



Roméo et Juliette dans *Candy*: la scène du balcon entre tradition et subversion

Sarah HATCHUEL et Ronan LUDOT-VLASAK
Univ. Le Havre-Normandie, Univ. Lille 3

Candy, manga japonais en neuf volumes de Yumiko Igarashi (dessinatrice) et Kyoko Mizuki (scénariste), a été adapté en une série télévisée d'animation (ou *anime*) pour enfants comprenant 115 épisodes de 26 minutes diffusés entre 1976 et 1979 (à partir de septembre 1978 en France)¹. L'intrigue suit les épreuves d'une jeune fille orpheline américaine au début du xx^e siècle. Lorsqu'elle est envoyée en pension dans un sévère collège londonien, elle tombe sous le charme du ténébreux Terry Grandchester, fils illégitime d'un duc anglais et d'une roturière américaine, célèbre actrice à Broadway. Le jeune homme repart ensuite en Amérique où il devient un grand acteur shakespearien. L'œuvre du dramaturge apparaît au carrefour d'une tension entre, d'une part, l'héritage du passé et la filiation aristocratique et, d'autre part, la liberté de choisir son destin et de s'affranchir des diktats sociaux². Reflétant cette tension idéologique et transatlantique, l'*anime* oscille entre la représentation d'un Shakespeare « authentiquement » britannique³ et un Shakespeare filtré par la culture populaire américaine⁴.

Alors que les adaptations de Shakespeare à l'écran sont en jachère à cette période, *Candy* a fait découvrir son œuvre à toute une génération d'enfants nés dans les années 1970 en leur donnant l'occasion d'assister à des scènes tirées de *Macbeth*, du *Roi Lear* et de *Roméo et Juliette*, notamment à la scène du balcon. Si dans l'*anime*, les scènes de *Macbeth* font écho au contexte politique et militaire d'une histoire située avant et pendant la

¹ Les analyses de cet article porteront sur la version française doublée par Amélie Morin (*Candy*) et Thierry Bourdon (Terry).

² Pour une étude plus développée des rapports entre *Candy* et les pièces de Shakespeare, voir Sarah Hatchuel et Ronan Ludot-Vlasak, « Shakespeare dans *Candy* : mais est-ce vraiment pour les enfants ? », « Jeunesse(s) de Shakespeare », *Actes du congrès de la Société Française Shakespeare*, dir. Laetitia Sansonetti, n° 34 (2016), mis en ligne le 10 mars 2016, consulté le 02 septembre 2017. URL : <https://shakespeare.revues.org/3632>

³ Comme le rappelle Douglas M. Lanier, la culture populaire peut associer Shakespeare à une certaine britannicité pour apporter un vernis culturel et artistique à une production : « quality craftsmanship, gravitas, trustworthiness, Britishness, antiquity, cultural sophistication, intellectuality, and artsiness », *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 112.

⁴ Sur l'américanisation (et le décentrement) de Shakespeare par la culture populaire, voir Richard Burt, *Unspeakable ShaXXXespeares: Queer Theory and American Kiddie Culture*, New York, St. Martin's, 1998 ; Denise Albanese, *Extramural Shakespeare*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

Première Guerre mondiale, le *Roi Lear* permet d'évoquer les tensions familiales du récit et *Roméo et Juliette* de construire les relations amoureuses entre les personnages. L'intrigue de *Candy* est en effet un miroir déformant, ainsi qu'une chambre d'échos, où se reflètent et se diffractent les amants maudits de Vérone – la dessinatrice, Yumiko Igarashi, a d'ailleurs adapté la pièce en *manga* en 2013. La missive envoyée par le Frère Laurent à Roméo mais qui n'arrive jamais trouve ainsi son pendant dans les lettres que Candy envoie à Terry mais que Suzanne Marlowe, éprise elle aussi du jeune acteur, intercepte. À l'image de Roméo, qui découvre le corps de Juliette inanimé, mais encore chaud, Candy court vers le lieu où elle pense revoir Terry et y trouve seulement la tasse de thé « encore chaude » qu'il vient de laisser (épisode 58). La sexualité adolescente est également suggérée à mots voilés (« Si j'avais quelques années de plus, je l'aurais enlevée. Et nous aurions vécu ensemble, seuls, délivrés des autres », pense Terry dans l'épisode 79), mais l'amour n'est finalement jamais consommé. Le feuilleton entier se construit ainsi autour d'une frustration amoureuse et narrative. Cette contribution se propose d'analyser les enjeux esthétiques, narratifs et idéologiques de la scène du balcon dans *Candy*, à laquelle le spectateur ou la spectatrice assiste à plusieurs reprises au théâtre comme à la ville. Oscillant entre une représentation éminemment traditionnelle et une remise en question des conventions sociales et esthétiques, la scène scande la progression narrative de *l'anime* et fait l'objet d'une double répétition : si plusieurs épisodes montrent au spectateur les auditions des acteurs puis leur préparation avant la première, les personnages de Terry et de Candy ne cessent de rejouer la scène du balcon, qui constitue ainsi un motif structurant de *l'anime*. Elle devient en outre le lieu où les identités de genre se font et se défont, mais également où le théâtre et la vie se déploient dans un jeu de miroirs.

*

1. Shakespeare et *Candy*, entre américanité et anglicité

Les représentations de Shakespeare dans *Candy* sont tout d'abord filtrées par un jeu d'hybridations avec différents films shakespeariens ainsi qu'avec des œuvres américaines de la culture populaire. À l'épisode 91, l'affiche de *Roméo et Juliette* est précédée de celle d'un Western intitulé *A Gunman No More. Blazing Western Action*. Le titre fait directement allusion au volume *A Gunman No More* de la bande dessinée *Rawhide Kid* publiée par *Marvel Comics* en 1978 ; le sous-titre de cette série où super-héros et cow-boys se côtoient (*Blazing Western Action As You Like It*) associait d'ailleurs l'un des mythes américains les plus solidement ancrés dans l'imaginaire collectif – le grand Ouest – à l'une des comédies les plus célèbres de Shakespeare. On retrouve l'affiche du même spectacle à l'épisode 96, juste avant de découvrir celle de *Roméo et Juliette*, la devanture d'un restaurant américain venant cette fois-ci s'intercaler entre les deux. Si ces affiches donnent déjà à voir un Shakespeare américanisé qui serait partie intégrante d'une culture populaire (voir illustration 1), une autre évoque les costumes et les poses du film *Roméo et Juliette* réalisé par Franco Zeffirelli quelques années seulement avant le *manga* (voir illustration 2). Ces allusions cinématographiques troublent la temporalité du feuilleton, qui a pour cadre les deux premières décennies du *xx^e* siècle, et brouillent les lignes de partage entre cultures savante et populaire.



Illustration 1. Affiche de *Roméo et Juliette* près de celle de *A Gunman No More*, captures d'écran de l'épisode 91 (archives personnelles).



Illustration 2. L'affiche de *Roméo et Juliette* dans *Candy*, inspirée par le film *Roméo et Juliette* de Franco Zeffirelli (1968), capture d'écran de l'épisode 93 (archives personnelles).

C'est sur les planches d'un théâtre new-yorkais que l'on assiste pour la première fois à la scène du balcon (voir extrait 1), lorsque Terry auditionne pour le rôle du jeune Montaigu (extrait 1, épisode 87) : l'acteur est costumé en troubadour au pied d'un balcon de pierre en hauteur, au milieu de la verdure. Cette représentation des plus traditionnelles (voir illustration 3) porte d'une part la marque des productions de la pièce au XIX^e siècle et de la

peinture troubadour – que cette dernière représente ou non la pièce de Shakespeare⁵. Elle évoque d'autre part le film de Zeffirelli sorti en 1968, qui relève lui-même de cette tradition.



Extrait 1 : l'audition pour Roméo et Juliette, montage extrait de l'épisode 87 (archives personnelles) : <https://youtu.be/tLasrHgLVIE>



Illustration 3. Terry auditionne pour le rôle de Roméo, capture d'écran de l'épisode 87 (archives personnelles).

Cette audition de Terrence a lieu en même temps que l'examen de Candy qui poursuit des études d'infirmière (voir illustration 3). Cette concomitance des deux événements souligne que la mission sociale du comédien est tout aussi essentielle que celle d'infirmière. La scène n'est pas simplement montrée en tant que telle mais encadrée d'un discours sur la sélection : attente des acteurs, trac face au jury, peur d'oublier son texte, décisions du metteur en scène de faire auditionner tel acteur avec tel autre (voir illustration 4). À travers la scène du balcon, *l'anime* dévoile ainsi aux enfants tout un processus de production et la notion de casting. Durant l'audition, la scène du balcon est jouée par un couple d'acteurs puis par un autre (voir illustration 5), révélant aux jeunes

⁵ On pense notamment aux œuvres de Francesco Hayez, qu'il s'agisse du *Dernier Baiser de Roméo et de Juliette* (1823) ou du *Baiser* (1861).

télespectateurs l'œuvre théâtrale comme un objet mouvant qui est fonction de choix interprétatifs.

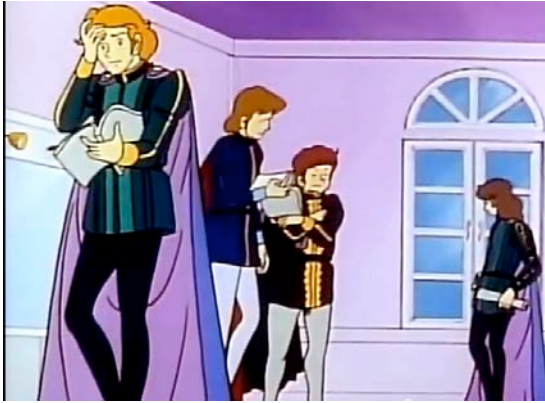


Illustration 4 (ci-contre et ci-dessous). Les auditions, entre trac, attente et sélection, captures d'écran de l'épisode 87 (archives personnelles).

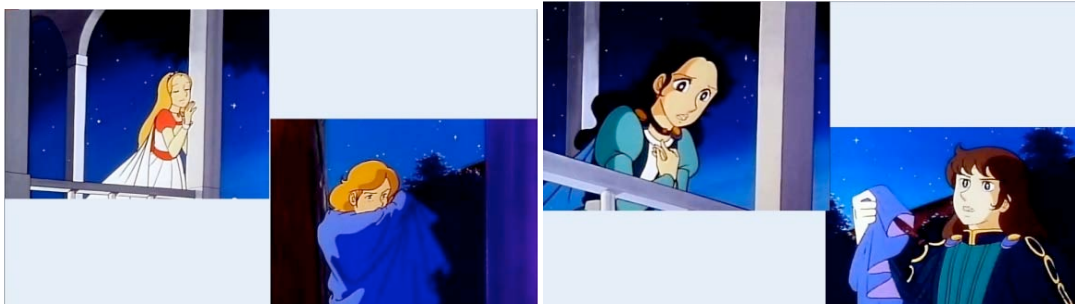


Illustration 5. Les deux couples d'acteurs jouant Roméo et Juliette pendant les auditions, captures d'écran de l'épisode 87 (archives personnelles).

Si la scène du balcon a été, jusqu'à nos jours, régulièrement choisie pour auditionner un *duo* d'acteurs, les amants de la pièce de Shakespeare ne sont pourtant pas complètement seuls. Le dialogue amoureux est perturbé à plusieurs reprises par l'intervention extérieure d'un troisième personnage – la nourrice –, qui certes, n'apparaît pas sur scène, mais que l'on entend appeler Juliette à plusieurs reprises afin qu'elle vienne se coucher. Dans *Candy*, la scène-audition du balcon fait aussi appel à une troisième figure qui, cette fois-ci, introduit une triangulation du regard : dans la salle, Éléonore Baker, la mère de Terry, échange son statut d'actrice célèbre contre celui de spectatrice qui assiste

incognito à l'audition de son fils (voir illustration 6). Sa présence en marge de la scène du balcon n'a rien de surprenant, comme le suggèrent les épisodes 43 et 44, au cours desquels Candy et Terry séjournent en Écosse pendant l'été : non seulement Éléonore Baker était au *balcon* du manoir de son fils lorsque Candy l'a aperçue pour la première fois à travers des longues-vues (voir illustration 7), mais Terry révèle également à Candy qu'il a découvert Shakespeare grâce à l'édition de *Roméo et Juliette* que sa mère avait annotée (voir illustration 8).

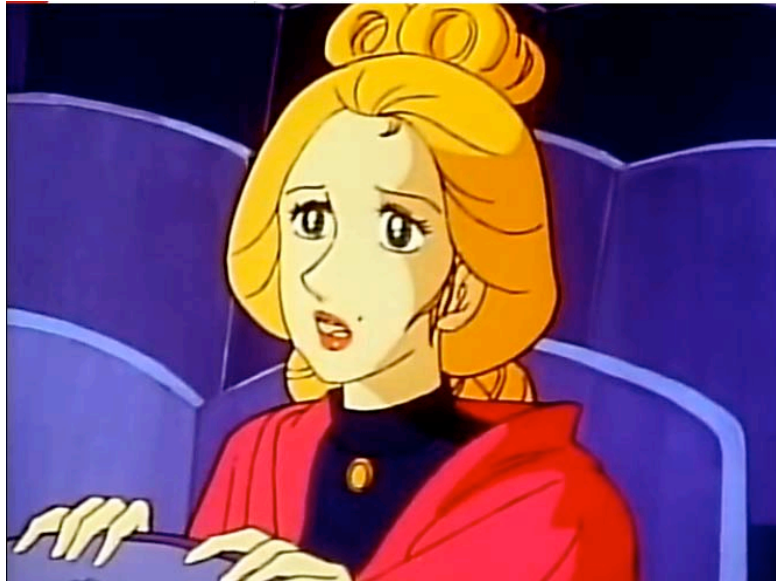


Illustration 6. La mère de Terry assiste *incognito* à l'audition, capture d'écran de l'épisode 87 (archives personnelles).

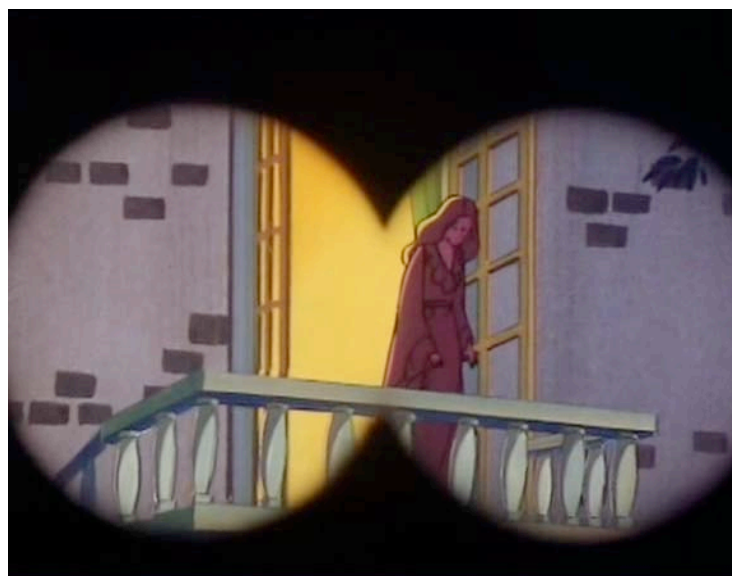


Illustration 7. La mère de Terry au balcon en Écosse, capture d'écran de l'épisode 44 (archives personnelles).

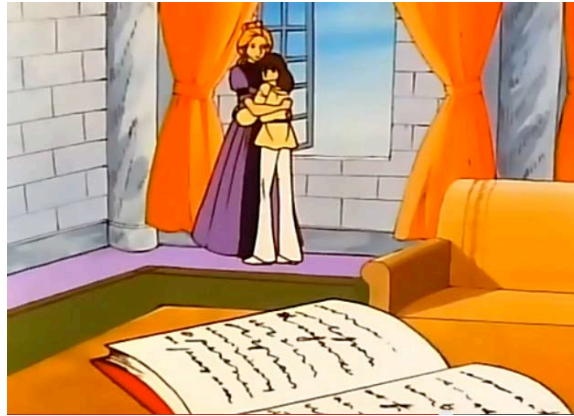


Illustration 8. L'édition annotée de *Roméo et Juliette*, capture d'écran de l'épisode 44 (archives personnelles).

Au dialogue amoureux de la scène du balcon se superpose ainsi l'enjeu d'une transmission de l'œuvre shakespearienne par le biais d'une actrice américaine. Le regard de la mère souligne en outre la mise en abyme du spectacle tout en mettant en lumière la triangulation des relations dans *l'anime*. De manière prophétique, lors des auditions, Terry donne déjà la réplique à l'actrice remplaçant Suzanne Marlowe après l'accident qui l'empêchera de jouer Juliette.

Si la scène du balcon semble, certes, jouée de manière très classique, elle est entourée de « pseudo-scènes de balcon » où la tradition est mise au défi selon trois modalités : les duos peuvent devenir des trios ; les codes de genre, où la femme est supposée attendre à sa fenêtre que l'homme vienne la libérer, sont mis à l'épreuve ; enfin, le danger lié à la hauteur du balcon est susceptible de s'actualiser.

*

2. Du duo au trio

Les résurgences et les travestissements de la scène du balcon dans *Candy* ne se jouent pas à deux, mais à trois. *L'anime* transforme d'abord le couple tragique de *Roméo et Juliette* en trio maudit – Candy et Terrence, qui s'aiment l'un l'autre, et Suzanne Marlowe, actrice amoureuse de Terrence. Lorsque cette dernière apprend qu'elle a été choisie pour jouer Juliette et que Terry lui donnera la réplique, elle s' imagine avec bonheur qu'elle va pouvoir vivre son amour à la ville comme à la scène (voir illustration 9). Or, le feuilleton contrecarre le traditionnel « film en miroir » shakespearien⁶, où les intrigues en coulisses sont censées imiter la scène (comme dans *Kiss Me Kate*, réal. George Sidney, 1953, ou *Shakespeare in Love*, réal. John Madden, 1998). Terry a voulu le rôle de Roméo non pas pour séduire Suzanne, sa partenaire de scène, mais pour faire venir Candy à New York et la rendre fière de lui. Même si Terry décide d'épouser Suzanne après son accident, le jeune homme et Candy sont toujours présentés comme les « véritables » Roméo et Juliette, les amoureux que le sort s'acharne à séparer (illustration 10).

⁶ Voir Kenneth S. Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 219 ; Cary M. Mazer, « Sense/Memory/Sense-memory: Reading Narratives of Shakespearean Rehearsals », *Shakespeare Survey*, n°62, 2009, p. 328-348.

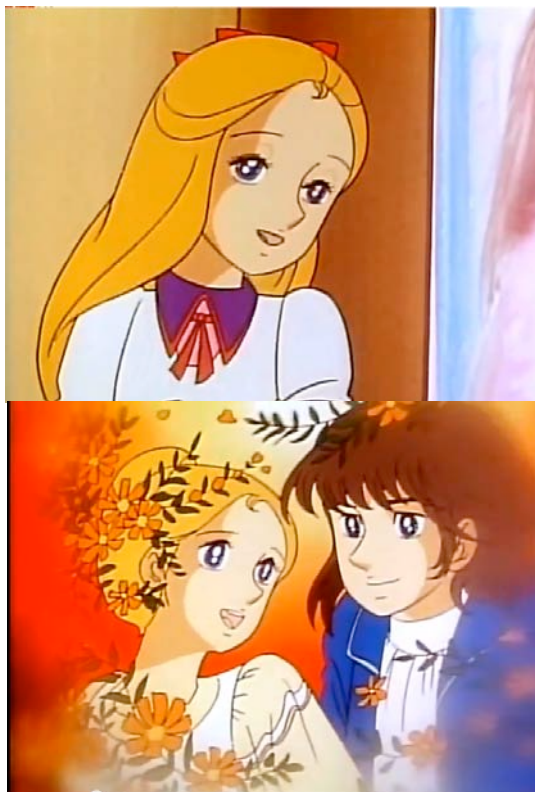


Illustration 9. Suzanne s'imagine en Juliette à la ville comme à la scène, captures d'écran de l'épisode 87 (archives personnelles).



Illustration 10 (ci-contre et ci-dessous). Candy et Terry, les véritables Roméo et Juliette de l'anime, captures d'écran de l'épisode 99 (archives personnelles).



Cette tangente prise par le feuilleton par rapport aux films en miroir traditionnels se cristallise dans les épisodes 91 et 92. Dans un théâtre encore vide, Terry répète la scène du balcon : « Oh, Juliette, tu es mon Orient, mon soleil, l'astre de mes jours. Oh, les mots me manquent pour te dire à quel point tu es chère à mon âme... » (voir extrait 2).



Extrait 2 : Terry répète la scène du balcon dans un théâtre vide, montage extrait de l'épisode 91 (archives personnelles) : <https://youtu.be/YIOFZ94x9HY>

Mécontent de son jeu, il s'interrompt pour penser non pas à celle qui sera sur scène avec lui, mais à celle qui sera dans la salle à le regarder : « Il faudra que je porte la voix pour que Candy sente que c'est à elle que je m'adresse ». Suzanne rejoint alors Terry sur scène, le prie de ne pas inviter Candy à la première et lui avoue qu'elle l'aime. C'est au moment de cette déclaration d'amour émise par celle qui doit incarner Juliette sur les planches que Terry pense à son amour fou et éternel pour une autre Juliette, Candy. Cette dernière avait d'ailleurs déjà revêtu le costume de la jeune Capulet quelques années plus tôt lors du festival de mai, au cours duquel Terry l'avait invitée à danser. Terry mentionne ce moment dans une lettre qu'il envoie à Candy pour l'inviter à le rejoindre à New York et le voir jouer : il y exprime, en effet, son désir de « revoir la petite Juliette du collège Royal de Saint Paul » (épisode 96). Les auteurs du feuilleton ont conscience des codes des films en miroir auxquels ils contreviennent et ce n'est pas un hasard si Candy, en voyant l'affiche de *Roméo et Juliette* chez Terry, a une idée : remplacer le nom de l'actrice par le sien afin d'être « Juliette – au moins sur l'affiche » (épisode 97) et de mettre en adéquation l'amour dans la pièce et dans la vie, entreprise qui n'est d'ailleurs pas sans soulever des enjeux genrés.

*

3. Avatars en variation de genre

À travers les résurgences de *Roméo et Juliette* qui ne parviennent jamais à se stabiliser en duos de théâtre, les constructions genrées se manifestent dans un jeu ambivalent où les identités semblent parfois troublées ou fluctuantes, mais où toute forme de transgression

n'est que temporaire. Candy contrevient fréquemment aux codes de genre : elle grimpe aux arbres, refuse d'obéir aux ordres et n'hésite pas à se battre avec des garçons. Lors du festival de mai organisé au collège de Saint Paul, elle se retrouve consignée et n'a pas le droit de participer au bal masqué. Le grand-oncle William André, qui l'a adoptée, lui fait parvenir un colis dans lequel elle découvre deux déguisements, une robe de Juliette et un costume de Roméo. Candy se demande si « c'est pour un garçon ou pour une fille » et doit choisir son genre. Elle décide tout d'abord de se déguiser en Roméo. Cette subversion des normes s'accompagne immédiatement d'une transgression de l'espace : Candy s'échappe de sa cellule par la fenêtre, symbolisant une Juliette qui refuse de se cantonner à la place qui est supposée être la sienne. Elle se rend au bal où, habillée en garçon, elle fait quelques pas de valse avec son amie Annie (voir illustration 12). Candy quitte ensuite le lieu afin de revêtir son costume de Juliette. Après s'être changée derrière un fourré, elle découvre Terry, qui est déguisé en Roméo, perché dans un arbre : c'est ainsi l'homme qui se retrouve « au balcon » (voir illustration 13), mais c'est bien Terry qui l'invite à danser la valse dans le parc, loin des regards des autres élèves (voir illustration 14). La subversion des comportements genrés par Candy et sa performativité sont donc de courte durée : les écarts qui se manifestent dans cet épisode entre sexe, genre et désir se retrouvent ainsi comblés à la fin de l'épisode et se manifestent sous la forme d'un « genre intelligible », pour reprendre la terminologie de Judith Butler, chaque personnage choisissant finalement le rôle genré qui correspond à son sexe⁷. L'épisode semble ainsi réduire le genre à un simple déguisement, une pratique carnavalesque ne perturbant que l'espace d'un instant une identité où le genre serait le prolongement du sexe.

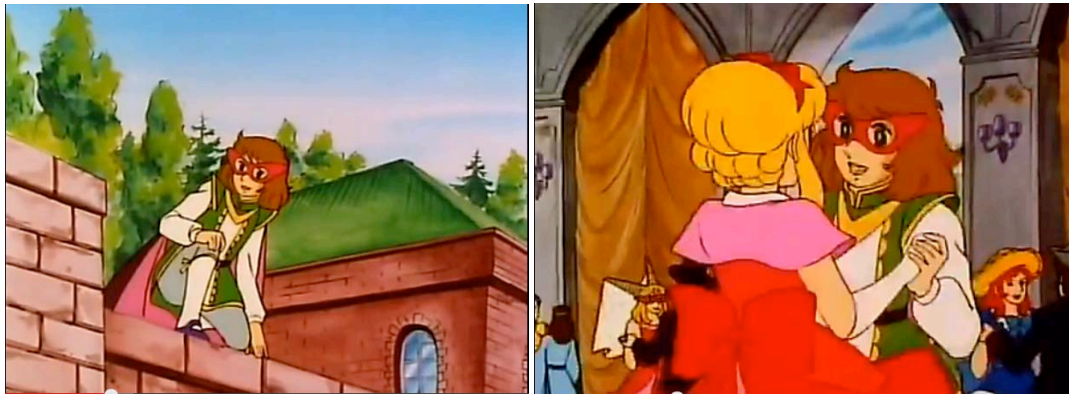


Illustration 12. Candy déguisée en Roméo s'échappe de sa cellule et danse la valse avec son amie Annie, captures d'écran de l'épisode 41 (archives personnelles).

⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraux, Paris, La Découverte, 2006 (1990), p. 84.

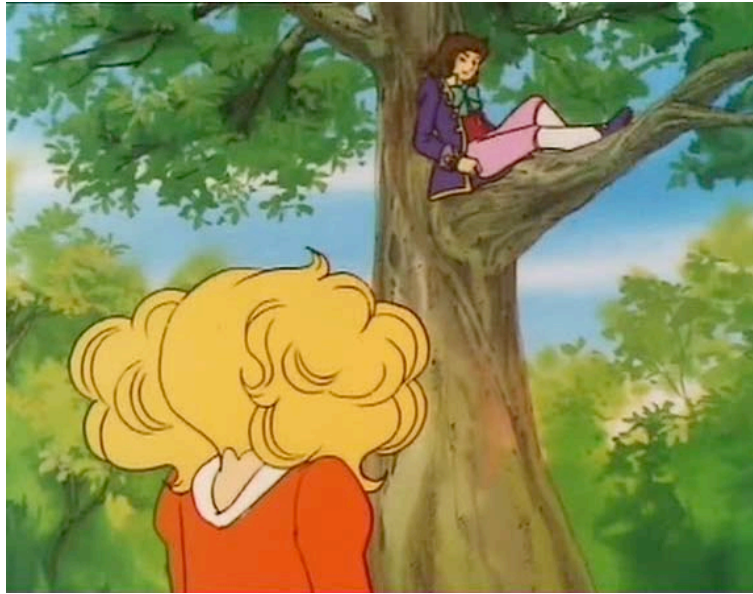


Illustration 13. Terry, au « balcon », inverse les rôles de genre, capture d'écran de l'épisode 41 (archives personnelles).



Illustration 14. Candy déguisée en Juliette danse la valse avec Terry, capture d'écran de l'épisode 41 (archives personnelles).

La scène du balcon, dont les multiples avatars disséminés au fil des épisodes constituent un motif récurrent, cristallise ces formes transitoires de renversement du genre. Dans les trois premiers échos de la scène, c'est Candy qui tient le rôle de Roméo, lorsqu'elle parvient à pénétrer dans la chambre de Terry au Collège de Saint Paul en sautant sur son balcon depuis la branche d'un arbre (épisode 38, illustration 15), lorsqu'elle se languit sous la fenêtre du jeune homme au cours de l'été passé en Écosse (épisode 43, illustration 16) ou quand elle court après le train d'où Terry, accroché à la rambarde, l'aperçoit un bref instant (épisode 80, illustration 17).



Illustration 15. Candy devant le balcon de Terry au collège de Saint Paul, capture d'écran de l'épisode 38 (archives personnelles).



Illustration 16. Candy sous les fenêtres de Terry en Écosse, captures d'écran de l'épisode 43 (archives personnelles).



Illustration 17. Terry se tenant à la rambarde du train après lequel court Candy, captures d'écran de l'épisode 80 (archives personnelles).

La situation s'inverse néanmoins lorsque Terry, qui a invité Candy à New York pour la première de *Roméo et Juliette*, pense à son amour pour la jeune fille sous les fenêtres de l'hôtel où elle séjourne (épisode 98) et déclame la tirade du balcon (extrait 3). Si le motif de la scène du balcon, tel qu'il se diffracte dans *l'anime*, laisse entrevoir la possibilité d'une subversion des normes genrées, ce dernier écho réassigne aux deux personnages un rôle shakespearien cisgenre qui permet de rétablir une cohérence hétéronormée entre sexe, genre et désir.



Extrait 3 : Terry récite la tirade du balcon sous les fenêtres de l'hôtel où séjourne Candy, montage extrait de l'épisode 98 (archives personnelles) : <https://youtu.be/GHUbFoMB1s>

La scène se joue ici néanmoins à contretemps et réactive ainsi un motif structurant de la pièce de Shakespeare : Candy se met à la fenêtre avant que Terry n'arrive (illustration 18) et ce dernier se languit sous ses fenêtres alors que Candy est désormais au lit (illustration 19). La diffraction du motif du balcon tout au long de *l'anime*, ainsi que les multiples contretemps qui empêchent Candy et Terry d'emboîter le pas à leurs doubles shakespeariens, font de la scène du balcon ce point sur lequel l'histoire d'amour des deux personnages achoppe constamment. La scène n'a finalement jamais entièrement lieu bien qu'elle soit rejouée sans cesse dans un jeu de variations où l'intrigue ne parvient pas à avancer, figée dans un fantasme qui évacue les énergies les plus destructrices de la pièce – notamment la violence mortifère du désir qu'éprouve Juliette pour Roméo. Il est d'ailleurs significatif que Candy, spectatrice de *Roméo et Juliette*, quitte la représentation à l'entracte – un spectacle avorté à l'image de la relation impossible entre les deux personnages.



Illustration 18. Candy à sa fenêtre quand Terry n'est pas là, capture de l'épisode 98 (archives personnelles).



Illustration 19 (ci-contre et ci-dessous). Terry sous les fenêtres de Candy quand elle n'est plus là, captures de l'épisode 98 (archives personnelles).



*

4. Diffraction du danger et actualisation du cauchemar

Les avatars de la scène du balcon dans *Candy* sont pourtant hantés par diverses formes de danger : les plongées et contre-plongées aux épisodes 43 et 98, la possible chute de l'arbre à l'épisode 38 ou du train à l'épisode 80 (dès l'épisode suivant, un blessé anonyme est d'ailleurs admis à l'hôpital où Candy travaille et tout laisse penser qu'il s'agit bien de Terry tombé du train). Ces effets de verticalité menaçante font écho à l'intuition de Juliette lors de la deuxième scène du balcon, « Methinks I see thee, now thou art below, / As one dead in the bottom of a tomb » (3.5). Ce lien entre la scène shakespearienne et un possible péril prend d'abord corps dans la chute d'un projecteur qui se détache pendant une répétition de la scène du bal où Roméo rencontre Juliette. Suzanne s'interpose pour que Terry ne soit

pas touché, et sa jambe se retrouve écrasée. Ironiquement, Suzanne perd le rôle en raison d'un projecteur de lumière, un astre auquel la jeune Capulet est si souvent comparée dans la pièce (voir illustration 20).

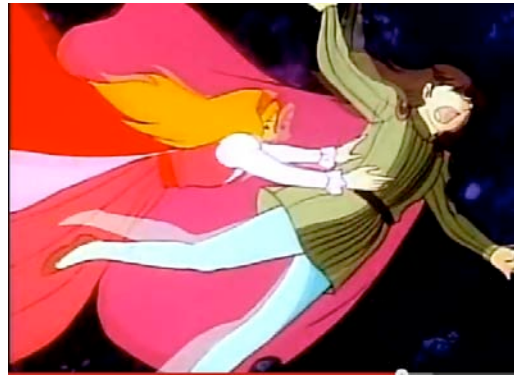
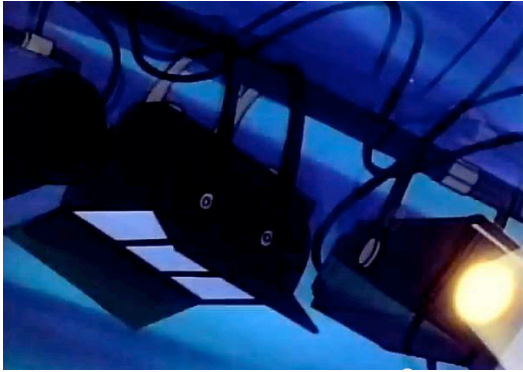


Illustration 20. La chute du projecteur et le sacrifice de Suzanne, captures d'écran de l'épisode 95 (archives personnelles).

Ce rappel d'une verticalité mortifère est particulièrement visible dans l'épisode 99. Après cet accident qu'il l'a rendue infirme, sachant qu'elle ne pourra plus remonter sur scène et ne voulant pas être un poids pour Terry, Suzanne tente de se précipiter dans le vide depuis le toit de l'hôpital où elle séjourne (voir illustration 21). Ce moment aux accents fortement mélodramatiques renvoie simultanément à deux scènes de *Roméo et Juliette*. Le désespoir de Suzanne n'est tout d'abord pas sans rappeler le suicide de la jeune Capulet : au même moment, Terry et Karen Kliss jouent d'ailleurs la scène finale des deux amants sur les planches d'un théâtre new-yorkais et Suzanne, qui est sur le point de sauter, s' imagine en train d'interpréter le rôle de Juliette qui se poignarde en découvrant le corps inanimé de Roméo. Les vues en plongée à ce moment de l'épisode constituent également une vision détournée et mortifère de la scène du balcon, qui n'est plus la promesse d'une passion amoureuse où le jeune amant cherche à rejoindre sa bien-aimée à l'étage de la demeure, mais d'une chute fatale que Roméo ne saurait arrêter puisqu'il est absent. Cette funeste perspective est néanmoins évitée grâce à l'intervention de Candy, qui convainc Suzanne de ne pas mettre fin à ses jours. Que la principale intrigue amoureuse de *Candy* ne cesse de buter sur la scène du balcon constitue d'ailleurs un mécanisme narratif qui permet non seulement de fixer l'identification des deux personnages à Roméo et Juliette dans un

fantasme asexué éludant la fin tragique des deux héros shakespeariens, mais également d'éviter que Candy et Terry ne subissent le même sort que les amants de Vérone.



Illustration 21. Suzanne sur le point de sauter du toit de l'hôpital, capture d'écran de l'épisode 99 (archives personnelles).

*

Conclusion

Si *l'anime* laisse donc entrevoir la possibilité de subvertir les formes les plus policées de la scène du balcon, ces reconfigurations ne sont que temporaires. Bien qu'elle ne s'incarne jamais complètement, la scène traverse *l'anime* dans un jeu de variations où les redistributions des rôles et l'instabilité des positions se conclut par un retour à l'ordre et voit s'imposer le renoncement au désir face à l'amour tragique, ainsi qu'une ordonnance hétéronormée du genre. Cette résurgence répétée du second acte s'écrit ainsi à rebours du théâtre rêvé par Terry à l'épisode 44 : le jeune homme y voit « un monde en miniature, un univers tout rempli de merveilles et de rêve éternel », un champ des possibles où « sur scène on incarne mille personnages, [où l']on peut être prince, ou mendiant, poète ou paysan ». La logique diégétique de *l'anime* finit par contredire cette vision, tous les personnages centraux de l'intrigue étant sans cesse ramenés aux mêmes rôles et à la même scène.