
Le mélodrame ou le rapt de l'Histoire

El Secreto de sus ojos

(Juan José Campanella, 2009)

Bénédicte Brémard

Université de Bourgogne Franche-Comté

Centre Interlangues-Texte, Image, Langage (TIL) EA 4182

RÉSUMÉ. Cet article propose une analyse du film de Juan José Campanella, *El secreto de sus ojos* (2009), examinant sa cohérence ou son éloignement vis-à-vis des codes du mélodrame. Le regard masculin et parfois ironique sur le possible pathos semble le présenter comme un mélodrame inversé. L'histoire d'amour paraît reléguée au second plan au profit d'une intrigue criminelle dans un contexte pré-dictatorial, alors qu'en réalité les trois niveaux du synopsis se tissent pour élaborer la logique de la trame. Une comparaison avec le remake hollywoodien permet d'évaluer le rapport de chacun des deux films avec l'imaginaire national, l'Histoire et le concept de justice. Campanella – comme auparavant Luis Puenzo, l'autre réalisateur argentin récompensé par un Oscar – parvient à ce que le mélodrame capture l'Histoire pour obliger le spectateur à réfléchir sur celle-ci à travers le prisme de la sensibilité.

MOTS-CLEFS : mélodrame, Histoire, justice, remake, genres

ABSTRACT. This text offers to analyse Juan José Campanella's picture *El Secreto de sus ojos* (2009) connecting it with its coherence or distance in respect to traditional codes of melodrama. The male and sometimes ironic focus on pathetic possibilities seems to present it as an inverted melodrama. The love story seems to be pushed into the background by the investigation of a criminal case in pre-dictatorial context, whereas in actual fact, the three levels of the synopsis intertwine to build the framework's logic. Regarding the Hollywood remake of the picture will allow us to evaluate the relationship of each one with the national imaginative world, History and the concept of justice. Through this reflection, we will try to determinate how far Campanella – as Luis Puenzo, the other Argentinian Academy Award winner, did before – manages to make melodrama capture History to force the audience to think about it through the prism of sensibility.

KEYWORDS: Melodrama, History, Justice, Remake, Gender

Seuls deux films argentins ont été récompensés par l'Oscar du meilleur film étranger : *La historia oficial* (Luis Puenzo) en 1986, et *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella) en 2010. Deux mélodrames dans lesquels l'Histoire joue un rôle de premier plan. C'est assez évident pour *La historia oficial*, puisqu'il relate comment, dans une démocratie naissante, Alicia, professeur d'histoire, découvre peu à peu que sa fille adoptive est l'enfant d'un couple de « disparus », opposants à la dictature enlevés et éliminés par le pouvoir militaire. Cela peut sembler moins explicite dans le cas de *El secreto de sus ojos* : en effet, le scénario imbrique l'histoire d'amour frustrée entre Benjamín (Ricardo Darín) et Irene (Soledad Villamil), l'un travaillant sous les ordres de l'autre au Tribunal de Buenos Aires, et l'enquête policière pour retrouver le meurtrier d'une jeune mariée, Liliana Colotto. Cette double intrigue est mise en abyme à travers les souvenirs de Benjamín qui, plus de vingt ans après, se lance dans l'écriture d'un roman relatant à la fois l'enquête et sa passion pour Irene. Le versant « enquête policière » rappelle l'imprégnation du mélodrame par le film noir, déjà signalée dans les films hollywoodiens des années 1940 par Bourget (1985 : 257-264). La contextualisation de ce mélodrame est très fugace¹ : on apprend ainsi lors de l'interrogatoire du meurtrier que les faits ont eu lieu le 21 juin 1974, sans qu'aucun détail ne vienne préciser le contexte politique de l'époque. Originalité du film qui s'écarte en cela du roman dont il est l'adaptation, comme le signale Françoise Heitz (2012 : 67-76), la contextualisation politique apparaît notamment à travers des images télévisées devant lesquelles Ricardo Morales, l'époux de la jeune victime, reconnaît parmi les gardes du corps de la présidente Isabel Perón le meurtrier de sa femme, Isidoro Gómez, pourtant arrêté quelque temps auparavant et dont Benjamín lui avait dit qu'il serait condamné à la prison à vie. C'est ensuite à travers le dialogue entre Irene et Benjamín, indignés de cette libération d'un assassin, et le juge Romano, qui leur explique que Gómez a été libéré en échange d'informations sur les *guerrilleros*, que l'on devine le contexte d'affrontements politiques qui a immédiatement précédé le coup d'État militaire portant au pouvoir le général Videla. C'est pourtant bien ce contexte à peine suggéré qui structure le mélodrame : Benjamín, échappant de peu à une tentative de meurtre, devra quitter Buenos Aires et renoncer ainsi à Irene. Nous tenterons donc de déterminer dans quelle mesure Campanella reprend le témoin laissé par Puenzo d'un mélodrame qui « pirate » l'Histoire, pour reprendre la déclaration de ce dernier au sujet de *La historia oficial* :

Nosotros pensamos mucho en el formato de la película que íbamos a hacer, obviamente perteneciente al género del cine político. Pensamos en el cine político que se había hecho en Argentina y en el resto del

1 C'est ce qui peut faire sa force ; selon Pablo Lacoña Arroca, « *dosifica la información de esta manera en pos de recrear el espíritu de una época cuyos límites son siempre más difusos que los que devienen de una rigurosa periodización histórica, para, de esta manera, llevar el marco de discusión y reflexión política incluso hasta nuestros días, superando el momento histórico específico* » (« il dose l'information de cette manière en vue de recréer l'esprit d'une époque dont les limites sont toujours plus diffuses que celles qui viennent d'une rigoureuse contextualisation historique, pour, de cette manière, porter le cadre de discussion et de réflexion politique jusqu'à nos jours, en dépassant le moment historique spécifique », 2009 : 57-68).

mundo, con ejemplos enormes como La batalla de Argelia de Gillo Pontecorvo que es tal vez el paradigma del cine político moderno. Nosotros decidimos « contrabandear » cine político, « contrabandear » ideas y lo que queríamos decir, en un formato que no le pertenecía al cine político. Para ello elegimos deliberadamente el melodrama, un género que a mí me gusta y respeto muchísimo. Elegimos la película intimista y decidimos encuadrarla dentro del formato norteamericano, que es el formato al que está más habituado el público mundial, inclusive el argentino (Puenzo, entrevue réalisée par Cholakian, 2010)².

En dépit d'une spécificité du mélodrame argentin, Puenzo se réfère au modèle hollywoodien et le revendique³. De son côté, Campanella a travaillé pour la télévision nord-américaine. Le succès de leurs films respectifs, couronnés par deux Oscars, donnerait à penser qu'ils mêlent savamment contexte national et canons génériques transnationaux, susceptibles de plaire à un public étranger. Le destin de *El secreto de sus ojos*, objet d'un *remake* hollywoodien, *Secret in their eyes* (Billy Ray, 2015), où l'intrigue est transposée aux États-Unis des années 2000 et profondément transformée, pose également la question du rôle de la Justice dans le mélodrame. Comment l'histoire nationale de l'Argentine et l'application bafouée du droit et de la justice, dans leur dimension col-

2 « Nous avons beaucoup réfléchi au format du film que nous allions faire, qui appartenait évidemment au genre du cinéma politique. Nous avons pensé au cinéma politique qui avait été fait en Argentine et dans le reste du monde, avec de grands exemples comme *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo qui est sans doute le paradigme du cinéma politique moderne. Nous avons décidé de "pirater" le cinéma politique, de "pirater" des idées et ce que nous voulions dire, vers un format qui n'appartenait pas au cinéma politique. Pour cela nous avons choisi délibérément le mélodrame, un genre qui me plaît et que je respecte énormément. Nous avons choisi le film intimiste et nous avons décidé de lui donner comme cadre le format américain, car c'est le format auquel est le plus habitué le public mondial, et même le public argentin ». Luis Puenzo reconnaît qu'il s'agit par ce biais de toucher le public le plus large possible : « *La impresión que teníamos, y lo discutimos muchísimo con Aída, es que el cine político era visto por militantes, gente que adhiere a priori con lo que va a ver, y que por lo tanto uno podría decir, dicho esto de un modo muy brutal, que no lo necesita. Son espectadores que ya saben lo que se les va a contar y no suele tener nada que discutir con ese contenido. Ese cine político que se deschava a sí mismo, lo que hace en muchos casos es echar de la sala al público que no adhiere a priori. De este modo se muerde la cola, termina no sirviendo a sus propios objetivos* » (« L'impression que nous avions, et nous en avons longuement débattu avec Aída, est que le cinéma politique était vu par des militants, des gens qui adhèrent *a priori* avec ce qu'ils vont voir, et qui par conséquent, pourrait-on dire de façon un peu brutale, n'en ont pas besoin. Ce cinéma politique qui se trahit lui-même, ce qu'il fait la plupart du temps c'est exclure de la salle le public qui n'adhère pas *a priori*. De la sorte il se mord la queue, il finit par desservir ses propres objectifs », Puenzo, 2010).

3 Le réalisateur est très explicite sur sa méthode : « *Yo elegí dos películas, una que me parece muy buena, Kramer vs. Kramer de Robert Benton, y otra que a mí me parece muy mediocre, pero que me servía mucho como formato, Gente como uno la primera película de Robert Redford como director. Las dos películas servían al formato que le queríamos dar a La historia oficial. Yo las cronometré. Contaba cuántas réplicas había en cada escena, cuántas palabras en cada réplica, cuánto duraba cada escena. Me hice tablas de cómo funciona este cine y dijimos con Aída "en este formato vamos a meter la película"* » (« J'ai choisi deux films, l'un qui me semble très bon, *Kramer contre Kramer* de Robert Benton, et un autre qui me semblait très médiocre, mais qui me servait énormément pour son format, *Des gens comme les autres*, le premier film de Robert Redford comme réalisateur. Les deux films servaient au format que nous voulions donner à *La historia oficial*. Je les ai chronométrés. Je comptais combien de répliques il y avait dans chaque scène, combien de mots dans chaque réplique, combien de temps durait chaque scène. Je me suis fait des tableaux sur comment fonctionnent ce cinéma et nous nous sommes dit avec Aída : "nous allons faire le film sous ce format" », Puenzo, 2010).

lective comme dans leurs implications individuelles, trouvent-elles leur place au cœur des codes génériques du mélodrame ? C'est ce que nous tenterons de déterminer à travers notre analyse. Dans un premier temps, nous verrons que *El secreto de sus ojos* se présente comme un mélodrame « à rebours » : tout en paraissant suivre certains codes du mélodrame, il joue à les inverser, privilégiant par exemple un regard masculin, rétrospectif, et une mise à distance du pathos. Dans un second temps, nous nous pencherons sur l'étroite imbrication entre histoire d'amour, enquête policière et contexte historique. Enfin, nous proposerons une comparaison entre *El secreto de sus ojos* et son remake hollywoodien, afin de comprendre jusqu'à quel point la force mélodramatique transcende les frontières ou doit s'adapter à un public spécifique et à son contexte de référence⁴.

Un mélodrame à rebours

« Tout mélodrame est construit sur une opposition entre une victime (plutôt féminine, jeune, jolie, naïve et altruiste) et un bourreau (plutôt masculin, plus âgé que sa victime, donc expérimenté, très laid, égoïste et calculateur) » (Fix, 2011 : 36). Si ces catégories sont bien présentes dans *El secreto de sus ojos*, elles sont en réalité cantonnées à des rôles secondaires. En effet, Liliana Colotto apparaît dans le récit alors qu'elle est déjà morte, et son bourreau, Gómez, est présent à l'écran dans un nombre réduit de séquences : celles de sa spectaculaire arrestation au stade, de son interrogatoire et de la découverte par Benjamín de sa séquestration par Morales ; et, de façon silencieuse, aux côtés d'Isabel Perón puis au tribunal où il monte dans l'ascenseur où se trouvent Irene et Benjamín après leur discussion avec le juge Romano au sujet de sa libération. C'est en réalité Benjamín qui est le protagoniste du film : c'est à travers ses images mentales, ses souvenirs, rassemblés en vue d'écrire un récit, que le spectateur entre dans l'histoire de sa séparation d'Irene sur un quai de gare et du meurtre de Liliana. Ce protagonisme masculin peut surprendre.

Spectacle des larmes cherchant à provoquer les larmes du spectateur, le mélodrame est en effet, comme le rappelle Fix (63), traditionnellement associé au féminin au point que le cinéma américain le désigne souvent sous l'expression péjorative *women's pictures*. S'il n'y a guère de larmes à l'écran dans *El secreto de sus ojos*, la sensibilité de Benjamín est cependant mise en avant dans la séquence où Irene referme le manuscrit qu'il lui a fait lire. Le commentaire d'Irene se rapporte non seulement à ce qu'elle vient de lire mais à ce que le spectateur vient de voir, puisque la séquence précédente les montrait se séparant sur un quai de gare (séquence qui a été choisie également pour l'ouverture du film), Benjamin devant prendre le train pour Jujuy afin de fuir les tueurs qui s'en étaient pris par erreur à son ami Sandoval :

4 Devant l'abondance d'études sur le film de Campanella, ainsi que sur le genre mélodramatique, il nous est impossible de prétendre à l'exhaustivité des références. Concernant le genre, nous nous appuyons en particulier sur les caractéristiques mises en avant par Bourget (1985), Fix (2011) et Thomasseau (1984).

(Irene) – Bueno, es una novela. En una novela no hace falta escribir la verdad, ni siquiera algo creíble.

(Benjamín) – Sí, no, no, ¿cómo, qué no es creíble?

(Irene) – ¡Benjamín! La parte esa cuando... cuando el tipo se va a Jujuy... el tipo llorando como si fuera un desgarró...

(Benjamín) – ¿Y qué?

(Irene) – Y ésa corriendo por el andén como sintiendo que se iba el amor de su vida...

(Benjamín) – Bueno...

(Irene) – Y tocándose las manos a través del vidrio como si fueran una sola persona...

(Benjamín) – Fue así...

(Irene) – Y ésa llorando, como si supiera que le esperaba un destino de mediocridad y desamor y casi cayéndose en las vías como queriendo gritar un amor que nunca se había animado a confesar⁵.

À ce moment de la séquence, le spectateur, qui s'est laissé prendre à l'émotion de la séquence précédente, ne peut que s'identifier à Benjamín, déconcerté et visiblement honteux de cette accusation de sentimentalisme – il tente de protester mais Irene ne lui laisse pas le temps de l'interrompre –. Il a fait lire son récit à Irene pour lui faire comprendre ses sentiments – passés et toujours présents – et a l'impression à cet instant qu'elle n'a pas vécu cette séparation comme lui. À travers les paroles d'Irene, un métadiscours, peu courant dans le genre mélodramatique, s'installe, Campanella semblant se moquer de lui-même puisqu'il est l'auteur des images des adieux à la gare, et confesser qu'il a peut-être abusé d'effets mélodramatiques (que l'on peut croire à cet instant fantasmés par le protagoniste). Pourtant, cette distanciation n'est qu'une ruse – tant de la part du cinéaste que de celle d'Irene – : tout en critiquant le récit de Benjamín, Irene se rapproche de lui pour mieux lui asséner le coup fatal, lorsqu'il se risque à lui demander :

(Benjamín) – Sí... y ¿si fue así o no fue así?

(Irene) – Y si fue así... ¿por qué no me llevaste con vos? ... Pánfilo⁶.

5 (Irene) –Disons que c'est un roman. Dans un roman il n'est pas nécessaire d'écrire la vérité, ni même quelque chose de crédible.

(Benjamín) –Oui, enfin non, comment ça, qu'est-ce qui n'est pas crédible?

(Irene) –Benjamín ! Ce passage... quand le type part à Jujuy... il pleure comme si c'était déchirant...

(Benjamín) –Et alors ?

(Irene) –Et elle, courant sur le quai comme si elle sentait que c'était l'homme de sa vie...

(Benjamín) –Ben...

(Irene) –Et eux deux se touchant les mains à travers les vitres, comme s'ils ne formaient qu'un seul être...

(Benjamín) –C'était comme ça...

(Irene) –Et elle, en larmes, comme si elle comprenait que l'attendait une vie médiocre et sans amour et manquant de tomber sur les voies pour crier un amour qu'elle n'a jamais osé avouer.

6 (Benjamín) –Mais c'était comme ça, non?

(Irene) –Si c'était comme ça... pourquoi tu ne m'as pas emmenée avec toi ? ... Idiot !

La confession des sentiments d'Irene sonne donc comme un reproche. Ce faisant, elle se pose en victime, abandonnée par Benjamín – ce qui redonne au film une tonalité mélodramatique, où la victime exige une réparation, qui arrivera à la fin, lorsque Benjamín se décidera enfin à avouer ses sentiments à Irene. Notons toutefois que Campanella joue là encore à frustrer le traditionnel horizon d'attente du spectateur de mélodrame, puisque l'expression du sentiment amoureux aura lieu hors champ et hors film, derrière la porte du bureau d'Irene qui occupe le dernier plan du film, une porte enfin refermée pour offrir à Irene et Benjamín cette intimité tant espérée et sans cesse repoussée. La parole joue, par ailleurs, un rôle crucial non seulement dans l'intrigue amoureuse mélodramatique mais aussi dans l'intrigue policière : lorsque Benjamín retrouve Gómez séquestré par Morales, celui-ci le supplie d'une voix rauque : « *por favor, dígale que... aunque sea... me hable.* » L'absence de parole est le pire des châtiments, ôtant à Gómez toute humanité, au-delà de son enfermement. Il n'est certainement pas innocent que la chronologie du récit suggère que cette révélation (autre élément canonique du mélodrame) « libère » la parole de Benjamín auprès d'Irene, à l'inverse de Morales, enfermé à jamais dans son silence, son amour frustré et sa vengeance.

Même si une bonne part du cinéma policier classique est mélodramatique, l'enquête policière dans la trame du récit filmique devient ici prépondérante. Leur travail commun au tribunal et en particulier autour de cette enquête permet à Irene et Benjamín de se rencontrer et de se rapprocher. Pourtant, comme le signale encore Florence Fix (en se référant toutefois au théâtre du XVIII^e siècle, mais dans un discours souvent, quoique non exclusivement, transposable au domaine cinématographique), le monde du travail est traditionnellement exclu du mélodrame :

Le mélodrame du XVIII^e siècle ne peut donc nullement être considéré comme un tableau révélateur de la société qui l'a vu naître, pas plus que le soap ne relate avec précision la vie des classes aisées de la société américaine. Point n'est question ici de faire concurrence à l'état civil [...]. Les personnages pleurent, reçoivent et lisent des lettres, organisent des entrevues secrètes et demandent des instants de confidences, jamais ils ne travaillent ni ne mangent (Fix, 2011 : 45).

El secreto de sus ojos s'éloigne du mélodrame canonique, puisque tout le film, de la deuxième à l'avant-dernière séquence et jusqu'au titre, tourne autour de l'enquête de Benjamín sur le meurtre de la jeune Liliana. Cependant, le travail de Benjamín permet l'introduction de l'intrigue amoureuse puisque c'est à travers lui qu'il rencontre Irene, et qu'un étroit jeu de correspondances se tisse entre son amour pour elle et l'enquête sur la mort de Liliana Colotto.

Quand la Justice et l'Histoire s'en mêlent

En effet, c'est parce qu'il n'a d'yeux que pour Irene que Benjamín devine l'obsession de Gómez pour Liliana sur des photos et le soupçonne de son meurtre.

Une photo des collègues de bureau montrera d'ailleurs plus tard Benjamín dans la même attitude que Gómez, le regard tourné vers Irene alors que la plupart des collègues regardent l'objectif. Le cinéaste met cependant fin symboliquement à ce processus d'identification au moment de l'arrestation et de l'interrogatoire de Gómez : si Benjamín, lui aussi, est capable d'un geste brusque qui dégrafe le chemisier d'Irene, c'est par maladresse et il s'excuse immédiatement de son geste malheureux – ou heureux puisqu'il permettra à Irene de confondre le coupable dont elle a surpris le regard glissant sur son décolleté –. C'est ensuite par empathie pour l'amour de Morales envers Liliana que Benjamín sollicite auprès d'Irene la réouverture de l'instruction, un amour qu'il décrit à Sandoval et Irene avec émotion : « *No sabe lo que es el amor de ese tipo. Conmueve. [...] Tenés que verle los ojos, Pablo. Están ahí en estado de amor puro. ¿Usted se imagina lo que debe ser un amor así? Sin el desgaste de lo cotidiano, de lo obligatorio*⁷ ». Et c'est toujours pour la même raison que Benjamín ne peut croire que Morales ait pu se résigner à la libération du meurtrier de sa femme, qu'il aimait passionnément. Mais là encore, l'effet identificatoire prend fin lorsque Benjamín constate que la passion a transformé la victime (Morales) en bourreau. Et c'est cette révélation finale qui l'incite à ne pas être un Morales, à ne pas rester prisonnier d'un amour passé frustré, et à avouer ses sentiments à Irene. Le sentiment amoureux guide les pas de l'enquêteur, et l'enquête renvoie l'amoureux à ses sentiments. Sans mélodrame, pas d'intrigue policière et judiciaire.

Mais c'est aussi l'enquête qui ne cessera d'éloigner Benjamín d'Irene. Le climat d'intimité est rompu lorsque Sandoval apparaît, à la demande de Benjamín, pour appuyer sa requête de poursuivre l'enquête malgré les aveux de deux ouvriers immigrés manifestement soumis à la torture. Il y a même du dépit dans la voix d'Irene lorsqu'elle rétorque à la tirade lyrique de Benjamín sur l'amour : « *Lo dirá por usted, porque a mí no me pasa*⁸ ».

De même, le juge Romano, lorsqu'il justifie la libération de Gómez, se montre parfaitement conscient, non seulement de l'utilité de ce dernier dans « *la Argentina que se viene* », mais de la défaite que cela suppose pour Benjamín d'un point de vue sentimental. Celui-ci se voit ainsi empêché de se poser en justicier aux yeux d'Irene, qui lui est supérieure hiérarchiquement et socialement, comme se plaît à le leur rappeler le juge devant un Benjamín qui baisse les yeux en gros plan : « *Ella es abogada, vos perito mercantil ; ella es joven, vos viejo ; ella es rica, vos pobre ; ella es Menéndez Hastings, y vos sos Esposito, o sea nada. Ella es intocable, vos no*⁹ ».

Par une répétition des obstacles propre au mélodrame, le rendez-vous quasiment imposé par Irene à Benjamín, pour qu'il lui fasse part de « *sus objeciones a mi vida, mi novio, mi casamiento y demás constancias que obran en la*

7 « Vous ne savez pas ce qu'est l'amour de ce type. C'est bouleversant. [...] Si tu avais vu ses yeux, Pablo. Remplis d'amour à l'état pur. Vous imaginez un amour pareil ? Sans l'usure du quotidien et des obligations. »

8 « Vous parlez sans doute pour vous, car moi je ne connais pas ça ».

9 Elle a un diplôme d'avocate, pas toi ; elle est jeune, tu es vieux ; elle est riche, tu es pauvre ; c'est une Menéndez Hastings, et toi tu es Esposito, c'est-à-dire rien. Elle est intouchable, pas toi. »

causa¹⁰ », comme elle dit à sa place dans une parodie de langage juridique, n'aura jamais lieu. Ce soir-là, son ami Sandoval, qui est ivre et à qui il a prêté refuge chez lui, sera assassiné à sa place, l'obligeant à fuir Buenos Aires et à renoncer à l'amour d'Irene. De plus, Benjamín se retrouve de nouveau en position d'infériorité vis-à-vis de sa bien-aimée puisque c'est elle qui lui offre la protection de sa famille à Jujuy.

Au-delà du télescopage de l'enquête et de l'intrigue amoureuse, c'est aussi, à travers l'enquête, l'Histoire qui fait son entrée dans le mélodrame. Notre titre peut d'ailleurs être compris de deux façons différentes : si la déclaration de Luis Puenzo qui l'a inspiré donnait à entendre qu'il avait accompli un rapt du mélodrame pour parler de l'Histoire et du proche passé dictatorial de l'Argentine, la démarche de Campanella semble presque inverse, l'Histoire prenant en otages les protagonistes de son drame amoureux.

C'est en effet à la faveur des événements historiques que Gómez retrouve la liberté et que Sandoval sera tué en toute impunité. Au-delà de l'apparition de Gómez en garde du corps d'Isabel Perón dans une image d'archives, le film s'inscrit dans un climat de violence non seulement tolérée mais favorisée par les plus hautes autorités judiciaires qui annonce la dictature à venir (pour la partie se déroulant en 1974) et rappelle son proche passé (pour celle se déroulant une vingtaine d'années plus tard). Ce faisant, l'intrusion de l'Histoire se justifie pleinement par le fait qu'elle rejoint un autre élément-clé du mélodrame, présent dès sa genèse ; il s'agit de l'autorité, ici judiciaire et politique :

Pour Charles Nodier, à la naissance du mélodrame, « le confessionnal était muré, la chaire était vide, la tribune politique ne retentissait que de paradoxes dangereux » : ce serait donc sur une triple défection de l'autorité – religieuse, intellectuelle, politique – que se serait bâti le mélodrame, à une époque (la Révolution française) où toute hiérarchie est suspecte, tout pouvoir contestable. De fait, dans tout mélodrame, l'autorité fait défaut : les pères, absents, morts, handicapés n'exercent plus aucun pouvoir sur des enfants à la dérive, souvent victimes de séducteurs ou de voleurs. Les prêtres, quand ils existent, ne sont que des confidents affligés par les désordres du monde, mais ne sauraient y remédier ni dans cette vie ni dans l'autre : tout au plus prient-ils pour que la victime trouve la force de supporter ses maux avec dignité. Juges, hommes de loi et hommes de pouvoir ne valent pas mieux, soit qu'ils fassent mauvais usage de leur autorité et commettent vilenies, complots, voire crimes, soit qu'ils pratiquent un pouvoir laxiste et indifférent, aveugle aux difficultés qui les entourent. Le monde décrit par le mélodrame est violent [...]. La brutalité est de mise et l'autorité est contestable (Fix, 2011 : 99).

10 « Vos objections à ma vie, mon fiancé, mon mariage et autres pièces incluses au dossier ».

Si la figure du juge Romano correspond trait pour trait à cette description du magistrat sans scrupule qui, dans un premier temps, tente de faire condamner des ouvriers innocents, puis utilise un criminel pour donner au pouvoir des informations sur les *guerrilleros*, l'épilogue du film s'éloigne pourtant du traditionnel conservatisme du mélodrame :

Quels qu'aient été les égarements de l'autorité, celle-ci finit toujours par se rétablir, arguant du principe facile qu'elle ne faisait que feindre et observer, et que ses erreurs étaient des stratégies. Aussi le mélodrame ne prend-il pas vraiment la peine de rendre l'autorité crédible ou vraisemblable ; il suffit qu'elle existe, vienne valider le dénouement, et que tous y adhèrent. En fait, la véritable autorité est une conscience intériorisée du Bien et du Mal, qu'ont tous les personnages : le monarque, prince, gouverneur ou comte viennent incarner in fine cette morale, lui donner corps pour la rendre tangible sur scène, mais sa puissance tient implicitement à l'adhésion tacite de tous (Fix, 2011 : 100).

D'après la lecture qu'en proposent Sophie Dufays et Pablo Piedras (2017), c'est précisément dans son rapport problématique à la justice que *El secreto de sus ojos* se manifeste comme un mélodrame typiquement latino-américain, à relier ici au contexte du Bicentenaire de l'Indépendance :

*El contexto conmemorativo permite leer las obras como relatos fundacionales de los discursos identitarios sobre la nación [...]. La construcción conflictiva de la identidad personal y nacional alrededor del núcleo temático de la justicia es, en efecto, consustancial al trasfondo histórico en el melodrama cinematográfico latinoamericano. Silvia Oroz subraya que los melo clásicos de este continente muchas veces representan "alegorías nacionales"*¹¹.

Le dénouement rompt en effet avec les conventions mélodramatiques :

Ante la falta de justicia estatal, el personaje de Morales (viudo de la víctima) decide administrar justicia por su propia cuenta concretando el conocido enunciado de la Ley de talión: « ojo por ojo, diente por diente ». Dado que Morales ha sido lanzado a vivir una vida vacía, la misma suerte correrá el perpetrador del crimen en su cautiverio ilegal. La escena en la que Benjamín y los espectadores descubren la

11 « Le contexte commémoratif permet de lire les œuvres comme des récits fondateurs des discours identitaires sur la nation [...]. La construction conflictuelle de l'identité personnelle et nationale autour du noyau thématique de la justice est, en effet, consubstantielle à l'arrière-plan historique dans le mélodrame cinématographique latino-américain. Silvia Oroz souligne que les mélodrames classiques de ce continent représentent souvent des "allégories nationales" ». La citation interne renvoie au livre de Silvia Oroz : *Melodrama. El cine de lágrimas de América latina* (México : UNAM, 1992) : 81-82.

cárcel secreta donde Morales mantiene a Gómez encerrado (provocativamente asimilable a un centro clandestino de detención), cuestiona los roles del melodrama, hasta entonces muy claros, del malvado y de la víctima inocente: Gómez (el asesino) se transforma en víctima (sin dejar de ser culpable) y Morales, en verdugo monstruoso. Si, según Williams, la sensation scene del melo hace reconocer la justicia como una verdad que supera las palabras¹², es factible sostener que la justicia privada que se revela aquí es más que contestable; su « verdad indecible » estaría en la complicidad silenciosa de Espósito, quien en la secuencia subsiguiente y final, parece estar dispuesto a olvidar el « caso Morales » y consecuentemente dispuesto a resolver el romance con Irene. Dando un salto en la interpretación, su actitud podría aludir a un fracaso colectivo de la tarea de la justicia¹³ (Dufays et Piedras 2017).

En effet cette fin est ouverte, du point de vue de l'intrigue judiciaire et historique, malgré le plan final sur une porte fermée et la clôture de l'intrigue amoureuse : Benjamín ne répond pas à l'accusation indirecte de Morales qui se justifie en disant « usted dijo perpetua¹⁴ », car il est mis face à sa promesse non tenue et à l'échec de la justice. On n'assiste même pas à son départ de la « prison » où Morales retient Gómez, et qui peut être interprétée, selon la même analyse « *como alegoría de un país habitado por una perversión melancólica, es decir, paralizado por el duelo imposible de un pasado traumático que la justicia humana no puede resolver¹⁵* » (Dufays et Piedras 2017). Cette hypothèse se voit renforcée par le fait que dans le remake états-unien du film, l'un des éléments profondément modifiés du scénario est justement le dénouement, dans ses liens avec la conception tant de la Justice et de l'Histoire que de l'intrigue amoureuse.

12 Dufays et Piedras se réfèrent à l'article de Linda Williams: « Melodrama Revised », dans *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (Nick Browne ed., Berkeley: University of California Press, 1998, 42-88).

13 « Devant le manque de justice de l'état, le personnage de Morales (le veuf de la victime) décide d'administrer la justice pour son propre compte en concrétisant le fameux énoncé de la Loi du talion : "œil pour œil, dent pour dent". Étant donné que Morales a été contraint à mener une vie vide, le coupable du crime subira le même sort dans sa détention illégale. La scène où Benjamín et le spectateur découvrent la prison secrète où Morales a enfermé Gómez (assimilable de façon provocante à un centre de détention clandestin) questionne les rôles du mélodrame, jusque-là très clairs, du méchant et de la victime innocente : Gómez (l'assassin) se transforme en victime (sans cesser d'être coupable) et Morales, en véritable monstre. Si, selon Williams, la scène à sensation du mélo fait reconnaître la justice comme une vérité qui dépasse les mots, on peut soutenir que la justice privée qui se révèle ici est plus que discutable ; sa "vérité indicible" résiderait dans la complicité silencieuse d'Espósito, qui dans la séquence suivante et finale, semble disposé à oublier "l'affaire Morales" et par conséquent à résoudre sa romance avec Irene. En allant un peu plus loin dans l'interprétation, son attitude pourrait faire allusion à un échec collectif du travail de la justice ».

14 « Vous avez dit perpétuité ».

15 « Comme allégorie d'un pays hanté par une perversion mélancolique, c'est-à-dire paralysé par le deuil impossible d'un passé traumatique que la justice humaine ne peut résoudre ».

Les secrets dans leurs yeux

Secret in their eyes (Billy Ray, 2015), dont le titre¹⁶, par les contraintes de la langue anglaise, explicite d'emblée le possible pluriel du titre espagnol qui ne se révélait qu'au long du film de Campanella, fait un choix qui devrait accentuer le pathos puisque la jeune fille violée et assassinée sur laquelle Ray (Chiwetel Ejiofor) va enquêter est la fille de son amie et collègue Jess (Julia Roberts)¹⁷. Cependant, à l'exception de la poignante séquence où Ray et Jess, appelés sur une scène de crime à proximité d'une mosquée qu'ils surveillent, découvrent le corps de la fille de celle-ci, le reste du film repose sur le jeu contenu de Julia Roberts et maintient les larmes à distance. Ce choix scénaristique introduit cependant une première nuance intéressante, puisqu'il justifie l'obsession de Ray pour la découverte et la mise hors d'état de nuire du criminel par le désir de venger la fille de son amie. Il n'est d'ailleurs aucunement fait mention du père de la jeune fille (est-il vivant, mort, les parents sont-ils séparés ? le spectateur n'en saura rien), qui traditionnellement (et à défaut de mari ou de frère) a pour rôle dans le mélodrame de venger la jeune fille outragée : il est donc assez clair que Ray fait office de père de substitution. Son besoin de réparation est accentué par l'aveu qu'il fera à Jess : le jour de la mort de sa fille, il devait l'accompagner à la pâtisserie pour choisir un gâteau pour l'anniversaire de Jess et l'a laissée seule pour raisons professionnelles. Ce sentiment de culpabilité (caractéristique mélodramatique) et ce rapprochement entre la victime et l'enquêteur ont pour conséquence de reléguer au second plan l'intrigue amoureuse entre Ray et sa supérieure hiérarchique, Claire (Nicole Kidman), puisque l'empathie de l'enquêteur amoureux, éprouvant les mêmes sentiments que l'époux de la victime disparaît totalement¹⁸. De fait, le film ne se referme pas sur la formation du couple (dont on ignore même si elle aura lieu¹⁹), mais sur le retour de Ray chez Jess et sa découverte du coupable, retenu prisonnier par celle-ci depuis treize ans.

C'est sur ce deuxième point que le film original et son remake diffèrent. En effet, alors que Benjamín ne répondait rien au reproche implicite de Morales (« *usted dijo perpetua* »), non-réponse manifestant l'échec de la justice face aux crimes de la dictature (ou, ici, couverts par l'imminente dictature), Ray en revanche répond à Jess, qui lui demande « *Life sentence, Ray ?* » : « *For you*

16 Ce titre reprend d'ailleurs la traduction du titre de Campanella au moment de sa sortie dans les pays anglophones.

17 Forte de ses connaissances des codes mélodramatiques, Julia Roberts confie dans une interview avoir demandé au réalisateur que son personnage (initialement écrit pour un homme) perde sa fille et non, comme prévu initialement, sa compagne (cf. Strauss 2015). Comme le signale en effet Bourget, « l'enfant présente à l'homme, comme en un miroir, sa propre origine, avec l'innocence qui la caractérise et que l'adulte perdra. Comme tel, l'enfant constitue dans un bon nombre de mélodrames une victime toute désignée » (1985 : 114).

18 Curieusement, pour Billy Ray (commentaires audio inclus sur le DVD du film), il s'agit d'un film sur l'obsession et non sur la passion, contrairement à ce qu'il fait dire par le personnage de Jess quand elle identifie la passion du meurtrier pour le football (tirade qui reprend celle de Sandoval dans le film de Campanella).

19 Selon Billy Ray, il est clair qu'ils ont laissé passer leur chance (commentaires audio inclus sur le DVD du film).

too²⁰ ». Puis il sort du hangar en posant son revolver en évidence sur une table et attrape une pelle. Tandis qu'il commence à creuser un trou dans le jardin, on entend un coup de feu. Jess passe à côté de Ray sans le regarder et nébauche un sourire qu'en le regardant depuis la fenêtre de sa maison, après s'être attardée devant une photo de sa fille, tandis qu'en montage alterné on voit Claire – qui croit que Jess a tué l'assassin de sa fille treize ans auparavant, lorsque la justice l'a remis en liberté – ranger le dossier aux archives.

Ce dénouement, s'il exalte l'amitié entre Ray et Jess (le policier étant prêt à « couvrir » le meurtre commis par son amie et lui offrant ainsi une supposée libération) témoigne également d'une tout autre vision de la justice que *El secreto de sus ojos*. Il retrouve d'une certaine manière les canons du mélodrame, lavant l'outrage par le sang, et évacue par là-même dans un geste vengeur simplificateur le questionnement sur la Justice²¹.

Or si ce questionnement est ainsi évacué, c'est sans doute parce qu'il ne peut s'exprimer de la même manière dans le contexte de l'Argentine pré et post-dictatoriale et dans celui des États-Unis entre 2002 et 2015. Comme le remarque à juste titre Michel Fariña, le film de Campanella, en concentrant la durée des événements par rapport au roman dont il s'inspire, pointe du doigt la responsabilité des gouvernements démocratiquement élus de Juan et Isabel Perón dans les agissements de la Triple A:

En la novela, el asesinato de la chica Colotto se produce en 1968, durante el gobierno de Onganía; Gómez es capturado en 1972, durante el gobierno de Lanusse, su liberación es fruto de la amnistía a presos políticos decretada por Cámpora en 1973, y finalmente el intento de asesinato de Benjamín por un grupo paramilitar ocurre ya durante la dictadura militar de Videla. En la película, todos estos hechos suceden entre 1974 y 1975. No sabemos qué motivó este cambio, pero digamos que la decisión sitúa todo el proceso de crimen e impunidad bajo el gobierno constitucional – de Perón primero y de María Estela Martínez de Perón después. El film nos priva así de coartadas fáciles. No podemos argumentar que la impunidad que trasunta la trama es patrimonio de la dictadura, porque se nos informa claramente que la historia se desarrolla bajo un gobierno elegido democráticamente (Fariña : 2009)²².

20 « –La perpétuité, Ray?
–Pour toi aussi. »

21 La réflexion sur l'Histoire est également en partie évacuée, le contexte du 11 Septembre étant bien plus proche temporellement du moment de la création du film, et Ray et Claire apprenant par un simple coup de fil du procureur la remise en liberté du coupable, sans exploitation d'images d'archives.

22 « Dans le roman, l'assassinat de la jeune Colotto a lieu en 1968, sous le gouvernement d'Onganía ; Gómez est capturé en 1972, sous le gouvernement de Lanusse, sa libération est le fruit de l'amnistie des prisonniers politiques décrétée par Cámpora en 1973, et finalement la tentative d'assassinat de Benjamín par un groupe paramilitaire se produit déjà sous la dictature militaire de Videla. Dans le film, tous ces faits ont lieu entre 1974 et 1975. Nous ne savons pas ce qui a motivé ce changement, mais disons que la décision situe tout ce processus de crime et d'impunité sous le gouvernement constitutionnel – de Perón d'abord et de María Estela Martínez de Perón ensuite. Le film nous prive ainsi d'alibis faciles. Nous ne pouvons pas arguer

Par ricochet et implicitement, le film suggère également dans son dénouement la responsabilité des gouvernements démocratiques postérieurs à la dictature dans l'absence d'une justice rendue à ces mêmes crimes et la blessure ouverte que ce vide laisse dans la société (incarnée par Morales)²³. Dans le film de Billy Ray, le contexte de 2002 est celui de l'après 11 Septembre, dans lequel Ray et Jess travaillent dans une cellule anti-terroriste de Los Angeles. La crainte d'un autre 11 septembre brouille les frontières de la loi et fait que l'assassin sera relâché sous le prétexte qu'il était – avant même le crime – informateur pour la police sur de possibles cellules terroristes. Si la politique de Bush est indirectement critiquée, il semble plus délicat de mettre en scène, dans l'Amérique d'Obama²⁴ – qui a œuvré pour faire fermer Guantánamo –, un enquêteur²⁵ qui laisserait son amie retenir prisonnier chez elle, dans des conditions inhumaines, un assassin, même injustement remis en liberté. L'audace du film ne va pas jusque-là, même si le dénouement n'en est pas moins troublant, tant il semble prôner la vengeance aux dépens de la justice voire la peine de mort aux dépens de la prison à vie. Par ailleurs, Jess est témoin des conséquences dramatiques de la séquestration du meurtrier de sa fille : ayant laissé Ray pourchasser un délinquant en qui il croyait avoir reconnu celui-ci, elle porte la responsabilité d'une fusillade dans laquelle un jeune policier a trouvé la mort. La fortune critique de *Secret in their eyes* n'a pas été à la hauteur de celle d'*El secreto de sus ojos*. Malgré un casting de stars et une mise en scène irréprochable – elle copie parfois plan par plan celle de Campanella²⁶ – le film n'a, semble-t-il, pas su convaincre²⁷. S'il est difficile de percer les secrets du succès ou de l'échec d'un film, force est de constater que tout mélodrame n'est pas transposable, lorsqu'il s'agit de deux pays au contexte historique si radicalement différent, contexte qui au surplus

que l'impunité qui régit la trame est le patrimoine de la dictature, car on nous informe clairement que l'histoire se déroule sous un gouvernement élu démocratiquement ». L'interprétation que propose cet article d'une relation entre Liliانا et Gómez nous semble beaucoup moins convaincante, compte tenu du fait que seuls les propos de la mère de celui-ci l'accréditent, et qu'il est bien plus vraisemblable que cette mère ait cru à une relation uniquement fantasmée par son fils.

23 Voir à ce sujet Moraña, 2011 : 377-400.

24 Julia Roberts aurait rencontré le président des États-Unis pendant le tournage du film, d'après les commentaires de Billy Ray inclus sur le dvd de celui-ci.

25 Rappelons que l'acteur Chiwetel Ejiofor est né en Grande-Bretagne de famille nigériane. Sans doute peut-on voir une valeur symbolique dans le fait que ce soit un acteur noir qui incarne ici la quête de la justice et l'offre d'une réparation à Jess.

26 En outre, l'auteur de la musique, Emilio Kauderer, est le même pour les deux films, mais Billy Ray reconnaît avoir finalement supprimé plusieurs de ses compositions, la musique y étant beaucoup plus discrète que dans le film de Campanella (voir commentaires du cinéaste inclus dans le DVD du film), choix qui tend à effacer la dimension « mélodramatique » (au sens étymologique du terme) du film.

27 Dans le meilleur des cas, le film est décrit comme superflu : « This is a movie that did not need to be made », lit-on par exemple dans le *Los Angeles Film Review* (Gibbons, 2015), Il est décrit comme « a regrettable dry American retelling » (Abele, 2015, dans le *Los Angeles Times*). Le *New York Times* n'est guère plus indulgent, soulignant que « The biggest shock of *Secret in Their Eyes*, a sluggish, semi-coherent remake of the 2010 Argentine film that won an Oscar for best foreign picture, is the bedraggled appearance of Julia Roberts » (Holden, 2015). La presse britannique est particulièrement féroce : voir par exemple Kermode (2016) dans *The Guardian*, Macnab (2016) dans *The Independent* ou Reed (2015) dans *Observer*. À l'inverse, la presse (notamment espagnole) avait célébré le succès du film de Campanella qui avait réuni 1.300 000 spectateurs en Argentine lors de ses cinq premières semaines de projection (voir notamment : García Roció 2009 ou Rebossio, 2010, tous deux dans *El País*).

« capture » le contenu mélodramatique. à plus forte raison lorsqu'il retient en lui l'Histoire – ou que celle-ci le capture –.

Conclusion

De façon surprenante, la presse anglo-saxonne ne définit jamais ni le film de Campanella et encore moins celui de Billy Ray comme des drames ou des mélodrames mais toujours comme des thrillers²⁸. De fait, tout en conservant l'histoire d'amour frustrée entre Ray et Claire, le film de Billy Ray (scénariste et réalisateur plutôt connu jusqu'à présent pour des films d'enquête et d'action) élude la dimension mélodramatique puisque le processus d'écriture du passé et de remémoration de l'enquêteur disparaît du remake. Son enquête n'a jamais cessé, et l'on découvre au début du film qu'il consacre en effet toutes ses soirées à parcourir des fichiers de photos de délinquants dans l'espoir d'y retrouver le visage de l'assassin.

Si le film de Campanella est plus couramment perçu dans la presse hispanophone comme un drame ou mélodrame, à l'image de ses précédents films, ce qualificatif ne doit pas faire oublier la profonde ambiguïté de celui-ci, qui joue à contourner les codes génériques et les personnages archétypaux, jusqu'au finale qui place Benjamín en contradiction avec son idée de la Justice. À travers sa fin ouverte, ses souvenirs sujets à caution, et sa mise en abyme du processus de création qui flirte avec le mélodrame tout en le maintenant constamment à une prudente distance (à l'image de la relation entre Irene et Benjamín), le film de Campanella se présente comme un résumé des évolutions du mélodrame à travers les âges. Il s'éloigne des archétypes tout en proposant une réconciliation (symbolique) des classes sociales à travers le couple que forment finalement Irene (Menéndez Hastings, d'ascendance européenne et diplômée de Cornell) et Benjamín ; il s'éloigne d'une justice idéale tout en offrant une réparation au malheureux Morales – héritage de la « justice immanente » (providentielle ou divine) qui punit le traître au dernier acte du mélodrame théâtral des origines ; il s'éloigne d'une histoire d'amour à l'eau de rose tout en laissant le spectateur face à une porte fermée derrière laquelle il pourra l'imaginer à son gré :

Le mélodrame, il est vrai, pratique en général une morale conventionnelle et « bourgeoise », mais il ne faut pas oublier qu'il a, pendant une bonne partie du siècle, véhiculé des idées politiques, sociales et socialistes, mais surtout humanitaires et « humanistes », en s'appuyant sur l'espoir fondamental d'un triomphe final des

28 Gibbons (2015) mentionne toutefois le mélange des genres : « *At its heart were two great, interconnected love stories, but it was also – simultaneously – a crime drama and thriller, with some laugh-out-loud moments of comedy* », de même que Abele (2015) qui souligne au passage l'originalité du film de Campanella par rapport aux standards télévisés états-uniens : « *It's ironic that Campanella's movie was a sly mix of tones – office romance, conspiracy thriller, brooding murder mystery – befitting someone breaking free of directing « Law & Order » episodes, whereas the remake hits marks exactly like a TV procedural* ».

qualités humaines sur l'argent et la puissance. [...] En fait, pendant tout le XIX^e siècle, avec des bonheurs différents, le mélodrame s'est révélé être un « théâtre théâtral », utilisant toutes les ressources de l'art scénique pour créer un rituel dramatique qui faisait appel à une qualité que nous avons perdue devant un spectacle : la naïveté, et à une autre qui lui est complémentaire pour éviter de réduire ces pièces à un ensemble de ficelles : la sincérité (Thomasseau 1984 : 123-124).

Jean-Marie Thomasseau relie également l'effet cathartique du mélodrame à son contexte de naissance et d'essor :

Après les événements sanglants de la Révolution, la précarité des liens familiaux et celle des fortunes, l'éthique mélodramatique, par une surcharge d'aventures et de pathétique, retrouve dans le fond et dans la forme une manière de primitivisme théâtral à la fois mythique, épique et compensateur (Thomasseau 1984 : 28).

Or cette réflexion pourrait tout à fait être transposée au contexte post-dictatorial argentin, et nous montre ainsi la rémanence d'une part d'héritage du mélodrame au-delà des traditionnelles oppositions mélodrame théâtral/opératique/cinématographique, classique/revisité. De son côté, Jean-Loup Bourget remarque que le *happy ending*, vu comme une « loi du genre » mélodramatique, est peut-être plutôt « impératif économique, censure ou autocensure », plus fréquent à Hollywood qu'en Europe (Bourget, 1985 : 156), réflexion que l'on pourrait étendre au mélodrame en Amérique latine. En reconfigurant, jusque dans leurs épilogues, les rôles traditionnels des victimes et des bourreaux, les films de Juan José Campanella et Billy Ray nous invitent à réfléchir, sur les multiples variantes de la culpabilité historique, sur celles du mélodrame, de son rapport à la société et à la production artistique ou cinématographique dans laquelle il s'inscrit, mais aussi sur les secrets des yeux des spectateurs qui se porteront sur lui.

Œuvres citées

ACOSTA LARROCA, Pablo (2009) : « *El secreto de sus ojos*: el mismo autor, la misma obra ». *Revista Atticus*. 9 (Diciembre) : 57-68, [http://revistaatticus.es/old/Revistas/Revista Atticus_9.pdf](http://revistaatticus.es/old/Revistas/Revista_Atticus_9.pdf) (consulté le 8/02/2017),

BOURGET, Jean-Loup (1985) : *Le Mélodrame hollywoodien*. Paris : Stock.

DUFAYS, Sophie, Piedras, Pablo (2017) : « La justicia entre el mito y la historia. Tragedia y melodrama en *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, Argentina, 2009) y *El infierno* (Luis Estrada, México, 2010) », *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* (à paraître).

- FARIÑA, Michel (2009) : « Fantasmas. A propósito de *El secreto de sus ojos* ». *Ética y cine*, <http://www.eticaycine.org/El-secreto-de-sus-ojos> (consulté le 11/02/2017)
- FIX, Florence (2011) : *Le Mélodrame : la tentation des larmes*. Paris : Klincksieck.
- HEITZ, Françoise (2012) : « Dans ses yeux : au miroir de la société argentine (*El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2009) ». *Savoirs en prisme*. 1 : 67-76, <https://savoirsenprisme.com> (consulté en février 2017)
- HORTIGUERA, Hugo (2012) : « Perverse Fascinations and Atrocious Acts: An Approach to *The Secret in Their Eyes* by Juan José Campanella ». *Studies in Latin American Popular Culture* vol. 30 : 110-123.
- MORAÑA, Ana (2011) : « Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico: *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) ». *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XXXVII.73 (Lima-Boston, 1er semestre de 2011) : 377-400.
- PUENZO, Luis. 2010. « Entrevista (realizada por Daniel Cholokian) ». *Nodal: noticias de América Latina y el Caribe*, www.nodal.am (24/03/2010, consulté le 21/01/2017).
- RIEBER, Dierdra (2012) : « La afectividad epistémica : el sentimiento como conocimiento en *El secreto de sus ojos* y *La mujer sin cabeza* ». *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Ed. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado. Madrid/Frankfurt am Main : Iberoamericana/Vervuert : 93-105.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984) : *Le Mélodrame*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? »

Critiques

- ABELE, Robert (2015) : « *Secret in Their Eyes* has a strong cast and a familiar formula ». *Los Angeles Times* (19/11), <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-secrets-review-20151120-story.html> (consulté le 8/02/2017).
- GARCÍA, Rocío (2009) : « Gran acogida a la película *El secreto de sus ojos* en San Sebastián ». *El País*, (20/09), http://cultura.elpais.com/cultura/2009/09/20/actualidad/1253397601_850215.html (consulté le 29/01/2017).
- GIBBONS, Bob (2015) : « Review-The Secret in Their Eyes ». *Los Angeles Film Review* (12/12), <https://lafilmreview.com/2015/12/12/review-the-secret-in-their-eyes/> (consulté le 8/02/2017).
- HOLDEN, Stephen (2015) : « *Secret in Their Eyes*, a 13-Year Hunt for a Killer ». *The New York Times* (19/11/2015), https://www.nytimes.com/2015/11/20/movies/review-secret-in-their-eyes-a-13-year-hunt-for-a-killer.html?_r=0 (consulté le 8/02/2017).
- KERMODE, Marck (2016) : « *Secret in Their Eyes* review – ‘spiral of cliché’ ». *The Guardian* (28/02), <https://www.theguardian.com/film/2016/feb/28/secret-in-their-eyes-review-film-noir-remake-julia-roberts-chiwetel-ejiofor-nicole-kidman> (consulté le 8/02/2017).
- MACNAB, Geoffrey (2016) : « *Secret In Their Eyes*, film review: Crudely mechanical remake is an utter travesty ». *The Independent* (25/02), <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/sec...view-crudely-mechanical-remake-is-an-utter-travesty-a6896561.html> (consulté le 8/02/2017)
- REBOSSIO, Alejandro (2010) : « Argentina celebra como un Mundial el triunfo de *El secreto de sus ojos* ». *El País* (9/03), http://cultura.elpais.com/cultura/2010/03/09/actualidad/1268089201_850215.html (consulté le 29/01/2017).

REED, Rex (2015) : « Nicole Kidman and Julia Roberts Tank in *Secret in Their Eyes* ». *Observer* (25/11), <http://observer.com/2015/11/nicole-kidman-and-julia-roberts-tank-in-secret-in-their-eyes/> (consulté le 8/02/2017).

STRAUSS, Bob (2015) : « Julia Roberts dives deep into the darkness for *Secret in Their Eyes* », *Los Angeles Daily News* (18/11/2015), <http://www.dailynews.com/arts-and-entertainment/20151118/julia-roberts-dives-deep-into-the-darkness-for-secret-in-their-eyes> (consulté le 8/02/2017).

Partie 3

Le théâtre argentin contemporain ou quand mélodrame et tragédie sont revisités

