, tels que la reprise d'un univers de référence, la préservation de certains éléments fictionnels comme les personnages ou encore le passage d'un genre à l'autre, du drame historique au *thriller* sanglant par exemple.

Puis, en conclusion de notre recherche, nous questionnerons la persistance de la valeur allégorique des récits ayant pour toile de fond les événements historiques de Salem dans les récentes productions cinématographiques et télévisuelles. La fonction métaphorique de ces récits est assurément héritée, du moins en partie, de la matrice narrative de la pièce d'Arthur Miller et de la résonance que possède encore cette pièce dans l'imaginaire collectif américain. Nous tiendrons pour exemple le récent film *Assassination Nation* du réalisateur Sam Levinson, sorti sur les écrans en 2018. Ce film raconte l'histoire de quatre lycéennes, dans la petite ville de Salem, accusées d'avoir

⁴⁵ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 23.

piraté et rendu public les données personnelles de la moitié de la ville. Les jeunes femmes sont prises pour cible par leurs concitoyens qui cherchent à se venger. Revisitant le genre du *rape and revenge movie*, le film assène et martèle un discours féministe qui fait l'apologie d'un héroïsme au féminin. En dépit des apparences, la structure narrative d'*Assassination Nation* partage un certain nombre d'éléments fictionnels avec la pièce d'Arthur Miller, ainsi qu'avec les films de Raymond Rouleau et de Nicholas Hytner. *Assassination Nation* n'a d'ailleurs pas manqué d'être qualifié de *Crucible* contemporain⁴⁶ ou de *Crucible* pour la génération *Instagram*⁴⁷. Sur un plan discursif, des parallèles peuvent en effet être tirés entre le personnage de Lily Colson, protagoniste du film, et les différentes actualisations du personnage d'Abigail Williams au sein de notre corpus.

Les analogies établies entre les différentes adaptations filmiques de l'allégorie de Salem tout au long de notre recherche, nous amèneront à penser qu'il existe une relation transfictionnelle entre les œuvres à l'étude. La transfictionnalité⁴⁸, selon Richard Saint-Gelais, consiste à reprendre des éléments fictionnels, comme un personnage ou un univers de référence, dans un ensemble de textes indépendants les uns des autres. Cette analyse nous conduira à nous poser les questions suivantes : peut-on envisager l'ensemble des productions cinématographiques, littéraires, théâtrales et télévisuelles autour du « canon »⁴⁹ des événements de Salem comme faisant partie d'une même série fictionnelle, au sens où l'entend Stéphane Benassi, c'est-à-dire une déclinaison (quasi infinie) d'une matrice prototypique de départ⁵⁰ ? Quelle valeur allégorique peut encore avoir aujourd'hui une représentation filmique des procès des sorcières de Salem, que celle-ci se concentre sur les faits historiques ou qu'elle aborde le sujet de manière référentielle ? Comment cette thématique continue-t-elle d'être travaillée par les productions cinématographiques d'aujourd'hui ? Sa pertinence sociohistorique et sa fonction allégorique sont-elles vraiment immuables ?

⁴⁶ KUPLOWSKY Peter, « *Assassination Nation* », article écrit dans le cadre de la sélection du Toronto International Film Festival 2018, [en ligne].

⁴⁷ POTTON Ed, « *Assassination Nation* Review », *The Times* [en ligne], 23 novembre 2018.

⁴⁸ SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 20.

⁴⁹ SAINT-GELAIS Richard, « Le stade médiatique de la fiction », *op. cit.*, pp. 373-434.

⁵⁰ BENASSI Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du CEFAL, 2000, p. 49.

1. Dire autre chose semblablement

1.1. D'Arthur Miller à Jean-Paul Sartre, de Jean-Paul Sartre à Arthur Miller

Du théâtre au cinéma

En avril 1952, Arthur Miller passa trois semaines à Salem afin d'effectuer des recherches dans les archives des procès en vue d'écrire sa prochaine pièce. Il y trouva sa matière première pour l'écriture de *The Crucible* : les faits, les événements et les personnages⁵¹. Le cas d'un fermier nommé John Proctor retint particulièrement son attention. Proctor considérait que cette épidémie de sorcellerie n'était rien d'autre qu'une conspiration de la part du révérend Parris qui, à l'époque, s'était mis à dos une bonne partie du village en augmentant les impôts qui lui permettaient de payer son salaire. L'indignation de John Proctor lui coûta la vie et il fut le premier homme de Salem à être accusé de sorcellerie⁵². Ces recherches furent particulièrement inspirantes pour Arthur Miller qui élaborait l'intrigue de sa pièce autour de l'intégrité morale de John Proctor.

Ainsi débute *The Crucible*, le révérend Parris est au chevet de sa fille Betty, qui est souffrante, avec sa nièce Abigail Williams. La nuit précédente, le révérend a surpris Abigail et Betty dans la forêt en compagnie d'autres jeunes filles du village. Ce que Parris a vu ressemblait fort à un Sabbat, les jeunes femmes dansaient autour d'un feu et certaines d'entre elles étaient nues. L'état de Betty, sujette à une crise d'hystérie, se dégrade rapidement. Afin de se protéger de quelconques accusations, les jeunes filles, menées par Abigail, jurent avoir été ensorcelées et mettent en cause plusieurs autres femmes de Salem. Abigail, qui entretenait jusqu'à peu une liaison avec John Proctor, profite de ce flot d'accusations pour incriminer sa rivale, Elizabeth Proctor. John apprend par sa servante Mary Warren, qui participe également aux procès, que tout cela n'est qu'une supercherie. Toutefois Mary, craignant les représailles d'Abigail, échoue à révéler la fraude devant les juges. Pour tenter de sauver sa femme et de confondre Abigail, John confesse son péché d'adultère. Mais Elizabeth réfute cet aveu dans l'intention de préserver l'honneur de son mari. Face à l'hypocrisie des juges, John se met à douter de l'existence de Dieu ce qui lui vaut d'être accusé à son tour de sorcellerie. Il résiste ensuite aux menaces et au chantage des juges qui lui promettent la

⁵¹ MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 139.

⁵² ROSENTHAL Bernard, *op. cit.*, p. 109.

vie sauve s'il reconnaît son crime et ceux des autres prétendues sorcières. Jusqu'au jour de son exécution, il clamera son innocence, s'obstinant à ne pas déshonorer son nom et ceux d'autres villageois.

Arthur Miller construit donc l'arc narratif de sa pièce autour du dilemme moral que rencontre le personnage de John Proctor. Ce choix dramaturgique résonne directement avec les problématiques que rencontrait, à cette époque, l'auteur dans sa vie personnelle. Miller faisait alors l'objet d'une enquête menée par la Commission sur les activités anti-américaines (House Un-American Activities Committee, HUAC). En effet, son nom avait été donné par le cinéaste Elia Kazan qui venait de dénoncer plusieurs de ses amis afin d'être lui-même retiré de la liste noire qui visait Hollywood⁵³. La politique maccarthyste considérait que toute personne dénoncée par un informateur, pour une possible affiliation au Parti communiste, était coupable de trahison envers la nation américaine⁵⁴. Tout comme à Salem, la délation et la confession étaient fortement encouragées. En effet, en 1692, se confesser ne menait pas fatalement à la potence. Par leur « clémence », les juges et les révérends espéraient montrer l'exemple et ainsi encourager la confession et, plus particulièrement, la dénonciation⁵⁵. Arthur Miller fut l'une des victimes de cette politique.

Dans le collimateur de l'HUAC, l'auteur était dans l'impossibilité de voyager puisque son passeport lui avait été confisqué par le gouvernement américain⁵⁶. Il confia alors à son agent le soin de veiller aux différentes adaptations de sa pièce à l'étranger. Arthur Miller exprima la condition, qu'en France, l'adaptation et la traduction de sa pièce soient prises en charge par Jean-Paul Sartre ou Marcel Aymé. Le secrétaire de Jean-Paul Sartre refusa le manuscrit de *The Crucible* avant même que ce dernier n'ait pu lire la pièce⁵⁷. Celle-ci a donc été traduite et adaptée par Marcel Aymé dans un premier temps, puis mise en scène par Raymond Rouleau au théâtre Sarah Bernhardt, à Paris, en 1954. Les rôles de John et Elizabeth Proctor étaient tenus par Yves Montand et Simone Signoret, et celui d'Abigail par la comédienne Nicole Courcel. La pièce fut jouée

⁵³ NAVASKY Victor, *op. cit.*, p. 225.

⁵⁴ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁵ REIS Elizabeth, *op. cit.*, pp. 124-126.

⁵⁶ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁷ SIGNORET Simone, *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Paris, Seuil, 1976, p. 126.

pendant deux saisons et rencontra un grand succès critique qui motiva l'idée d'une adaptation cinématographique⁵⁸.

Jean-Paul Sartre, qui était venu voir l'une des premières représentations au théâtre Sarah Bernhardt⁵⁹, n'avait pas trouvé à son goût la version de Marcel Aymé. La mort de John Proctor n'avait de sens pour Sartre que si la révolte de la population de Salem avait pour socle un conflit social. Il jugea cette adaptation insatisfaisante car il manquait, selon lui, une perspective marxiste qui mettrait en avant les enjeux sociaux d'une lutte de classe⁶⁰. En 1955, Raymond Borderie entreprit la production du film et Jean-Paul Sartre fut engagé comme scénariste, suite à la suggestion d'Arthur Miller⁶¹. Sartre put donc, à loisir, ajouté au scénario la dimension de critique sociale qui lui tenait à cœur et qui, selon lui, était absente du texte original. *Les Sorcières de Salem* de Raymond Rouleau devint alors « un film historique politisé »⁶².

Le scénario de Jean-Paul Sartre

Le scénario de Jean-Paul Sartre s'organise autour d'un conflit entre les autorités puritaines, qui craignent de voir le pouvoir leur échapper, et le peuple de Salem révolté. Tout comme dans la pièce de Miller, John Proctor entretient une relation avec sa servante Abigail et, semblablement au texte original, cet adultère est expliqué par le puritanisme et la froideur de sa femme, Elizabeth. Lorsque celle-ci découvre cette liaison, elle chasse Abigail de la maison. Cette scène ne figure ni dans le texte d'Arthur Miller, ni dans le film de Nicholas Hytner. Abigail jure de se venger et entreprend de se débarrasser de sa rivale. Elle laisse entendre ses intentions à John. La jeune femme organise alors une séance de sorcellerie dans la forêt avec d'autres jeunes filles du village et Tituba, l'esclave de son oncle, le révérend Parris. Ce dernier surprend cette réunion clandestine alors que sa fille Betty, présente sur les lieux, sombre dans un état de transe. John Proctor assiste également à ce rituel et menace Abigail de se venger si sa femme venait à être, d'une quelconque manière, victime de tout cela. Afin d'éviter les représailles, l'ensemble des jeunes filles feignent ensuite d'être sous l'emprise de

⁵⁸ SILBERMAN Marc, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁹ SIGNORET Simone, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁰ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 154.

⁶¹ SILBERMAN Marc, *op. cit.*, p. 34.

⁶² HAYWARD Susan, *op. cit.*, p. 111.

sorcières du village. Un procès s'ouvre, les jeunes filles gagnent le respect des juges et une atmosphère de terreur s'installe à Salem. Le révérend Parris voit là l'occasion de faire pression sur les paroissiens qui jusqu'alors lui tenaient tête, tandis qu'Abigail saisit sa chance pour accuser Elizabeth Proctor. Pareillement à la pièce d'Arthur Miller, John s'accuse devant la cour du péché d'adultère pour confondre Abigail alors qu'Elizabeth refuse de corroborer les dires de son mari. John, condamné, attend en prison le jour de son exécution, cependant qu'un vent de révolte souffle sur le village de Salem. La population menace de prendre les armes. Tour à tour, Abigail et Elizabeth, tentent de convaincre John d'avouer pour sauver sa vie. Mais reconnaître une faute qu'il n'a pas commise serait, pour John, faire acte d'allégeance à la Cour et ainsi salir les noms des personnes qui, comme lui, ont été accusées à tort. John est pendu dans la cour de la prison. Une assemblée de villageois tente d'en forcer l'entrée mais n'y parviendra pas à temps. Elizabeth empêche alors Abigail d'être lynchée par la foule en colère. Le film se termine tandis qu'un cortège entreprend une marche solennelle en portant les corps des sorcières pendues ce jour-là.

Ces quelques différences apportées au scénario par Jean-Paul Sartre, et notamment la séquence finale, mettent l'accent sur un conflit de classe qui n'était pas exploité dans la pièce originale d'Arthur Miller. En effet, ce dernier ne voyait pas les épisodes de chasses aux sorcières comme la résultante d'un affrontement entre les paysans et les riches magistrats. Dans la pièce de théâtre le pouvoir se trouve, avant tout, entre les mains des jeunes filles et non dans celles des riches propriétaires⁶³. D'ailleurs, dans le contexte américain des années cinquante, les personnages des juges et des *afflicted girls* référaient clairement au sénateur McCarthy et ses consorts⁶⁴. Sous la plume de Jean-Paul Sartre, et transposer dans un contexte français, cette analogie semble perdre de son immédiateté. De plus, la séquence d'ouverture des *Sorcières de Salem* met particulièrement l'accent sur la relation extraconjugale entretenue par John et Abigail ce qui souligne d'autant plus la rivalité entre Elizabeth et la jeune femme. Nous reviendrons plus en avant sur ce point.

Arthur Miller soupçonna le philosophe français d'avoir jugé la pièce trop bourgeoise à son goût, puisqu'elle se focalise sur la trajectoire individuelle de Proctor, et d'en avoir

⁶³ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁴ BRAHIMI Nassima, « Legal Trauma in Twentieth-Century American Drama : Arthur Miller's *The Crucible* », *Revista de Filología Románica*, vol. 33, n°Hors-Série, 2016, p. 189.

ainsi fait une leçon de sociopolitique intellectuellement satisfaisante pour la gauche, en mettant l'accent sur le collectif et une dynamique entre dominants et dominés⁶⁵. Il déplora, qu'au sein de la version de Sartre, la problématique de la conscience individuelle soit réduite à l'expression d'une révolte contre une classe oppressive. Le film *Les Sorcières de Salem* échouerait, selon Miller, à transposer la portée allégorique de sa pièce. L'auteur concéda néanmoins des qualités cinématographiques au film de Raymond Rouleau⁶⁶. L'écriture du scénario avait cependant été le fruit d'une longue correspondance entre les deux auteurs⁶⁷, mais ils n'eurent jamais l'occasion de se rencontrer durant toute la période de production et de réalisation du film⁶⁸.

Le film *Les Sorcières de Salem* et la pièce d'Arthur Miller entretiennent donc une relation que nous pourrions qualifier de transtextuelle. La transtextualité est un modèle pensé par Gérard Genette pour la littérature, et qui désigne tout ce qui met un texte « en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes »⁶⁹. Le rapport transtextuel est inhérent au procédé d'adaptation. Dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Genette identifie cinq types de relations transtextuelles dont notamment l'hypertextualité. Cette dernière consiste en une transformation d'un texte A en un texte B qui permet de « dire la même chose autrement » et/ou de « dire autre chose semblablement ». Le texte B est alors un « texte dérivé » du texte A, il peut par exemple reprendre de ce dernier son schéma d'action, les relations entre ses personnages ou simplement sa thématique. Ainsi, *Les Sorcières de Salem* et le texte d'Arthur Miller entretiennent une relation d'hypertextualité notamment car l'intention discursive de la pièce de théâtre a été révisée par Jean-Paul Sartre. Arthur Miller considéra, par ailleurs, que le film n'était qu'une interprétation de sa pièce et qu'il pouvait exister indépendamment de celle-ci⁷⁰. Lorsqu'en 1996, l'auteur décide de porter lui aussi sa pièce à l'écran, il établit à son tour une relation hypertextuelle entre ce nouveau film et celui de Raymond Rouleau. En effet, en décidant d'être le scénariste du film, en choisissant son fils comme producteur et en faisant savoir son entière satisfaction quant

⁶⁵ MARTIN Robert A. & CENTOLA Steven R., *op. cit.*, p. 367.

⁶⁶ MARTIN Robert A. & CENTOLA Steven R., *op. cit.*, p. 367.

⁶⁷ SIGNORET Simone, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁸ ROUDANE Matthew C. (ed.), *Conversations with Arthur Miller*, Jackson, Mississippi University Press, 1987, p. 344.

⁶⁹ GENETTE Gérard, *op. cit.*

⁷⁰ MARTIN Robert A. & CENTOLA Steven R., *op. cit.*, p. 367.

à la réalisation de Nicholas Hytner⁷¹, Arthur Miller commente, sans pour autant le citer, le film *Les Sorcières de Salem* qu'il avait désapprouvé quelques années auparavant. Par ces choix de productions, l'auteur met en place les conditions propices à un contrôle de la visée discursive du film. De plus, nous reconnaissons une certaine portée transfictionnelle au film *Les Sorcières de Salem*. En effet, la plupart des enjeux transfictionnels ont affaire avec une soif de récit qui se joue du côté de la résolution de l'intrigue⁷². Or, à l'écriture de son scénario, Jean-Paul Sartre procède à ce que l'on pourrait appeler une « correction »⁷³ du dénouement de *The Crucible*. Cette transformation relève de la transfictionnalité car elle agit à la fois comme une extrapolation et un étirement de l'intrigue. Ainsi, la relation d'hypertextualité qui s'opère entre *Les Sorcières de Salem*, le film *The Crucible* et la pièce de théâtre d'Arthur Miller conduit, effectivement, chacun de ces textes à dire « la même chose autrement » et « autre chose semblablement ».

Nous avons donc constaté que la « correction » apportée par Jean-Paul Sartre n'était pas du goût d'Arthur Miller. L'auteur était d'avis que l'accent marxiste apporté par le philosophe rendait le texte de *The Crucible* moins actuel, ceci bien entendu par rapport à un contexte de référence américain⁷⁴. Le rapport hypertexte entre *Les Sorcières de Salem* et la pièce *The Crucible* sous-entend que ces deux récits ont, en définitif, deux visées discursives qui diffèrent. Arthur Miller recentre son discours sur l'acte de résistance de John Proctor afin de mettre en avant la force de la conscience individuelle face à une répression politique et institutionnalisée. Jean-Paul Sartre, pour sa part, met l'accent sur la manière dont ces mécanismes de pouvoir reposent sur un rapport de force entre dominants et dominés. Contrairement à Arthur Miller, le philosophe entend plutôt faire appel à une conscience collective.

Nous allons à présent évaluer, à la lumière des événements politiques et médiatiques qui ont entouré la sortie des *Sorcières de Salem* sur les écrans, si la matrice narrative du film, une fois découplée de son contexte américain de création, a su trouver une quelconque résonance sur le territoire français à la fin des années cinquante. Nous

⁷¹ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 170.

⁷² SAINT-GELAIS Richard, « Contours », *op. cit.*, p. 27.

⁷³ LEITCH Thomas, *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, p. 98.

⁷⁴ MARTIN Robert A. & CENTOLA Steven R., *op. cit.*, p. 366.

ferons ensuite de même avec *The Crucible* de Nicholas Hytner. Nous questionnerons dans quelle mesure en 1996, quarante ans après le maccarthysme, le discours tenu par le film a pu rencontrer un écho au sein de l'actualité sociopolitique américaine.

1.2. Analyse des contextes de production et de réception

Les Sorcières de Salem, 1956 - 1957

Le tournage du film *Les Sorcières de Salem* se termina en automne 1956, quelques mois seulement après qu'Arthur Miller fut auditionné par la Commission sur les activités anti-américaines. Le film de Raymond Rouleau sortit donc en salle en 1957 alors que la polémique concernant les agissements de la politique maccarthyste était encore d'une actualité brûlante aux États-Unis. Toutefois, en France, le souvenir des exécutions du couple Rosenberg ne s'était pas pour autant effacé. Raymond Rouleau, durant les répétitions de la pièce de théâtre, n'avait d'ailleurs de cesse de se référer au couple Rosenberg. Dans le dernier acte de la pièce, qui fut jouée au Théâtre Sarah Bernhardt, la manière dont Yves Montand embrasse Simone Signoret était directement inspirée d'une photo, parue dans la presse, d'un baiser échangé par Ethel et Julius Rosenberg⁷⁵. Toutefois, en 1957, une partie de la critique francophone semble douter de la pertinence du film et de son sujet. Certains sont d'avis que *Les Sorcières de Salem* ne saurait trouver une quelconque résonance en France ou en Europe⁷⁶, et qu'il aurait été préférable de se tenir à une adaptation filmique et américaine de la pièce⁷⁷. Les choix dramaturgiques de Jean-Paul Sartre n'ont également pas toujours été vus d'un très bon œil car on déplorait l'aspect caricatural du conflit de classe dépeint par son scénario⁷⁸. André Bazin regrettait, quant à lui, que la collectivité mise en avant par Sartre soit si peu consistante⁷⁹. Néanmoins, l'échantillon d'articles critiques, dont nous avons réussi à disposer pour notre étude, provient pour la grande majorité de journaux et de revues bien souvent consultés par la gauche intellectuelle française de l'époque, qui approuvait les idées philosophiques de Jean-Paul Sartre. Il faut donc tenir compte de ce

⁷⁵ SIGNORET Simone, *op. cit.*, p. 133.

⁷⁶ CHARENSOL Georges, « *Les Sorcières de Salem* », *Nouvelles Littéraires*, 1957.

⁷⁷ DE BARONCELLI Jean, « Le cinéma : *Les Sorcières de Salem* », *Le Monde*, 2 mai 1957, p. 9.

⁷⁸ MOULLET Luc, « Un faux bon sujet », *Les Cahiers du cinéma*, n°72, juin 1957, p. 48.

⁷⁹ BAZIN André, « *Les sorcières de Salem [Les parents terribles & L'aigle à deux têtes]* », *France-Observateur*, n°365, 9 mai 1957, p. 19.

biais, et par exemple constater qu'un auteur comme Georges Sadoul, qui écrivait alors pour la revue *Les Lettres françaises* financée par le Parti communiste, a salué la pertinence de cette adaptation sartrienne⁸⁰.

Outre sa contemporanéité avec les conflits idéologiques propres à la Guerre froide sur le territoire américain, nous constatons que le film *Les Sorcières de Salem* a bénéficié, lors de sa sortie, d'un climat politique en Europe qui résonnait particulièrement avec son discours. À l'automne 1956, le tournage prit fin et débuta, d'une part, en Hongrie la répression de la révolution par l'Armée rouge et, d'autre part, en Égypte la crise du canal de Suez. Yves Montand et Simone Signoret annoncèrent, au même moment, leur intention de partir en tournée dans les différentes capitales des pays du bloc soviétique. Ce voyage, qui consistait en une succession de récitals pour lesquels Yves Montand avait été engagé, devait se terminer par une escale à Moscou. Montand jouissait, à l'époque, d'une grande popularité dans le bloc de l'Est notamment grâce à l'intervention du directeur du Théâtre de marionnettes de Moscou, Serguey Obratzov, qui faisait interpréter à ses marionnettes les chansons de l'acteur⁸¹. L'annonce de cette tournée à l'Est fit couler beaucoup d'encre dans les milieux intellectuels français⁸². Yves Montand et Simone Signoret reçurent plusieurs lettres de menace à ce sujet⁸³. Le couple ne cessait d'être interpellé par des journaux, quelle que soit l'orientation politique de ceux-ci. Ainsi *Le Figaro*, comme *Le Canard enchaîné*, publia des dessins caricaturaux et satyriques d'Yves Montand critiquant son voyage ou raillant des prétendues relations avec le Kremlin⁸⁴. Même Jean-Paul Sartre, qui partageait en partie le point de vue du couple, le mit en garde : « En partant, vous cautionnez les Russes ; en restant, vous cautionner les réacs »⁸⁵. Signoret et Montand se défendaient, quant à eux, en justifiant un échange culturel permettant de consolider la paix et de contribuer à la fin de la guerre froide⁸⁶. L'annonce de cette tournée ainsi que la contemporanéité du tournage avec l'insurrection hongroise, suivie de la répression russe, auront dans tous

⁸⁰ SADOUL Georges, « Le temps de l'Inquisition », *Les Lettres françaises*, 1957.

⁸¹ SIGNORET Simone, *op. cit.*, p. 159.

⁸² HAYWARD Susan, *French costume drama of the 1950s : fashioning politics in film*, Bristol, Intellect, 2010, pp. 77-88.

⁸³ SIGNORET Simone, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁴ SIGNORET Simone, *op. cit.*, pp. 150-151.

⁸⁵ SIGNORET Simone, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁶ SIGNORET Simone, *op. cit.*, p. 156.

les cas contribuer à ancrer le message allégorique du film dans une actualité européenne⁸⁷.

Dans ses mémoires, *La Nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Simone Signoret contextualise cette polémique en l'articulant avec le tournage et la sortie sur les écrans des *Sorcières de Salem*. L'actrice établit un parallèle entre l'acharnement médiatique autour de la tournée de Montand et la logique persécutrice des chasses aux sorcières à l'œuvre dans le film de Raymond Rouleau. Toutefois, les articles critiques à notre disposition semblent indiquer que la presse spécialisée de l'époque n'a, pour sa part, pas pris en compte ce tapage médiatique. Cependant, bien qu'il ne soit presque jamais fait mention du voyage de Simone Signoret et d'Yves Montand à l'Est, la forte identification du couple d'acteurs au couple Proctor/Rosenberg n'est pas passée inaperçue auprès de la critique. À cette époque, Montand et Signoret étaient également connus pour leur engagement au Mouvement de la paix⁸⁸, une organisation créée après la Seconde Guerre mondiale par Charles Tillon, ancien résistant communiste. André Bazin, entre autres, relève la manière dont les deux acteurs sont hantés et habités par leurs personnages du fait de les avoir notamment interprétés pendant deux saisons entières au théâtre⁸⁹. De plus, Simone Signoret et Yves Montand, de par leurs activités cinématographiques et politiques, disposaient d'une certaine aura dans l'imaginaire populaire français de l'époque. Malgré un succès modéré, le film de Raymond Rouleau enregistra un grand nombre d'entrées pendant les trois premières semaines de son exploitation⁹⁰. Une recette notamment due à la notoriété d'Yves Montand et de Simone Signoret. Ceux-ci remportèrent d'ailleurs quelques récompenses. Un prix d'ensemble pour leur qualité d'interprétation fut attribué, au dixième Festival du film de Karlovy Vary, à Montand, Signoret et Mylène Demongeot, jeune actrice ayant repris le rôle d'Abigail Williams interprété au théâtre par Nicole Courcel. Simone Signoret reçut, quant à elle, le BAFTA de la meilleure actrice étrangère en 1958⁹¹. L'engagement politique des deux acteurs a semble-t-il participer à l'ancrage des *Sorcières de Salem* dans son contexte de production et de diffusion⁹². Toutefois, les

⁸⁷ HAYWARD Susan, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁸ SIGNORET Simone, *op. cit.*, p. 150.

⁸⁹ BAZIN André, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁰ 70 921 entrées enregistrées d'après *Le Film français*, n°679, 24 mai 1957 cité par SILBERMAN Marc, *op. cit.*, p. 34.

⁹¹ SILBERMAN Marc, *op. cit.*, p. 34.

⁹² BUACHE Freddy, « Un problème de morale dissimulé sous les costumes », *Le Matin*, 2 février 1997.

acteurs du film n'étaient pas tous dotés d'une conscience politique aussi aiguisée que celle du couple⁹³. À la différence de Simone Signoret, Mylène Demongeot n'avait par exemple pas saisi l'ampleur du discours que le film entendait porter⁹⁴.

Notons également que le film *Les Sorcières de Salem* est une coproduction entre la France et l'Allemagne de l'Est. Tourné à Berlin-Est, dans les studios Babelsberg de la DEFA, maison de production étatisée de la RDA, *Les Sorcières de Salem* est l'un des quatre films français du milieu des années cinquante à avoir été coproduits avec des pays du bloc soviétique. Les quatre cinéastes en question, Raymond Rouleau pour *Les Sorcières de Salem*, Gérard Philippe pour *Les Aventures de Till l'espiègle* (1956), Jean-Paul Le Chanois pour *Les Misérables* (1957) et Louis Daquin pour *Bel-Ami* (1955), étaient tous, soit des membres du Parti communiste, soit des sympathisants de la cause⁹⁵. Le fait même que le tournage des *Sorcières de Salem* ait été localisé à Berlin-Est à l'époque du Rideau de fer nous donne des indications quant à l'idéologie politique soutenue par le film de Raymond Rouleau et le scénario de Jean-Paul Sartre. Les critiques allemandes de l'époque n'ont ne semble-t-il d'ailleurs pas manqué de relever la pertinence thématique du film qui leur paraissait alors en totale adéquation avec la situation politique en cours derrière le Rideau de fer⁹⁶.

D'autres parallèles avec l'actualité de l'époque ont été tirés. Le critique de *Positif* Marcel Ranchal dresse, par exemple, une analogie entre le propos du film et la mise en place des tribunaux militaires en Algérie dès 1955⁹⁷. D'ailleurs, Raymond Rouleau n'hésitait pas à alimenter l'imaginaire de ses comédiens en tissant des liens entre le discours du film et d'autres situations politiques similaires, passés ou contemporaines, comme les tribunaux d'exception mis en place par le régime de Vichy ou en Algérie⁹⁸. Malgré une distance toute relative avec le contexte américain du maccarthysme, le film *Les Sorcières de Salem* a donc effectivement bénéficié d'un contexte sociopolitique européen riche en événements avec lesquels établir des analogies. Il semblerait que le film *The Crucible* n'ait, quant à lui, pas eu la même force de résonance à sa sortie en

⁹³ SIGNORET Simone, *op. cit.*, p. 131.

⁹⁴ GUYARD Bertrand, « Mylène Demongeot : 'J'ai toujours navigué entre la légèreté et la passion' », *Le Figaro* [en ligne], 16 avril 2017.

⁹⁵ SILBERMAN Marc, *op. cit.*, pp. 21-45.

⁹⁶ SILBERMAN Marc, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁷ RANCHAL Marcel, « *Les sorcières de Salem*. Histoire d'une bonne surprise », *Positif*, n°24, Mai 1957, p. 41.

⁹⁸ SIGNORET Simone, *op. cit.*, p. 131.

salles en 1996, et ce malgré le fait que Nicholas Hytner et Arthur Miller étaient tous deux persuadés de la pertinence inaltérable et universelle du thème de leur film⁹⁹.

***The Crucible*, 1996 - 1998**

Quarante ans après *Les Sorcières de Salem*, Arthur Miller réalise sa propre adaptation filmique de *The Crucible*. Son fils Robert Miller assure la production et, à la manière d'un film de commande, le scénario fut présenté à une douzaine de réalisateurs avant d'être finalement accepté par le cinéaste et metteur en scène Nicholas Hytner¹⁰⁰, qui venait tout juste de réaliser son premier long-métrage *The Madness of King George* (1994). La production cinématographique américaine des années nonante est marquée par une recrudescence des films ayant pour sujet la déclaration d'une menace sur le territoire américain, que cela soit une catastrophe naturelle ou un acte terroriste¹⁰¹. Ainsi, en 1996, les plus grands succès au box-office américain sont les films *Twister*, *12 Monkeys* ou encore *Mission : Impossible*¹⁰². Les autrices Debra White-Stanley et Caryl Finn relèvent dans leur article « 1996 Movies and Homeland Insecurity », paru dans l'ouvrage *American Cinema of the 1990's*, une tendance dans le cinéma américain de cette époque à porter à l'écran la peur suscitée par la présence d'un ennemi au sein de la nation américaine. *The Crucible* de Nicholas Hytner s'inscrirait, selon les autrices, dans ce cycle de production. Le sujet du film traite effectivement d'une menace interne à la nation américaine contrairement, par exemple, à la menace externe qu'est le terrorisme dans *Mission : Impossible*. Nous l'avons mentionné précédemment dans l'introduction de notre travail, l'allégorie de Salem a donné lieu à toutes sortes d'interprétations qui dépendent chacune du contexte dans lequel la métaphore a été convoquée. D'après Debra White-Stanley et Caryl Finn, dans le contexte des années nonante, *The Crucible* traduirait la crainte d'une possible destruction de la patrie et de l'identité américaine¹⁰³. Le philosophe français Jacob Rogozinski considère que les mécanismes de persécution, comme ce fut le cas à Salem, sont généralement engendrés par un climat de terreur et des dispositifs de pouvoir qui prennent pour cible

⁹⁹ *La Chasse aux sorcières*, Dossier de presse, UFD, archives de la Cinémathèque suisse, 1997.

¹⁰⁰ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰¹ WHITE-STANLEY Debra & FLINN Caryl, « 1996 Movies and Homeland Insecurity », in Holmlund Chris (ed.), *American Cinema of the 1990's. Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2008, p. 159.

¹⁰² WHITE-STANLEY Debra & FLINN Caryl, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰³ WHITE-STANLEY Debra & FLINN Caryl, *op. cit.*, p. 176.

un ennemi qui travaillerait à corrompre la société de l'intérieur¹⁰⁴. Rogozinski ne pointe rien d'autre ici qu'une logique qui était aussi à l'épreuve au temps du maccarthysme, quand l'on cherchait sans relâche les espions à la solde des gouvernements soviétiques. Pourtant, dans la pièce d'Arthur Miller, ainsi que dans les films réalisés par Nicholas Hytner et Raymond Rouleau, la menace s'actualise autant dans les personnages d'Abigail et des *afflicted girls* que dans ceux du révérend Parris et du juge Danforth. C'est-à-dire que ces textes procèdent à un glissement, du point de vue du discours, afin de se mettre du côté des persécutés. En effet, dans la pièce comme dans les films, la menace n'est pas personnifiée par les chassés, John et les autres villageois, mais bien par les chasseurs, Abigail et les juges. Dans les années cinquante, ces personnages étaient des représentations critiques des membres du gouvernement américain qui participaient à la politique maccarthyste¹⁰⁵. Mais en 1996, près de quarante ans après les audiences de l'HUAC, de qui et de quoi le film de Nicholas Hytner entend-il faire le procès ?

Tout d'abord, le cinéaste avait des doutes quant à l'écho que pourrait avoir le récit allégorique d'Arthur Miller au sein des années nonante¹⁰⁶. Il fut cependant très vite convaincu par ce qu'il considéra comme une intemporalité et une universalité de la thématique¹⁰⁷. Selon lui, une adaptation filmique de *The Crucible* n'a pas besoin de dépendre du contexte politique de la Guerre froide pour être pertinente car l'allégorie peut trouver une résonance à toute époque et quel que soit le contexte socioculturel¹⁰⁸. À la sortie du film aux États-Unis, la critique a établi tant bien que mal différents liens entre le sujet du film et l'actualité de l'époque. Ainsi, on dressa une analogie entre la métaphore tenue par *The Crucible* et la vague de paranoïa collective engendrée par une affaire judiciaire traitant d'abus sexuels et de rituels sataniques dans une crèche, en Californie, aux débuts des années nonante¹⁰⁹. « The Day-Care Abuse Hysteria », comme y réfèrent encore les médias, a semé la panique générale. Les accusations faites par de jeunes enfants se multiplièrent dans plusieurs états américains, provoquant alors une série de procès dans tout le pays. Un autre parallèle

¹⁰⁴ ROGOZINSKI Jacob, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁵ BRAHIMI Nassimi, *op. cit.*, p. 189.

¹⁰⁶ « Miller's Tale Revisited », *Preview*, novembre/décembre 1996, p. 27.

¹⁰⁷ « Miller's Tale Revisited », *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁸ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 168.

¹⁰⁹ WHITE-STANLEY Debra & FLINN Caryl, *op. cit.*, p. 176.

fut également établi entre le récit allégorique de *The Crucible* et la terreur suscitée par le virus du SIDA à la fin des années quatre-vingt¹¹⁰. D'autres encore y ont vu une manière intemporelle et universelle d'aborder la problématique du fondamentalisme religieux¹¹¹. Notons que deux ans après la sortie du film, en 1998, éclata le scandale de l'affaire Clinton/Lewinski. Puisque l'histoire impliquait une dimension morale, en raison de la relation adultérine, ainsi que des excès de zèle manifestes dans les investigations en cours¹¹², Arthur Miller fut appelé en tant qu'expert par les médias de l'époque pour donner son avis sur le sujet¹¹³.

L'allégorie de Salem a donc été décortiquée et triturée pour que toutes sortes de parallèles puissent être tirés entre *The Crucible* et des faits divers ou autres scandales politiques ayant eu lieu sur le territoire américain dans les années nonante. Certains étaient pertinents, d'autres l'étaient peut-être moins. Cependant, la critique francophone de l'époque n'était pas convaincue de la résonance de ce récit avec un quelconque sujet d'actualité. La contemporanéité du texte de Miller, une fois sorti de son contexte premier, a été remise en question¹¹⁴. Le film de Nicholas Hytner paraît plat et échouerait « à nous donner à penser que nous pourrions aujourd'hui encore être concernés »¹¹⁵, selon certains critiques. On qualifie le film de « réchauffé » et on discrédite l'obstination du réalisateur à vouloir justifier la pertinence d'une adaptation filmique de *The Crucible* en 1996¹¹⁶. On compare le film à celui de Raymond Rouleau en notant que le climat sociopolitique des années cinquante justifiait quant à lui une telle adaptation¹¹⁷. On reproche aussi et surtout à Nicholas Hytner de ne pas avoir pris quelques libertés par rapport au texte de Miller¹¹⁸. Voilà un aspect vivement critiqué¹¹⁹ qui, selon la critique, semble desservir la visée discursive de *The Crucible*. La « théâtralité » du film¹²⁰, selon la majeure partie des critiques francophones, lui porte préjudice et empêcherait ainsi son discours de trouver un écho dans un contexte

¹¹⁰ NAVASKY Victor, *op. cit.* ; McCARTHY Todd, « *The Crucible* », *Variety*, 3 novembre 1996.

¹¹¹ WHITE-STANLEY Debra & FLINN Caryl, *op. cit.*, p. 176.

¹¹² ADAMS Gretchen, *op. cit.*, pp. 155-156.

¹¹³ ADAMS Gretchen, *op. cit.*, pp. 155-156. ; MILLER Arthur, « Salem Revisited », *New York Times*, 15 octobre 1998.

¹¹⁴ KATELAN Jean-Yves, « La Chasse aux sorcières », *Première*, n°240, mars 1997, p. 24.; TERRAIL Maurice, *op. cit.*, p. 14. ; BUACHE Freddy, *op. cit.*

¹¹⁵ TERRAIL Maurice, « *La Chasse aux sorcières* », *Ciné-Feuilles*, n°324, 1997, p. 14.

¹¹⁶ KATELAN Jean-Yves, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁷ BUACHE Freddy, *op. cit.*

¹¹⁸ KATELAN Jean-Yves, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁹ TERRAIL Maurice, *op. cit.*, p. 14. ; BUACHE Freddy, *op. cit.*

¹²⁰ TERRAIL Maurice, *op. cit.*, p. 14. ; RANCHAL Marcel, *op. cit.*, p. 41.

sociopolitique autre que celui du maccarthysme. Nous allons développer plus longuement ce point, et nous remarquerons que des critiques de la même teneur ont été écrites au sujet des *Sorcières de Salem* dans les années cinquante. Pour conclure, notons que, l'année de sa sortie, *The Crucible* ne fit que 7 millions de dollars de bénéfices aux États-Unis¹²¹, une recette pour le moins faible par rapport à *Twister*, succès de l'année 1996, et ses 241,7 millions de dollars au box-office américain¹²². Ceci serait-il le symptôme d'une matrice narrative et d'un récit allégorique qui s'essouffent car ils peinent à référer à des contextes sociopolitiques autres que celui de leur création ?

Éviter de justesse le théâtre filmé

Les critiques anglophones comme francophones des années nonante ont déploré le fait que Nicholas Hytner soit davantage homme de théâtre que cinéaste. Pourtant, c'est l'expérience de Nicholas Hytner en tant que metteur en scène au National Theatre de Londres, ainsi que son intention de ne pas toucher au texte original¹²³, qui convainquit Arthur Miller de leur collaboration. L'idée d'une adaptation au cinéma de *The Crucible*, par son auteur, semblait être envisagée depuis plusieurs années et d'autres réalisateurs avec une expérience de metteur en scène au théâtre avaient été pressentis¹²⁴. Le succès ne fut donc pas au rendez-vous pour *The Crucible* et ses 7 millions de dollars de recette aux États-Unis¹²⁵. Pressenti pour les Oscars¹²⁶, le film ne reçut finalement que deux nominations, l'une pour le Prix du meilleur scénario, et l'autre pour Joan Allen, interprétant le rôle d'Elizabeth Proctor et nommée pour le Prix de la meilleure actrice dans un second rôle. Le film fut qualifié de « reconstitution clinquante, appliquée, empesée et pour tout dire lourdingue »¹²⁷. On regretta que l'œuvre d'Arthur Miller soit réduite « à n'importe quelle histoire d'amour en costumes »¹²⁸. Et on considéra

¹²¹ WHITE-STANLEY Debra & FLINN Caryl, *op. cit.*, p. 178.

¹²² WHITE-STANLEY Debra & FLINN Caryl, *op. cit.*, p. 159.

¹²³ « Miller's Tale Revisited », *op. cit.*, p. 27.

¹²⁴ « Miller's Tale Revisited », *op. cit.*, p. 27.

¹²⁵ WHITE-STANLEY Debra & FLINN Caryl, *op. cit.*, p. 178.

¹²⁶ O'NEILL Eithne, « *La Chasse aux sorcières* : Je vous ai donné mon âme ; laissez-moi mon nom », *Positif*, n°433, mars 1997, p. 44.

¹²⁷ GÉNIN Bernard, « *La Chasse aux sorcières* de Nicholas Hytner », *Télérama*, n°2459, 26 février 1997.

¹²⁸ BUACHE Freddy, *op. cit.*

également que le film évite de justesse le théâtre filmé grâce à la multiplication de scènes en extérieur¹²⁹.

Arthur Miller, qui était d'abord d'avis que l'adaptation cinématographique était un procédé réducteur, s'enthousiasma justement à l'idée de transposer à l'écran et en extérieur des éléments que le texte pouvait seulement suggérer¹³⁰. Ainsi, Nicholas Hytner et Arthur Miller décidèrent d'inaugurer le film par une scène primordiale mais seulement évoquée dans la pièce. Il s'agit de la scène où les jeunes filles dansent dans la forêt, événement à l'origine du chaos qui frappa la communauté de Salem. Au sein de la pièce de théâtre, cet épisode est « dit » comme suit :

« Et que veux-tu que je leur dise, moi ? Que j'ai trouvé ma fille et ma nièce en train de danser la nuit comme des païennes dans une clairière de la forêt ? »

- Le révérend Parris à Abigail / Acte I¹³¹

Raymond Rouleau et Jean-Paul Sartre ont, pour leur part, fait le choix de ne pas commencer leur film par cette scène, mais plutôt par une longue séquence introduisant, d'une part, la relation entre John et Abigail, alors que celle-ci était encore au service des Proctor, et de l'autre la découverte de cette liaison par Elizabeth. Cet épisode est évoqué par John Proctor dans le troisième acte de la pièce lorsqu'il tente de confondre Abigail et confesse alors son péché d'adultère auprès du juge Danforth :

« Elle était servante dans ma maison. [...] J'étais à elle autant qu'un chien est à son maître. Et ma femme a tout découvert, elle a mis la fille à la porte. »

- John Proctor au juge Danforth / Acte III¹³²

La pièce d'Arthur Miller débute, quant à elle, lorsque le révérend Parris, sa servante Tituba et Abigail sont au chevet de Betty qui ne se réveille plus. La transposition d'une pièce de théâtre au cinéma engage donc, assurément, toutes sortes de questions d'ordre narratif et transmédiatique qui entraînent des modifications tel que l'ajout ou la suppression d'épisodes, une réorganisation chronologique de l'intrigue ou encore la fusion de certains personnages¹³³.

¹²⁹ McCARTHY Todd, *op. cit.*

¹³⁰ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 166.

¹³¹ MILLER Arthur, *Les Sorcières de Salem*, trad. de l'anglais par Marcel Aymé, Paris, Robert Laffont, 2015 [1959], p. 12.

¹³² MILLER Arthur, *ibid.*, p. 178.

¹³³ SAINT-GELAIS Richard, *op. cit.*, p. 35.

Le film *Les Sorcières de Salem* fut justement projeté sur les écrans français en 1957, alors que la polémique autour de la transposition des œuvres littéraires au cinéma battait son plein. En 1954, François Truffaut relance ce débat, qui avait déjà fait parler de lui dans les années vingt, avec son célèbre texte « Une certaine tendance du cinéma français »¹³⁴. Les adaptations cinématographiques de textes littéraires sont alors associées au « cinéma de papa » et aux films scénarisés par Aurenche et Bost. Les cinéastes de l'émergente Nouvelle Vague ont, quant à eux, soif de scénarios originaux. *Les Sorcières de Salem* sort donc en salle dans un climat divisé quant à la question de l'adaptation d'œuvres littéraires et théâtrales au cinéma. C'est ainsi que certaines revues de presse, et sans surprise *Les Cahiers du cinéma*, commentent la « technique prétentive » de Raymond Rouleau et de son chef opérateur Claude Renoir, signe indéniable, selon le magazine, de leur appartenance à la tradition de qualité¹³⁵. Il a été particulièrement reproché à Raymond Rouleau de faire un usage prosaïque de la caméra au service du théâtre filmé¹³⁶. Georges Charensol, alors rédacteur en chef des *Nouvelles Littéraires*, regrette que Raymond Rouleau, dont il reconnaît les qualités de metteur en scène au théâtre, s'en tienne « strictement à la coupe théâtrale ». Cependant, il concède au film de faire preuve d'ambition en désirant « sortir du ronron des productions commerciales » et ce contrairement à la majorité de la production cinématographique française de 1957¹³⁷.

La majeure partie des critiques, ayant vu et apprécié la mise en scène au théâtre de Raymond Rouleau, évalue l'adaptation filmique à l'aune de cette expérience. Au cœur de ces différentes critiques, André Bazin – qui plaidait quelques années auparavant en faveur de l'adaptation¹³⁸ – n'a lui jamais assisté à une représentation théâtrale des *Sorcières de Salem*. Dans son article, écrit pour *France Observateur*, il salue la qualité du jeu des acteurs et des actrices, ainsi que la plasticité du film qui témoigne, selon lui, d'un respect pour le langage cinématographique¹³⁹. Il regrette toutefois ce qu'il appelle

¹³⁴ HAYWARD Susan, *Cinema Studies : The Key Concepts*, London and New-York, Routledge, 2013 [1996], p. 28.

¹³⁵ MOULLET Luc, *op. cit.*

¹³⁶ ENGELHARD Hubert, « *Les Sorcières de Salem* », *Réforme*, 4 mai 1957.

¹³⁷ CHARENSOL Georges, *op. cit.*

¹³⁸ BAZIN André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2010 [1985].

¹³⁹ BAZIN André, *op. cit.*, p. 19.

une « cinématification »¹⁴⁰ de la pièce ou, pour reprendre les termes de Georges Sadoul, également au sujet des *Sorcières de Salem*, une fragmentation « de l'action dans le temps et l'espace »¹⁴¹. André Bazin partage sa déception quant aux vues de Sartre et de Rouleau sur le cinéma qu'il trouve d'une « simplicité primaire ». Selon le critique, l'adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre devrait consister à « donner [au] décor l'ampleur et la réalité que la scène ne pouvait matériellement lui offrir »¹⁴². Or, il lui semble que la mise en film de Raymond Rouleau s'en tient uniquement à disperser l'action dans l'espace. Un large ensemble de critiques semblent partager cet avis. Ainsi, on reproche à Raymond Rouleau d'avoir montré le texte plutôt que d'en avoir condensé les idées en faisant appel à des procédés propres au langage cinématographique¹⁴³.

Ainsi les problématiques en lien avec le procédé d'adaptation, qui avaient été mises en lumière dans les années cinquante, semblent avoir perduré dans le temps jusqu'au cœur des années nonante. À la lecture des discours critiques qui circulent à propos de *The Crucible* de Nicholas Hytner, les mots d'André Bazin résonnent encore : « plus le cinéma se proposera d'être fidèle au texte, et à ses exigences théâtrales, plus nécessairement il devra approfondir son propre langage »¹⁴⁴. Au cœur de cette polémique, se dessine l'idée que le cinéma est un art qui doit donner la primauté à l'image sur le verbe¹⁴⁵ et que le théâtre, comme la littérature, existe avant tout par le texte¹⁴⁶. Les critiques semblent donc parfois regretter, autant pour *Les Sorcières de Salem* que pour *The Crucible*, que la matière filmique soit réduite au seul traitement plastique de l'image pour n'être en définitif qu'une enveloppe chargée d'accueillir le sens d'un autre objet, le texte. En d'autres termes, le rapport entretenu par l'image cinématographique et la visée discursive du récit est questionné. De manière générale, *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible* n'ont pas été salués, par la critique, pour leurs qualités proprement cinématographiques. Le manque de « cinématographie » des deux films est souvent articulé à une réflexion autour de la pertinence du discours filmique

¹⁴⁰ BAZIN André, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴¹ SADOUL Georges, *op. cit.*

¹⁴² BAZIN André, « Théâtre et Cinéma », *op. cit.*, p. 139.

¹⁴³ SADOUL Georges, *op. cit.*

¹⁴⁴ BAZIN André, *op. cit.*, p. 171.

¹⁴⁵ TERRAIL Maurice, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁶ CHARENSOL Georges, *op. cit.*

dans le contexte politique contemporain à sa production et la persistance de la valeur allégorique de la pièce d'Arthur Miller. On déplore, par exemple, que Nicholas Hytner « se contente de raconter une histoire [...] sans parvenir [...] à donner à penser que nous pourrions aujourd'hui encore être concernés »¹⁴⁷. Ainsi, ce qui est considéré par la critique comme un échec du procédé d'adaptation semble parfois être associé, de manière argumentative, à la banalisation et à la désactualisation de l'allégorie de Salem.

À travers l'étude des problématiques qui entourent le procédé d'adaptation et une analyse des contextes de production et de réception des films *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible*, nous avons observé que la pièce de théâtre de Miller et ses adaptations cinématographiques n'ont pas toutes les mêmes intentions discursives, et ce malgré leurs similitudes. La valeur allégorique de cette matrice narrative, développée par Arthur Miller, est toujours questionnée lorsqu'elle est découplée du contexte sociohistorique qui l'a vu naître. L'idéologie marxiste partagée par Jean-Paul Sartre et Raymond Rouleau, l'entreprise de coproduction avec la DEFA et l'engagement du couple Signoret/Montand ont témoigné de l'ancrage du film *Les Sorcières de Salem* dans un contexte politique souffrant des répercussions de la Guerre froide en Europe. Le film réalisé par Nicholas Hytner répond, quant à lui, à la volonté de faire valoir la valeur universelle et intemporelle de ce récit, en faisant le pari de la pertinence de son adaptation à n'importe quelle époque et à n'importe quel contexte sociopolitique. En 1996, la matrice narrative de *The Crucible* ne semble être pourtant plus que le squelette d'une métaphore avec laquelle on tente en vain de tisser toutes sortes de parallèles. Par définition, l'image allégorique demande une exégèse pour faire émerger son sens caché, ce qui explique comment l'interprétation critique du film *The Crucible* a pu évoquer des débats de société aussi divers que variés dans les années nonante. Afin de mieux saisir l'architecture de cette matrice, nous allons poursuivre notre étude en questionnant la mise en place des ressorts narratifs et discursifs qui, au sein des films de notre corpus, permettent au récit de soulever les questions d'ordre morale qui sont au centre de l'image allégorique de Salem.

¹⁴⁷ TERRAIL Maurice, *op. cit.*, p. 14.

2. Une chasse aux femmes

Dans son ouvrage *Les Quatre femmes de Dieu*, l'historien Guy Bechtel identifie les quatre visages culturellement attribués à la femme par la religion chrétienne : la libidineuse, la sorcière ou compagne du Diable, l'imbécile et la sainte¹⁴⁸. Certains de ces visages se trouvent au cœur de la construction des personnages féminins et des intrigues des films *Les Sorcières de Salem* et de *The Crucible*, qui prennent place au sein d'un univers diégétique qui donne à voir une société puritaine du XVII^{ème} siècle. En effet, le dilemme moral qui détermine la valeur allégorique de ces deux récits filmiques se trouve problématisé par l'antagonisme de deux figures féminines : la puritaine et la putain. Dans le christianisme, le conflit moral entre le Bien et le Mal, entre la pureté et le péché s'actualise dans la dualité des images allégoriques de la Vertu et du Vice. Ces figures sont culturellement personnifiées par le visage de la femme sainte et pure qui s'oppose à celui de la libidineuse¹⁴⁹. Nous entendons à présent démontrer comment la construction des discours allégoriques de la pièce *The Crucible* et de ses deux adaptations filmiques repose en partie sur la reproduction de ces constructions discursives et culturelles au sein du récit.

2.1. La Vertu, le Vice et la sorcière

L'univers de référence de ces différents textes littéraires et filmiques sont les sociétés puritaines de Nouvelle-Angleterre au XVII^{ème} siècle. Ces communautés vivaient dans la hantise de la damnation et du jugement dernier¹⁵⁰ et les phénomènes de chasses aux sorcières étaient étroitement liés à l'idéologie culturelle et religieuse. La sorcellerie était donc un fait réel pour cette population qui croyait dur comme fer en Satan et à son habileté toute spéciale à piéger les femmes¹⁵¹. Tout comme en Europe, les femmes de ces communautés en ont été les principales victimes. Quelques hommes ont également figuré sur le banc des accusés, mais ceux-ci l'étaient généralement en tant que proches

¹⁴⁸ BECHTEL Guy, *Les quatre femmes de Dieu : la putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*, Paris, Plon, 2000.

¹⁴⁹ BECHTEL Guy, *ibid.*

¹⁵⁰ REIS Elizabeth, *op. cit.*, p. 1.

¹⁵¹ REIS Elizabeth, *op. cit.*, p. xv.

parents d'une femme ayant commis le crime de sorcellerie¹⁵². À l'instar du catholicisme, la culture puritaine considérait que les femmes, filles d'Ève, étaient des séductrices qui portaient en elles le péché originel. Faibles de corps et d'esprit, habitées par un désir insatiable de la chair, les femmes étaient supposément plus promptes que les hommes à pactiser avec le Diable et à succomber à la tentation du péché¹⁵³. De plus, les traités de démonologie comme le *Malleus Maleficarum*, rédigé en 1486 par les inquisiteurs dominicains Heinrich Kramer et Jacob Sprenger, regorgent de propos haineux à l'égard des femmes. Le lien établi au sein du *Malleus Maleficarum* entre la nature féminine et le pouvoir maléfique des sorcières est très clair¹⁵⁴. Les termes « femmes » et « sorcières » y sont synonymes. C'est ainsi que les femmes ont majoritairement été prises pour cibles par une doctrine qui fantasmait leurs pouvoirs dans des sociétés pensées au masculin¹⁵⁵.

La puritaine et la putain

L'historienne Carol F. Karlsen, spécialiste des procès en sorcellerie en Nouvelle-Angleterre, propose une historisation des chasses aux sorcières au prisme d'une lecture féministe qui interroge les rôles sociaux attribués aux femmes et aux hommes au sein de la société puritaine. Karlsen problématise ces événements en termes de contrôle social des femmes et de leur sexualité¹⁵⁶. À l'origine du crime de sorcellerie se trouve un rapport de séduction avec la figure masculine de Satan, ce qui a impliqué que les femmes étaient plus facilement incriminées que les hommes au sein de ces sociétés hétéronormées¹⁵⁷. Par définition, la sorcière est donc une figure hautement sexualisée¹⁵⁸. Durant les procès, les méfaits d'une femme lubrique étaient assimilés à des actes de sorcellerie¹⁵⁹. Ainsi, la figure de la sorcière se trouve aux prises d'une réflexion morale autour de la sexualité féminine et a souvent été utilisée de manière différentielle pour mettre en valeur les figures de la mère et de la sainte. La mère

¹⁵² HESTER Marianne, *op. cit.*, p. 108.

¹⁵³ REIS Elizabeth, *op. cit.*, p. 163.

¹⁵⁴ PURKISS Diane, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁵ LE BRAS-CHOPARD Armelle, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁶ KARLSEN Carol F., *op. cit.*, pp. xi-xvi.

¹⁵⁷ LE BRAS-CHOPARD Armelle, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁵⁸ BECHTEL Guy, *op. cit.*, p. 113.

¹⁵⁹ SCHIMMELPFENNIG Annette, « Chaos Reigns : Women as Witches in Contemporary Film and the Fairy Tales of the Brothers Grimm », *Gender Forum*, n°44, 2013, p. 29.

n'occupait cependant pas la place d'honneur dans ces idéologies religieuses, car c'est avant tout la vierge qui était admirée¹⁶⁰.

Dans les films *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible*, le personnage d'Elizabeth Proctor est une figure honorable de mère de famille, pieuse et dévouée à son Dieu. Depuis quelques mois déjà elle se refuse à son mari, prétextant une maladie. Cette abstinence confère à son personnage une certaine pureté, proche de la virginité et de la sainteté. C'est un membre respectable de la communauté puritaine de Salem. Abigail Williams, quant à elle, perd sa virginité dans les bras de John Proctor. Au village, des rumeurs courent au sujet de sa débauche. Néanmoins, c'est grâce à son statut de jeune vierge, gage de son innocence, qu'elle va acquérir du pouvoir et de la crédibilité auprès des juges et des révérends.

Outre leurs visages respectifs de sainte et de putain, nous postulons que les personnages d'Elizabeth et d'Abigail sont également deux variations sur le modèle culturel de la sorcière. En effet, la figure de la sorcière s'actualise de deux différentes manières au sein des différentes adaptations de *The Crucible*. D'une part sous les traits de la femme accusée à tort, la mère nourricière, modèle de pureté et d'innocence. Et d'autre part, dans le personnage de la femme coupable, séductrice et démoniaque qui, comme nous le verrons par la suite, a trait avec le modèle culturel de la *femme fatale*. Le personnage d'Abigail est également une figure d'« anti-mère »¹⁶¹. En effet, la liaison adultérine entre John et Abigail menace la figure de la mère ainsi que la structure familiale¹⁶² puisque la jeune femme veut, à tout prix, faire disparaître sa rivale. De plus, Elizabeth est enceinte mais il n'existe aucun espoir de pouvoir élever cet enfant à venir au sein d'une famille unie puisque John a été condamné, suite aux débordements des accusations d'Abigail et des *afflicted girls*. Tentatrice, Abigail est également reconnue coupable du comportement libertin de John Proctor. Même si l'austérité d'Elizabeth est elle aussi tenue pour responsable du péché de son mari, c'est aussi cette froideur sexuelle qui, selon une double injonction, l'honore et l'élève au sein des valeurs puritaines¹⁶³. Elizabeth représente le parfait modèle de la femme puritaine qui se

¹⁶⁰ BECHTEL Guy, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶¹ PURKISS Diane, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶² WHITE-STANLEY Debra & FLINN Caryl, *op. cit.*, p. 176.

¹⁶³ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 148.

repent de ses péchés. Ainsi, lors de sa dernière entrevue avec son mari, elle se confesse :

« J'ai commis des péchés, moi aussi. Les charmes d'une fille rusée et coquette n'auraient pas tenté un homme tel que vous s'il n'y avait eu d'abord la froideur de votre femme. »

- Elizabeth à John Proctor / Acte IV¹⁶⁴

En cherchant à détruire le dernier bastion des valeurs puritaines qu'incarne Elizabeth, Abigail entraîne le chaos social. Sa sexualité démoniaque et son irrespect de la doctrine religieuse provoquent la destruction de la communauté et de l'ordre symbolique. À l'inverse, les figures de la Vierge et de la Mère, comme peut l'être Elizabeth, sont des idéaux qui préservent cet ordre¹⁶⁵. Ainsi, alors que sa grossesse la sauve de la potence à la fin des différents récits, dans chacune des adaptations aucun salut n'est possible pour le personnage d'Abigail. En somme, la jeune femme est la véritable « sorcière », au sens où pouvaient l'entendre les inquisiteurs dominicains Kramer et Sprenger, puisqu'elle est à l'origine du chaos social qui s'abat sur Salem.

Le rôle de la sorcière

Personnage récurrent des films d'horreur, on retrouve la figure de la sorcière sous différents aspects et dans une multitude de genres cinématographiques, de la comédie à la romance en passant par le drame historique. Le personnage de la sorcière n'a cependant pas été d'emblée un monstre emblématique des récits horrifiques. En 1930, lors du premier cycle d'horreur des studios *Universal*, la sorcière en tant que monstre d'épouvante était totalement absente¹⁶⁶. C'est aux alentours de 1943 qu'elle fait sa véritable apparition en tant que figure horrifique dans les films *The Seventh Victim* (1943) de Mark Robson et *The Weird Woman* (1944) de Reginald Le Borg. Une première figure de « bonne sorcière » apparaît à son tour au cinéma en 1939 dans le genre fantaisiste de la comédie musicale et du conte pour enfant, sous les traits du personnage de Glinda dans le film de Victor Fleming, *Wizard of Oz*. En parallèle, des films adoptant une approche historique du mythe de la sorcière ont été produits,

¹⁶⁴ MILLER Arthur, *op. cit.*, p. 225.

¹⁶⁵ STOTT Rebecca, *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale. The Kiss of Death*, New York, Palgrave MacMillan, 1992, p. 38.

¹⁶⁶ RUSSEL Sharon, « The Witch in Film : Myth and Reality », in Keith Barry (ed.), *Planks of Reason*, Metuchen, Scarecrow Press, 1984, p. 66.

comme *Maid of Salem* (1937) de Frank Lloyd ou encore *Joan of Arc* (1948) également réalisé par Victor Fleming. Dans le cinéma des premiers temps, les films qui abordaient le sujet de la sorcellerie et des sorcières étaient avant tout des *trickfilm*, prétextes à des effets visuels¹⁶⁷.

Le personnage de la sorcière est un « rôle » à part entière dans le sens où elle est un modèle culturel ou, autrement dit, un ensemble de traits génériques qui préexiste au texte filmique¹⁶⁸. En tant qu'entité culturelle préexistante à l'œuvre, la sorcière se situe d'emblée sur un plan inter- et/ou transtextuel et dessine, de ce fait, un horizon d'attente pour le spectateur¹⁶⁹. Ainsi, des points communs peuvent être identifiés entre ces différentes figurations de sorcières au cinéma. Par exemple, la sexualité du personnage de la sorcière est souvent colorée d'une connotation négative¹⁷⁰. Ceci n'est guère étonnant puisque, comme nous l'avons évoqué précédemment, les pouvoirs magiques de la sorcière ont été communément et culturellement assimilés à une appréciation péjorative du pouvoir de séduction de la femme.

Selon les théoriciennes Sharon Russel¹⁷¹ et Barbara Creed¹⁷², le mythe de la sorcière prendrait sa source dans des peurs phallogocentrées et hétérosexuées. La sorcière en tant que figure hautement sexualisée¹⁷³ suggérerait un possible contrôle de la sexualité masculine et provoquerait, conséquemment, une crainte symbolique de la castration. Cette peur, ancrée dans l'imaginaire populaire, devrait notamment sa notoriété au fameux *Malleus Maleficarum* dans lequel est décrite la capacité des sorcières à contrôler le membre viril¹⁷⁴. De plus, au cinéma, la sorcière est très souvent dépeinte comme une tentatrice dont l'acte de séduction provoque le déclin moral et/ou social du protagoniste masculin¹⁷⁵. Ainsi, cette peur de la castration conduit bien souvent les récits cinématographiques à intégrer un contrôle du pouvoir de la sorcière par le héros masculin¹⁷⁶. Au sein des deux adaptations filmiques de *The Crucible*, plus John repousse

¹⁶⁷ RUSSEL Sharon, *ibid.*, p. 66.

¹⁶⁸ GARDIES André, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶⁹ GARDIES André, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷⁰ SCHIMMELPFENNIG Annette, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷¹ RUSSEL Sharon, *op. cit.*, p. 67.

¹⁷² CREED Barbara, « Woman as Witch : *Carrie* », *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, London ; New-York : Routledge, 1993, p. 74.

¹⁷³ BECHTEL Guy, *op. cit.*, p. 113.

¹⁷⁴ HALLISSY Margaret, *Venomous Woman : Fear of the Female in Literature*, New York, Greenwood Press, 1987, p. 66.

¹⁷⁵ SCHIMMELPFENNIG Annette, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷⁶ RUSSEL Sharon, *op. cit.*, p. 67.

Abigail plus celle-ci semble gagner en puissance. Par conséquent, John tentera de confronter Abigail devant les juges dans l'espoir de neutraliser son pouvoir de « sorcière ». Ce développement narratif nous conduit également à envisager la figure de la sorcière, et le personnage d'Abigail, comme des variations sur le modèle culturel de la *femme fatale*. La *femme fatale* est avant tout connue pour être un personnage récurrent des *films noirs* et a particulièrement été analysée, en tant que telle, par les études filmiques et féministes des années septante. Ainsi, en 1978, l'autrice E. Ann Kaplan, dans son ouvrage *Women in Film Noir*, définit la *femme fatale* comme une force disruptive qui se présente comme un obstacle à la quête du personnage masculin¹⁷⁷. Or, au sein de notre corpus, la sorcière Abigail est elle aussi une force sexuelle et disruptive qui entrave le chemin de John Proctor vers la rectitude morale. En outre, les mythologies occidentales et la culture judéo-chrétienne regorgent de figures féminines dans lesquelles l'entité de la *femme fatale* trouve ses origines, à l'image de Lilith, Ève, ou encore Médée¹⁷⁸... Or ces figures mythiques sont également des archétypes de la sorcière. De plus, elles ont toutes, à leur manière, déstabilisé des structures de pouvoir endocentristes et ainsi causé le chaos¹⁷⁹. Le « rôle » de la sorcière agit donc sur un plan extra- et transtextuel car il possède une fonction référentielle qui fait écho à ces figures historiques, mythiques et culturelles de notre culture occidentale¹⁸⁰.

Cependant, le pouvoir sexuel de la sorcière, tout comme celui de la *femme fatale*, n'est pas seulement une force disruptive qui perturbe le protagoniste masculin. Ce pouvoir peut aussi être pensé comme un symbole de résistance et de révolte car il transgresse justement les normes sociales dominantes¹⁸¹. Il semblerait qu'Arthur Miller avait lui-même réfléchi à la sexualisation du personnage d'Abigail en ces termes¹⁸². Néanmoins, nous remarquons que dans la pièce *The Crucible*, ainsi qu'au sein de ses adaptations filmiques, ce que nous retenons de la sexualité des personnages d'Abigail et d'Elizabeth ce n'est pas la symbolique d'une révolte mais leur antagonisme, responsable du malheur du protagoniste masculin, John Proctor, qui est quant à lui présenté comme la force de résistance du récit.

¹⁷⁷ KAPLAN E. Ann citée par HANSON Helen & O'RAWE Catherine (dir.), *The Femme Fatale : Images, Histories, Contexts*, New York, Palgrave MacMillan, 2010, p. 216.

¹⁷⁸ HANSON Helen & O'RAWE Catherine, *op. cit.*, p. 3.

¹⁷⁹ STOTT Rebecca, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸⁰ TRHOELER Margrit & TAYLOR Henry M., *op. cit.*, p. 36.

¹⁸¹ HANSON Helen & O'RAWE Catherine, *op. cit.*, p. 216.

¹⁸² MARTIN Robert A. & CENTOLA Steven R., *op. cit.*, p. 366.

Dualité féminine au service d'un dilemme masculin

Tout au long du récit, Abigail trahit l'ensemble des femmes de sa communauté, qu'elle dénonce afin de sauver sa peau et se soustraire au jugement de la Cour. Comme le fait remarquer l'historienne Elizabeth Reis, qui propose elle aussi une lecture féministe des chasses aux sorcières, l'une des particularités des procès de Salem a été de voir de nombreuses femmes témoigner les unes contre les autres¹⁸³. Dans une culture qui associait le genre féminin à la sorcellerie, les femmes avaient la conviction d'être des pécheresses et n'avaient donc aucune difficulté à identifier cette soi-disant nature maléfique chez les autres femmes¹⁸⁴. De ce fait, elles étaient vulnérables face aux accusations¹⁸⁵. En effet, comme le démontre les recherches de Bernard Rosenthal dans son ouvrage *Salem Story*, la confession et l'accusation stratégique d'autres femmes étaient des moyens efficaces pour éviter la potence¹⁸⁶. Les procès en sorcellerie de Salem ont donc vu une quantité de femmes témoigner les unes contre les autres, détruisant ainsi toute possibilité de résistance ou de sororité face aux structures de pouvoir endocentriste qu'étaient les institutions juridiques et religieuses¹⁸⁷.

Cet aspect des procès a bien entendu été thématiqué dans *The Crucible* d'Arthur Miller, ainsi qu'au sein des films de Raymond Rouleau et de Nicholas Hytner. Dans la pièce de théâtre, les accusations des *afflicted girls* servaient avant tout à évoquer les délations qui ont eu lieu pendant les audiences de l'HUAC¹⁸⁸. La dénonciation de l'oppression des femmes par les institutions d'obédience patriarcale n'est cependant pas un élément de discours de la pièce. Il en va de même au sein de notre corpus filmique. Il semblerait que la sororité y soit, au contraire, construite comme une instance maléfique. Les *afflicted girls* sont une menace pour la communauté. À la tête de ce groupe de femmes, le personnage d'Abigail agit par jalousie et désir de vengeance¹⁸⁹, renforçant le poncif culturel et religieux selon lequel la nature féminine serait démoniaque. Dans *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible*, l'accent n'est pas porté sur la persécution des personnages féminins en tant que victimes principales des chasses aux sorcières en raison de leur genre et de leur sexe. En effet, les discours tenus par ces deux films

¹⁸³ REIS Elizabeth, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸⁴ KARLSEN Carol F. *op. cit.*, p. 148.

¹⁸⁵ REIS Elizabeth, *op. cit.*, p. 124.

¹⁸⁶ ROSENTHAL Bernard, *op. cit.*, pp. 151-152.

¹⁸⁷ PURKISS Diane, *op. cit.*, p. 92.

¹⁸⁸ MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸⁹ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 151.

semblent plutôt faire ressortir le dilemme moral du personnage masculin de John Proctor et l'injustice dont il est victime. Les personnages féminins sont utilisés pour traduire ce dilemme masculin via l'opposition des figures allégorique du Vice et de la Vertu.

Une scène remarquable du film *Les Sorcières de Salem* thématise ce tiraillement dont John fait l'objet. Comme nous l'avons mentionné précédemment, *Les Sorcières de Salem* met particulièrement l'accent sur la relation extraconjugale entretenue par John et Abigail ce qui souligne d'autant plus l'opposition entre Elizabeth et la jeune femme. Un soir où toute sa maisonnée est allée se coucher, John Proctor reste seul à table. D'un côté se trouve la chambre conjugale où dort Elizabeth, de l'autre la chambre d'Abigail. On entend alors, en off, la voix de la jeune femme qui chantonne. Le visage faiblement éclairé par la lumière des bougies, John regarde en direction de la voix. Il se lève, son visage passe alors dans l'ombre, il se dirige vers la porte et ordonne à Abigail de se taire. Celle-ci continue. La voix de la jeune femme semble attirer Proctor qui s'approche plus près de la porte fermée. On passe alors dans la chambre d'Abigail qui, les épaules dénudées, est en train de faire sa toilette du soir. Contrairement à la salle à manger, la chambre d'Abigail est lumineuse et accueillante, à l'image de la jeune femme. Celle-ci espère voir s'ouvrir la porte mais John fait demi-tour en direction de la chambre conjugale. Allongée dans le lit, Elizabeth l'attend, inerte. Sa chemise de nuit la couvre jusqu'au cou, son regard est froid. À demi-mot, John cherche à savoir si l'abstinence de sa femme est réellement due à une maladie et si elle éprouve toujours du désir à son égard. Il tente de l'embrasser mais Elizabeth recule, effrayée. Elle s'allonge, les yeux clos, la tête légèrement inclinée sur le côté. Son visage est baigné d'une lumière diffuse. Une larme coule le long de sa joue. Nous sommes face à une image de sainte. Une musique emphatique souligne alors le désarroi de John et l'accompagne lorsqu'il sort de la chambre. Il retourne dans la salle à manger où il ouvre une fenêtre pour contempler l'océan. En off, Abigail reprend son chant qui, cette fois-ci, se cale sur les notes de la musique extradiégétique. En d'autres mots, elle réussit à se frayer un chemin jusqu'à l'esprit de John comme le ferait une sirène ou le Diable lui-même. À la fenêtre, Proctor est éclairé par la lumière de la lune qui se reflète sur l'eau. La lumière scintille et le visage de John passe rapidement de l'ombre à la lumière, traduisant son indécision. Il se décide à rejoindre Abigail, tandis que la musique se fait plus dramatique et menaçante.

Elle se termine par un inquiétant roulement de tambours alors qu'Abigail referme la porte derrière John. Silence. Le chant de sirène d'Abigail a envoûté John.

Cette scène problématise donc le dilemme moral que traversera le personnage de John pendant toute la durée du film. En passant d'une chambre à l'autre, Proctor se confronte aux deux figures allégoriques du Vice et de la Vertu. Par ailleurs, dans cette séquence, le personnage d'Abigail Williams endosse le costume d'une autre figure mythique de notre imaginaire : la sirène dont le chant envoûteur cause la perte de l'homme. À l'instar de la sorcière, et de la *femme fatale*, la sirène est une figure féminine vénéneuse¹⁹⁰. Du début des années cinquante à la fin des années septante, les metteurs en scène de théâtre ont semble-t-il délibérément choisi, pour interpréter le rôle d'Abigail Williams, de jeunes comédiennes qui ont contribué à l'entretien d'un imaginaire lié aux figures de la sorcière et de la sirène¹⁹¹. Le choix d'une actrice comme Mylène Demongeot par Raymond Rouleau paraît également s'inscrire dans cette tradition.

Nous nous devons toutefois de nuancer notre propos. En effet, dans les films de notre corpus, cette dichotomie des personnages de la puritaine et de la putain n'est pas aussi binaire qu'elle ne paraît. Les différentes actrices qui ont interprété les rôles d'Elizabeth et d'Abigail proposent chacune une palette de jeu et un imaginaire médiatique qui ont permis d'apporter plus de subtilité et de finesse à cette dualité féminine, pour le moins manichéenne.

2.2. Donner corps aux personnages

L'adaptation d'un texte littéraire au cinéma met en jeu toutes sortes de transformations qui sont les résultantes du passage d'un média à l'autre. L'une d'elles est l'actualisation d'un personnage, souvent « être de papier »¹⁹², dans le corps d'un comédien¹⁹³. Dans *Le Récit filmique*, André Gardies note la singularité du personnage de cinéma qui est, selon ses termes, une « figure actorielle »¹⁹⁴. Ni tout à fait personnage, ni tout à fait acteur ou actrice, la figure actorielle se constitue de quatre éléments : l'actant, ou autrement dit

¹⁹⁰ HALLISSY Margaret, *op. cit.*, p. 91.

¹⁹¹ SCHISSEL Wendy, *op. cit.*, p. 466.

¹⁹² HAMON Philippe cité par GARDIES André, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹³ SAINT-GELAIS Richard, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁴ GARDIES André, *op. cit.*, p. 59.

le degré d'action du personnage sur le récit, le rôle, qui est un modèle culturel, le personnage et enfin l'interprète. Ce dernier est sans cesse appelé à « se confondre avec le personnage »¹⁹⁵. De fait, un comédien ou une comédienne est toujours investi d'une activité transtextuelle puisque son image renvoie, inéluctablement, aux précédents rôles qu'il ou elle a pu interpréter. La figure actorielle se nourrit donc, en partie, de l'imaginaire socioculturel qui est associé aux acteurs et aux actrices de cinéma. De plus, ceux-ci sont toujours aux prises d'un réseau transtextuel car leur image est également imprégnée des discours tenus à leur sujet dans la sphère médiatique¹⁹⁶. Nous nous proposons de poursuivre notre examen des personnages d'Abigail et d'Elizabeth en tenant compte de l'inscription des différentes actrices, incarnant ces personnages, dans les discours médiatiques qui ont accompagné leurs carrières respectives. Nous combinerons à cette analyse, une étude de nos deux personnages féminins selon les notions d'axe de l'attribution et d'axe de la différence développées par André Gardies. L'analyse selon l'axe de l'attribution consistera à recenser tout ce qui résume le personnage afin d'en dresser son portrait : ses traits physiques, sa gestuelle, son costume... Tandis que la qualification différentielle¹⁹⁷, qui permet d'étudier un personnage « à partir des relations différentielles qu'il entretient avec les autres protagonistes »¹⁹⁸, nous permettra de revenir sur les figures antagonistes de la puritaine et de la putain afin de discerner les nuances apportées à cette opposition, le tout transversalement à notre corpus filmique.

Mylène Demongeot & Winona Ryder

Abigail Williams, interprétée au théâtre par différentes comédiennes, a été incarnée par deux fois au cinéma, à quelque quarante années d'intervalle, par les actrices Mylène Demongeot et Winona Ryder. Nous trouvons une description sommaire du personnage d'Abigail dans les didascalies de la pièce d'Arthur Miller :

« C'est une fille de dix-sept ans, d'une beauté éclatante. » / Acte I¹⁹⁹

¹⁹⁵ GARDIES André, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁶ GARDIES André, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹⁷ HAMON Philippe cité par GARDIES André, *op. cit.*, p.58.

¹⁹⁸ GARDIES André, *op. cit.*, p. 58.

¹⁹⁹ MILLER Arthur, *op. cit.*, p. 10.

Force est de constater que la beauté et la sensualité du personnage d'Abigail sont des traits qui ont été particulièrement soulignés par la presse, en 1957, à l'égard de l'actrice Mylène Demongeot. Abigail Williams est l'un de ses premiers grands rôles au cinéma. La critique salue donc le talent de cette jeune révélation du cinéma français, tout en comparant fréquemment sa prestation à celle de son homologue sur les planches, Nicole Courcel²⁰⁰. De plus, on ne manque pas de noter ses charmes et sa volupté²⁰¹. Elle est « fort belle et possède la présence qu'il faut », nous dit George Sadoul²⁰². En somme, son « type physique » semble correspondre aux attentes que pouvait susciter le rôle chez les spectateurs. Arthur Miller était lui aussi convaincu du choix de casting de Raymond Rouleau. D'après lui, la sensualité de Mylène Demongeot traduisait parfaitement la révolte qui habite le personnage d'Abigail²⁰³. L'auteur se serait d'ailleurs inspiré de l'énergie érotique dégagée, selon lui, par l'actrice Marilyn Monroe, sa future femme, pour écrire ce personnage²⁰⁴.

Dans *The Crucible* de Nicholas Hytner, c'est l'actrice Winona Ryder qui reprend le rôle. La jeune femme rencontre son premier succès public, en 1988, dans la comédie fantastique de Tim Burton, *Beetlejuice*. Par la suite, elle tiendra, entre autres, les rôles principaux des films *Edward Scissorhands* (1990), du même réalisateur, et *Bram Stoker's Dracula* (1992) de Francis Ford Coppola. L'image de l'actrice sera ainsi très vite associée aux univers gothiques et macabres de ces différents films. Toutefois, au début de sa carrière, Winona Ryder a également interprété plusieurs autres rôles dans un tout autre registre. Dans deux films adaptés de romans dont l'intrigue se déroule au XIX^{ème} siècle, *Little Women* (1994) de Gillian Armstrong et *The Age of Innocence* (1993) de Martin Scorsese (également aux côtés de Daniel Day-Lewis), la comédienne incarne les personnages de Joséphine March et May Welland. Deux jeunes femmes dont l'innocence sera maltraitée²⁰⁵, pour l'une par son entrée dans l'âge adulte, et pour l'autre par la désillusion du mariage. C'est avec cet imaginaire médiatique, entre univers fantastique et drame romantique, qu'en 1996 Winona Ryder investit le rôle d'Abigail Williams. Contrairement aux discours qui ont été tenus à propos du jeu de Mylène

²⁰⁰ CHARENSOL Georges, *op. cit.*

²⁰¹ MOULLET Luc, *op. cit.*

²⁰² SADOUL Georges, *op. cit.*

²⁰³ MARTIN Robert A. & CENTOLA Steven R., *op. cit.*, p. 366.

²⁰⁴ MILLER Arthur cité par MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 149.

²⁰⁵ CIEUTAT Michel, « L'obsession de l'impossible étoile : la femme et l'innocence selon Hollywood », *Positif*, n°677-678, juillet/août 2017, p. 45.

Demongeot, le potentiel érotique de Winona Ryder n'est que rarement mis en avant par la critique. On relève plutôt ses traits délicats²⁰⁶, son visage d'elfe ou encore ses manières de petite fille²⁰⁷. Des qualificatifs qui ne manquent pas de renvoyer à une image construite par les précédents rôles de l'actrice.

Mylène Demongeot incarnerait donc une Abigail Williams sensuelle et voluptueuse, consciente de son ascendant sexuel sur John Proctor, tandis que l'interprétation de Winona Ryder semble tempérer l'énergie sexuelle de ce personnage par l'apport d'une touche d'innocence. Toutefois, contrairement aux *Sorcières de Salem*, *The Crucible* de Nicholas Hytner a été promu en tant que « fatal attraction story »²⁰⁸, redirigeant ainsi l'attention du spectateur sur la liaison dangereuse et sensuelle entretenue par les personnages de John Proctor et Abigail Williams. Les supports promotionnels de *The Crucible* se focalisent d'ailleurs sur l'image glamour du couple Day-Lewis/Ryder et éclipsent le personnage d'Elizabeth Proctor, interprété par l'actrice Joan Allen. Peu de choses ont été dites sur l'actrice. Sa prestation, qui lui a valu plusieurs récompenses ainsi qu'une nomination aux Oscars, a presque cependant toujours été saluée par la critique, mais de manière secondaire. Les différents canaux médiatiques qui ont entouré la sortie du film ont concentré leurs discours sur l'actrice Winona Ryder, et par extension sur le personnage d'Abigail. A contrario, les différentes affiches assurant la promotion des *Sorcières de Salem* mettent en avant les trois protagonistes de l'histoire, John Proctor, Elizabeth Proctor et Abigail Williams. Les supports promotionnels des *Sorcières de Salem* misaient sur la notoriété du couple Montand/Signoret, puisque Mylène Demongeot était alors encore inconnue du grand public. De plus l'accent porté sur ce couple d'acteurs tenait compte des discours médiatiques circulant à leur sujet et mettait, de ce fait, l'accent sur la teneur politique du film réalisé par Raymond Rouleau²⁰⁹.

Bien que le discours promotionnel du film *The Crucible* se soit focalisé sur la liaison dangereuse de John et Abigail, très peu d'éléments permettant une sexualisation du corps de Winona Ryder sont mis en place au sein du film. Sa sensualité n'est manifeste que lors de l'une de ses deux rencontres secrètes avec John Proctor. Cela s'exprime par

²⁰⁶ OSTRIA Vincent, « Winona Ryder », *Cahiers du cinéma*, n°446, juillet/août 1991, p. 15.

²⁰⁷ FORESTIER François, « Winona Ryder : double jeu », *Studio magazine*, n°119, février 1997, p. 29.

²⁰⁸ NAVASKY Victor, *op. cit.*

²⁰⁹ BUACHE Freddy, *op. cit.*

ses cheveux, d'habitude dissimulés sous son bonnet blanc, qui sont alors libérés et éparpillés sur ses épaules. Lors de ces deux scènes, Abigail signifie son désir à John en posant avec brusquerie sa main sur son entrejambe. Toutefois, la raideur de son geste neutralise toute charge érotique. Corsetée dans sa robe, Abigail/Ryder ne semble pas être complètement libre de ses mouvements, contrairement à Abigail/Demongeot dont les chemisiers lâches découvrent parfois de manière suggestive ses épaules et sa poitrine. Notons toutefois que le choix d'une actrice comme Winona Ryder, à la fois inquiétante et d'une innocence juvénile, permet d'éviter de résumer le personnage d'Abigail à son pouvoir de séduction. Ainsi, le contraste entre les personnages d'Abigail et d'Elizabeth paraît s'atténuer dans *The Crucible* tandis que cet antagonisme semble être par ailleurs nettement plus souligné dans *Les Sorcières de Salem* de Raymond Rouleau.

Simone Signoret

Le contraste entre le jeu des actrices Mylène Demongeot et Simone Signoret a maintes fois été relevé par la critique. La fraîcheur et la sensualité de l'une, ainsi que la rigueur et l'austérité de l'autre ont été saluées. En 1957, aux côtés de la jeune Mylène Demongeot, Simone Signoret est déjà une star à part entière sur la scène internationale. De 1952 à 1959, elle reçoit par trois fois le BAFTA de la Meilleure actrice étrangère pour *Casque d'or* (1952), *Les Sorcières de Salem* (1957) et *Les Chemins de la Haute Ville* (1959), ainsi que deux autres récompenses pour ce dernier, aux Oscars et au Festival de Cannes en 1959²¹⁰.

Dans *Les Sorcières de Salem*, l'opposition entre les personnages d'Abigail et d'Elizabeth se traduit par exemple par la manière qu'ont les deux actrices de porter leur costume, ainsi que par la façon dont leur corps se déplace dans l'espace. Le corps d'Elizabeth est engoncé dans ses vêtements qui la couvrent de pied en cap, preuve de sa vertu et de son puritanisme. La rigidité de son chemisier nous donne l'impression qu'elle est en armure. Ses vêtements sont de couleurs claires à l'inverse de la robe noire d'Abigail, un code couleur qui peut rappeler à nos esprits d'autres dualités féminines célèbres du cinéma, comme par exemple les personnages de l'épouse et de la *vamp*, désirant elles aussi le même homme, dans le film *Sunrise* (1927) de F. W. Murnau. Elizabeth Proctor se

²¹⁰ HAYWARD Susan, *op. cit.*, p. 83.

tient droite et ses mouvements sont modérés, à l'image de sa rigueur morale²¹¹. Personne ne peut approcher ce corps rigide et sévère, à commencer par son mari John Proctor. A contrario, le corps d'Abigail est plus impétueux mais aussi plus malléable comme le démontrent les premières minutes du film. Alors que John entre dans son étable pour travailler, la jeune femme l'y attend, allongée dans la paille. Elle s'approche de lui, lui tourne autour et tente de le séduire. John la traite de « sorcière » et, afin de l'écartier de son chemin, la saisit et la soulève du sol sans aucune difficulté. Abigail se retire de son emprise et les mains de John restent ouvertes sur du vide. La jeune femme le remarque et en rit avec satisfaction. « Ma taille est restée entre vos mains », lui dit-elle. Cette scène nous montre alors comment le corps d'Abigail, contrairement à celui d'Elizabeth, est disponible. C'est un corps que l'homme peut toucher mais aussi posséder.

Toutefois, au cœur des années cinquante, qui ont vu naître des *sex symbol* comme Marilyn Monroe et Brigitte Bardot – Mylène Demongeot était par ailleurs considérée comme une grande rivale de Bardot par la presse à l'époque²¹² – Simone Signoret se démarquait de ces actrices en incarnant un modèle de femme intellectuelle et politique²¹³. Dans la lignée des *star studies*, l'historienne Susan Hayward a mené une étude approfondie des différents rôles interprétés par Simone Signoret, tout au long de sa carrière, en corrélation avec leurs contextes socioculturels, politiques et cinématographiques. Selon l'autrice, l'intelligence et le minimalisme du jeu de Signoret, qui sont deux caractéristiques de jeu culturellement attribuées à ses homologues masculins, lui apportent une certaine fluidité de genre (*gender*)²¹⁴. À l'occasion d'une analyse des *Diaboliques* d'Henri-Georges Clouzot, dans lequel Simone Signoret interprétait le rôle de Nicole Horner, Susan Hayward avait déjà noté l'érotisme *queer* de l'actrice²¹⁵. Selon elle, cette fluidité est possible car Simone Signoret évite tout excès de performativité d'une quelconque identité de genre (*gender*)²¹⁶. Dans *Les Sorcières de Salem*, le minimalisme et l'austérité du jeu de Simone Signoret, ou encore sa voix grave

²¹¹ HAYWARD Susan, *op. cit.*, p. 112.

²¹² *Paris Match*, n°423, 18 mai 1957.

²¹³ HAYWARD Susan, « Simone Signoret (1921-1985) – The Body Political », *Women's Studies International Forum*, Oxford, Pergamon, vol. 23, n°6, 2000, p. 745.

²¹⁴ HAYWARD Susan, *ibid.*, p. 745.

²¹⁵ HAYWARD Susan, « Diabolically Clever – Clouzot's French *Noir Les Diaboliques* (1954) » in Helen Hanson & Catherine O'Rawe (dir.), *op. cit.*, pp. 89-97.

²¹⁶ Nous nous référons aux définitions de genre et de performativité données par Judith Butler (cf. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990).

et solennelle, lui permettent effectivement de se démarquer de la performance nerveuse et érotico-sensuelle de Mylène Demongeot, sans pour autant tomber dans l'écueil du stéréotype de la puritaine et de la putain. Simone Signoret n'interprète pas le rôle d'une épouse frigide, elle est l'incarnation même de la morale.

De plus, dans *Les Sorcières de Salem*, le personnage d'Elizabeth Proctor ne se résume pas uniquement à un rôle de puritaine exemplaire et miséricordieuse puisque Simone Signoret a su aussi investir son personnage d'une dimension politique. En effet, l'analogie entre le couple Proctor et le couple Rosenberg était une évidence pour Simone Signoret²¹⁷. L'actrice a interprété Elizabeth Proctor pendant deux années au théâtre avant de l'incarner sur grand écran. À cette époque Signoret lisait les lettres, qui avaient été écrites par Ethel Rosenberg en prison, pour nourrir son personnage²¹⁸. Par ailleurs, à la sortie du film dans les salles françaises, la polémique suite au voyage prévu par Simone Signoret et Yves Montand à l'Est éclata. Notons également que dans le courant des années cinquante, Simone Signoret s'était vue offrir des rôles à Hollywood mais l'entrée aux États-Unis lui avait été refusée puisqu'elle était alors perçue comme une sympathisante du Parti communiste²¹⁹. Ces différents éléments contextuels susciterent donc une très forte identification de Simone Signoret à son personnage qu'elle a su imprégner d'un combat politique. C'est en investissant son jeu et son personnage d'une réflexion engagée qui résonnait avec le contexte sociohistorique contemporain à la réalisation du film, que Simone Signoret a su, elle aussi, apporter une nuance à la dichotomie de la puritaine et de la putain.

Les personnages d'Abigail et d'Elizabeth sont donc investis d'une forte activité transtextuelle puisque, d'une part, ils sont liés à la figure de la sorcière qui réfère à des figures mythiques et allégoriques de la culture occidentale et que, d'autre part, ces deux personnages s'opposent et se répondent de texte en texte, d'adaptation en adaptation. Mais quel usage est-il fait de ces constructions discursives de personnages féminins au sein de notre corpus filmique ? Nous sommes en droit de nous questionner quant à la pertinence de cette opposition manichéenne entre les figures de la puritaine et de la putain, et de ce que cette dichotomie apporte à la valeur allégorique du récit. Selon les

²¹⁷ SIGNORET Simone, *op. cit.*, p. 126.

²¹⁸ SIGNORET Simone, *op. cit.*, pp. 131-132.

²¹⁹ HAYWARD Susan, *op. cit.*, p. 743.

dières d'Arthur Miller, l'énergie sexuelle du personnage d'Abigail, qui est réprimée par la culture puritaine, traduit la force de la révolte et de la résistance²²⁰. Mais ce personnage ne serait-il pas plutôt stigmatisé par une représentation diabolique et destructrice de la sexualité féminine ? Rappelons que le désir d'Abigail pour John Proctor entraîne sa chute ainsi que celle de son amant. Au sein de notre corpus, les constructions démoniaques et/ou angéliques de la féminité manquent selon nous de questionner spécifiquement le traitement réservé aux femmes pendant les épisodes de chasses aux sorcières, puisque les personnages féminins servent avant tout à mettre en exergue les épreuves et les souffrances du protagoniste masculin. Cet antagonisme des personnages d'Elizabeth et d'Abigail est utilisé pour traduire le conflit entre les valeurs morales du Bien et du Mal auquel se confronte John Proctor. *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible* sont tous deux des récits de victoire morale qui glorifient les valeurs vertueuses de leur héros masculin. Les deux films se concluent par une reconnaissance de la noblesse d'âme de John Proctor qui a lutté contre l'injustice et l'oppression des innocents, dont il fait partie. Ces différents éléments de discours et ces questions d'ordre moral nous amènent à postuler que ces deux films sont des représentations allégoriques mais aussi mélodramatiques des procès de sorcières de Salem, et plus précisément des récits de victimisation masculine. Nous nous appliquerons à démontrer ce propos dans le prochain chapitre.

²²⁰ MARTIN Robert A. & CENTOLA Steven R., *op. cit.*, p. 366.

3. Des mélodrames au masculin

3.1. La rencontre du mélodrame et de l'allégorie de Salem

Il y aurait quelque chose de tragique dans l'acte de résistance héroïque de John Proctor, selon un point de vue partagé par Arthur Miller et Nicholas Hytner²²¹. Force est de constater que les deux adaptations filmiques, qui découlent de la pièce *The Crucible*, répondent moins aux codes du drame tragique qu'à ceux du mélodrame. Le terme « mélodrame » dénote aussi bien un genre littéraire, théâtral ou cinématographique qu'un mode esthétique, narratif et culturel répandu dans un grand nombre de cultures populaires. En tant que type de théâtralité dramatique²²², le mélodrame a entretenu, au théâtre, des relations complexes avec la tragédie. Au XIX^{ème}, la tragédie était la pierre angulaire de la culture légitime tandis que le mélodrame, méprisé par les élites, était plutôt considéré comme un divertissement destiné aux masses²²³. Le mélodrame était alors une forme bourgeoise de théâtre moderne à destination des classes inférieures mais également des artisans et commerçants de la petite bourgeoisie. Cette distinction entre haute culture et basse culture s'explique en partie par le fait que l'acception commune de ce qui est mélodramatique est péjorative. L'adjectif « mélodramatique » a longtemps eu mauvaise réputation car il renvoyait à une démonstration d'émotions faciles et excessives, à une simplification moralisante d'enjeux narratifs via une opposition schématique du Bien et du Mal, le tout dans un enchaînement d'actions rocambolesques et extravagantes²²⁴.

Les études filmiques ont elles aussi marginalisé le mélodrame. Celui-ci a souvent été perçu comme un genre de l'excès, s'opposant à la forme jugée plus sophistiquée du cinéma « classique »²²⁵. Cependant, dès la fin des années soixante, des historiens et historiennes du cinéma s'appliquent à rendre au mélodrame ses lettres de noblesse. Les écrits de l'historienne Linda Williams ont opéré un véritable tournant dans la manière

²²¹ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 147. & p. 167.

²²² BROOKS Peter, *op. cit.*, p. 21.

²²³ GLEDHILL Christine, « The Melodramatic Field : An Investigation », in Ch. Gledhill (dir.), *Home Is Where the Heart Is : Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI, 1987, pp. 26-27.

²²⁴ BROOKS Peter, *op. cit.*, p. 21.

²²⁵ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 17.

d'appréhender le mélodrame au sein des productions hollywoodiennes. Au lieu de l'opposer au cinéma classique et/ou réaliste, Williams propose de considérer le mélodrame, non pas comme un genre, mais comme un mode esthétique et narratif qui caractérise fondamentalement toutes formes de récits populaires américains, dès lors que ceux-ci ont un rapport avec des questions d'ordre moral²²⁶. Le mode mélodramatique ne s'oppose pas à d'autres genres cinématographiques car il peut, en réalité, être décelé au cœur de tous types de cycles de production générique. Ainsi le postulat de Williams déplace le mélodrame de la marge au centre de toute la production hollywoodienne.

Les propriétés mélodramatiques d'un film dépendent de cinq caractéristiques principales qui ont été identifiées par Linda Williams au sein du cinéma hollywoodien. Nous nous proposons d'analyser, à présent, les films *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible* à la lumière de ces cinq caractéristiques que nous allons détailler ci-après. Le film de Raymond Rouleau n'est certes pas une production américaine, mais le mode mélodramatique n'est pas uniquement l'apanage du cinéma hollywoodien. L'industrie cinématographique française a elle aussi connu une importante production de films mélodramatiques et ce à différentes époques, comme notamment dans les années trente avec les films d'Abel Gance, ou encore la réalisation de films mélodramatiques qui soutenait la propagande du régime de Vichy²²⁷. De plus, certains théoriciens, dont Peter Brooks, ont observé que le mélodrame en tant que genre théâtral a pris son essor en Europe et notamment en France au XIX^{ème} siècle, après la Révolution, suite à la prise de pouvoir de la bourgeoisie sur l'aristocratie²²⁸. Le mode mélodramatique entretient donc une relation de longue date avec le cinéma français ainsi qu'avec d'autres formes d'expressions dramatiques. Enfin, nous rappelons que *Les Sorcières de Salem* est adapté d'une matrice narrative qui maintient un rapport durable avec l'identité et l'imaginaire populaire américain, c'est pourquoi il nous paraît pertinent de mener une analyse conjointe des films de notre corpus selon les critères mélodramatiques exposés par Linda Williams.

²²⁶ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 17. & p. 23.

²²⁷ BURCH Noël & SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996, p. 84.

²²⁸ GLEDHILL Christine, *op. cit.*, p. 15.

Les Sorcières de Salem et The Crucible à l'épreuve du mélodrame

Tout d'abord, la structure narrative du mélodrame demande un ancrage initial et final dans un espace de quiétude et d'innocence. Ce lieu idyllique prend souvent la forme d'un espace rural²²⁹. La crainte de voir disparaître cette paix et cette harmonie constitue l'enjeu central d'un récit qui débute lorsque le Mal s'immisce dans l'espace d'innocence. *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible* répondent tous deux à cette première caractéristique. En effet, les deux films proposent initialement un espace rural dans lequel la communauté puritaine évolue paisiblement. Cette quiétude est mise en danger par la malveillance d'Abigail et des *afflicted girls* que l'on pourrait traduire, en des termes puritains, comme la preuve de la présence du Diable. Cependant, la petite ville de Salem et son bord de mer ne sont pas, selon nous, le véritable point d'innocence du récit. Dans *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible*, l'harmonie qui est véritablement mise en danger est celle du mariage.

Dans *The Crucible*, la scène qui introduit le personnage de John Proctor nous le montre au champ, avec ses fils, en train de travailler. La mer est bleue, il n'y a pas un seul nuage à l'horizon. Elizabeth apparaît en courant au sommet de la colline pour prévenir John que des voisins leurs rendent visite. Le sourire aux lèvres, elle s'élanche de nouveau en direction de leur maison qui se trouve en arrière-plan. L'image est idyllique. Cette séquence fait directement suite à la séquence initiale du film où Abigail est au chevet de sa cousine Betty, qui s'est trouvée souffrante suite à leur réunion dans la forêt avec d'autres jeunes filles pour jeter des charmes d'amour aux hommes du village. Un lien de causalité s'installe alors entre ces deux séquences. Comme un mauvais présage, la première menace l'équilibre harmonieux de l'autre.

C'est également cet espace de paix et d'innocence du mariage qui se voit être rétabli à la fin des deux récits. Dans chacune des séquences finales, John et Elizabeth se réconcilient et reconnaissent leurs erreurs mutuelles. Dans le film de Raymond Rouleau cette scène prend place, comme dans la pièce d'Arthur Miller, dans la prison de Salem, mais elle est déplacée dans le film de Nicholas Hytner sur une falaise au bord de l'océan. Alors que Simone Signoret et Yves Montand proposent un jeu plus sobre et solennel, les larmes ruissellent sur les joues de Joan Allen et Daniel Day-Lewis, grandiloquents, alors qu'une musique emphatique vient souligner les enjeux de leur

²²⁹ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 28.

réconciliation. Nicholas Hytner proposa à Arthur Miller de transposer la scène de la prison en extérieur et au bord de l'océan Atlantique car, pour lui, l'image de la falaise traduit l'idée du précipice au bord duquel se trouve la nation américaine lors de chaque épisode de paranoïa collective, comme avait pu l'être celui du maccarthysme²³⁰. Un autre point d'innocence entend être rétabli cette fois à la fin du film *Les Sorcières de Salem* : celui de la communauté. En calmant les ardeurs des villageois qui veulent s'en prendre à Abigail, suite à la pendaison de John, Elizabeth fait preuve d'une noblesse d'âme censée montrer à tous le chemin retour vers une harmonie collective.

Ces séquences de réconciliation entre mari et femme, nous conduisent à une autre caractéristique mélodramatique décryptée par Linda Williams qui est la focalisation sur le héros du récit, sa victimisation et la reconnaissance de sa vertu par le biais d'une suite d'aventures et de souffrances²³¹. L'ensemble de ces péripéties servent à révéler la supériorité morale du héros vertueux et à faire valoir sa noblesse d'âme. Le mélodrame n'est autre que « le drame passionnant et spectaculaire de l'innocence persécutée et de la vertu triomphante »²³² nous dit Peter Brooks. L'essence même du mélodrame est donc la révélation de sa dimension morale. Dans la plupart des récits, la vertu du héros n'est pas une évidence au premier abord²³³. Ainsi, dans *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible*, John Proctor nous est très vite présenté comme un homme adultère. Mais, alors que *The Crucible* s'emploie à nous montrer la culpabilité qui ronge John et sa repentance, *Les Sorcières de Salem* nous présente, par plus d'une fois, la faiblesse de ce personnage et ce jusqu'aux dernières minutes du film quand Abigail lui rend visite en prison. Cependant, les deux films sont des récits de vertu triomphante, une vertu qui va de pair avec l'héroïsme qui réside au cœur de la résistance de John Proctor lorsque celui-ci refuse de se parjurer et de trahir les autres villageois de Salem. De plus, le film *Les Sorcières de Salem*, contrairement à *The Crucible*, met en place une deuxième épreuve de vérité qui permet de révéler la supériorité morale d'Elizabeth. Lorsque à la fin du film, contre toutes attentes, Elizabeth protège Abigail de la colère des habitants de Salem, sa vertu est publiquement reconnue et admirée. Dans cette séquence finale, Elizabeth témoigne d'une indulgence envers Abigail dont elle avait été incapable

²³⁰ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 168.

²³¹ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 29.

²³² BROOKS Peter, *op. cit.*, p. 38.

²³³ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 30.

jusqu'alors. Ceci participe à l'esthétique de l'étonnement propre au mélodrame, notion développée par Peter Brooks dans son ouvrage *L'imagination mélodramatique*²³⁴. Le mélodrame est une forme remplie de situations d'étonnement, de mouvements de surprise, de péripéties et de suspens amenés par les questionnements moraux qui sont en jeu au sein du récit. La déclaration d'Elizabeth agit donc comme un « coup de théâtre ». Sa victoire morale est éloquente car elle est publique, mais elle est aussi surprenante car elle relève d'une force vertueuse indiscutablement morale et extraordinaire.

Le mode mélodramatique dépend également d'une articulation entre actions et pathos qui repose sur l'idée d'une irréversibilité du temps²³⁵. Autrement dit, la reconnaissance de la vertu du héros se fait dans un contexte où la temporalité joue un rôle important. L'épreuve de vérité qui révèle la noblesse du héros a toujours lieu à la dernière minute, quand il est presque déjà trop tard. Cette troisième caractéristique mélodramatique s'applique particulièrement aux films de notre corpus. En effet, la vie de John ne peut pas être sauvée car il est déjà trop tard. Cependant, ceci est une condition nécessaire à son épreuve de vérité. C'est justement parce qu'on lui propose la vie sauve en échange de sa confession, que John peut faire preuve d'intégrité et de rectitude morale. Il n'est toutefois pas trop tard pour que le couple Proctor se réconcilie. Néanmoins, Elizabeth est enceinte et leur famille ne sera plus jamais réunie. C'est ce sentiment de perte, lié à une irréversibilité du temps, qui est caractéristique des émotions suscitées par un récit mélodramatique²³⁶. La vertu est tout ce qu'il reste comme lueur d'espoir quand il est déjà trop tard²³⁷.

La quatrième caractéristique évoquée par Linda Williams traite du réalisme qui, au sein du récit mélodramatique, est soumis à cette dialectique du pathos et de l'action. Au théâtre comme au cinéma, le mélodrame s'est vu être opposé aux formes plus réalistes de la tragédie et du cinéma classique²³⁸. En ce sens, le mélodrame a souvent été perçu comme une forme rétrograde et moins sophistiquée que les deux autres. Or, ces différentes formes dramatiques ont constamment échangé les unes avec les autres et

²³⁴ BROOKS Peter, *op. cit.*, pp. 35-72.

²³⁵ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 30.

²³⁶ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 32.

²³⁷ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 35.

²³⁸ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 38.

se sont toujours mutuellement répondues²³⁹. Dans le mélodrame, le réalisme dépend de ce qui est rendu vraisemblable par l'articulation du pathos et de l'action. Notons que *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible* tirent tous deux profits d'une situation réelle de départ qui a également été exploitée par la pièce d'Arthur Miller. Historiquement les procès de sorcières de Salem ont été galvanisés par les accusations des *afflicted girls*, qui étaient pour la plupart de jeunes enfants. Après ses recherches, Arthur Miller était convaincu que cette crise paranoïaque avait touché à son terme suite à la résistance de John Proctor et d'autres villageois qui refusèrent de livrer de faux témoignages²⁴⁰. Ainsi, dans *The Crucible* et *Les Sorcières de Salem*, le réalisme est déployé dans l'intérêt du mélodrame afin de révéler la victoire morale de John Proctor. Le réalisme consiste notamment dans ces films à créer un univers diégétique qui reproduit le contexte puritain de la Nouvelle-Angleterre au XVII^{ème}. La victimisation et les souffrances de John Proctor rendent assurément compte des procédures abusives des institutions juridiques et religieuses de cette époque. Le scénario de Jean-Paul Sartre pour *Les Sorcières de Salem* a même quant à lui, comme le précise André Bazin, tenté d'introduire « un facteur de réalisme social »²⁴¹ supplémentaire en ancrant cette histoire dans un conflit de classe. Au sein de notre corpus filmique, le réalisme est donc conditionné par un récit qui vise à mettre en valeur un héroïsme et une victimisation au masculin, alors même que les femmes ont été les principales victimes historiques des chasses aux sorcières.

La dernière des qualités mélodramatiques répertoriées par Williams dans le cinéma hollywoodien est la répartition des personnages, incarnant chacun des rôles psychiques fondamentaux, selon un conflit manichéen entre le Bien et le Mal²⁴². Cette organisation dramatique du mélodrame permet de révéler des vérités morales élémentaires²⁴³. Nous l'avons analysé précédemment, dans notre corpus ce conflit manichéen est essentiellement structuré par l'antagonisme des deux personnages féminins, Elizabeth Proctor et Abigail Williams. Mais il s'exprime également au cœur de la relation entre John et Elizabeth par la répartition des rôles psychiques du mari et de la femme. Cette

²³⁹ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 38.

²⁴⁰ NAVASKY Victor, *op. cit.*, p. 236.

²⁴¹ BAZIN André, *op. cit.*, p. 19.

²⁴² BROOKS Peter cité par WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 40.

²⁴³ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 40.

relation participe à l'émergence du pathos puisqu'elle représente à la fois l'équilibre de l'espace d'innocence et la perte de celui-ci.

Il nous apparaît que la fonction allégorique du texte d'Arthur Miller et de l'histoire de Salem trouve une place tout à fait cohérente au sein du mode mélodramatique. Les images allégoriques, lorsqu'elles touchent à des questions d'ordre moral, sont essentielles au discours mélodramatique. Selon l'historienne Diane Purkiss, les récits de chasses aux sorcières ont un fort potentiel allégorique car l'histoire tient justement des oppositions très claires entre le Bien et le Mal, les innocents et les coupables, les opprimés et les oppresseurs²⁴⁴. La matrice narrative de *The Crucible* se prête donc particulièrement bien à une organisation mélodramatique du récit filmique.

Une matrice mélodramatique ?

Nous avons étudié comment le mode mélodramatique peut servir la cause du texte d'Arthur Miller et de ses adaptations filmiques, en faisant ressortir les enjeux allégoriques du récit. Pourtant, les accents mélodramatiques des films *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible* semblent ne pas avoir fait l'unanimité au sein de la critique. Le manque de « réalisme » ou encore la « théâtralité » excessive de ces deux films ont été critiqués voire tenus pour responsable de la désactualisation de leur discours. Que cela soit dans les années cinquante ou dans les années nonante, au sein de la critique française ou américaine, ce rapport critique au mode mélodramatique dénote la persistance de la comparaison de celui-ci avec des formes dites plus « classiques » ou « réalistes » qui seraient plus légitimes pour raconter une telle histoire.

On reproche donc aux *Sorcières de Salem* ses excès, son manque de réalisme²⁴⁵ ou de rigueur tragique²⁴⁶, la schématisation des rapports entre les personnages, des dialogues chargés d'aphorisme²⁴⁷ ainsi que le manque de profondeur sociologique et psychologique du récit²⁴⁸. Les épisodes d'hystérie des *afflicted girls* sont jugés trop exagérés pour être convaincants²⁴⁹, et cette démesure caricaturale empêcherait le

²⁴⁴ PURKISS Diane, *op. cit.*, p. 8.

²⁴⁵ BAZIN André, *op. cit.*, p. 19.

²⁴⁶ DE BARONCELLI Jean, *op. cit.*, p. 9.

²⁴⁷ CHARENSOL Georges, *op. cit.*

²⁴⁸ BAZIN André, *op. cit.*, p. 19.

²⁴⁹ BAZIN André, *op. cit.*, p. 19.

discours de critique sociale d'être pris au sérieux²⁵⁰. En d'autres mots, les remarques qui sont pointées ici sont dans leur ensemble celles qui sont communément adressées au mode mélodramatique²⁵¹. Pourtant, la critique ne réfère jamais à ces différents éléments en termes d'effets mélodramatiques. Au contraire, le film est salué pour sa sévérité intellectuelle et son austérité formelle²⁵² et ce qu'elles lui apportent de tragique²⁵³. Notons que, dans les années cinquante en France comme aux États-Unis, le mode mélodramatique était encore fortement associé à son inscription dans le genre du *woman's film*²⁵⁴. Dans son approche théorique du mélodrame, Linda Williams note comment la construction du cinéma classique s'est faite par rapport à des déterminations genrées (*gender*) de caractéristiques « féminines » et « masculines ». Pour le dire vite, le mode mélodramatique qui est celui de l'excès a longtemps été méprisé en tant que production à destination des femmes par opposition au cinéma classique et réaliste plus volontiers considéré comme normatif et masculin²⁵⁵. Dans son étude, Williams entend déconstruire cette historiographie genrée (*gender*) du cinéma pour démontrer comment le mode mélodramatique conditionne également les productions génériques jugées plus « masculines » comme les films d'action. En ce qui concerne *Les Sorcières de Salem*, le film a été vendu et distribué en tant que drame historique²⁵⁶ et il n'a par ailleurs jamais été répertorié comme un *woman's film*. La critique francophone semblait alors plus encline à expliquer les excès et le manque de réalisme du film par sa théâtralité, causée par un échec du procédé d'adaptation, ou encore par le fait que cette histoire est avant tout une histoire américaine et non française²⁵⁷. Ainsi, chacune des caractéristiques mélodramatiques pointées dans le film par la critique est mise en regard soit avec le texte original d'Arthur Miller, soit avec l'identité proprement américaine de celui-ci.

Quarante ans plus tard, *The Crucible* de Nicholas Hytner se voit adresser le même genre de critiques. Du côté américain, on trouve que les épisodes d'hystérie collective sont

²⁵⁰ MOULLET Luc, *op. cit.*

²⁵¹ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, pp. 10-44.

²⁵² BAZIN André, *op. cit.*, p. 19.

²⁵³ MOULLET Luc, *op. cit.* ; DE BARONCELLI Jean, *op. cit.*, p. 9.

²⁵⁴ GLEDHILL Christine, *op. cit.*, p. 6.

²⁵⁵ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 16.

²⁵⁶ *Les Sorcières de Salem*, Dossier de presse, Pathé, archives de la Cinémathèque suisse, 1957.

²⁵⁷ DE BARONCELLI Jean, *op. cit.*, p. 9.

artificiels, que le film manque de profondeur et de réalisme²⁵⁸... En France, *The Crucible* est reçu comme un film qui, notamment par son « exécrable accompagnement musical »²⁵⁹, ne « lésine pas sur les effets mélodramatiques »²⁶⁰. Comme nous l'avons fait remarquer précédemment, la théâtralité des deux films a été fortement dépréciée. Il semblerait finalement que sous cette notion de « théâtralité » se cachent en réalité les « effets mélodramatiques » que la presse spécialisée déplore. Ces différents éléments critiques, qui ont circulé autour des films de notre corpus, sont utilisés au service d'argumentations qui cherchent à démontrer que les visées discursives de ces deux films ne tiennent pas leur promesse. Pourtant l'analyse que nous avons menée à la lumière des écrits de Linda Williams démontre que la forme mélodramatique de ces films est un mode d'énonciation qui permet d'exploiter efficacement leur discours allégorique. D'ailleurs, Williams ne manque pas de faire remarquer que lorsqu'une œuvre mélodramatique fonctionne, la critique ne cesse de saluer la manière dont celle-ci a su transcender ses effets mélodramatiques. Mais si l'œuvre en question est un échec alors les effets mélodramatiques seront tenus pour responsable de celui-ci²⁶¹.

Terminons donc cette analyse en notant que c'est parce que la matrice narrative des *Sorcières de Salem* et *The Crucible* traite de questions d'ordre morale qu'elle trouve justement une forme d'expression pertinente au sein du mode mélodramatique. L'ancrage initial et final dans un espace d'innocence, la focalisation sur le héros vertueux John Proctor, ainsi que la dialectique de pathos et d'action qui, en jouant sur un principe d'irréversibilité du temps, permet de révéler sa victoire morale, sont autant d'éléments au service de la dénonciation des phénomènes de persécutions collectives, de l'instrumentalisation politique du religieux et du danger du fanatisme.

Nous allons maintenant revenir plus en détail sur la focalisation de cette matrice narrative autour des souffrances de son héros-victime, John Proctor. Les récits qui donnent à voir une victimisation de l'homme blanc ordinaire font partie des formes fictionnelles dominantes de l'imaginaire culturel américain postmoderne²⁶². De plus, comme nous allons l'observer par la suite, la rhétorique mélodramatique de ces récits de victimisation est souvent mise à profit de discours qui traduisent des crises

²⁵⁸ McCARTHY Todd, *op. cit.*

²⁵⁹ BUACHE Freddy, *op. cit.*

²⁶⁰ GÉNIN Bernard, *op. cit.*

²⁶¹ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 11.

²⁶² SILVERMAN Kaja citée par FRADLEY Martin, *op. cit.*, p. 240.

idéologiques et politiques. Nous verrons que ces représentations cinématographiques de souffrances masculines, au sein desquelles l'ordre symbolique et l'autorité patriarcale sont ébranlés, renvoient également à un imaginaire de valeurs patriotiques et d'utopies démocratiques en péril²⁶³. Nous allons étudier à présent comment les films de notre corpus, à travers le récit de la victimisation de John Proctor, glorifient l'héroïsme et la résistance citoyenne lorsque les valeurs démocratiques sont malmenées par des forces oppressives.

3.2. Récit politique d'une souffrance masculine

The Crucible de Nicholas Hytner sort sur les écrans en 1996. Cette décennie est marquée par une importante production de films hollywoodiens qui ont été analysés, à posteriori, en tant que récits fictionnels d'une masculinité blanche américaine en crise²⁶⁴. Parmi ces films, nous retrouvons ceux qui avaient été répertoriés par Debra White-Stanley et Caryl Finn dans leur article « 1996 Movies and Homeland Insecurity »²⁶⁵. Les films *Mission : Impossible* et *12 Monkeys* ont été mentionnés par les autrices en termes d'expression d'une angoisse suscitée par des menaces ennemies sur le territoire américain. Ces deux mêmes productions hollywoodiennes sont, aux yeux de l'historien du cinéma Martin Fradley, des films donnant à voir des situations anxieuses de « paranoïa » et qui centralisent leur univers diégétique ainsi que leur structure narrative autour d'un héros incarné par un homme ordinaire, blanc et américain²⁶⁶. Selon Fradley, ces productions de films « paranoïaques » des années nonante traduisaient alors une crise identitaire propre à la masculinité blanche hégémonique américaine qui se voit en danger dans un monde postmoderne qui redéfinit ses normes raciales et sexuelles²⁶⁷. Ces discours filmiques participent également à la création d'une mythologie américaine de la masculinité car ils exposent une performativité de la virilité héroïque. De plus, ces différentes productions hollywoodiennes ont tendance à être conditionnées par le mode mélodramatique puisqu'elles se focalisent sur la

²⁶³ FRADLEY Martin, « Maximus Melodramaticus : Masculinity, Masochism and White Male Paranoia in Contemporary Hollywood Cinema », in Yvonne Tasker (ed.), *Action and Adventure Cinema*, London and New-York, Routledge, 2004, pp. 235-251.

²⁶⁴ FRADLEY Martin, *op. cit.*, p. 236.

²⁶⁵ WHITE-STANLEY Debra & FLINN Caryl, *op. cit.*, pp. 157-179.

²⁶⁶ FRADLEY Martin, *op. cit.*, pp. 241-242.

²⁶⁷ FRADLEY Martin, *op. cit.*, p. 238.

victimisation de leur héros. L'approche de Martin Fradley complète celle de Debra White- Stanley et Caryl Finn. En effet, les films « paranoïaques » des années nonante tiennent des discours qui, d'une part, forgent l'identité et les valeurs morales de la nation étasunienne, via le combat de la menace ennemie, et qui d'autre part, réaffirment une identité masculine américaine et héroïque, grâce à une focalisation sur les souffrances du héros-victime.

Les histoires fictionnelles ayant pour toile de fond les procès des sorcières de Salem sont particulièrement ancrés dans la culture américaine du récit « paranoïaque »²⁶⁸. *The Crucible* de Nicholas Hytner répond donc de manière évidente aux différents critères d'analyse énoncés par Martin Fradley, tout comme y répondent aussi finalement la pièce d'Arthur Miller et l'adaptation filmique de Raymond Rouleau. En effet, l'élément clé du récit « paranoïaque » et mélodramatique est le spectacle de la souffrance de l'homme blanc victime d'un bouleversement social ou d'une crise politique²⁶⁹. Or, les deux films de notre corpus sont des récits allégoriques et mélodramatiques qui donnent à voir, par la trajectoire du héros-victime John Proctor, des épisodes de chasses aux sorcières qui sont le fait de périodes historiques marquées par de profonds bouleversements religieux et sociaux.

Selon l'historien Thomas Elsaesser, le mode mélodramatique est précisément la représentation par excellence des crises politiques telles qu'elles sont pratiquées en Occident, et au sein desquelles un sujet peut exposer son statut de victime. Elsaesser a réfléchi à la présence et à la manifestation du mode mélodramatique dans les arènes politiques et médiatiques contemporaines²⁷⁰. Son approche définit le registre mélodramatique comme l'expression symptomatique des tensions qui touchent aux idéaux fondamentaux des démocraties occidentales. Ainsi, le mode mélodramatique est une forme qui, par l'établissement d'un lien émotionnel entre la société et le sujet, permet de traduire les craintes et les angoisses qui découlent d'une crise sociale. La victime revendiquant ses droits reste la figure emblématique du mode mélodramatique. Et qu'est-ce que la matrice narrative de *The Crucible* d'Arthur Miller sinon la mise en scène d'une crise sociopolitique de la moitié du XX^{ème} siècle, via

²⁶⁸ FRADLEY Martin, *op. cit.*, p. 239.

²⁶⁹ FRADLEY Martin, *op. cit.*, p. 239.

²⁷⁰ ELSAESSER Thomas, « Le Mélodrame : entre globalisation de l'empathie et standardisation de l'intime », in Dominique Nasta, Muriel Andrin et Anne Gailly (dir.), *Le Mélodrame filmique revisité / Revisiting Film Melodrama*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New-York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2014, pp. 31-47.

l'évocation d'une autre crise ayant eu lieu au XVII^{ème} siècle, dont John Proctor revendique haut et fort le statut de victime ?

L'épreuve de vérité

Les Sorcières de Salem et *The Crucible* mettent tous deux en scène le spectacle mélodramatique d'un homme qui souffre, John Proctor. Dans les films de notre corpus, la masculinité de ce personnage est négociée à la fois au sein de la sphère privée et de la sphère publique, selon une dimension intime et une autre plus politique. D'une part, la sécurité sexuelle de Proctor est mise en danger par la froideur de sa femme ainsi que par le désir trop ardent de son amante. D'autre part, c'est l'intégrité citoyenne de John Proctor qui est mise à l'épreuve lors de sa confrontation finale avec les juges et les révérends de Salem.

Nous allons procéder à une analyse des séquences finales des *Sorcières de Salem* et de *The Crucible*, qui nous permettra de déterminer en quoi ces films sont des récits mélodramatiques de victimisation masculine, au service d'un discours qui pourrait vouloir traduire les craintes et les angoisses engendrées par des bouleversements sociaux. Ces séquences finales mettent en place les conditions de l'épreuve de vérité par laquelle l'innocence et la vertu de John sont reconnues. Elles présentent également le spectacle du corps masculin en souffrance qui trouve son apogée dans l'exécution par pendaison de John Proctor.

La conclusion du film *Les Sorcières de Salem*, donne à voir la révolte des villageois de Salem contre les autorités religieuses et judiciaires, tandis que la scène finale de *The Crucible* de Nicholas Hytner clôt le film sur la pendaison de John Proctor et de deux autres sorcières. Au cœur de ces scènes résident l'essence du désaccord idéologique entre Arthur Miller et Jean-Paul Sartre. Alors que l'un termine le film sur les derniers instants du dilemme moral qui tourmente John Proctor, l'autre décide de se focaliser sur la révolte de la communauté puritaine de Salem contre les autorités judiciaires et religieuses. Toutefois, les films reprennent tous deux une scène de la pièce d'Arthur Miller où John Proctor, face aux juges et aux révérends, se voit contraint de confesser ses activités de sorcellerie.

Au cours des dernières minutes du film *The Crucible*, John Proctor signe ses faux aveux. Lorsqu'il apprend que les juges ont l'intention de les placarder dans le village, il se rétracte et déchire le morceau de papier signé de sa main. Il refuse que son nom soit ainsi sali et utilisé au service d'un mensonge. Toutefois le juge Danforth, le révérend Parris et le révérend Hale souhaitent obtenir la confession de John Proctor afin de lui éviter la potence. En effet, Abigail s'est enfuit de Salem et les autres jeunes filles viennent de perdre toute leur crédibilité. La colère gronde au sein de la communauté qui pense avoir été bernée. La pendaison de Proctor, homme estimé au village, ne ferait qu'aggraver la situation. Dans cette même scène, les juges et les révérends tentent donc de convaincre Elizabeth de raisonner son mari. Celle-ci, respectant le choix de John, refuse d'intervenir. Les deux époux échangent un dernier mot d'adieu au bord de la falaise.

Les motifs de la signature et de l'identité étaient déjà au cœur de la pièce de théâtre d'Arthur Miller. Dans ce texte, l'emphase portée sur cette scène renvoyait explicitement à l'incitation à la délation pratiquée pendant le maccarthysme. Dans le film réalisé par Nicholas Hytner, cette période politique n'est plus qu'une lointaine référence. Durant cette séquence, John Proctor, interprété par l'acteur Daniel Day-Lewis déclame aux juges, dans un monologue grandiloquent, qu'il ne peut signer ses aveux car son nom est tout ce qu'il lui reste. Il ne peut transmettre à ses enfants un nom qui aurait été sali par un mensonge. Son nom est son identité morale. Selon Peter Brooks, le monologue dans le mélodrame permet l'affirmation de soi « à travers ses composantes morales et émotionnelles »²⁷¹. Signer ses aveux aurait pu laisser à John la vie sauve, mais ce dernier refuse de légitimer la politique d'oppression menée par le révérend Parris. Il prononce alors ces quelques mots qui révèlent à la face du monde sa vertu et sa grandeur morale, supérieure à celles de ses bourreaux. Dans cette ultime séquence de victimisation, Daniel Day-Lewis incarne un homme dont la virilité s'exprime par son courage et son intégrité. Linda Williams note le rôle important que joue le *star system* dans le choix de l'interprète qui incarne le personnage du héros vertueux. En tant que figure actorielle, le héros vertueux sera inévitablement marqué par le jeu et le corps de son interprète, ainsi que par l'image médiatique de celui-ci, d'autant plus que

²⁷¹ BROOKS Peter, *op. cit.*, p. 51.

le mode mélodramatique emprunte à l'imaginaire émanant de la culture populaire²⁷². Ainsi Daniel Day-Lewis est un acteur qui, grâce à des précédents rôles comme celui de Nathanaël dans *The Last of the Mohicans*, autre drame historique de 1992 réalisé par Michael Mann, nourrit le personnage de John Proctor d'une aura héroïque et virile. Dans *Les Sorcières de Salem*, la scène de la signature des aveux intervient après qu'Abigail Williams ait rendu visite à John en prison. Une scène qui n'existe ni dans le texte d'Arthur Miller, ni dans le film de Nicholas Hytner. La jeune femme manipule son amant et lui ment en lui annonçant qu'Elizabeth a publiquement renié leur mariage. John se laisse alors aller à son désir pour Abigail suite à la proposition de celle-ci de construire une nouvelle vie à New-York, loin de Salem. John l'embrasse et décide de donner aux juges la confession qu'ils demandent. Proctor rédige ses aveux quand Elizabeth vient à son tour lui rendre visite pour lui demander de faire tout ce qu'il faut pour rester en vie. Elle est enceinte et sera donc épargnée par les juges. Elle désire élever cet enfant avec son mari. L'échange est froid entre le couple jusqu'à ce qu'Elizabeth se repente de sa froideur, lui avoue son amour et accorde du crédit à l'acte de bravoure dont il a fait preuve lorsqu'il s'est confessé devant les juges pour confondre Abigail. Lorsqu'Elizabeth reconnaît la pureté de John, celui-ci tombe en larmes et refuse de signer de faux aveux. La scène entre John Proctor et Abigail, ajouté au scénario par Jean-Paul Sartre, permet de mieux souligner ensuite les forces antagonistes qui déchirent le héros pendant l'épreuve de vérité. Toutefois, dans les deux films de notre corpus, c'est parce qu'Elizabeth, ambassadrice du Bien, reconnaît enfin la pureté de John, que la vertu peut triompher. John a alors le courage de refuser de mentir aux juges, et rend ainsi son innocence et sa pureté manifestes aux yeux de tous, notamment à ceux de ses persécuteurs.

Le corps masculin en souffrance

Chacune de ces deux séquences est suivie de l'exécution publique de John. Le spectacle du corps masculin en souffrance, au sein des récits « paranoïaques » et mélodramatiques, participe d'une esthétisation masochiste de la blessure physique

²⁷² WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 42.

selon Martin Fradley²⁷³. La punition corporelle du héros-victime est rédemptrice et apparaît comme l'ultime reconnaissance de sa victoire morale.

Dans *The Crucible*, John Proctor, Rebecca Nurse et Sarah Good sont menées à la potence. Tout au long du chemin, les villageois crient leur soutien aux condamnés. La musique, omniprésente depuis déjà quelques minutes, se fait plus grandiloquente alors que Proctor monte sur l'estrade où l'attend la corde qu'on lui passera autour du cou. S'alterne alors des gros plans sur son visage et des plans larges, légèrement en plongée, sur la foule, qui suggèrent le point de vue subjectif de Proctor. Les trois condamnés entament un Notre-Père. Au son de cette prière et des violons, le film se termine. Le dernier plan, un traveling avant, nous montre John, la corde autour du cou, avec les deux autres femmes condamnées à ses côtés. Le cadre se resserre assez rapidement sur le visage de Proctor. Il récite sa prière avec conviction jusqu'à la pendaison. Son visage disparaît alors en hors champ et seule la corde se trouve encore dans le cadre. Ce traveling final recentre littéralement la conclusion du récit sur l'acte de résistance du héros-victime.

Contrairement au film de Nicholas Hytner, *Les Sorcières de Salem* de Raymond Rouleau se termine sur une révolte collective. Alors que John Proctor refuse de signer des aveux, des membres du village, armés jusqu'aux dents, attendent aux portes de la prison. Depuis sa cellule, John se réjouit de cette solidarité. Seulement, il sera pendu dans la cour de la prison où uniquement quelques personnes assisteront aux exécutions. John Proctor, Rebecca Nurse et Sarah Good sortent de leur cellule. Devant les juges et les bourreaux, Abigail hurle qu'elle a menti et essaye, ainsi, de sauver la vie de l'homme qu'elle aime. Les trois condamnés refusent de baiser le crucifix qui leur est tendu par le révérend Parris. Il y a un désaveu de la religion dans le film de Raymond Rouleau, alors que l'on assistait, dans le dernier plan de *The Crucible*, à une réappropriation et une réaffirmation de la foi. De la pendaison des trois condamnés nous ne verrons, cette fois, que leurs pieds. Aucune musique n'accompagne cette scène, seuls quelques roulements de tambours se font entendre. De ce silence ressort une certaine austérité. Un zoom, rapide et tremblant, sur le regard horrifié d'Abigail fait directement suite au plan de la pendaison. La jeune femme crie et tente d'ouvrir la porte de la prison aux paysans révoltés. La foule entre en force. Un plan subjectif du juge Danforth nous

²⁷³ FRADLEY Martin, *op. cit.*, p. 240.

montre le groupe de villageois qui avance dans sa direction. C'est alors qu'une musique se fait entendre, accentuant ainsi la force de la révolte. L'apparition d'Elizabeth Proctor dans la cour de la prison calme les ardeurs. Elle constate la mort de son mari. Les puritaines encapuchonnées dans leur voile noir, à la fois juges et sorcières, encerclent Abigail. Elizabeth prend alors sa défense et renvoie chacun à sa propre responsabilité dans cette histoire. Le film se termine par des plans larges, puis généraux, du cortège de villageois remontant la colline et portant hors de la prison les corps de John Proctor et des deux autres sorcières.

L'analyse comparative de ces deux séquences finales, selon une dichotomie gros plan/plan large, individuel/collectif, nous informe sur les visées du discours de chacun des deux films. Les usages de la musique et du cadrage dans la séquence finale des *Sorcières de Salem* sont, pour ainsi dire, le fait d'une macroproposition idéologique puisqu'ils traduisent un discours sartrien, dans le sens existentialiste du terme, à savoir que tout choix individuel a un effet sur la communauté. Par sa succession de plans larges, *Les Sorcières de Salem* nous informe sur l'après, sur ce qu'il advient de la communauté suite à la mort de John Proctor. Ici, la mort rédemptrice du héros-victime ainsi que sa souffrance physique ont un impact direct et visible sur les survivants et sur le collectif. L'exécution de ce dernier conduit par exemple Elizabeth à faire preuve d'indulgence envers Abigail. Cela confirme une fois de plus la victoire triomphante de la morale et permet le retour éventuel au point d'innocence, autrement dit à l'harmonie et à la cohésion au sein de la communauté. À l'inverse, le film *The Crucible* se clôt sur la pendaison de John. Le gros plan final sur le visage du héros-victime fait l'apologie de la résistance de la conscience individuelle face à une force tyrannique et oppressive, tandis que la réhabilitation de l'espace d'innocence a lieu lors de la réconciliation du couple Proctor.

Qui est John Proctor ?

Dans le mélodrame, une trajectoire individuelle peut retracer la destinée d'un individu comme celle de toute une communauté²⁷⁴. La trajectoire de John Proctor exprime à elle seule les angoisses qui traversent l'entière communauté et les changements sociaux et

²⁷⁴ ELSAESSER Thomas, *op. cit.*, p. 36.

politiques qui s'opèrent au sein de celle-ci²⁷⁵. *Les Sorcières de Salem* fait le choix de donner à voir les effets sur la communauté, alors que le film *The Crucible* se focalise sur la trajectoire individuelle du héros. Rappelons que le film de Nicholas Hytner est réalisé à partir d'un scénario d'Arthur Miller. Tout comme il l'avait fait pour sa pièce, Miller organise son récit à partir du parcours de John Proctor. En 1953, l'enchevêtrement des drames personnels d'Arthur Miller – son amitié avec Elia Kazan, la trahison de celui-ci, l'idylle qui l'unissait à Marilyn Monroe alors que l'actrice avait entretenu une brève liaison avec Kazan – semblait particulièrement résonner avec le dilemme qui bouleverse le protagoniste de sa pièce²⁷⁶. Le chemin parcouru par John Proctor dans la pièce de théâtre paraît être l'aboutissement d'une série de réflexions et de questionnements personnels d'Arthur Miller autour du juste comportement à adopter lorsque l'on doit faire face à des situations d'injustice, de trahison et de délation²⁷⁷. À un tel point que John Proctor semble être l'alter ego d'Arthur Miller. Mais en 1996, alors qu'on ne parle plus depuis longtemps du maccarthysme, qui est le personnage de John Proctor ? Selon nous, il ne reste du John Proctor de la pièce qu'une pure image allégorique de la résistance ou comme le dirait Thomas Elsaesser une image de « l'intégrité elle-même en ce qu'elle correspond à la représentation collective de la vertu individuelle »²⁷⁸. Le mélodrame organise une lisibilité de la vertu qui, par sa mise en scène du héros-victime, propose une représentation allégorique de l'intégrité. Et c'est parce que John Proctor n'est plus qu'une image réduite à sa fonction allégorique et mélodramatique, découplée de tout contexte politique spécifique, que le discours tenu par *The Crucible* a su trouver des résonances aussi diverses que variées dans son contexte sociohistorique de production.

La séquence finale des *Sorcières de Salem* construit, quant à elle, le personnage de John comme une figure révolutionnaire au service d'une cause collective. Le corps mort de John Proctor, porté par le cortège de villageois en colère, devient le symbole de leur lutte. Raymond Rouleau a, par ailleurs, inscrit l'esthétique de son film ainsi que son personnage principal dans une iconographie révolutionnaire. Les costumes de John Proctor dans *Les Sorcières de Salem* peuvent rappeler par exemple à nos esprits des

²⁷⁵ BIGSBY Christopher, *op. cit.*, p. 197.

²⁷⁶ MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 138.

²⁷⁷ MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 150.

²⁷⁸ ELSAESSER Thomas, *op. cit.*, p. 39.

figures de personnages historiques et révolutionnaires tel que Danton, tandis que la prison de Salem n'est rien d'autre qu'une Bastille qu'il faut prendre. Par ailleurs, ces figures d'hommes révolutionnaires qui ont été exécutés renvoient à une iconographie du corps de l'homme blanc torturé dont se nourrissent les récits de victimisation masculine²⁷⁹.

D'après Arthur Miller, Jean-Paul Sartre aurait jugé sa pièce trop bourgeoise à son goût²⁸⁰. Peut-être que derrière cette épithète se cachait un mépris des effets mélodramatiques du texte original que Jean-Paul Sartre a cherché à neutraliser par l'ajout d'une strate de réalisme qui se cristallise dans un conflit de classe. Le personnage de John Proctor dans *Les Sorcières de Salem* renvoie donc à un imaginaire et un discours révolutionnaire plus spécifique que la figure allégorique et universelle de l'intégrité qu'est John Proctor dans le film *The Crucible*. Toutefois, l'imagerie révolutionnaire des *Sorcières de Salem* reste elle aussi mélodramatique, puisqu'elle traduit la perte initiale d'un point d'innocence qui s'actualise dans des idéaux démocratiques, comme la liberté et la justice, et la volonté de les faire ressusciter grâce à une lutte héroïque.

Nous constatons au terme de cette troisième partie, qu'au sein de notre corpus filmique, la mort rédemptrice de John Proctor et le récit de sa victimisation traduisent une glorification des valeurs morales et démocratiques qui ont été, comme lui, persécutées. Il réside toutefois une différence entre *Les Sorcières de Salem* de Raymond Rouleau et *The Crucible* de Nicholas Hytner. Ce dernier met l'accent sur la trajectoire de John Proctor, en tant qu'individu et citoyen, ce qui suggère une inscription de son discours dans une tradition américaine de récits fictionnels de « paranoïa » qui, pour le dire brièvement, sont des drames dans lesquels se jouent, par le biais d'une performativité de la masculinité blanche et hégémonique, une sécurisation et une stabilisation de l'identité nationale étasunienne. Ces discours fictionnels s'ancrent dans une société américaine qui prône la liberté individuelle et imaginent des situations dans lesquelles cette individualité est mise en danger²⁸¹. A contrario, *Les Sorcières de Salem*, par la « correction » qu'il apporte au texte d'Arthur Miller, s'inscrit dans un discours

²⁷⁹ FRADLEY Martin, *op. cit.*, p. 241.

²⁸⁰ MARTIN Robert A. & CENTOLA Steven R., *op. cit.*, p. 366.

²⁸¹ FRADLEY Martin, *op. cit.*, pp. 239-241.

marxiste et sartrien qui replace cette individualité au centre de la communauté et de la société. Toutefois, ces deux récits de victimisation masculine tiennent un même discours qui permet de faire l'apologie d'un héroïsme citoyen dans lequel le protagoniste masculin représente des valeurs démocratiques en péril.

Dans les films de notre corpus, la masculinité de John Proctor est négociée, à la fois dans une sphère intime et une sphère publique, au sein d'une architecture de personnages qui prennent leur sens les uns par rapport aux autres. Les personnifications allégoriques du Vice et de la Vertu, que sont les personnages féminins d'Abigail Williams et d'Elizabeth Proctor, permettent un transfert des différentes problématiques de l'intime au politique. John Proctor est tourmenté par ces deux personnages féminins, et cette souffrance intime conditionnera sa décision finale en tant que citoyen de Salem. Le personnage de Proctor vaut ainsi pour une personnification allégorique des idéaux démocratiques persécutés. C'est parce que la Vertu, autrement dit Elizabeth, vient le voir en dernière instance et qu'elle reconnaît chez lui l'innocence, que John décidera de ne pas céder face à ses bourreaux. La justice démocratique se fera alors entendre. C'est pourquoi la scène ajoutée par *Les Sorcières de Salem*, où Abigail rend visite en prison à John, souligne d'autant plus le conflit à la fois intime et politique de ce personnage.

Le mode mélodramatique, qui donne à voir des conflits d'ordre moral entre le Bien et le Mal, se prête donc parfaitement à faire cette apologie de l'héroïsme citoyen et ce procès de l'instrumentalisation politique du religieux. C'est parce que les discours tenus par les films de notre corpus entendent être allégoriques qu'ils appellent à une mise en forme mélodramatique du récit s'achevant par une victoire de la vertu et de l'innocence. Mais c'est aussi parce que la matrice narrative de *The Crucible* met justement en place des éléments narratifs mélodramatiques (les souffrances et l'épreuve de vérité du héros-victime, l'antagonisme entre le Bien et le Mal, la reconnaissance de la vertu triomphante, ou encore une esthétique de l'étonnement avec, par exemple, le pieux mensonge d'Elizabeth aux juges pour sauver l'honneur de John), qu'émerge de ce récit un discours allégorique qui a trait à des questions d'ordre moral. Il semblerait donc que, quel que soit l'usage discursif qui en est fait, la matrice narrative commune à *The Crucible* et aux *Sorcières de Salem* possède un fort potentiel mélodramatique.

Conclusion

Salem : déclinaisons d'un récit prototypique

L'objet de notre recherche nous a conduit à nous questionner sur la manière dont un récit allégorique peut dépasser le cadre culturel et sociohistorique auquel il avait été premièrement assigné. De siècle en siècle, l'histoire des sorcières de Salem a été maintes fois revisitée à la lumière de différents contextes sociopolitiques de par le monde. Au cœur des années cinquante, la pièce de théâtre écrite par Arthur Miller a, quant à elle, permis de fixer de manière durable dans l'imaginaire américain une matrice narrative prototypique relative aux procès de Salem. Seulement, un récit allégorique appelle inévitablement à l'exégèse. De ce fait, le sens allégorique de la pièce d'Arthur Miller, qui s'inscrivait initialement dans le contexte sociohistorique spécifique au maccarthysme, a lui aussi été confronté à toutes sortes d'interprétations diverses et variées.

Notre étude s'est donc intéressée aux adaptations et interprétations filmiques de cette matrice narrative imaginée par Arthur Miller. Notre réflexion nous a conduit à nous interroger sur la pérennité de cette allégorie et sur ses usages discursifs dans les films *Les Sorcières de Salem* de Raymond Rouleau et *The Crucible* de Nicholas Hytner. Nous avons analysé les représentations des chasses aux sorcières de Salem et de leurs procès au sein des films de notre corpus, avec l'intention d'identifier les différents procédés narratifs et esthétiques mis en œuvre pour mener à bien leurs visées discursives respectives.

Tout d'abord, nous nous sommes penchés sur les problématiques soulevées, en 1957 et en 1996, par le procédé d'adaptation cinématographique de la pièce de théâtre d'Arthur Miller. Le désaccord entre Miller et Jean-Paul Sartre concernant le scénario des *Sorcières de Salem*, nous a permis de constater que la matrice narrative de *The Crucible* a été exploitée de manière sensiblement différente par les deux films de notre corpus. L'analyse comparée de ces discours filmiques, qui finalement expriment différemment mais semblablement la même chose, nous montre une fois de plus comment la fonction allégorique d'un récit peut être façonnée au bon gré des intentions discursives d'un auteur.

Ces questions d'adaptation nous ont conduit à nous confronter à l'historicité de notre corpus et à l'altération du sens allégorique du récit que cela peut éventuellement engendrer. Le rapport à la mémoire collective et au passé de la nation américaine étant constitutif de l'allégorie de Salem²⁸², nous nous sommes donc interrogés quant à la renégociation de la pertinence sociohistorique de cette image lorsqu'elle est dépouillée de son contexte culturel premier. Nous avons constaté que, bien qu'elle dépende d'un contexte de référence américain, la matrice narrative de *The Crucible* a su en dépasser les frontières dans les années cinquante et trouver, avec le film *Les Sorcières de Salem*, une résonance sur le territoire français grâce à un contexte sociopolitique déterminé par la Guerre froide et ses développements sur le continent européen.

Lorsqu'ils ont entrepris la réalisation du film *The Crucible* en 1996, alors que le maccarthysme n'était plus qu'un mauvais souvenir, Arthur Miller et Nicholas Hytner ont parié sur l'intemporalité et l'universalité de leur thématique²⁸³. Tout comme le film réalisé par Raymond Rouleau, *The Crucible* tente un procès à l'instrumentalisation politique du religieux et glorifie la résistance citoyenne. Toutefois, dans l'Amérique des années nonante, la pertinence et l'à-propos de ce récit allégorique, qui dénonce également la mise en péril des idéaux démocratiques, les phénomènes de persécution collective ou encore les dangers du fanatisme, fut questionné. Dépourvu d'un contexte contemporain de production et de réception aussi pertinent politiquement que celui des *Sorcières de Salem*, il apparaît que *The Crucible* est avant tout un film qui met à nu les effets mélodramatiques qui structurent sa matrice et qui lui permettent de construire son discours dénonciateur. Dans *Les Sorcières de Salem*, les éléments d'un registre mélodramatique, bien que moins évidents à déceler car dissimulés par une certaine austérité formelle, sont également présents.

Notre recherche nous a donc permis de constater que ces éléments de rhétorique mélodramatique qui traversent les films de notre corpus participent activement à leur visée discursive. Le mélodrame organise dramatiquement son récit autour des souffrances du héros-victime qui sont suscitées par le conflit d'ordre moral auquel celui-ci se confronte²⁸⁴. La matrice narrative de *The Crucible* donne, elle aussi,

²⁸² ADAMS Gretchen, *op. cit.*, p. 4.

²⁸³ NAVASKY Victor, *op. cit.*

²⁸⁴ WILLIAMS Linda, *op. cit.*, pp. 10-44.

effectivement à voir les souffrances de son héros, à la fois tourmenté par son péché d'adultère et victime innocente de la persécution des juges de Salem.

Notre étude entendait déterminer de quoi les films de notre corpus font le procès, mais aussi de quoi ils font l'apologie, et par quels procédés narratifs et esthétiques ces visées discursives sont mises en œuvre. La forme mélodramatique s'est avérée être pertinente pour glorifier la conscience citoyenne du héros-victime John Proctor, ainsi que pour exprimer une crise des idéaux fondamentaux de nos démocraties occidentales. De plus, nous avons observé que les films *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible*, pour mener à bien leurs récits « paranoïaques » de victimisation masculine, reposent en partie sur un usage discursif de la représentation antagoniste de la sexualité de leurs personnages féminins. Ce rapport se construit selon l'opposition des figures allégoriques de la Vertu et du Vice. Rappelons que l'une des caractéristiques du mode mélodramatique est de justement permettre la répartition des personnages autour d'un conflit central et manichéen entre le Bien et le Mal²⁸⁵. Il apparaît donc, au sein de notre corpus filmique, une instrumentalisation des personnages féminins au profit d'un récit de souffrances masculines, alors même que les épisodes de chasses aux sorcières sont paradoxalement des événements historiques qui font état d'une violence sociale menée à l'encontre des femmes.

Cet aspect retient particulièrement notre attention puisque nous avons constaté que certaines productions cinématographiques et télévisuelles actuelles, traitant de la thématique des procès de sorcières en Nouvelle-Angleterre ou adaptant la matrice narrative de *The Crucible*, se présentent comme des contrepoints aux films de notre corpus en centralisant leur récit sur un personnage féminin. Ces productions, comme le film *The Witch* du cinéaste Robert Eggers, redonnent aux femmes le rôle principal de victimes de ces épisodes de chasses aux sorcières. Pour conclure notre recherche, nous souhaitons donc questionner le renouvellement de l'usage discursif de l'allégorie de Salem dans ces productions filmiques contemporaines.

Nous prendrons à titre d'exemple le récent film *Assassination Nation* (2018) du réalisateur américain Sam Levinson et ceci pour deux raisons. D'une part, nous postulons que ce *thriller* sanglant, sous ses airs de *rape and revenge movie*, est une

²⁸⁵ BROOKS Peter cité par WILLIAMS Linda, *op. cit.*, p. 40.

réinterprétation contemporaine, ou autrement dit une adaptation, de la matrice narrative de *The Crucible*. D'autre part, comme l'annonce son titre ainsi que son slogan promotionnel « You asked for it, America. », le film fait selon nous le procès du rapport ambigu que la société américaine entretient avec les libertés individuelles et les valeurs démocratiques portées par la nation. Sous couvert d'une critique de la conservation et de l'utilisation des données personnelles numériques, *Assassination Nation* dénonce la violence et l'hypocrisie qui, au sein d'une communauté, cause des comportements autodestructeurs ainsi que des phénomènes de paranoïa et de persécutions collectives. Un discours qui semble donc ne pas être très éloigné de celui qu'Arthur Miller tenait au sujet de sa pièce²⁸⁶.

En 2018, la ville de Salem voit soudainement la moitié de sa population se faire pirater ses données personnelles. Celles-ci sont rendues public, dévoilant les secrets les plus sombres de tout un chacun. Certains membres de la communauté de Salem engagent alors une véritable chasse dans les rues de la ville en vue de démasquer et de tuer le ou la terroriste à l'origine de ce piratage massif. Lily Colson, une jeune lycéenne, et ses trois meilleures amies, sont prises pour cible suite aux accusations d'un jeune *hacker* dont les aveux ont été soutirés sous la torture. Toutefois, Lily, Bex, Sarah et Em sont innocentes. Blessées, violentées et torturées, les quatre jeunes femmes vont devoir affronter la folie meurtrière de leurs concitoyens et auront l'occasion de se venger.

Assassination Nation procède à une reprise de l'univers de référence de *The Crucible*, à savoir la ville de Salem et ses épisodes de paranoïa collective. Certes, le film réalisé par Sam Levinson ne reproduit pas un monde diégétique qui évoquerait la Nouvelle-Angleterre du XVII^{ème} siècle mais il convoque toutefois, de manière référentielle, les événements historiques de chasses aux sorcières. De plus, le film transpose une partie des éléments fictionnels de la pièce d'Arthur Miller dans un nouveau cadre temporel. Par ce biais, le film *Assassination Nation* établit, d'après nous, un lien transfictionnel avec la matrice narrative de *The Crucible*. L'opération de transposition d'une œuvre se trouve à l'intersection de l'adaptation et de la transfictionnalité²⁸⁷. Cette dernière implique à la fois un contact et une rupture avec le texte original²⁸⁸. Si l'on se réfère à la

²⁸⁶ MURPHY Brenda, *op. cit.*, p. 150.

²⁸⁷ RYAN Marie-Laure, *op. cit.*, p. 2.

²⁸⁸ SAINT-GELAIS Richard, *op. cit.*, pp. 23-24.

définition d'adaptation donnée par Linda Hutcheon²⁸⁹, citée dans l'introduction de notre travail, alors nous pouvons tout à fait admettre qu'*Assassination Nation*, puisqu'il emprunte et préserve certains éléments fictionnels de *The Crucible* tout en créant une nouvelle histoire, est une adaptation dotée d'une certaine portée transfictionnelle de la pièce de théâtre d'Arthur Miller.

Au sein d'un rapport de transfictionnalité, les personnages sont les éléments fictionnels les plus couramment repris d'un texte à l'autre²⁹⁰. Ces personnages ne sont cependant jamais tout à fait les mêmes, ni jamais tout à fait autres²⁹¹. Le personnage de Lily Colson, dans *Assassination Nation*, ne manque pas de nous rappeler par certains aspects celui d'Abigail Williams. Tout comme le personnage d'Arthur Miller, Lily Colson entretient une relation (non-consommée) avec un homme marié. Les messages et les photographies suggestives que Lily a partagé avec cet homme font partie des données personnelles qui ont été rendues publiques. La découverte de cette relation par la communauté de Salem scellera le destin de l'adolescente. Alors que le texte de Miller, et les films de notre corpus, suggèrent seulement que la relation entretenue par John et Abigail est suspectée et que les rumeurs vont bon train, *Assassination Nation* donne à voir le lynchage en règle de Lily Colson, considérée comme une briseuse de ménage, par les habitants de Salem. La jeune femme est aux yeux de ses concitoyens, tout comme l'était Abigail, une menace pour l'équilibre des valeurs familiales qui sont le socle de la communauté. Toutefois, aucune relation antagoniste entre l'adolescente et un autre personnage féminin ne se dessine dans le film. L'épouse de l'homme avec lequel Lily échange des messages est, comme ce dernier, un personnage secondaire. La relation qu'entretient Lily avec un père de famille plus âgé, pour qui elle faisait du babysitting, ou encore la place centrale qu'elle tient au sein d'un groupe de jeunes filles, rappellent assurément à nos esprits le personnage d'Abigail Williams. La question est de savoir à partir de quel degré d'altération considère-t-on qu'un personnage transfictionnel cesse d'être le même que celui dont il a été inspiré ?

Suite à la révélation de sa relation avec cet homme marié, Lily est mise à la porte par ses parents et trouve refuge chez ses amies. Alors que les conditions d'existence d'une

²⁸⁹ Le terme adaptation englobe « les créations, les remakes, les remédiations, les révisions, les parodies, les réinventions, les réinterprétations, les expansions et extensions », HUTCHEON Linda citée par RYAN Marie-Laure, *op. cit.*, p. 2.

²⁹⁰ SAINT-GELAIS Richard, *op. cit.*, p. 20.

²⁹¹ SAINT-GELAIS Richard, *op. cit.*, p. 20.

sororité ne pouvaient se réaliser dans *The Crucible* et les films de notre corpus, cette dernière est essentielle au sein d'*Assassination Nation*. La solidarité féminine n'y est pas diabolique mais salvatrice. Le groupe constitué par Lily, Bex, Sarah et Em est bien loin de la représentation des *afflicted girls* dans les films *Les Sorcières de Salem* et *The Crucible*. D'une part parce qu'elles sont, au cœur de ce discours filmique, les victimes et non les oppresseurs, et d'autre part parce qu'elles ne sont pas opposées de manière spécifique et genrée (*gender*) à d'autres femmes. Au contraire, les adolescentes affrontent, au cours de scènes sanglantes, les représentants et représentantes anonymes et masqués d'une société américaine conservatrice qui prend corps dans la légendaire ville de Salem. Et c'est aussi parce qu'elles revendiquent haut et fort leur identité et leur liberté sexuelle que les quatre jeunes femmes sont prises pour cible par la communauté. Ainsi, via l'architecture des relations entre ses personnages féminins, ses lignes de dialogues explicites ou encore le choix de ses comédiennes²⁹², *Assassination Nation* tient un discours progressiste, qui se veut féministe, en soutien aux communautés LGBTQIA et qui entend également contester les valeurs conservatrices d'une certaine Amérique. De ce fait, le récit à la fois de victimisation et de vengeance de Lily et de ses amies se trouve au cœur d'un conflit moral entre des valeurs progressistes et des valeurs conservatrices.

Malgré les apparences, les caractéristiques mélodramatiques identifiées par Linda Williams n'opèrent pas tout à fait au sein d'*Assassination Nation*. Le conflit manichéen entre les différentes figures du Bien et du Mal sert avant tout la cause du discours allégorique du film. L'espace d'innocence initial est, par exemple, déjà malmené. Le récit se focalise effectivement sur les souffrances d'une héroïne-victime, cependant les conditions de réalisation d'une épreuve de vérité, qui permettrait un triomphe de sa vertu, ne sont pas mises en place dans un contexte où l'irréversibilité du temps joue un rôle essentiel. Toutefois, le monologue sous forme de vidéo que Lily adresse à ses concitoyens à la fin du film relève assurément d'un registre mélodramatique. Le ton est grandiloquent, sentencieux, revendicateur, le contenu est cathartique, et pour terminer une musique vient ponctuer les propos de la jeune femme. Autrement dit, le message passé par Lily Colson à ses bourreaux répond aux codes du traditionnel monologue du

²⁹² Le casting compte parmi ses rangs des jeunes femmes connues pour leurs prises de positions féministes et très présentes sur les réseaux sociaux, comme l'actrice transgenre Hari Nef qui incarne Bex, ou encore la chanteuse Abra qui interprète le rôle d'Em.

mélodrame, comme analysé par Peter Brooks, qui permet l'affirmation de soi « à travers ses composantes morales et émotionnelles »²⁹³. Le potentiel mélodramatique de la matrice narrative de *The Crucible* n'est donc que partiellement exploité.

Assassination Nation apparaît donc comme un exemple supplémentaire de la manière dont l'allégorie de Salem, et en particulier la matrice narrative de *The Crucible*, peuvent être façonnées pour résonner dans un cadre culturel et sociohistorique autre que celui du maccarthysme. Le film procède à une reprise du discours allégorique de la pièce d'Arthur Miller et à un emprunt de quelques éléments de sa structure narrative – notamment la relation adultère qui cristallise un conflit moral de plus grande envergure – afin de les transposer dans un contexte américain contemporain où les discours conservateurs sont de plus en plus décomplexés. Du drame historique aux effets mélodramatiques jusqu'au *thriller* sanglant aux accents de *rape and revenge movie*, la matrice narrative de *The Crucible* se voit donc être exploitée au cinéma par toutes sortes de procédés narratifs, esthétiques et génériques.

L'allégorie de Salem, et par extension la matrice de *The Crucible*, sont issues de l'imaginaire collectif et de la culture populaire américaine. Les multiples adaptations et reprises de ces images et de cette structure narrative participent à la pérennisation de la fonction allégorique de ce récit. Les films à l'étude, de par leurs liens transfictionnels, ne procéderaient-ils donc pas finalement à la *mise en série*²⁹⁴ d'une variation sur le même thème ? C'est-à-dire à une série de productions qui prendrait en compte tous récits filmiques ayant pour toile de fond Salem, ses chasses aux sorcières et ses procès, dans le sens où ceux-ci sont des déclinaisons d'un schéma narratif prototypique qu'ils partagent et dont ils dégagent un discours axiologique et idéologique à la fois semblable, mais sensiblement différent.

²⁹³ BROOKS Peter, *op. cit.*, p. 51.

²⁹⁴ Stéphane Benassi définit la *sérialisation*, dans le cadre de son étude sur les feuilletons et les séries télévisées, comme une déclinaison d'un prototype de départ qui fixe un même schéma narratif, et dont les productions partagent, entre autres, des paramètres sémantiques d'ordre axiologique et idéologique. Une *mise en série* propose aux spectateurs un certain nombre d'éléments connus qu'il est donc capable d'anticiper. Cf. BENASSI Stéphane, *op. cit.*, p. 49.

FILMOGRAPHIE

Filmographie principale – Corpus

Les Sorcières de Salem, Raymond Rouleau, 1957.

The Crucible (La chasse aux sorcières), Nicholas Hytner, 1996.

Filmographie secondaire

Assassination Nation, Sam Levinson, 2018.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

MILLER Arthur, *Les Sorcières de Salem*, trad. de l'anglais par Marcel Aymé, Paris, Robert Laffont, 2015 [1959].

Sources secondaires

1. Corpus :

➤ *The Crucible*, Arthur Miller (1953)

- **Ouvrages :**

BIGSBY Christopher, *Arthur Miller : A Critical Study*, New-York, Cambridge University Press, 2005.

MARTIN Robert A. & CENTOLA Steven R. (ed.), *The Theater Essays of Arthur Miller*, New-York, Da Capo Press, 1996.

MURPHY Brenda, *Congressional Theater : Dramatizing Mccarthyism On Stage, Film, and Television*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

NAVASKY Victor, *Les Délateurs*, Paris, Balland, 1982 [1980].

ROUDANE Matthew C. (ed.), *Conversations with Arthur Miller*, Jackson, Mississippi University Press, 1987.

- **Articles de revue :**

BRAHIMI Nassima, « Legal Trauma in Twentieth-Century American Drama: Arthur Miller's *The Crucible* », *Revista de Filología Románica*, vol. 33, n°Hors-Série, 2016, pp. 185-195.

MARTIN Robert A., « The Creative Experience of Arthur Miller : An Interview », *Educational Theatre Journal*, Vol. 21, n°3, octobre 1969, pp. 310-317.

SCHISSEL Wendy, « Re (dis)covering the Witches in Arthur Miller's *The Crucible* : A Feminist Reading », *Modern Drama*, vol. 37, n°3, 1994, pp. 461-473.

- **Articles de presse et documents d'archives :**

KRA-OZ Tal, « In Israel, Imagining Arthur Miller's *Crucible* in a West Bank Settlement », *Tablet Magazine* [en ligne], 27 février 2018. Adresse : <https://www.tabletmag.com/scroll/256270/in-israel-imagining-arthur-millers-crucible-in-a-west-bank-settlement>, consulté le 12.04.2019.

MILLER Arthur, « Salem Revisited », *New York Times*, 15 octobre 1998.

➤ **Les sorcières de Salem, Raymond Rouleau (1957)**

- **Ouvrages :**

HAYWARD Susan, *Simone Signoret : une star engagée*, Paris, L'Harmattan, 2013.

SIGNORET Simone, *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Paris, Seuil, 1976.

- **Chapitres d'ouvrage :**

HAYWARD Susan, « Costume Drama from Late-Medieval to the Eighteenth Century : An Overview », *French costume drama of the 1950s : fashioning politics in film*, Bristol, Intellect, 2010, pp. 77-88.

- **Articles de revue :**

HAYWARD Susan, « Simone Signoret (1921-1985) – The Body Political », *Women's Studies International Forum*, Oxford, Pergamon, vol. 23, n°6, 2000, pp. 739-747.

SILBERMAN Marc, « Learning from the Enemy : DEFA-French co-productions of the 1950's », *Film History*, vol. 18, n°1, (Cold-War German Cinema), 2006, pp. 21-45.

- **Articles de presse et documents d'archives :**

Les Sorcières de Salem, Dossier de presse, Pathé, archives de la Cinémathèque suisse, 1957.

BAZIN André, « *Les sorcières de Salem* [*Les parents terribles* & *L'aigle à deux têtes*] », *France-Observateur*, n°365, 9 mai 1957, p. 19.

CHARENSOL Georges, « *Les Sorcières de Salem* », *Nouvelles Littéraires*, 1957.

DE BARONCELLI Jean, « Le cinéma : *Les Sorcières de Salem* », *Le Monde*, 2 mai 1957, p. 9.

ENGELHARD Hubert, « *Les Sorcières de Salem* », *Réforme*, 4 mai 1957.

GÉNIN Bernard, « *Les sorcières de Salem* », *Positif*, n°676, juin 2017, p. 88.

GUYARD Bertrand, « Mylène Demongeot : 'J'ai toujours navigué entre la légèreté et la passion' », *Le Figaro* [en ligne], 16 avril 2017. Adresse : <http://www.lefigaro.fr/theatre/2017/04/26/03003-20170426ARTFIG00037-mylene-demongeot-j-ai-toujours-navigue-entre-la-legerete-et-la-passion.php>, consulté le 07.09.2018.

GRIGS Derick, « *Les Sorcières de Salem* », *Sight & Sound*, vol. 27, n°2, automne 1957, p. 91.

MOULLET Luc, « Un faux bon sujet », *Les Cahiers du cinéma*, n°72, juin 1957, p. 48.

Paris Match, n°423, 18 mai 1957.

RANCHAL Marcel, « *Les sorcières de Salem*. Histoire d'une bonne surprise », *Positif*, n°24, mai 1957, p. 41.

SADOUL Georges, « Le temps de l'Inquisition », *Les Lettres françaises*, 1957.

« The Witches of Salem », *Monthly Film Bulletin*, vol. 24, n°276, 1^{er} janvier 1957, p. 124.

➤ **The Crucible, Nicholas Hytner (1996)**

- **Chapitres d'ouvrage :**

WHITE-STANLEY Debra & FLINN Caryl, « 1996 Movies and Homeland Insecurity », in Holmlund Chris (ed.), *American Cinema of the 1990's. Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2008, pp. 157-179.

- **Articles de presse et documents d'archive :**

La Chasse aux sorcières, Dossier de presse, UFD, archives de la Cinémathèque suisse, 1997.

BUACHE Freddy, « Un problème de morale dissimulé sous les costumes », *Le Matin*, 2 février 1997.

CIEUTAT Michel, « L'obsession de l'impossible étoile : la femme et l'innocence selon Hollywood », *Positif*, n°677-678, juillet/août 2017, p. 45.

FORESTIER François, « Winona Ryder : double jeu », *Studio magazine*, n°119, février 1997, p. 29.

GÉNIN Bernard, « *La Chasse aux sorcières* de Nicholas Hytner », *Télérama*, n°2459, 26 février 1997.

KATELAN Jean-Yves, « La Chasse aux sorcières », *Première*, n°240, mars 1997, p. 24.

McCARTHY Todd, « *The Crucible* », *Variety*, 3 novembre 1996.

NAVASKY Victor, « The Demons of Salem, with us Still », *The New York Times* [en ligne], 8 septembre 1996. Adresse : <https://www.nytimes.com/1996/09/08/movies/the-demons-of-salem-with-us-still.html>, consulté le 04.12.2018.

O'NEILL Eithne, « *La Chasse aux sorcières* : Je vous ai donné mon âme ; laissez-moi mon nom », *Positif*, n°433, mars 1997, pp. 43-44.

OSTRIA Vincent, « Winona Ryder », *Cahiers du cinéma*, n°446, juillet/août 1991, pp. 14-15.

TERRAIL Maurice, « *La Chasse aux sorcières* », *Ciné-Feuilles*, n°324, 1997, p. 14.

TRAVERS Peter, « *The Crucible* », *Rolling Stone* [en ligne], 27 novembre 1996, Adresse : <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/the-crucible-103009/>, consulté le 03.01.2019.

VAFAEI Abnousse, « La Chasse aux sorcières », *Cinéma*, n°584, février 1997, p. 24.

« Miller's Tale Revisited », *Preview*, novembre/décembre 1996, pp. 25-27.

➤ **Assassination Nation, Sam Levinson (2018)**

- **Articles de presse :**

KUPLOWSKY Peter, « *Assassination Nation* », article écrit dans le cadre de la sélection du Toronto International Film Festival 2018 [en ligne]. Adresse : <https://www.tiff.net/tiff/assassination-nation>, consulté le 04.04.2019.

POTTON Ed, « *Assassination Nation Review* », *The Times* [en ligne], 23 novembre 2018.
Adresse : <https://www.thetimes.co.uk/article/assassination-nation-review-msbndrp90>,
consulté le 04.04.2019.

2. Sorcières & Histoire

- **Ouvrages :**

ADAMS Gretchen. A., *The Specter of Salem. Remembering the Witch Trials in Nineteenth-Century America*, Chicago, Chicago University Press, 2008.

BECHTEL Guy, *Les quatre femmes de Dieu : la putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*, Paris, Plon, 2000.

HESTER Marianne, *Lewd Women and Wicked Witches : A Study of the Dynamics of Male Domination*, London, Routledge, 1992.

KARLSEN Carol F., *The Devil in the Shape of a Woman : Witchcraft in Colonial New England*, New-York, Norton, 1987.

LE BRAS-CHOPARD Armelle, *Les Putains du Diable. Le procès en sorcellerie des femmes*, Paris, Plon, 2006.

LE BRAS-CHOPARD Armelle, *Les Putains du Diable : procès des sorcières et construction de l'État moderne*, Paris, Dalloz, 2016.

PURKISS Diane, *The Witch in History. Early Modern and Twentieth-Century Representations*, Londres, Routledge, 1996.

REIS Elizabeth, *Damned Women : Sinners and Witches in Puritan New England*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.

ROGOZINSKI Jacob, *Ils m'ont haï sans raison : de la chasse aux sorcières à la terreur*, Paris, Éditions du Cerf, 2015.

ROSENTHAL Bernard, *Salem Story : Reading the Witch Trials of 1692*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

- **Chapitres d'ouvrage :**

HOLMES Clive, « Women, witches and witnesses », in Darren Oldridge (ed.), *The Witchcraft Reader*, New-York, Routledge, 2008, pp. 267-286.

- **Articles de revue :**

ADAMS Gretchen, « The Specter of Salem in American Culture », *OAH Magazine of History*, Vol. 17, n°4, juillet 2003, pp. 24-27.

3. Représentation de la sorcière au cinéma et en littérature

- **Ouvrages :**

GREEN Heather, *Bell, Book and Camera : A Critical History of American Film and Television portrayals*, Jefferson, McFarland, 2018.

HALLISSY Margaret, *Venomous Woman : Fear of the Female in Literature*, New York, Greenwood Press, 1987.

- **Chapitres d'ouvrage :**

CREED Barbara, « Woman as Witch : *Carrie* », *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, London; New-York : Routledge, 1993, pp. 73-86.

RUSSEL Sharon, « The Witch in Film : Myth and Reality », in Keith Barry (ed.), *Planks of Reason*, Metuchen, Scarecrow Press, 1984, pp. 63-71.

- **Articles de revue :**

SCHIMMELPFENNIG Annette, « Chaos Reigns : Women as Witches in Contemporary Film and the Fairy Tales of the Brothers Grimm », *Gender Forum* [en ligne], n°44, 2013, pp. 28-44.
Adresse : <http://genderforum.org/gender-and-fairy-tales-issue-44-2013/>, consulté le 11.11.2018.

4. Représentation de la *femme fatale* au cinéma et en littérature

- **Ouvrages :**

HANSON Helen & O'RAWE Catherine (dir.), *The Femme Fatale : Images, Histories, Contexts*, New York, Palgrave MacMillan, 2010.

STOTT Rebecca, *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale. The Kiss of Death*, New York, Palgrave MacMillan, 1992.

5. Méthodologie

➤ **Études filmiques & étude du cinéma hollywoodien**

- **Ouvrages :**

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2010 [1985].

BOUTANG Adrienne [et al.], *L'Analyse des films en pratique*, Paris, Armand Colin, 2018.

BURCH Noël & SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996.

HAYWARD Susan, *Cinema Studies : The Key Concepts*, London and New-York, Routledge, 2013 [1996].

- **Chapitres d'ouvrage :**

KELLNER Douglas, « Hollywood film and society », in Hill John & Church Gibson Pamela (ed.), *American Cinema and Hollywood*, New-York, Oxford University Press, 2000.

➤ **Sémiologie**

- **Ouvrages :**

GARDIES André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

DYER Richard, *Stars*, London, BFI, 1979.

- **Articles de revue :**

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, 1972, pp. 86-110.

TRHOELER Margrit & TAYLOR Henry M., « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *Iris*, n°24, (Le personnage au cinéma), 1998, pp. 33-57.

➤ **Narratologie et théorie de l'adaptation**

- **Ouvrages :**

BENASSI Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du CEFAL, 2000.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2013 [2006].

LEITCH Thomas, *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.

- **Articles de revue :**

RYAN Marie-Laure, « Le transmedia storytelling comme pratique narrative », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [en ligne], n°10, 2017, mis en ligne le 1^{er} janvier 2017, consulté le 16 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/2548>

➤ **Études littéraire et cinématographique sur le mélodrame**

- **Ouvrages :**

BROOKS Peter, *L'imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Éditions classique Garnier, 2010 [1976].

- **Chapitres d'ouvrage :**

ELSAESSER Thomas, « Le Mélodrame : entre globalisation de l'empathie et standardisation de l'intime », in Dominique Nasta, Muriel Andrin et Anne Gailly (dir.), *Le Mélodrame filmique revisité / Revisiting Film Melodrama*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New-York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2014, pp. 31-47.

FRADLEY Martin, « Maximus Melodramaticus : Masculinity, Masochism and White Male Paranoia in Contemporary Hollywood Cinema », in TASKER Yvonne (ed.), *Action and Adventure Cinema*, London and New-York, Routledge, 2004, pp. 235-251.

GLEDHILL Christine, « The Melodramatic Field : An Investigation », in Ch. Gledhill (dir.), *Home Is Where the Heart Is : Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI, 1987, pp. 5-39.

WILLIAMS Linda, « The American Melodramatic Mode », *Playing the Race Card : Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*, Princeton, Princeton University Press, 2001, pp. 10-44.