



Le sacrifice maternel, ou l’inévitable logique d’un mélodrame.

Through the comparative analysis of the original STELLA DALLAS (1937) and its remake, STELLA (1990), Anne-Louise investigates the different social values concerning motherhood implicitly expressed by both films.

En 1937, le genre mélodrame au cinéma vit l’arrivée de l’un de ses plus influents représentants à ce jour. Il s’agit de l’adaptation du roman à succès d’Olive Higgins Prouty – publié en 1923 sous le même titre – réalisé par King Vidor, STELLA DALLAS. Ce récit du sacrifice d’une mère pour la réussite sociale de son unique enfant fut porté à l’écran deux autres fois, en 1925 par Henry King et en 1990 sous la direction de John Erman. Cependant, seule la version de Vidor obtint le rang de classique du mélodrame maternel et fut étudiée en profondeur par de nombreux théoriciens(nes) du cinéma. Parmi les éléments touchés au cours des ans, la scène finale du récit fut soumise à une analyse intense, principalement sous l’angle du rapport entre le spectateur et le film (écran). En me basant sur des théories déjà élaborées sur le sujet, j’entends ici faire une comparaison esthétique primaire entre les scènes finales des versions de 1937 et 1990. Pourquoi examiner l’adaptation de John Erman? L’absence de documentation académique sur la vision moderne de ce mélodrame ainsi que la différence de mise-en-scène, en fait un sujet intéressant concernant un genre trop souvent sous-estimé.



Stella est physiquement tenue à distance du mariage de Laurel – la fenêtre devient la représentation de l’écran de cinéma où Stella projetait ses rêves de jeune femme. (STELLA DALLAS, 1937, réalisé par King Vidor et produit par Samuel- Goldwyn co.)

Avant toute chose, des résumés de l’histoire originale et de sa récente version sont de mise pour la clarté de cet article. Le film de King Vidor est une adaptation fidèle du roman, mettant en scène le personnage de Stella Martin (Barbara Stanwyck), une jeune femme de naissance modeste qui aspire plus que tout à s’élever socialement. Elle épouse Stephen Dallas, le fils d’un milliardaire déchu mais qui a su demeurer au niveau de son rang original. Stella est un personnage haut en couleur, dont les goûts vestimentaires et le chic pour attirer l’attention sont trop excessifs pour se fondre dans la haute société. Peu de temps après la naissance de leur fille, les Dallas se séparent, Stephen allant vivre à New York où il y rencontre une ancienne flamme qu’il épousera par la suite. Stella est une mère dévouée qui est prête à se sacrifier en disparaissant totalement de la vie de sa fille Laurel, afin de s’assurer qu’elle aura l’existence qu’elle aurait voulu avoir la chance de connaître.

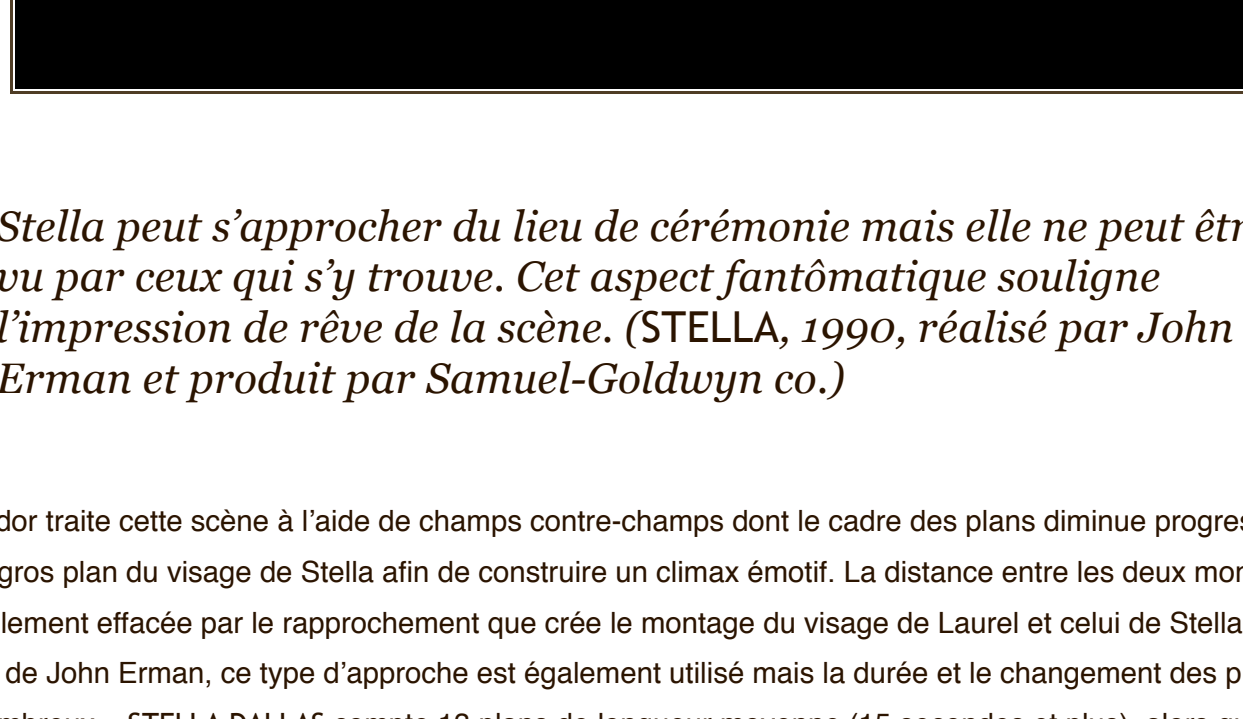
Plus de cinquante ans plus tard, un nouveau récit apparaît, celui de Stella Claire dans STELLA – l’absence de mariage entre l’héroïne et le père de son enfant raccourcit le titre du film. Le rôle principale, interprété par Bette Midler, a changé au même titre que son époque. Stella travaille dans un bar de la classe ouvrière, et malgré son manque d’éducation, elle n’est pas sans ressources. Sa brève rencontre amoureuse avec un jeune médecin du nom de Stephen Dallas se conclut par l’arrivée d’une petite fille qu’ils élèveront séparément. Au prise avec la crise d’adolescence de sa Jenny, Stella décide de l’envoyer définitivement auprès de son père afin qu’elle jouisse d’un avenir impeccable. Maintenant que les grandes lignes sont présentées, passons à l’ultime scène de ce sacrifice maternel.

Dans les deux versions, la mère rejette son enfant pour le protéger de ce qu’elle identifie comme un danger à son succès futur; c’est-à-dire, elle-même et/ou son environnement social. Ce thème est récurrent au sein du mélodrame maternel, où la mère doit payer sa faute (sociale ou morale) par la disparition dans l’anonymat complet. En se sacrifiant pour l’avenir de sa progéniture, la mère retrouve la noblesse de son rôle en même temps qu’elle le perd. C’est un paradoxe inévitable pour permettre à la société patriarcale de garder le contrôle. Car lorsque l’on observe ce qui caractérise les deux versions du personnage de Stella, on remarque qu’elles développent une indépendance affective et/ou financière face aux hommes. Leur rôle de mère comble une dépendance à la figure paternelle que l’on retrouve grandement dans la société nord-américaine. Dans THE CASE OF THE MISSING MOTHER, E. Ann Kaplan avance l’argument suivant, repris ici par Linda Williams:

Kaplan argues, for example, that the film punishes Stella for her resistances to a properly patriarchal view of the motherhood by turning her first into a spectacle for a disapproving upper-class gaze and then finally into a mere spectator, locked outside the action in the final window scene that ends the film. [1]

On pourrait argumenter que Stella Dallas s’est elle-même enfermée en dehors de la vie de Laurel mais en réalité, son rôle ne lui permettait pas de faire autrement dans le contexte d’un mélodrame, surtout à cette époque. Il en est de même pour Stella Claire, et peut-être avec plus d’emphase sur sa culpabilité. Malgré les changements sociaux et la place faite aux femmes avec l’apport du féminisme durant les années 60 et 70 aux États-Unis, la société américaine demeure patriarcale dans la structure de ses institutions, incluant la famille. La Stella qu’interprète Bette Midler est coupable d’avoir rejeté les offres de mariage et de l’aide financière du père de sa fille. Son indépendance devient une tarre qui détruit sa vie par l’entremise du bonheur corrompu de sa Jenny. Le seul moyen pour Stella de sauver la personne qu’elle aime le plus est de l’envoyer dans un environnement “normal”, autrement dit une famille traditionnelle dont les membres n’agissent pas à l’opposé de l’ordre social pré-établi. En voulant demeurer fidèles à elles-mêmes, les deux Stellas deviennent une erreur sociale [2] – elles sont condamnées à l’anonymat complet pour expier leur faute.

La scène finale, lorsque Stella assiste en secret au mariage de sa fille, est devenue un classique du mélodrame maternel. À la fin du film, dans les deux versions, Stella est dépossédée de ce qui l’identifiait en tant que mère – sa fille – et en tant que femme – ses vêtements voyants, son maquillage et ses bijoux. Stella est devenue un personnage fantôme qui erre parmi les figurants du film. Dans la version de 1937, Stella se faufile dans la foule pour observer depuis le trottoir la célébration du mariage de Laurel. Mme. Morrison (la nouvelle épouse de M. Dallas) ayant exigé que les rideaux soient ouverts pour la cérémonie, Stella peut redevenir la spectatrice qu’elle était au début du film quand elle et Stephen commençaient à se fréquenter. À cette époque, Stella admirait les personnages raffinés qu’elle voyait à l’écran et rêvait de faire partie de leur monde. Au mariage de sa fille, le cadre de la fenêtre remplace symboliquement l’écran de cinéma où se déroule le rêve de Stella projeté sur sa progéniture. Une clôture de fer limite le terrain, augmentant l’impression que Stella est prisonnière de son sort et que son anonymat est non seulement obligatoire mais qu’elle n’a pas la possibilité d’en sortir. Elle s’accroche aux barreaux lorsque Laurel “entre en scène” avec son père, et refuse de s’en aller avant d’avoir vu le visage de sa fille – d’y voir le bonheur qu’elle espère tant lui avoir donné par son absence. En larme, elle mordille le mouchoir que Laurie lui avait tendu il y a longtemps. La foule est dispersée, et la caméra coupe en un champ contre-champ sur un gros plan de Stella, la spectatrice secrète. Malgré sa perte d’identité personnelle, Stella devient, dans ce moment, plus grande que tout ce qu’elle a été: « Her sacrifice, her very absence from the scene, nevertheless insures her transformation into an ideal of Motherhood. » [3] La rédemption de Stella a rétabli l’équilibre social que son refus de soumission patriarcale avait débalancé. La fierté qu’elle arbore en quittant la scène n’est connue que d’elle-même et son origine ne sera pas dévoilée – elle disparaît avec Stella dans un fondu au noir.



Stella peut s’approcher du lieu de cérémonie mais elle ne peut être vu par ceux qui s’y trouve. Cet aspect fantomatique souligne l’impression de rêve de la scène. (STELLA, 1990, réalisé par John Erman et produit par Samuel-Goldwyn co.)

King Vidor traite cette scène à l’aide de champs contre-champs dont le cadre des plans diminue progressivement et graduellement du visage de Stella afin de construire un climax émotif. La distance entre les deux mondes est verticalement effacée par le rapprochement que crée le montage du visage de Laurel et celui de Stella. Dans la version de John Erman, ce type d’approche est également utilisé mais la durée et le changement des plans sont plus nombreux – STELLA DALLAS compte 13 plans de longueur moyenne (15 secondes et plus), alors que STELLA utilise 21 plans courts (5-10 secondes). La distance entre les personnages est aussi établie dans une mise-en-scène différente. Stella arrive sous la pluie à la TAVERN ON THE GREEN (Central Park, New York) où est célébré le mariage de Jennifer (Jenny) Claire et Patrick Robbins. Discrètement, Stella fait le tour de l’immeuble et s’arrête au niveau de la véranda d’où elle peut assister au mariage sans être vue. Contrairement à la version de 1937, il n’y a pas de foule qui entoure puis se disperse du personnage – Stella s’éloigne elle-même pour obtenir l’intimité qu’elle recherche – autre signe de l’indépendance naturelle de l’héroïne. Elle s’approche lentement du mur vitré, ne s’y arrêtant qu’à moins d’un mètre. Une lumière chaude qui émane de la pièce en contraste avec l’extérieur pluvieux et sombre, rend un effet de rêve à l’écran. Le fait que Stella ait pu s’approcher d’aussi près à travers les arbres sans jamais être vue par qui que ce soit d’autre qu’un des gardiens du parc, amplifie le côté féérique de la scène. Est-ce que cette vision parfaite est réelle ou n’est-ce que la subjectivité imaginaire d’une mère qui doit s’assurer qu’elle a pris la bonne décision pour le bonheur de sa fille? On comprend que le mariage a effectivement lieu mais la composition de la scène finale garde une impression d’embellissement surnaturel. Il est peu probable de savoir s’il s’agit d’un rêve ou non puisque pour Stella, cette image est ce qu’elle est venue chercher et ce que le spectateur souhaite également pour elle. Stella Claire n’a jamais affichée d’ambition sociale comme Stella Dallas, on ne la voit pas se perdre en rêverie devant un écran de cinéma. Ce fait est important puisqu’il permet de voir la Stella de 1990 autrement qu’en spectatrice passive – le traitement de la scène est à l’image du personnage, toujours plus près de l’artiste que de l’auditoire. La proximité physique de Stella par rapport à la simple vitre qui la sépare de Jenny semble représenter deux éléments: le lien étroit – physique et émotionnel – entre la mère et la fille que l’on a pu voir dans chacun des moments du film, et l’aspect personnel de son choix pour Jenny – elle n’assouvit pas ses propres ambitions mais ceux qu’elle a vu grandir en sa fille. Quand le garde la presse de partir, elle insiste pour voir une dernière fois le visage de sa Jenny – elle a toujours pu lire les véritables émotions de sa fille en la regardant dans les yeux. Rassurée sur la justesse de son choix de disparaître, Stella peut repartir le sourire aux lèvres et la tête haute. Le dernier plan du film la montre de dos, s’engageant vers la ville pour s’effacer dans la masse commune de son univers social. Alors que Stella Dallas était gardée derrière une barrière, ne pouvant être qu’une spectatrice inactive dans le nouvel avenir de sa fille, on accorde à Stella Claire une libre proximité dont elle n’abuse pas. Elle demeure à l’écart, arrivant et repartant comme le fantôme qu’elle a choisi de rester.

À la sortie de STELLA, les critiques ont souligné que ce sacrifice de la mère était déjà plus ou moins acceptable à l’époque de la version de 1937, et que dans les années 90 il était pratiquement impensable. Comme le formule Janet Maslin dans le New York Times, « And most important, no mother today would see the wisdom of what Stella thinks she must do for her child. Even in 1937, there wasn’t a great deal of sense at the heart of this story. » [4] D’un autre côté, ce sacrifice prend peut-être plus d’importance justement parce qu’il n’est plus nécessaire de nos jours. Le choix de Stella prend un sens à la fois plus personnel et plus socialement conservateur. Il la maintient dans l’image de la mère idéale – au sein de société patriarcale – que l’on retrouvait dans les mélodrames maternels classiques comme STELLA DALLAS. Ce qui peut être interprété comme un anachronisme thématique, reste tout de même en accord avec son genre, l’évolution du récit se doit de conserver un lien avec ce qui a défini le mélodrame depuis ses origines. La célèbre scène finale a su se renouveler au même titre que le personnage principal. Le film STELLA n’est pas un chef-d’œuvre mais il possède certaines qualités intéressantes. En voyant son rêve de mère devenir réalité, Stella Claire demeure fidèle à ce qu’elle a toujours été: une femme travaillante qui se sacrifie pour ceux qu’elle aime sans tenir compte de sa propre souffrance. À l’image de sa prédecesseure, elle incarne la parfaite représentation de la figure maternelle. Une figure qui est en partie l’emblème du mélodrame et un tabou social encore vivant.

[Leave a Comment?](#)

Footnotes

- Williams, Linda. “Something Else Besides a Mother”: STELLA DALLAS and the Maternal Melodrama.” *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*. Edited by Marcia Landy. Detroit : Wayne State University Press, 1991. p.320.
-Cet extrait est lui-même une reprise des arguments de E. Ann Kaplan : E. Ann Kaplan. “The Case of the Missing Mother.” p.83.
- Doane, Mary Ann. “The Moving Image: Pathos and the Maternal.” *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*. Edited by Marcia Landy. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p.287.
« Stella does not commit a social error, she is that social error. »
-Inspiré du texte de Christian Viviani, “Who Is Without Sin: The Maternal Melodrama in American plus nécessaire de 1930-1939.”
- Doane, p.289.
- Maslin, Janet. “Bette Midler as a Selfless Mother in Tear-Inducing STELLA.” *Review of STELLA*. *New York Times Film Review*. 2 Feb. 1990. p.2.

Bibliography

- Doane, Mary Ann. “The Moving Image: Pathos and the Maternal.” *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*. Edited by Marcia Landy. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p.287.
- Maslin, Janet. “Bette Midler as a Selfless Mother in Tear-Inducing STELLA.” *Review of STELLA*. *New York Times Film Review*. 2 Feb. 1990. p.2.
- Williams, Linda. “Something Else Besides a Mother”: STELLA DALLAS and the Maternal Melodrama.” *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*. Edited by Marcia Landy. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p.320.

Filmography

- STELLA. Dir. John Erman. Perf. Bette Midler, Trini Alvarado. Samuel Goldwyn Company, 1990. DVD. Buena Vista Home Entertainment, 2003.
- STELLA DALLAS. Dir. King Vidor. Perf. Barbara Stanwyck, Anne Shirley. Samuel Goldwyn Company, 1937. DVD. 20th Century Fox, 2005.

Reader’s Thoughts

Leave a comment?

Name:

Email:

Location:

URL:

Remember my personal information

Notify me of follow-up comments?

Please enter the word you see in the image below:



[go to top](#)

←
→
🖨

📄
🏠
✉

28 October 2008

Word Count: 2100

Written by **Anne-Louise Lalancette**

Edited by **Véronique Charbonneau, Amanda D'Aoust**

Comments?

Other Articles in this Issue

- From the Editor
- Private Fears in Public Places: Network Narrative and the Post-Smart American Melodrama
- Le sacrifice maternel, ou l'inévitable logique d'un mélodrame.**
- Women with Imaginary Children: Old Gender Stereotypes in New American Thrillers
- More, Please

Search:

Subscribe to Mailing List
