



HAL
open science

Le cinéma de Todd Haynes : Passés recomposés

Robinson Barbe

► **To cite this version:**

Robinson Barbe. Le cinéma de Todd Haynes : Passés recomposés. Sciences de l'Homme et Société. 2024. dumas-04755482

HAL Id: dumas-04755482

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04755482v1>

Submitted on 27 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



Master Cinéma et Audiovisuel

Parcours IMACS

Mémoire de M2

Année 2023-2024

Robinson BARBE

Le cinéma de Todd Haynes : Passés recomposés

Sous la direction de **Emmanuel Siety**

Soutenu à la session de septembre 2024

INTRODUCTION

Pour le spectateur ou la spectatrice néophyte qui se serait aventuré.e au visionnage d'un des films de Todd Haynes, un doute pourrait de prime abord se dessiner en réitérant incidemment l'expérience avec une autre pièce de sa filmographie : serait-ce la même instance créatrice à l'œuvre ? Que retrouve-t-on, par exemple, de *Velvet Goldmine* (1996) dans *Carol* (2015) ou encore dans *Dark Waters* (2019) ? En esquisant les contours initiaux de mon projet de recherche, je n'étais vraiment familier en réalité que du versant mélodramatique de l'œuvre de Todd Haynes : celui qui tendait à la portraiture de femmes des années 1930 ou 1950, en prise avec l'inconciliabilité de leurs désirs, de leurs aspirations et des carcans sociétaux qui les assignent à des positions étriquées. J'avais aimé le réseau de gestes, de regards et d'indicibles qui semblait articuler les interactions entre les personnages et dire leurs impossibles. Je m'élançais alors dans les premiers moments de ma recherche avec l'idée d'axer celle-ci sur l'expressivité des corps dans le cinéma de Haynes, mais il s'est vite imposé que ce sujet, vague, relevait davantage de mon impression et de ma sensibilité de spectateur qu'il ne servait un dessein scientifique et suffisamment singulier pour caractériser pleinement le travail de Todd Haynes.

Au contact de toute la diversité de son paysage filmique et de la littérature qui lui est consacrée, je n'ai pu que constater que Todd Haynes tissait de film en film un langage hybride, pétri de formes disparates et composites qui pourraient rendre la singularité, « l'idiosyncrasie » de son empreinte d'auteur, a priori indiscernable. Qu'est-ce qui peut faire unité dans l'hétéroclite, outre le fait que l'hétéroclite puisse sembler être le dénominateur commun à toutes ces propositions cinématographiques ? La cohésion de celles-ci peut bien sûr se penser à l'aune des déclinaisons qui semblent articuler certains pans de sa filmographie (le faux biopic musical, les films centrés sur des personnages féminins), et leurs intersections. A l'instar de ce qu'énonce la chargée de programmation Eva Markovitz – à l'occasion de la *masterclass* du 12 mai 2023 qu'elle modère dans le cadre de la rétrospective consacrée au cinéaste au Centre Pompidou –, l'œuvre de Todd Haynes se déploie en de « multiples arborescences¹ » qui s'intriquent et se réinventent. Toujours en préambule à cette discussion du 12 mai, Eva Markovitz propose un parallèle entre l'esthétique vaste et composite que le cinéaste réactualise tout au long de sa filmographie et la

¹ Affonso Gonçalves, Todd Haynes, Edward Lachman, Eva Markovitz, Laura Rosenthal, Christine Vachon, Masterclass avec Todd Haynes au Centre Pompidou, 12 mai 2023.

dimension chorale de son faux biopic sur Bob Dylan, *I'm not there* (2007), qui, à bien des égards, « cristallise nombre de [ses] pratiques ». Sa « narration éclatée » et sa « veine expérimentale », son exploration générique (le western à titre d'exemple), son affiliation novatrice à la modernité fellinienne ou godardienne, son éclectisme énonciatif², tout cet ensemble-somme épars et bigarré – mais pourtant cohérent en ce qu'il parvient à « faire film » – reflète les identités nombreuses de Todd Haynes : instables, multidimensionnelles, déroutantes, exploratrices des marges et empathiques de celles-ci. Elles réinvestissent également d'une lumière subversive les mythes de la culture américaine, sans être mues par une inclination à la nostalgie, comme le rappellent Markovitz, ou Céline Bintein dans le résumé de sa thèse *Le cinéma de Todd Haynes : poétique et politique des genres cinématographiques dans la représentation des identités*, soutenue en mai 2022 à l'université d'Aix-Marseille. Pour Bintein, le projet qui sous-tend cette cinématographie « polymorphe » et hybride, ces emprunts répétés aux « formes génériques du cinéma américain » qui « permet[tent] de redonner vie aux images du passé de l'Amérique », s'inscrit dans une démarche politique, dans la mesure où il viendrait perturber les « injonctions fixistes et essentialistes véhiculées par les stéréotypes sociaux comme cinématographiques » convoyés par les normes formelles et les représentations culturelles hégémoniques³.

En ce sens, à la lumière de ce qu'avancent Markovitz et Bintein et de l'examen de la filmographie de Todd Haynes, il semblerait que celle-ci soit singulièrement et tendanciellement traversée par un effort de reconstitutions plurielles, tant biographiques, événementielles, métaphoriques ou formelles qu'intratextuelles. C'est par cette démarche-là, cette propension au réinvestissement, à la réinterprétation, à l'élaboration d'une grammaire toute personnelle de ce qui se rapprocherait d'une forme de *reenactment* cinématographique et polymorphe, que se constituerait le dénominateur commun à toute cette disparité, la singularité de l'empreinte auctoriale de Haynes.

Que ce soit par la reconstitution de la vie officielle ou fantasmée de Karen Carpenter, de David Bowie ou de Bob Dylan, ou des esthétiques du mélodrame sirkien, des photographies new-yorkaises des années 1950, du cinéma muet ou paranoïaque des années 1970, le cinéma de Haynes, dans tout son éclectisme, se livre à une réappropriation contemporaine de formes et de

² Affonso Gonçalves, Todd Haynes, Edward Lachman, Eva Markovitz, Laura Rosenthal, Christine Vachon, *op.cit.*

³ Céline Bintein, *Le cinéma de Todd Haynes : poétique et politique des genres*, sous la direction de Thierry Millet, Résumé, mai 2022(thèse de doctorat) [inaccessible pour le moment, citation issue du résumé déposé sur le portail de theses.fr].

mythes passés, pour arriver à une expressivité, hybride, qui lui est propre. L'enjeu de ce mémoire sera donc d'ausculter, dans le sillage des études auteuristes, sérielles et selon une approche esthétique, la mesure par laquelle Haynes ne cesse de réinventer, par la liberté de ses reconstitutions, la forme de son cinéma, en transgressant ou réactualisant des esthétiques et des mythes passés.

Le questionnement séminal à l'entreprise de recherches que j'ai déployée tout au long de ces deux années a été corolaire au constat troublé de la vastitude sémantique du langage « haynesien », et pourrait se formuler ainsi : qu'est-ce qui fait unité dans le dissemblable ? Qu'est-ce qui fait œuvre dans le disparate et le labile ? Comment Haynes et ses collaborateurs réguliers se distinguent-ils singulièrement, en tant créateurs de formes ? Comment ces dernières se répondent-elles ? Quels liens peut-on déceler entre elles ? Un passage en revue de l'ensemble de sa filmographie pourrait permettre de penser son œuvre à l'aune de deux versants : d'un côté le film dit musical – celui qui s'aventure à l'évocation d'une figure musicale plus ou moins subversive et « pluri-identitaire » – et de l'autre « le film de femmes » (le *woman's film*) – à l'instar de ce que suggèrent Clare Stewart⁴ ou Philippe Mangeot⁵ –, dépeignant, la plupart du temps, des protagonistes féminins confrontés à l'inextricabilité des assignations sociales qui pèsent sur elles. A certains égards, *Superstar : The Karen Carpenter Story* (1988) serait le sommet de ces déclinaisons adjacentes. Le film relate le destin de la chanteuse Karen Carpenter, opprimée par un système mortifère qui la fait succomber à l'anorexie. Néanmoins, l'affiliation de *Poison* (1991), *Le Musée des Merveilles* (2017) ou *Dark Waters* (2019) à ces deux équations génériques est moins évidente, voire inadaptée. Axer ma recherche seulement sur ces deux aspects (ou l'un d'eux) en occultant les œuvres qui feraient davantage « aspérité » ne permettrait pas de saisir ce qui constitue la complexité des esthétiques haynesiennes.

A l'occasion d'une discussion publique avec Philippe Mangeot le 13 mai 2023 au Centre Pompidou, Haynes parle de sa filmographie en ces termes, évoquant à mes yeux un des aspects les plus fondamentaux de son travail et de son regard d'artiste : « My films are not about natural history, they're about cultural history⁶ ». Cette assertion venait répondre à une interrogation de Mangeot, qui s'enquerrait des motivations au choix récurrent d'ancrer ses films dans des époques et esthétiques passées. S'il s'agit en outre d'affermir par ce postulat la dimension critique voire politique qui accompagne son entreprise cinématographique, cette désignation de son œuvre est révélatrice, en sous-jacent, de ce qui pourrait constituer un fil rouge, par-delà les catégorisations caduques par lesquelles je pourrais vainement essayer de l'appréhender.

⁴ Todd Haynes, Clare Stewart, « Career interview with filmmaker Todd Haynes », BFI London Film Festival, 2015.

⁵ Philippe Mangeot, Todd Haynes, Discussion dans le cadre de l'évènement « Une nuit avec Todd Haynes », Centre Pompidou, 13 mai 2023.

⁶ « Mes films ne portent pas sur l'histoire naturelle, ils portent sur l'histoire culturelle ».

Todd Haynes semble en effet sonder, comme le suggère Bintein dans l'introduction de sa thèse, les rouages et les zones d'ombres de manifestations culturelles hégémoniques. Il ausculte les mythes qui les structurent, les formes qui les agencent, mais insuffle à leur réinvestissement une marge de déstabilisation qui dote son langage formel d'une dimension réflexive, et hybride lorsqu'il entremêle au sein d'un même objet filmique plusieurs esthétiques. En ce sens, Haynes s'adonne à une « remise en jeu », une reconstitution de faits, de formes, d'évènements, dans une démarche analogue à celle d'une « psychanalyse formaliste », comme le suggérerait son attachement à la pensée freudienne, particulièrement moteur dans l'élaboration de *Dottie Gets Spanked* (1992), comme il le confie à Philippe Mangeot au cours de cette discussion de mai 2023. Dans l'ouvrage *Todd Haynes, Chimères américaines*, Haynes évoque également le contexte académique dans lequel ses années universitaires à Brown ont baigné ; inscrit à un programme de sémiotique, il côtoie tout un éventail de pensées critiques (« Marx, Freud, la critique littéraire, la théorie linguistique et le structuralisme, le féminisme, les théories *queer* ou post-coloniales⁷ ») qui semblent avoir de commun qu'elles visent à une conscientisation des structures normatives qui articulent la société et ses hiérarchies. De fait, son parcours académique semble indicateur de sa propension à la perturbation, à la remise en question des normes et des productions culturelles par lesquelles elles s'expriment et s'affermissent.

J'aimerais ainsi établir une filiation entre la démarche protéiforme de Haynes et les conceptions dévolues à la notion de *reenactment*. Le travail de Haynes procède en effet, dans une certaine mesure, à une remise en scène, le plus souvent rétrospective, de manifestations culturelles consacrées, en leur insufflant une part de réinterprétation qui cimenterait l'originalité du style (ou des styles) haynesien(s). L'article d'Anne Bénichou « Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial » ausculte certains aspects de la pratique du *reenactment* qui à mes yeux font écho au cinéma que Haynes déploie. La définition, certes labile, qu'elle appose au concept « reenactantiel » n'est ainsi pas sans similarités avec ce que j'ai énoncé : « Ce terme, qui n'a pas vraiment d'équivalent satisfaisant en français, désigne les phénomènes de recréation, de reconstitution, de reprise et d'autres formes de réactivation vivante d'œuvres performatives du passé, d'évènements historiques ou de phénomènes culturels⁸ ». C'est ces derniers que Todd Haynes tend selon moi à examiner et à se réapproprier, dans une équation hybride et personnelle. De même, l'argument liminaire de Bénichou évoque la dimension « plurimédiale »

⁷ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *Chimères Américaines*, De l'incidence Editeur, 2022, p.254.

⁸ Anne Bénichou, « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°28-29, 2016.

de ce procédé et son polymorphisme, ce qui, par conséquent, n'exclut pas le médium cinématographique des formes « reenactantielles ».

Bénichou n'est pas la seule autrice à s'être prêtée à une définition du *reenactment* et à une étude de ses pratiques plurielles. Dans son article « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire », l'universitaire Aline Caillet recourt à l'expression de « reconstitution jouée » pour traduire (et définir) la pratique reenactantielle tout en rendant compte de son caractère performatif. Elle scinde de même l'exercice du *reenactment* selon deux approches : l'une serait « populaire », plus amateur, tandis que l'autre est comprise comme étant plus « artistique ». La première, davantage articulée autour d'un souci d'authenticité, est plus axée, par exemple, sur la reconstitution, sous la forme d'un jeu de rôles, de « grandes batailles historiques », organisées à l'occasion de commémorations, tandis que la seconde revêt une dimension peut-être plus réflexive, en ce qu'elle vise, selon Caillet, à éclairer les temps présents par une exploration, plus interprétative, du passé⁹.

Dans l'introduction de l'ouvrage choral *On Reenactments : Concepts, Methodologies, Tools* écrit puis publié en 2022 sous leur supervision, Cristina Baldacci et Susanne Franco abordent également le *reenactment* sous le prisme d'une bipartition. Elles distinguent en effet le type de *reenactment* que leur travail et celui de leurs collaboratrices et collaborateurs sondent dans l'ouvrage, dudit « *reenactment* historique¹⁰ », très pratiqué après 1946 dans les sociétés anglosaxonnes, et qui tend à se rapprocher du « reenactment populaire » conceptualisé par Caillet. Le *reenactment* dit « artistique », auquel l'universitaire française consacre la majorité de son article, est à comprendre comme « une forme artistique de reprise », qui « puise dans différents registres et a pour particularité d'en proposer une modalité intermédiaire entre la représentation et la performance¹¹ ». Cet aspect composite n'est pas sans évoquer dans le cadre de cette réflexion préambulaire le caractère consubstantiellement disparate, bigarré, des films de Todd Haynes.

En outre, cette intermédialité potentiellement propre au *reenactment* fait écho aux définitions que dessinent Cristina Baldacci et Susanne Franco. Dans l'introduction qu'elles rédigent conjointement, les deux chercheuses mentionnent en effet le caractère interdisciplinaire de la pratique du *reenactment*, mobilisée aussi bien dans l'histoire de l'art, les *performance studies*

⁹ Aline Caillet, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Mages*, n°17, 2013.

¹⁰ Cristina Baldacci, Susanne Franco (dir.), *On Reenactments : Concepts, Methodologies, Tools*. Torino : Academia University Press, 2022, p.22.

¹¹ Aline Caillet, *op.cit.*

et l'archéologie que la préservation¹². Vanessa Agnew, dans son article « Introduction : What is Reenactment ? » paru dans la revue *Criticism*, énumère la variété des formats que peut arborer le *reenactment* : les expositions muséales, la télévision, les films ou encore l'historiographie¹³. Megan Carrigy, dans son ouvrage *Reenactments in Cinema and Media* va même jusqu'à supposer, à l'instar de Bénichou, une prédisposition du medium cinématographique au *reenactment* en arguant que cette pratique avait été particulièrement déployée dès les premières décennies du cinéma, et qu'elle avait été diversement portée par certains dispositifs du pré-cinéma. Carrigy ajoute à ce propos que le *reenactment* a été, au fil des décennies, associé à tout un éventail de genres – fictionnels ou non – cinématographiques ou télévisuels¹⁴, ce qui tend quelque peu à légitimer le lien que je propose d'édifier entre la pratique cinématographique de Todd Haynes et le concept reenactantiel, dans la mesure où le cinéaste ne cesse de faire la démonstration, de film en film, d'une certaine polyvalence formelle et générique, parfois déployée au sein d'un même objet filmique. Dans le chapitre qu'il consacre au *reenactment* au sein de l'ouvrage collectif dirigé par Baldacci et Franco, Stefano Mudu conçoit une acception hyperonymique¹⁵ du terme *reenactment* en raison de ses compréhensions fluctuantes et des pratiques interdisciplinaires et plurielles qu'il génère¹⁶. De fait il s'agit d'une pratique pouvant faire l'objet d'investissements multiples mais pas uniformes.

Néanmoins, sa diversité se déploie au diapason d'un même principe : il ne s'agit pas, dans le *reenactment*, de se livrer à la simple « réitération » d'un évènement, mais bien de procéder à une « reprise » du passé « dans le présent et pour le présent », comme l'indique Aline Caillet¹⁷. L'introduction de *On Reenactment* prolonge en quelque sorte la réflexion de Caillet en stipulant que le *reenactment* redéfinit dans une certaine mesure une conception linéaire du temps en proposant de « nouvelles rencontres entre le passé, le présent et le futur¹⁸ », ce qui tend à faire écho à ce que Todd Haynes déclarait à Judith Revault d'Allonnes dans *Chimères Américaines* : « Nous survivons en réécrivant nos propres histoires avec des langages nouveaux et des objets venus du passé¹⁹ ».

¹² Cristina Baldacci (dir.), Susanne Franco (dir.), *op.cit.*

¹³ Vanessa Agnew, « Introduction : What is Reenactment ? », *Criticism*, n°3, 2004, p.327-339.

¹⁴ Megan Carrigy, *Reenactment in Cinema and Media*, 2022.

¹⁵ « Terme dont le sens inclut celui d'un ou de plusieurs autres », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL).

¹⁶ Stefano Mudu, « Under the Sign of Reenactment », *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*. Torino: Accademia University Press, 2022. p.117.

¹⁷ Aline Caillet, *op.cit.*

¹⁸ Vanessa Agnew, *op.cit.*

¹⁹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p. 344.

Cette intersection temporelle ou plutôt cette abolition des frontières entre le révolu et l'actuel que produit le *reenactment* est motivée la plupart du temps par une intention politique ; il s'agit, comme le rappelle toujours l'introduction de *On Reenactment*, d'éclairer ou de rééclairer notre histoire collective et ses différents foyers d'une portée oubliée ou renouvelée, de déjouer éventuellement les conditionnements qu'une lecture hégémonique de celle-ci induirait, et d'expliquer certains aspects plus ou moins conscientisés de l'époque contemporaine à l'accomplissement du procédé reenactantiel. Timmy de Laet, dans sa contribution au même ouvrage avec le chapitre « (Re)Making Dance History together : Working towards a collaborative historiography of dance » avance que la pratique reenactantienne procède à un choix politique et échappe à la neutralité, par le simple fait d'élire un objet, artistique ou documentaire, un fait, un événement à réinterpréter²⁰. Baldacci et Franco évoquent même une tendance à la « redéfinition du savoir, du discours historique et de la mémoire²¹ » comme un des effets cherchés et potentiellement produits par une entreprise reenactantienne, ce qui tend à faire émerger des similitudes plutôt patentes entre l'œuvre haynesienne et des dynamiques reenactantielles. Bénichou, de son côté, décrit également le caractère politique du geste reenactantiel, qui peut autant, à l'instar de ce qu'avance Stephen Gapps (auquel elle se réfère à plusieurs occurrences au cours de l'article) redonner « une parole aux sans-voix, aux marginalisés et aux vaincus » que « déconstruire les normes, en jouer, les déjouer, les transformer, y résister, les resignifier, les réélaborer » lorsque les répétitions performatives ou les reconstitutions ne servent pas à corroborer des « ordres symboliques et sociaux, des valeurs philosophiques, politiques, esthétiques, morales²² ». Il s'agit en outre de « rejouer l'histoire pour interroger ses processus de fabrication, ses généalogies et le pouvoir de ses représentations²³ ». Or, il m'apparaît que c'est bien à cela que Todd Haynes se livre d'un pan à l'autre de sa filmographie ; le cinéaste n'a en effet jamais dissimulé la portée et l'intention politiques de son travail.

Comme il le rappelle à Philippe Mangeot²⁴, ses excursions vers des formes, des motifs ou des thèmes du passé ne découlent pas d'une simple inclination à le réactiver, mais sont également tributaires d'une ambition à les interroger, les mettre en perspective, les subvertir et à raconter,

²⁰ Timmy De Laet, « (Re)Making Dance History Together : Working Towards a Collaborative Historiography of Dance », dans *On Reenactment : Conceptels, Methodologies, Tools*. Torino : Accademia University Press, 2022, p.17.

²¹ Cristina Baldacci (dir.), Susanne Franco (dir.), *op.cit.* p.13.

²² Anne Bénichou, *op.cit.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Todd Haynes, Philippe Mangeot, *op.cit.*

par leur truchement, l'époque qui les a produites. Son inclination à ancrer ses films dans le point de vue de protagonistes marginalisés ou dont la liberté d'être, de devenir ou d'aimer est étreinte par le joug de la société est aussi illustrative de ce que son travail comporte de proprement reenactantiel ; à l'instar de Bénichou, Agnew évoque la propension du *reenactment* à donner voix aux personnes en position de minorités identitaires ou économiques, tout en faisant mention de la propriété potentiellement émancipatoire du *reenactment*²⁵, ce qui devrait m'amener à sonder au fil du mémoire ce que l'œuvre de Todd Haynes peut avoir d'émancipateur – au-delà de la satisfaction de ses désirs de cinéaste – pour l'instance spectatrice.

L'incidence sur le présent, du moins sur la période de réalisation du film, se mesure ainsi sur une potentielle redéfinition du rapport rétrospectif dévolu aux objets, motifs et esthétiques culturels singulièrement « reenactés ». Aline Caillet inscrit notamment la contemporanéité que revêt le processus reenactantiel dans la traduction définitionnelle qu'elle élabore : « Si "to reenact" signifie rejouer, il faut aussi entendre cette expression au sens de remettre en jeu²⁶ ». Cette « remise en jeu » qu'elle conçoit à travers le processus reenactantiel est davantage d'ordre « symbolique » que purement « mimétique » ; il s'agit de mettre en œuvre une « présentification de l'histoire » aux significations parfois « ambivalentes²⁷ ».

Enfin, le caractère composite du cinéma de Todd Haynes l'inscrit également dans une entreprise reenactantielle ; Stefano Mudu, dans le chapitre cité plus haut, définit les objets reenactantiels comme résultant d'un croisement de plusieurs citations, références, qui renvoient, de façon latente ou patente, à tout un champ d'iconographies passées. Leur hétérogénéité intrinsèque est aussi une de leurs composantes selon le chercheur, qui parle également, toujours à propos du *reenactment* et des œuvres qu'il produit, d'une juxtaposition de matériaux issus de contextes et d'époques différentes²⁸. De même, les simulations formelles et énonciatives que Haynes incorpore dans ses films (je songe notamment au format, toujours reproduit et jamais « littéral », du documentaire ou du reportage qui tend à s'hybrider à d'autres formes) et que je détaillerai ci-après dans la présentation succincte des pièces de sa filmographie, s'inscrivent aussi dans une dynamique reenactantielle.

²⁵ Vanessa Agnew, *op.cit.*

²⁶ Aline Caillet, *op.cit.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Stefano Mudu, *op.cit.*

David Andrew Rice, dans le mémoire qu'il consacre au documentaire et à sa propriété reenactantielle établit que l'activité mimétique, à travers la pratique et la simulation, est une composante consubstantielle au procédé reenactantiel²⁹.

Le seul point de résistance que l'on pourrait opposer au tissage de cette parenté entre *reenactments* et l'œuvre haynesienne réside en la dimension performancielle et directe du *reenactment*, souvent compris comme un spectacle joué devant un public et dont l'expérience est délimitée dans le temps, en l'occurrence celui de la représentation. Néanmoins, si l'on réinvestit le paradigme de la projection en l'assimilant à une forme de spectacle – en ce qu'elle est, selon sa prédestination première (avoir lieu dans une salle de cinéma), ritualisée et qu'elle suppose la présence intellectuelle et sensorielle de spectatrices et de spectateurs le temps de son déroulé – le film de cinéma semble comprendre une part représentationnelle, avec une projection certes en différé par rapport au temps de l'échafaudage (ses écritures au scénario, au tournage et au montage) de l'objet filmique, mais qui présente une certaine proximité avec la formule performancielle du *reenactment* et plus généralement des arts vivants. D'autant que l'œuvre « haynesienne » comporte une part performancielle assez significative comme nous nous apprêtons à le voir ci-dessous.

Cette mise au point conceptuelle autour de la notion de *reenactment* achevée et à la lumière de celle-ci, il convient maintenant de livrer une présentation succincte des pièces qui composent l'œuvre de Todd Haynes et de ce qu'elles impliquent chacune de reenactantiel :

- Le premier court-métrage de Todd Haynes, *The Suicide*, réalisé en 1978 alors qu'il était encore lycéen, tend, de son aveu³⁰, davantage vers l'expérimentation que la narration conventionnelle. Enchâssant les temporalités, le film s'articule autour d'une séquence matricielle et fragmentée : le suicide sanglant d'un jeune adolescent qui s'ouvre le ventre avec une paire de ciseaux dans une salle de bain. A travers une narration éclatée qui suggère une généalogie entre ce geste mortifère et un harcèlement scolaire, Haynes s'aventure, dans une certaine mesure, à une première forme de reconstitution, par le flashback, du passé troublé et violent du protagoniste.

²⁹ David Andrew Rice, *Indexical Embodiments: Sensory Cinema and/as Historical Reenactment*. University of California, San Diego, 2013.

³⁰ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.251.

- Son second court-métrage – qui est aussi son film de fin d'études³¹ – *Assassins : A Film Concerning Rimbaud* (1985) marque la première excursion du cinéaste vers le réinvestissement de mythes et de figures artistiques notoires. Comme son titre tend à l'indiquer, le film propose une exploration expérimentale de la relation entre Arthur Rimbaud et Paul Verlaine, dans une veine reenactantielle très libre si l'on admet ce terme à l'aune des caractéristiques égrenées par Mudu ou Bénichou.
- Le troisième film de Todd Haynes, *Superstar : The Karen Carpenter Story* (1988), est sans doute celui qui est le plus fondamentalement reconstitutif. Il illustre, à bien des égards, une appétence « haynesienne » pour le multiforme, le composite (en ce qu'il parvient à conjuguer énonciation télévisuelle propre aux documentaires criminels, archives documentaires ou reportage, dans une opération qui rappelle les propriétés reenactantielle décrite par Mudu ou Andrew Rice). *Superstar* procède à ce que je m'aventure à nommer ici une forme de « reenactment séminal ». Fondamentale, puisqu'inauguratrice d'une renommée (dans le milieu artistique new-yorkais notamment comme il le confie à Judith Revault d'Allonnes³²) et d'un style éclectique enrichi et complexifié par des entreprises ultérieures analogues mais hétérogènes, cette dynamique de reenactment apparaît également comme étant – à l'échelle de son travail – la plus paroxystique. Il s'agit, en effet, d'orchestrer une reproduction, par la mise en scène d'une corporéité certes anthropomorphe mais par essence réifiée (une poupée Barbie), de la chanteuse américaine Karen Carpenter (du groupe *The Carpenters*, qu'elle formait avec son frère Richard), décédée prématurément à l'âge de 32 ans en février 1983 des suites de l'anorexie mentale dont elle souffrait depuis une dizaine d'années. Par ce film, Haynes tisse les contours d'une histoire officieuse, qui lie inextricablement reproduction des événements et interprétation de ceux-ci.
- *Poison* (1991) articule et enchevêtre par un montage parallèle trois esthétiques et récits plutôt disparates (colorimétries et registres variés) sur lesquels plane l'ombre de Genet. Le premier segment, intitulé « Horror », reprend la forme des séries B et desdits « films psychotroniques » des années 1960 – *L'Horrible cas du Docteur X* de Roger Corman (1963) ou *Le Carnaval des âmes* de Herk Harvey (1962) sont cités –, avec une inspiration

³¹ *Ibid.* p. 257.

³² Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p. 267-268.

tirée de Jean Genet pour l'ultime tirade du protagoniste malade³³, tandis que la section « Hero » emprunte à l'énonciation d'un reportage télévisuel sur un fait divers, tout en se revendiquant partiellement du texte *L'Enfant criminel* de Jean Genet (1949)³⁴. Enfin, *Homo* brasse la littérature et le cinéma de Genet, notamment *Le Miracle de la rose* (1946) et *Un chant d'amour* (1950)³⁵. Les genres et les récits sont reproduits et réinterprétés à l'aune du contexte des années où l'épidémie de SIDA bat son plein et assigne la communauté homosexuelle à la marginalité et à la honte. Par son hybridité, qui vient relier des formes et des cultures inégalement légitimées, et l'invocation tutélaire de Genet – mise en rapport avec sa contemporanéité thématique –, le film affirme une identité *queer* à la portée reenactantielle singulière, forgée notamment par sa portée politique et la dynamique référentielle qui le façonne (conciliant les particularités « reenactnatielles » identifiées notamment par Mudu, Bénichou ou Agnew).

- *Dottie Gets Spanked* (1993) est peut-être le film le plus intime qu'Haynes ait proposé au cours de sa carrière (il s'agit selon lui d'un de ses films les plus « autobiographiques » comme il le confie à Phillipe Mangeot), en ce qu'il puise dans son enfance et son obsession pour Lucille Ball et son émission³⁶. Le film s'inspire également d'un texte freudien (*Un enfant est battu. Contribution à la genèse des perversions sexuelles*, 1919), et reprend un des leitmotifs déjà introduits par *Poison* : le motif de la fessée, qui est une des pierres angulaires de l'intrigue, et qui s'inscrit dans le champ, de l'aveu de Todd Haynes, de ses obsessions de cinéaste. Il en conçoit en effet une valeur performative, un « spectacle de discipline, qui a lieu comme sur une scène, et qui est destiné à replacer chacun dans son rôle, en consolidant les dynamiques de pouvoir au sein de la famille³⁷ ». En ce sens, la dimension reenactantielle du film se situe dans une intrication de l'intime et du politique, dans une remise en jeu problématisée de son enfance, à travers laquelle s'explique le potentiel perturbateur de son admiration béate pour une figure féminine, alors principalement admirée des petites filles.

³³ *Ibid.* p.275.

³⁴ *Ibid.* p. 274.

³⁵ *Ibid.* p. 273.

³⁶ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p. 279.

³⁷ *Ibid.* p.281.

- *Safe* (1995) s'inscrit dans la lignée de *Poison* en ce qu'il fait écho à l'épidémie de SIDA. En filigrane, il tend à évoquer l'angoisse et la stigmatisation prégnante de ces années-là, en axant son intrigue non pas tant sur la peur d'une contagion, mais sur la mise en exergue d'une idéologie inspirée de celle du *New Age* qui imputait alors au malade la responsabilité de son affection³⁸. Si le film donne à voir, par sa protagoniste insaisissable – en « carence » identitaire – et ses effets de distanciation qui confinent au malaise, un sentiment d'étrangeté et de vacuité face à un univers diégétique aseptisé, il procède également à un réinvestissement formel en se revendiquant notamment de *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman, du *Désert rouge* de Michelangelo Antonioni (1964) ou de *2001 l'Odyssée de l'Espace* (1969) de Stanley Kubrick³⁹. De même, comme Haynes l'évoque auprès de Judith Revault d'Allonnes, *Safe* réinvestit des décors de sa vie et de son environnement familial ; les extérieurs sont ceux de la maison en face de celle de ses parents, les intérieurs sont ceux de chez son « oncle, à Malibu » et « dans la chambre de [ses] grands parents à Studio City », où l'équipe est intervenue pour leur « donner une touche encore plus artificielle⁴⁰ ». De plus, le personnage de Carol White est partiellement inspiré de plusieurs amies ou connaissances de sa mère⁴¹. Les formes de reconstitution en jeu et à explorer sont donc ici plurielles et entrelacées, mais tissent un prolongement d'une pratique intime du *reenactment*, expérimentée dans *Dottie Gets Spanked*.

- *Velvet Goldmine* (1998) a été pensé comme une œuvre somme, qui incorporerait à son texte tout un éventail de la culture queer, « du *drag* britannique au *camp* états-unien⁴² », en évoquant principalement la vie, la musique et les identités instables de David Bowie. La tonalité élue tire sur le *camp*, « l'artifice, l'ironie, l'antinaturalisme », dans une veine très performancielle, qui est loin d'être étrangère à une démarche reconstitutive, à l'instar de ce que Todd Haynes énonce auprès de Judith Revault d'Allonnes : « Je pense qu'il [le processus d'exploration des mythes qu'il mène depuis le début de son œuvre et plus particulièrement dans *Velvet Goldmine*] s'agissait d'une double intention dans tous ces cas : à la fois recréer le mythe et le déconstruire⁴³ ». Les esthétiques sont flamboyantes,

³⁸ *Ibid.* p.287.

³⁹ Todd Haynes, Natalie Portman, Judith Revault d'Allonnes. Discussion à l'issue de la projection de *Safe* au Centre Pompidou, jeudi 11 mai 2023.

⁴⁰ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p. 284.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.* p.290.

⁴³ *Ibid.* p.292.

l'énonciation se rapproche à certaines occurrences du vidéo-clip musical, la trame semble se référer à *Citizen Kane*, tandis que Todd Haynes s'inscrit, pour ce film, dans la lignée de *Performance* de Donald Cammel et Nicolas Roeg (1970)⁴⁴. En ce sens, *Velvet Goldmine* pourrait se faire l'incarnation du versant performatif, actantiel, de la pratique reenactantielle évoqué par Caillet et que Haynes déploie diversement au fil de ses films.

- *Loin du paradis* (2002) prolonge à certains égards l'exploration formelle de l'artifice que *Velvet Goldmine* avait déployé. Haynes s'aventure à reproduire, ou plutôt à reconstituer, la forme du mélodrame sirkien, en calquant notamment certaines séquences ou éléments d'intrigues sur *Tout ce que le ciel permet* de Douglas Sirk (1955), ou en évoquant certaines problématiques déjà soulevées en filigrane dans *Le mirage de la vie* du même réalisateur (1959). Que ce soit à travers la musique d'Elmer Bernstein, les couleurs vives et rougeoyantes de la photographie d'Edward Lachman, la direction d'acteur plutôt antinaturaliste, le langage sirkien est ici remis en jeu avec précision, y compris dans ses parts de subversions, que la proposition haynesienne, à 50 ans d'écart, exacerbe (figuration explicite de l'homosexualité ou des violences raciales, la forme étant évidemment affranchie des codes moraux qui pesaient sur les productions d'alors). Dans une certaine mesure, Haynes prolonge ainsi par ce film l'héritage du cinéma de Sirk en sondant les angles morts de la bourgeoisie supposément paisible et exemplaire des années 1950. Les effets de ruptures tonales, de déstabilisations formelles, de vacillement des postures, concourent à la progressive mise en lumière des faux semblants et de l'ordre social inique, dysfonctionnel et oppressif qui les produit. En ce sens, il semblerait que l'enjeu de ce *reenactment* générique (et politique) se situe ainsi dans la monstration des invisibles d'une époque et de la culture hégémonique qui la sous-tend, dans le sillage de ce que proposait, sous une forme certes peut-être davantage contrainte, le cinéma sirkien.

- Evocation multiforme de la vie de Bob Dylan et de ses identités pléthoriques, *I'm not there* (2007) pourrait être considéré comme l'œuvre la plus représentative d'un pan de la démarche « haynesienne », ne serait-ce que pour son hybridité inégalée à l'échelle de sa filmographie. Invoquant les esthétiques de la modernité des années 1960 (*8 et demi* de Fellini, *Masculin, Féminin* de Jean-Luc Godard⁴⁵), intriquant les énonciations (documentaire/reportage, fiction) et les récits, le film procède, à sa manière, à des

⁴⁴ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p. 295.

⁴⁵ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p. 252.

reenactments pluriels qui se situent aussi bien dans les genres et les formats simulés que dans ces mise en forme latentes d'éléments biographiques de la vie de Dylan. Si le segment arborant un langage godardien a quelque chose d'un hommage au cinéma de Godard, Haynes y insuffle une touche de subversion, en ancrant, à dessein, le déroulé de l'intrigue dans le point de vue du personnage féminin, Claire, campé par Charlotte Gainsbourg. Il explicite son intention de la sorte auprès de Judith Revault d'Allonnes : « J'étais vraiment fasciné par ce langage visuel [celui de Godard], le style, la façon dont les femmes sont représentées dans ses films, mais aussi troublé par la condescendance dont il fait preuve vis-à-vis de certaines de ces femmes⁴⁶ », condescendance, misogynne, qui épousera aussi celle du personnage de Robbie (interprété par Heath Ledger) qui se livre à un discours sexiste contre lequel Claire s'insurge. Haynes s'adonne ainsi au tissage de résonnances entre les objets culturels qu'il maille dans une formulation qui lui est singulière.

- Dans la mini-série *Mildred Pierce*, qu'il signe en 2011, Todd Haynes explique avoir puisé dans le langage « naturaliste » du cinéma des années 1970⁴⁷ (qui, en insufflant une dimension parfois plus contemplative à ses objets filmiques, marquait un assouplissement de la rigidité des conventions génériques, et donc un rapport moins superlatif au genre) pour esquisser les contours de celui qu'il a élu pour cette première incursion dans le medium télévisuel. Adaptation du roman de James M.Cain et se dissociant du film de Michael Curtiz (*Le Roman de Mildred Pierce*, 1945), *Mildred Pierce* a peut-être de reenactantiel son statut d'adaptation, certes, mais aussi son format sériel, qui, d'un épisode à l'autre, à mesure que se déploie l'intrigue, propose des jeux d'échos, inhérents à ce format narratif.
- *Carol* (2015) marque l'approfondissement de l'élan référentiel autour de la photographie de Saul Leiter, que la réalisation de *Mildred Pierce* avait amorcé. En effet, Todd Haynes énonce avoir pensé son film comme une « photographie des années 1950 qui prendrait vie⁴⁸ ». En ce sens, le film tend à une hybridation des médiums, en élargissant, similairement à ce qu'évoque Mudu dans son article, ses citations aux images de Ruth Orkin, Esther Bubley, Helen Levitt⁴⁹, et à une reconstitution du New-York des années 1950,

⁴⁶ *Ibid.* p. 316.

⁴⁷ *Mildred Pierce*, Partie 3, commentaires de Mark Friedberg, Todd Haynes, Jonathan Raymond, Warner Home Video France, in DVD (2012).

⁴⁸ Isabelle Reigner, « Une photographie des années 1950 qui prendrait vie », *Le Monde*, 8 janvier 2016.

⁴⁹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.334.

mais surtout d'une frange de ses modalités de représentations visuelles. De même, sa structure en flashback contribue à une dynamique de *reenactment* interne. Dans un hommage à *Brève Rencontre* de David Lean (1945), la séquence inaugurale est rejouée vers la fin du film, selon un point de vue nouveau, enrichi de toute sa recontextualisation narrative. Certains plans de personnages derrière la vitre d'un taxi ne sont de même pas sans évoquer des images du clip de Sonic Youth, *The Disappearer* que Todd Haynes a réalisé en 1990.

- *Le Musée des Merveilles* (2017) s'articule également autour d'une équation hybride de langages cinématographiques, associant les temporalités (années 1920 et 1970, et leurs points de vue respectifs) et leurs esthétiques (cinéma sonore et muet sont tous les deux compris dans le film), brouillant, par ce même biais, les identités (Julianne Moore joue plusieurs rôles). Le caractère composite de la forme se reflète même dans les dynamiques narratives du récit ; les deux enfants des années 1970 communiquent dans un langage qui mêle la parole aux signes. L'intrigue, enchâssant les récits, est de fait traversée d'échos, de répétitions figuratives ou thématiques.
- Le cinéma dit « paranoïaque » des années 1970, avec notamment la trilogie d'Alan J. Pakula (*Klute*, 1971, *A cause d'un assassinat*, 1974, et *Les Hommes du président*, 1976), est invoqué aussi bien dans les motifs que dans la forme de *Dark Waters*. Haynes se revendique, pour ce film, du travail du chef opérateur Gordon Willis⁵⁰, dont il restitue la teneur des cadrages. S'inspirant de faits réels qui sont ici rejoués sous une forme cinématographique, le travail de reconstitution auquel Haynes s'adonne prend à certaines occurrences des accents particulièrement réalistes lorsque certains des vrais protagonistes de l'affaire relatée sont intégrés, en caméo, dans le film. Enfin, le film semble renouer avec les thèmes de la contamination (et de la peur de celle-ci) que portaient *Poison* et *Safe*.
- *The Velvet Underground* (2021) adapte sa forme documentaire aux styles visuels de l'époque et du milieu artistique sondés, en empruntant notamment à l'esthétique multi-écrans de *Chelsea Girls* d'Andy Warhol (1966)⁵¹. C'est dans cette perméabilité aux expressions artistiques auscultées que pourrait se concevoir sa portée reenactantielle.

⁵⁰ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.347.

⁵¹ *Ibid.* p. 355.

- Enfin, *May December*, son dernier film en date, est pétri d'enjeux reenactantiels que le film semble à certains égards problématiser. Inspiré d'un fait divers notoire qui avait défrayé la chronique dans les années 1990 aux Etats-Unis (en l'occurrence la dite affaire Marie Kay Letourneau, professeure condamnée pour avoir abusé sexuellement l'un de ses élèves alors collégien, et avec lequel elle a fini par fonder une famille et se marier à sa sortie de prison), le film s'intéresse à la relation trouble d'une actrice, Elizabeth, (Natalie Portman) et de la femme, Gracie (Julianne Moore), qu'elle est censée incarner prochainement dans un film. La démarche du personnage campé par Natalie Portman vient ainsi éveiller dans le couple de son modèle, inspiré par Marie Kay Letourneau, et plus particulièrement chez le jeune époux, Joe (Charles Melton), une fragilisation du récit forgé par Gracie et la prise de conscience balbutiante d'une emprise qu'Elizabeth révèle autant qu'elle y prend part, en réitérant les mêmes rapports de force du passé dans lequel elle s'immisce et qu'elle se permet de rejouer. En ce sens, *May December* semble interroger, en toute « méta-discursivité », le caractère éthique d'un certain cinéma que l'on pourrait dire reenactantiel, mais qui le serait seulement dans une veine purement « spectaculaire » (et donc en antithèse avec l'œuvre haynesienne qui tend à toujours questionner la forme et les événements remis en jeu). Elizabeth participe en effet à l'échafaudage d'une remise en scène peu scrupuleuse de faits ayant suscité un scandale médiatique et ayant corolairement catalysé une fascination morbide qui finit par escamoter ce que le fait divers en question symptomatise de la société. La mise en scène de *May December* s'articule également autour d'une sorte de *reenactment* musical en proposant un réarrangement, disséminé tout au long du film, de la bande originale du *Messenger* de Joseph Losey (1971), signée par Michel Legrand. Enfin, ce qui pourrait être considéré comme le versant de *May December*, *Image Book*, faux film de making-of, réalisé à la suite d'une commande du Centre Pompidou en amont de la rétrospective qui s'est tenue en mai 2023, cite *Persona* d'Ingmar Bergman (1966), et propose des remises en jeu de certaines tirades du film de Bergman, portées frontalement par Natalie Portman et Julianne Moore.

Ce passage en revue de la filmographie de Todd Haynes a permis de cerner ce que chacune de ses œuvres avait de singulièrement reenactantiel et d'identifier leurs points de jonction avec les propriétés proposées par les chercheurs cités préalablement. Malgré la diversité des registres et langages employés, déployés et entremêlés, il semblerait que cette inclination à la

reconstitution, le plus souvent formelle, soit le dénominateur commun à tout l'éclectisme des expressions cinématographiques de l'œuvre de Todd Haynes. Le mémoire s'appliquera à traverser celle-ci d'un pan à l'autre, en articulant sa progression autour de trois films principaux, reflets, à mes yeux, des principales dynamiques reenactantielles de son travail : *Superstar : The Karen Carpenter Story* pour ce que son dispositif reconstitutif a de littéral, et pour ce qu'il laisse entrevoir du style haynesien alors en formation (hybridités formelles, déconstruction des mythes – musicaux notamment, auscultation de la condition féminine, registre *camp* ambivalent), *Loin du Paradis*, pour la radicalité de la reconstitution formelle qu'il propose, les subversions qui y sont glissées et le goût pour l'artifice qui y est manifesté et *Carol* pour cette singulière intrication des textualités qui y est opérée, par la reconstitution en outre d'un univers photographique soudain cinématographié.

De même, d'un maillon à l'autre de l'œuvre haynesienne, celle-ci est traversée à plusieurs endroits par l'expression, volontaire ou non, d'une certaine sensibilité *Camp*, qui s'inscrit singulièrement dans la propension reenactantielle qui pétrit les formes haynesiennes. Dans le mémoire qu'il dédie aux dynamiques reenactantielles, David Andrew Rice établit une analogie entre l'art du *drag* ou dudit « gender crossing » et le geste reenactantiel, dans la mesure où celui-ci, en plus d'intriquer le présent et le passé, le temps de sa représentation, permet à ses participants de devenir autres, de se dissoudre momentanément dans l'altérité⁵². En ce sens, le *reenactment* pourrait en effet exprimer dans certaines de ses configurations une sensibilité *Camp* ; le travail de Todd Haynes semble à cet égard en être l'adéquate démonstration. En me référant aux 58 notes qui articulent l'essai *Notes on Camp*, écrit et publié en 1964 par Susan Sontag dans la revue *Partisan Review*, je tâcherai d'explicitier les zones de la filmographie haynesienne où pratique reenactantielle et tonalité *campy* se recoupent, ainsi que les contours qui brouillent et complexifient cette parenté.

Ainsi, dans le sillage de ce que Todd Haynes postule, (et que j'ai précédemment cité) dans l'ouvrage signé par Amélie Galli et Judith Revault d'Allonnes, « Nous survivons en réécrivant nos propres histoires avec des langages nouveaux et avec des objets venus du passé⁵³ », l'approche que suivra le mémoire sera problématisée de la sorte : Dans quelle mesure Todd Haynes rééclaire-t-il, de son éclectisme formel, des mythes ou des motifs culturels du passé, en procédant à une démarche libre et cinématographique de leurs *reenactments* ?

⁵² David Andrew Rice, *op.cit.* p. 139.

⁵³ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op. cit.* p. 344.

Substantiellement, le mémoire aura à cœur de contribuer à la littérature scientifique française dédiée à l'œuvre haynesienne et de s'inscrire dans l'essor qu'elle semble connaître dernièrement, avec la thèse que Céline Bintein consacre à Haynes en 2022 [mais malheureusement, à ce jour inaccessible malgré une prise de contact avec son autrice], et la publication, l'année suivante, de l'entretien fleuve (cité maintes fois en ce qu'il fournit des éléments contextuels essentiels à l'appréhension du parcours cinématographique de Haynes) que mène Judith Revault d'Allonnes, agrémenté de quelques textes d'Amélie Galli. En outre, la rétrospective intégrale organisée au Centre Pompidou en mai 2023 m'a permis d'avoir accès, d'un pan à l'autre de la filmographie de Haynes, à certaines œuvres introuvables ou encore inédites de son répertoire (je songe notamment à ses court-métrages, anciens et récents). En ce sens, le mémoire pourrait être éventuellement pourvoyeur d'hypothèses de réflexion nouvelles portant sur des objets filmiques encore peu sondés. Il s'agira de même d'embrasser la filmographie de Todd Haynes dans une grande partie de son amplitude, de ses premières esquisses au *Musée des Merveilles* (2017), sans être imperméable pour autant à ce que ses œuvres toutes récentes (*Dark Waters*, *Velvet Underground* et *May December*) ont pu apporter à la sémantique haynesienne. J'espère, en somme, que ce mémoire proposera une compréhension pertinente et tangible de ce qui fait le propre de tout cet éclectisme expressif, en tentant de l'envisager comme une œuvre organique dans son déploiement, ses excursions et la génération de ses motifs.

Afin de s'inscrire dans ce dessein, le plan choisi pour ce mémoire s'articulera autour d'une progression chronologique de l'étude de l'œuvre de Haynes, dans l'optique d'épouser son mouvement et d'affiner une meilleure appréhension des récurrences qui la traversent et des pôles qui la structurent. Dans un souci d'exhaustivité, chacune de ses œuvres sera mentionnée et analysée, plus ou moins succinctement en fonction de son appartenance au corpus primaire ou secondaire. La subdivision de la réflexion en trois chapitres permet de dégager autant de groupements qui représentent l'évolution de son travail et les préoccupations concomitantes à certaines de ses périodes de création, les trois films intégrés au corpus primaire et mentionnés ci-dessus étant les plus représentatifs de ces enjeux. En ce sens, ils feront l'objet d'une analyse plus détaillée et transversale, là où les autres objets filmiques seront analysés plus concisément. Dans un premier temps, il s'agira de cerner les contours de la naissance de l'œuvre de Todd Haynes, portée principalement sur une exploration, expérimentale et subversive, des formes, des mythes et des phénomènes culturels qui ont nourri sa jeunesse, sur laquelle plane notamment l'ombre de l'épidémie de SIDA. Le deuxième chapitre est consacré aux œuvres qui

le font accéder à une certaine reconnaissance dans l'industrie, et par lesquelles s'affirme un goût pour l'artifice qu'il décline en plusieurs propositions radicales qui proposent toutes un réinvestissement singulier de formes filmiques ou de phénomènes culturels passés. Enfin, la troisième partie du mémoire s'intéresse à son travail des années 2010, qui, essentiellement ancré dans des contextes urbains des années 1920 aux années 1970 intègre notablement à son vocabulaire visuel toute une dynamique référentielle tournée vers les photographes des années 1950 ayant chroniqué une certaine solitude urbaine.

PLAN DETAILLE

Introduction

I. Débuts expérimentaux : mythes et maladies, la naissance d'un auteur

A. *The Suicide* (1978) : Un chant du cygne séminal

B. *Assassins : A Film Concerning Rimbaud* (1985): Réinterpréter les mythes.

C. *Superstar : The Karen Carpenter Story* (1988). Culmination du *reenactment* haynesien

c.1. Avant-propos biographique sur Karen Carpenter

c.2. Genèse de *Superstar: The Karen Carpenter Story*

c.3. De l'usage des poupées Barbie

c.4. Reconstituer, d'entrée de jeu

c.5. Un pacte funeste, du recours aux images des camps

c.6. Ce que *Superstar* a de didactique (et de composite) ; éclairer sur l'anorexie

D. *Poison* (1991). Hybridations formelles et recontextualisation : entremêler narration et expérimental

E. *Dottie Gets Spanked* (1993). Rejouer l'enfance

F. *Safe* (1995) Esthétiques du vide et décors intimes

II. Subvertir par l'artifice

A. *Velvet Goldmine* (1998). La fresque *campy* d'une époque et de sa musique, à la croisée des cultures *queers*

B. *Loin du Paradis* (2002) : Dépasser le mélodrame sirkien

b.1. Genèse et réception

b.2. Altérité censure et amours contrariées

b.3. Ce que *Loin du Paradis* a de *Tout ce que le ciel permet*

b.4. Subvertir la forme ; la monstration des latents

C. *I'm not there* (2007). Les identités multiples (et artificielles) de Haynes et de Dylan

III. Quand le cinéma et la photographie se rencontrent : à la croisée des mediums, un *reenactment* photoréal ?

A. *Mildred Pierce* (2011), une inflexion du langage

B. *Carol* (2015), « une photographie des années 1950 qui prendrait vie »

b.1. Un film de points de vue, à la structure réitérative

b.2. Ce que *Carol* a du clip *Disappearer* des Sonic Youth

b.3. Cinéma et photographie : une symbiose haptique

C. *Le Musée des Merveilles* (2017). Musée et Cinéma

Conclusion

Chapitre 1

Débuts expérimentaux : Mythes et maladies, la naissance d'un auteur

Todd Haynes naît le 2 janvier 1961 à Los Angeles, au sein d'une famille aisée (son père travaille dans l'import-export⁵⁴, il fréquente à son adolescence un établissement privé où il côtoie notamment des enfants d'acteurs ou de producteurs plus ou moins connus⁵⁵). Comme il le confie à Judith Revault-d'Allonnes dans *Chimères Américaines*, sa mère et ses grands-parents, eux-mêmes artistes, démontrent une vive appétence pour l'art⁵⁶ et le cinéma (son grand-père a travaillé dans les années 1930 à Warner Bros⁵⁷) qu'ils lui communiquent, Haynes s'adonnant dès son enfance au dessin et à la peinture⁵⁸. Dans les textes que signe Amélie Galli – chargée de programmation cinématographique au Centre Pompidou – et qui inaugurent *Chimères Américaines*, l'autrice note une inclination précoce à la performance et la répétition, Haynes se prêtant notamment à des « pantomimes sous la table du salon familial, improvisant un rideau de théâtre avec la nappe⁵⁹ ». Galli voit même dans la passion infantile de Haynes pour *Mary Poppins*, qu'il décline en dessins, peintures et remises en scènes artisanales pour lesquelles sa mère ou sa grand-mère lui servent de modèles⁶⁰, la « précocité d'une méthode basée sur l'appropriation et la répétition⁶¹ ». Ces éléments biographiques, à la lumière de l'interprétation qu'en fait Amélie Galli, sont indicateurs d'un goût pour la reproduction, la reconstitution, le réinvestissement (tout ce qui, en somme, participera ultérieurement dans son travail à une tendance reenactantielle). Le cinéma dont il s'imprègne à l'adolescence et dans ses jeunes années d'adulte influe sur sa démarche formaliste ; il indique prendre conscience, à mesure qu'il assimile de plus en plus de visionnages (dont faisaient partie les films de Woody Allen, Stanley Kubrick, d'Ingmar Bergman ou de Mike Nichols⁶²) « [de] la forme et [de] la structure⁶³ » par lesquelles le cinéma s'exprimait autant qu'il venait les perpétuer. Corolairement, Haynes se prend « de passion pour la façon dont nous sommes définis par les formes, les structures, le langage ». Énonçant ainsi : « J'ai trouvé des moyens de l'articuler et

⁵⁴ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.243.

⁵⁵ *Ibid.* p.255.

⁵⁶ *Ibid.* p.243-244.

⁵⁷ *Ibid.* p. 243.

⁵⁸ *Ibid.* p. 244.

⁵⁹ *Ibid.* p. 11.

⁶⁰ *Ibid.* p. 244.

⁶¹ *Ibid.* p. 11.

⁶² *Ibid.* p. 247.

⁶³ *Ibid.* p. 247.

de l'expérimenter en tant que cinéaste⁶⁴ » Après le lycée, Haynes suit un cursus de sémiotique à l'Université de Brown, où il rencontre notamment Christine Vachon, qui deviendra la productrice de tous ses films à partir de *Poison*⁶⁵.

Todd Haynes a dix-sept ans lorsqu'il signe, avec *The Suicide*, son premier film. A ce geste inaugural, quelque peu accompli en dilettantisme et précocement, se greffe exponentiellement, sur près de cinq décennies, une dizaine d'objets filmiques de formats variés (du court au long en passant par le moyen) et de formes éclectiques. Si, comme énoncé en préambule, il n'est pas nécessairement aisé de discerner une unité « auctoriale » en éprouvant pour la première fois différents versants de sa filmographie, celle-ci n'en est pas pour autant impersonnelle, et surtout à ses débuts. A l'aube de sa carrière, Haynes développe une veine expérimentale qui se fait le reflet des mythes et des souffrances de sa jeunesse : de *Superstar*, à la fin des années 1980, à *Safe* (au milieu des années 1990), l'évocation et la figuration de thèmes et de motifs relatifs à la maladie, à la contagion et aux appréhensions discriminatoires ou injonctives de celle-ci, laissent planer l'ombre de l'épidémie de SIDA sur ses premières entreprises filmiques, alors que, concomitamment, la maladie touche en particulier la communauté homosexuelle à laquelle Haynes appartient. De même, le moyen métrage *Dottie Gets Spanked* est explicitement autobiographique et met également en scène un personnage en situation de marginalité. Techniquement et formellement, la dimension personnelle de ses premières propositions de cinéma se manifeste dans le relatif artisanat de leurs réalisations. Par celles-ci, leurs financements et leurs circuits de diffusion, Haynes s'affirme en auteur indépendant n'hésitant pas à réinvestir diversement des phénomènes culturels, sociaux ou des événements intimes dans une formule cinématographique singulièrement composite. L'enjeu de ce premier chapitre sera ainsi d'ausculter l'émergence expérimentale de l'œuvre haynesienne, et sa contribution, par son caractère libre, intime et parfois polémique, à la formation et l'affermissement de son identité d'auteur. Cette traversée chronologique de la naissance de son travail sera en outre ponctuée par une analyse plus approfondie de *Superstar : The Karen Carpenter Story*, en ce que le film est l'un des plus représentatifs de la propension reenactantielle de l'œuvre de Todd Haynes.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁵ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p. 257.

A. *The Suicide* (1978) : Un chant du cygne séminal

A l'occasion d'un devoir rédactionnel ayant pour consigne l'écriture d'un récit mythologique, Todd Haynes échafaude à 14 ans un texte qui sert de prémices à son court-métrage *The Suicide*. Selon ses dires, le texte recérait, du fait de sa structure narrative éclatée (dont les différentes ramifications étaient marquées par des couleurs distinctes), une certaine réflexivité sur l'agencement composite du montage cinématographique⁶⁶. Sa transposition dans un médium cinématographique semblait tout apprêtée. A l'aide Joel Berkovitz et Michael Q. Martin – des camarades de promotion – Todd Haynes entame la réalisation de *The Suicide*, dont la finalisation prendra près de 2 ans, et sera jalonnée par un passage aux studios Samuel Goldwyn, grâce au père de Martin, pour un mixage en 35mm⁶⁷. A l'issue de cette première expérience de mise en scène, Todd Haynes affirme son désir de persévérer dans le cinéma expérimental, d'explorer d'autres alternatives à la « narration conventionnelle⁶⁸ » que *The Suicide* malmenait déjà.

A plusieurs égards, *The Suicide*, découvert lors d'une projection au Centre Pompidou le 17 mai 2023, me semble indicateur des singularités de l'empreinte auctoriale haynesienne, et constitue un premier geste, radical, d'auteur.

La porte d'une salle de bain se ferme, juste devant la caméra. Derrière celle-ci, Lenny, un jeune adolescent, fait un moment face à son reflet dans le miroir, avant de s'atteler, assis sur les toilettes, à un dessein mortifère et sanglant. Muni d'une paire de ciseaux, il amorce l'ouverture de ses entrailles. De sa voix-over cristalline, il énonce puis répète la réalisation de cet acte suicidaire et quelque peu clinique : « J'ai soigneusement et minutieusement commencé à me couper en plusieurs morceaux ». A cette première séquence matricielle viennent se greffer, en montage parallèle, deux autres flashbacks, présentés en groupements séquentiels respectifs : d'une part le harcèlement scolaire subi dans le nouvel établissement qu'il a récemment intégré, et d'autre part la conversation de Lenny avec sa mère – délaissée par son père absent – qui, non content d'avoir encouragé l'entrée délétère de son fils dans le nouvel établissement, ne semble pas comprendre, aveuglée par son optimisme, le désarroi de l'adolescent.

⁶⁶ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.251

⁶⁷ *Ibid*, p. 252

⁶⁸ *Ibid*, p. 252



*A gauche, le jeune Lenny s'ouvrant les entrailles dans la salle de bain
A droite, Lenny et sa mère.*

Ponctué de retours vers la séquence de la salle de bain qui viennent informer sur la progression de l'acte, le film est articulé par cette voix transcendante du jeune garçon, et semble de ce fait épouser symboliquement le geste qu'il accomplit. D'une part, par cette déclinaison séquentielle intriquée, ce geste littéral de découpage vient relayer celui du film qui assimile notablement plusieurs temporalités et esthétiques (la couleur ou le noir-et blanc pour les séquences avec la mère). D'autre part, le caractère clinique d'un tel suicide n'est pas sans évoquer une dissection ; en s'aventurant à la mise en scène du vécu douloureux du protagoniste, le film dissèque lui aussi les motivations de cette entreprise suicidaire. En s'ouvrant le ventre, Lenny laisse aussi surgir son passé et le mal-être qu'il recèle. De fait, si l'on prend de plus en considération le titre du film qui programme quelque part l'action principale de son intrigue, le texte filmique semble dans une certaine mesure faire corps avec son personnage. Cet effort de liaison entre le corps filmique et le corps filmé, ce parti-pris de se détourner d'une construction conventionnelle et linéaire du récit au profit d'un montage parfois saccadé et de mouvements de caméra qui dénotent une singularité énonciative, atteste pleinement d'une démarche d'auteur. L'enchâssement des séquences, le parallélisme de ces embranchements narratifs (et de leur marquage esthétique) illustrent une certaine inclination pour une forme composite. De même, cette incrustation dispersée du passé s'apparente à une tendance relative à la reconstitution, en ce que le film ébauche la généalogie éparse du suicide de Lenny.

La voix – par l’usage et la place qui lui sont dévolus dans *The Suicide* – est le point d’articulation de cette rencontre entre le texte filmique et le personnage de Lenny. Todd Haynes semble en effet s’attacher à tisser une certaine inextricabilité entre le corps du film et celui de son personnage, en conférant à sa voix une certaine transcendance. Elle dépasse les temporalités, se superpose à celles des séquences rejouées, elle sert, quelque part, de liant à l’assemblage disparate du film, bien qu’elle ne commente ou n’explique pas nécessairement la suite d’actions sur lesquelles elle s’appose. Son foyer d’origine semble se trouver dans cette séquence matricielle du suicide de Lenny (s’y rapportant dans ce qu’elle énonce), bien que ce qu’elle répète ne soit jamais synchronisé à une quelconque profération. Si elle semble refléter, en *voix-off*, l’état d’esprit et l’entreprise du personnage au moment où il attend à sa vie, son ubiquité consécutive atteste de son flottement et trouble finalement l’identification de sa véritable provenance : Est-elle outre-tombale ? Est-elle issue d’un espace-temps postérieur au film ? Prime-t-elle sur celui-ci ? Figure-t-elle justement son agencement ? Est-elle, en somme, la source du film, et non pas un simple élément textuel de celui-ci ? Sa définition, incertaine, pourrait être située à l’intersection de plusieurs modèles théoriques. Elle a, dans une certaine mesure, quelque chose de « l’acousmètre » que Michel Chion dépeint dans son ouvrage *La voix au cinéma*⁶⁹ en ce qu’elle est douée d’une transcendance spatiale, qu’elle participe indubitablement à la mise en scène et que, par conséquent, à la lumière des questionnements que j’avance ici, elle démontre une omniprésence qui confine à l’omnipotence si on la considère non seulement intrinsèque à, mais surtout instigatrice de l’élaboration du langage cinématographique déployé ici. Bien que son émetteur paraisse à l’écran (si bien que le spectateur n’est jamais laissé dans l’ignorance de l’identité de celui dont elle émane), sa tension acousmatique pourrait naître de son indétermination spatio-temporelle, et de son étrangeté corolaire à ces « moi », présents à l’écran, qu’elle a été.

Le statut singulier de la voix de Lenny pourrait également être rapproché de la conception par laquelle Jean Châteauvert envisage la notion de *voix-over* dans son ouvrage *Des mots à l’image : la voix-over au cinéma* (1997) et que Séverine Abhervé reprend dans son article *Les frontières sonores de la voix-over* (2011) : Outre le contexte incertain de son émission, la voix de Lenny (ou du moins cette couche transcendantale qui articule le film), n’est, à l’instar des particularités de la *voix-over*, « pas accessible aux personnages du monde visualisé, le discours n’étant accessible qu’à des personnages participant d’un monde enchâssant [Lenny au moment

⁶⁹ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Editions de l’Etoile/Cahiers du Cinéma, 1982, 144 pages.

de son suicide ?], voire aux seuls spectateurs⁷⁰ ». De plus, « le discours en voix-over pourra être indépendant du monde visualisé, se présenter comme un commentaire à propos de ce monde ou en assurer explicitement la narration⁷¹ ». La voix de Lenny semble conjointement honorer ces fonctions. Également convoqué par Abhervé, Jean-Louis Alibert voit, dans son ouvrage *Le son de l'image* (2008), la *voice-over* selon trois propriétés potentielles : elle peut être « omnisciente », « omnipotente » (puisque représentante de ladite « voix du pouvoir ») puis « acousmatique⁷² ». De nouveau, la fonction déléguée à la voix par Haynes répond à toutes ces propriétés. Son ambivalence scelle son pouvoir d'évocation ; elle peut autant s'inscrire dans le film que l'engendrer, et noue avec le spectateur une relation relativement privilégiée. Elle fait de celui-ci le seul témoin des malheurs de Lenny, et, de façon plus inconfortable, de son suicide sordide. L'intrication de la forme cinématographique et du sujet représenté, par son aspiration à leur inextricabilité (tant donc par la voix que par le titre même du film et des métaphores dont il est traversé) concourt à faire de *The Suicide* un premier geste d'auteur particulièrement radical, qui se pense, sans doute, dans le sillage du mythe du poète malheureux, ainsi réactualisé.

Dans son ouvrage *La Malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Pascal Brissette ausculte les différentes manifestations de l'expression du malheur auctoral. Il se penche notamment sur la constitution, entre 1770 et 1825, d'une « mythologie de l'écrivain malheureux⁷³ », « un cycle du poète mourant⁷⁴ », qui parfois s'abandonne à l'autodestruction (avérée ou simulée) puisqu'incompris, marginal, exclu, persécuté. Brissette avance que, dans la démarche artistique, « toute souffrance n'est pas innocente⁷⁵ ». « Mise en prose ou en trope, elle peut être chargée de désigner une posture de création, qui elle, participe bel et bien de la fiction⁷⁶ ». A cet égard, la première proposition cinématographique de Todd Haynes pourrait s'inscrire dans le prolongement de cette mythologie ; si certes le scénario de Haynes est fictif et qu'il ne fait lui-même aucune apparition physique dans le film, le tissage d'une indissociabilité entre le corps textuel et le corps personnage, l'implication de la voix dans le déploiement des formes, le relatif artisanat du contexte de sa réalisation et la proximité, en âge, du protagoniste et du cinéaste (un adolescent qui filme un autre adolescent), participent à

⁷⁰ Séverine Abhervé « Les frontières sonores de la voix over », *Cahiers de Narratologie*, n°20, 2011.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire, du poète crotté au génie malheureux*, Presses universitaires de l'Université de Montréal, 2005, page 17

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.* p. 20.

⁷⁶ *Ibid.*

l'indication du caractère intime (si ce n'est consubstantiel) de ce premier geste d'auteur, par lequel Haynes annonce son œuvre et affirme une posture de création, dans une démarche analogue à celle des poètes et philosophes étudiés par Brissette.

Ainsi, si le film fait ici corps avec l'acte suicidaire – par le truchement des rapprochements symboliques opérés entre le geste mortifère et le mouvement du film – *The Suicide* (dont le titre n'en paraît ici que plus approprié) s'apparente donc au chant du cygne d'un jeune homme « fauché dans la fleur de l'âge » (conformément aux profils qui ont entretenu le mythe suite aux Trois Glorieuses⁷⁷), dont la « souffrance » et « l'agonie » lui font « tirer le meilleur de son luth », en ce qu'elles sont à la source même du film, de sa narration et de sa textualité. La radicalité du procédé suicidaire pourrait être assimilée à celle d'un sacrifice hagiographique qui serait accompli non pas pour attester dans ce cas précis d'une foi indéfectible et exemplaire, mais pour s'affirmer dans sa marginalité et sa persécution. Lenny subit un harcèlement scolaire, ou du moins des humiliations réitérées de la part d'autres garçons, qui témoigne de son étrangeté à un écosystème prédominant de comportements et de relations duquel il est exclu. L'atrocité de son autodestruction vient renvoyer à celle de son ostracisation, et lui sert de dénonciation, voire de contestation, à l'instar de ce à quoi se prêtent les poètes affligés, comme le rappelle à plusieurs occurrences Brissette, qui à ce propos ajoute : « La persécution tend à s'imposer comme un indicateur du mérite et du génie dans les milieux cultivés européens⁷⁸ ». Par la marginalité de Lenny, Todd Haynes semble revendiquer la sienne ; déjà en tant que jeune cinéaste qui malmène les conventions narratives et tend vers l'expérimental, et puis comme artiste empathique des marges, qu'il explorera tout au long de son œuvre en questionnant leurs fonctionnements, ce qu'elles rejettent autant que ce pour quoi elles sont opprimées. Il est tentant, à la lumière des engagements sur des enjeux *queers* que Todd Haynes portera plus tard dans son travail (assumant publiquement, en outre, sa propre homosexualité), de voir implicitement dans la solitude marginale de Lenny celle d'un jeune homosexuel qui éprouve le malaise de son anti-conformité aux normes hétéronormatives.

De même, si l'on prend en considération l'éclectisme générique et formel – constaté en introduction – de l'œuvre haynesienne, et sa dimension éminemment culturelle (faisant primer l'artifice, le réinvestissement subversif de formes passées sur le naturalisme), cette affiliation du personnage à son auteur, du texte filmique à l'acte, pourrait être révélateur du paradoxe de cette naissance auctoriale. L'œuvre haynesienne s'amorce en effet sur une mort, celle de celui

⁷⁷ Pascal Brissette, *op.cit.* p. 292.

⁷⁸ *Ibid.* page 142.

qu'on pourrait considérer comme un double – ou du moins une évocation – du cinéaste. Par ce geste inaugural, Todd Haynes annonce peut-être que son travail n'aura pas un ancrage foncièrement intimiste (sans être rigoureusement impersonnel), qu'il ne s'agira pas d'une sublimation autobiographique à peine voilée (à l'exception de *Dottie Gets Spanked*). Comme une entité insaisissable, flottante, spectrale, Todd Haynes se racontera en disséquant la diversité des phénomènes culturels et sociaux qui le fascinent ou qu'il a traversés, en explorant leurs zones d'ombre et troublant les pistes de son identité.

Le rapprochement de cette première démarche cinématographique à celle d'un poète torturé paraît plus qu'indiquée à l'aune du film qui succède à *The Suicide. Assassins : A Film Concerning Rimbaud* est, comme son titre l'indique, une proposition portée sur le mythe du poète Arthur Rimbaud et de sa relation tumultueuse avec Paul Verlaine.

B. *Assassins : A film concerning Rimbaud* (1985). Réinterpréter les mythes

Todd Haynes présente *Assassins : A film Concerning Rimbaud* comme son film de thèse⁷⁹, réalisé à l'issue de ses études de sémiotique à l'Université de Brown. Son parcours académique, imprégné de théorie critique, semblait notamment comprendre tout un versant orienté vers les études cinématographiques⁸⁰, qui affermit son désir de se tourner vers des formes expérimentales.

Comprenant la nature culturelle de la production de sens et d'interprétation dans nos sociétés, Haynes a à cœur d'aller réinterroger le mythe (et «le statut culturel⁸¹») qu'incarne Arthur Rimbaud qui fait – de son constat auprès de Judith Revault d'Allonnes – l'objet d'une kyrielle de lectures et de projections⁸². S'il parle en outre de sa rencontre avec l'œuvre rimbaldienne comme étant « un évènement décisif⁸³ », son film aspire surtout à donner forme à la multiplicité de l'identité rimbaldienne. Haynes souhaite notamment intégrer la figure de Rimbaud à la « contre-culture contemporaine⁸⁴ », en recourant, pour la bande-originale du film, à « beaucoup de rock'n'roll⁸⁵ ». De ce fait, il s'agit pour le cinéaste d'un premier effort de faire rejouer, de « reenacter » quelque part, et de réactualiser un mythe, en l'occurrence l'amour tempétueux de Paul Verlaine et Arthur Rimbaud. Les anachronismes sont nombreux, l'esprit contestataire de Rimbaud est transposé par des pratiques modernes (il tague des murs) tandis que l'excentricité des costumes (des fausses barbes notamment) atteste d'une artificialité revendiquée. Peut-être encore davantage qu'avec *The Suicide*, *Assassins* délaisse les conventions narratives pour tendre, par sa dimension expérimentale, vers une évocation libre et réflexive, semblant conscientiser et s'amuser de la modestie de ses moyens de production.



⁷⁹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.257.

⁸⁰ *Ibid.* page 253.

⁸¹ *Ibid.* p.260.

⁸² *Ibid.* p. 259

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.* p.260

⁸⁵ *Ibid.*

Dans le prolongement de *The Suicide, Assassins* s'attache à un entremêlement composite de voix, de leurs sources, mais ici dans l'intention de troubler (et d'élargir) le message qu'elles délivrent. Haynes les a élaborées dans l'idée de représenter la traduction comme « une interprétation de l'œuvre poétique, littéraire et linguistique originale⁸⁶ ». En faisant fourmiller différentes traductions en langue anglaise de mêmes poèmes, il fait saillir leurs contrastes dans le choix des mots, et par extension dans la production de significations. En ce sens, le film tend à l'exploration d'une certaine malléabilité des phénomènes culturels, ou du moins de la part arbitraire de leurs appréhensions. Par ce geste cinématographique, Todd Haynes prolonge ainsi la constellation des réappropriations dévolues à Rimbaud, à ses textes, aux épisodes de sa biographie qui ont drainé le plus d'intérêt (sa liaison avec Verlaine), en ancrant la figure rimbaldivienne dans le paysage référentiel qu'il se constitue progressivement. La figure de Rimbaud est réinvoquée dans le cinéma de Haynes plus d'une vingtaine d'années plus tard, avec *I'm Not There*, où le cinéaste assimile Dylan au poète.

Cette figuration de la relation homosexuelle de Rimbaud et de Verlaine est le premier marqueur explicitement *queer* de l'œuvre haynesienne, qui plus tard, dans le courant des années 1990, est affiliée au mouvement du « New Queer Cinema » avec *Poison* (1991) notamment. Donnant ainsi à voir la tournure empruntée par son cinéma, la lecture que Haynes prête à l'œuvre et au mythe de Rimbaud met en avant la perspective *queer* à l'aune de laquelle le travail du poète a pu être abordé. Dans son article « Une Poétique Queer de Rimbaud » paru en 2011 dans la revue *Itinéraires*⁸⁷ le chercheur Max Kramer énonce d'entrée de jeu que les textes poétiques tendent à être éludés par « les études queers consacrées à la période moderniste⁸⁸ » qui privilégient davantage les productions en prose. Pour Kramer, Rimbaud recourait à la métaphore, outil déployé par tout poète, pour maquiller l'évocation de son homosexualité. L'auteur note notamment que « la métaphore, et en général les procédés d'obscurcissement que l'on privilégie dans la seconde moitié du XIX^e siècle sont parfaits pour la représentation nécessairement codée de la déviance sexuelle dans le climat de plus en plus homophobe du XIX^e siècle⁸⁹ ». Kramer va même jusqu'à postuler un « fondement conceptuel commun⁹⁰ » entre la métaphore et la notion de *queer*, dans la mesure où la métaphore, par son caractère éminemment suggestif et implicitement générateur de significations et d'associations singulières, représenterait « une

⁸⁶ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 260.

⁸⁷ Max Kramer, « Pour une poétique queer de Rimbaud », *Itinéraires*, 2011, vol.1.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

déviance linguistique⁹¹ » là où l'homosexualité représentait une « déviance sociale⁹² » à l'époque de Rimbaud. Une certaine inextricabilité est supposée entre ces deux formes de « déviances⁹³ » (dans ces sociétés hétéronormatives) à travers ladite « métaphore *queer*⁹⁴ » qui ferait valoir « l'expérience qui est marginale et restreinte par les tabous sexuels⁹⁵ ».

Si Todd Haynes ne fait plus face à la même nécessité de faire usage d'un arsenal stylistique qui masquerait la figuration de l'homosexualité dans son œuvre, l'investissement qu'il fait du mythe de Rimbaud dans le contexte de sa filmographie fait écho à un pan de ses préoccupations d'auteur, à l'aube de sa carrière. Avec *Poison*, il s'inscrit dans le prolongement de la pensée et de l'art de Jean Genet, qui revendiquait d'embrasser la marginalité initialement imposée aux vécus *queers* pour lui consacrer une pratique assumée de celle-ci. Mais avant de signer son premier long-métrage, Haynes réitère l'expérience du moyen-métrage avec *Superstar : The Karen Carpenter Story* (1987) qui le fait accéder à une relative notoriété.

⁹¹Max Kramer, *op.cit.*

⁹²*Ibid.*

⁹³*Ibid.*

⁹⁴*Ibid.*

⁹⁵*Ibid.*

C. Superstar : The Karen Carpenter Story (1987) : Culmination du reenactment haynesien

c.1. Avant-propos biographique sur Karen Carpenter

Née le 2 mars 1950⁹⁶, Karen Carpenter formait avec son frère Richard le groupe *The Carpenters*, actif dès la fin des années 1960 avec la parution, en 1969, de leur premier album *Ticket To Ride*. Le groupe traverse la décennie des années 1970 auréolé de succès ; avec plus de 100 millions de disques vendus, 9 albums certifiés or, 1 multi-platine et plusieurs Grammys⁹⁷, la voix de Karen Carpenter, réputée pour sa douceur, s'impose dans le paysage culturel américain à une époque pourtant marquée par de multiples agitations. Pour Todd Haynes, les Carpenter – du moins à travers leur image publique – incarnaient une certaine jeunesse des banlieues américaines cossues, tranquille et tournée vers des valeurs familiales⁹⁸.

Dans la sphère privée, l'existence de Karen Carpenter n'est pas aussi paisible que ce sa persona médiatique peut le laisser paraître. Le biographe Randy Schmidt situe en 1973 son basculement dans l'anorexie mentale, une maladie encore méconnue et incomprise par le plus grand nombre. Commencant d'abord un programme d'amincissement après s'être trouvée trop grosse en photo et à la télévision⁹⁹, la chanteuse se prive progressivement de nourriture, usant de stratagèmes implicites en situations sociales pour ne pas manger, et recourant à une consommation excessive de laxatifs lors de ses tournées. Karen Carpenter ne cesse pendant plusieurs années de perdre du poids, suscitant même l'inquiétude de son public lors de ses concerts¹⁰⁰. En 1975 notamment, sa santé nécessite l'annulation de l'intégralité d'une tournée européenne¹⁰¹. En plus d'une relation douloureuse avec sa mère, la jeune femme connaît un mariage malheureux, qui se solde par un divorce en 1982. Pendant près d'un an, Karen Carpenter cherche alors un soin thérapeutique aux côtés d'un spécialiste de l'anorexie à New York¹⁰². De retour à Los Angeles vers la fin de l'année 1982, elle meurt à l'âge de 32 ans le matin du 4 février 1983 chez ses parents, des suites d'une insuffisance cardiaque provoquée par la surconsommation, secrète et fréquente au cours de ses dernières semaines de vie, de vomitifs responsables d'une atrophie du

⁹⁶ « 100 Greatest Singers of All Time (2008) », Rolling Stones, 3 décembre 2020.

⁹⁷ Randy Schmidt « Karen Carpenter's tragic story », *The Guardian*, 24 octobre 2010.

⁹⁸ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes *op.cit* p.262.

⁹⁹ Randy Schmidt *op.cit*.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

muscle cardiaque. L'autopsie conclue explicitement que le décès de la chanteuse est consécutif à l'anorexie mentale dont elle souffrait¹⁰³.

A l'instar de ce qu'énonce Todd Haynes¹⁰⁴, la mort de Karen Carpenter et ce qu'elle est venue révéler sur sa santé ont teinté sa voix et ses chansons d'un autre éclairage.

c.2. Genèse, parti-pris et diffusions

A l'issue de ses études à l'Université de Brown, dans la deuxième moitié de la décennie 1980, Todd Haynes se délocalise à New-York, où il commence à élaborer un projet de film avec Cynthia Schneider (qui est créditée à l'écriture du film), une camarade de promotion¹⁰⁵. Le désir qui présidait alors, aussi bien pour lui que pour elle, était de mener un projet expérimental, qui avait pour ambition de s'inscrire pleinement dans des conventions génériques définies, mais d'y subvertir en proscrivant la figuration d'acteurs, d'humains¹⁰⁶. Haynes, inspiré par le travail photographique de Laurie Simmons¹⁰⁷, souhaitait néanmoins faire figurer des poupées. Au détour d'un hasard, il est amené à réentendre la voix de Karen Carpenter, qui avait accompagné son adolescence, et marquait, selon ses dires, le dernier point de jonction où ses goûts et ceux de ses parents s'accordaient¹⁰⁸. Rappelé à la destinée funeste de la chanteuse, et voulant sonder les injonctions qui ont pesé sur elle, qui était pourtant symbole d'une stabilité dans une Amérique traversée par des crises politiques majeures (le Watergate et la Guerre du Vietnam) et des mouvements de contestation et de libérations sexuelles, Haynes esquisse le projet d'en faire une icône à l'instar de ce que sont Marilyn Monroe ou Judy Garland dans le milieu *queer underground* et *drag* de l'East Village à New-York¹⁰⁹. L'histoire de Karen Carpenter est ainsi racontée, rejouée, réinterprétée, reenactée, en 16mm¹¹⁰ par le prisme de saynètes impliquant des poupées Barbie, mues telles des marionnettes et doublées par des amis « comédiens de théâtre » rencontrés à Brown¹¹¹, ponctuées par des images d'archives des camps d'extermination nazis et des scènes tournées en Super 8 avec Cynthia Schneider, lors d'un

¹⁰³ Randy Schmidt *op.cit.*

¹⁰⁴ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op. cit.* p.261.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.* p 262.

¹⁰⁹ *Ibid.* p.263.

¹¹⁰ Mary Desjardins « The incredible shrinking star: Todd Haynes and the case history of Karen Carpenter », *Camera Obscura*, Duke University Press, 2004 n°3 p, 22-55.

¹¹¹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p. 265.

voyage à Los Angeles qui leur a permis de filmer les extérieurs de la maison des Carpenter¹¹². Le film est également traversé d'instantanés à la portée plus didactique, simulant la forme d'un reportage documentaire expliquant les manifestations et les causes de l'anorexie. Le caractère bigarré de la forme filmique est de même corroboré par l'aspect composite de certaines poupées Barbie. De l'aveu de Haynes, certaines poupées résultent de combinaisons multiples, comparant son entreprise à celle de la création de « chimères », voire même de « créatures de Frankenstein¹¹³ ».

Similairement à ce qu'avance Randy Schmidt dans la biographie *Little Girl Blue : The life of Karen Carpenter* (2010), Todd Haynes voit dans l'anorexie de la jeune femme une reprise subsidiaire de contrôle « de son propre corps », piégé dans un écosystème qui la dépossède d'elle-même, et formé par « la dynamique familiale, le marketing du groupe, l'argent qui circulait à flots, la notoriété¹¹⁴ ». L'entourage familial de Karen Carpenter est dépeint sous un jour négatif ; sa mère Agnes est décisionnaire de la plupart de ses faits et gestes, son frère fait preuve d'un manque d'empathie à l'égard de sa sœur, et tous demeurent dans l'incompréhension de sa maladie. Haynes vise à exposer l'intrication des facteurs sociaux, médiatiques, familiaux et professionnels qui ont contribué à la mort de Karen Carpenter, ne rechignant pas à livrer une représentation, une remise en jeu libre et personnelle de la vie de l'artiste et de son entourage, sans requérir leur autorisation ou leur avis. Le film est tourné sans doute dans un artisanat encore plus poussé que celui de ses précédentes productions. À l'aide d'objets et d'accessoires glanés ici et là, Todd Haynes fabrique lui-même les décors et les accessoires, sollicite l'aide de seulement trois autres collaborateurs (dont son compagnon de l'époque Bob Manenti et Cynthia Schneider) et filme dans un studio de l'université de Bard où il est inscrit pour un programme estival¹¹⁵.

Il suggère, au détour d'une réplique assénée par le personnage de Karen, l'homosexualité, à ce jour jamais déclarée ou confirmée, de Richard Carpenter, comme le note Rob White dans son ouvrage *Todd Haynes* (2013) au chapitre consacré au film¹¹⁶. Plus notablement, il se sert, sans autorisation préalable, de la musique des Carpenters, ce qui contribuera à faire périliter la diffusion du film lorsque les ayants-droits, mécontents du portrait dressé de la vie de Karen et de sa maladie, menaceront d'intenter de lourdes poursuites judiciaires auxquelles Haynes ne

¹¹² *Ibid.*, p. 261.

¹¹³ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.266.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.* p.264.

¹¹⁶ Rob White, *Todd Haynes*, University of Illinois Press, 2013, p. 7.

peut faire face¹¹⁷. En 1989, un autre film de fiction – pour la télévision – plus conventionnel et réalisé avec l’aval de la famille (Richard Carpenter assurant la production), servira de biographie audiovisuelle officielle à la vie de Karen Carpenter, dans un effort supputé de nier toutes les entreprises analogues à celles de Haynes.

Avant que la diffusion du film ne soit considérablement limitée, *Superstar* a pu bénéficier de quelques projections qui ont attiré l’attention du milieu artistique new-yorkais. Invité à une présentation du film, un journaliste de la revue *Village Voice*, « journal de référence pour les arts¹¹⁸ », consacre « la première page cinéma à *Superstar*¹¹⁹ », ce qui permet en outre d’élargir le parcours du film, qui passe de musées et centres d’arts en festivals, étant même utilisé comme outil pédagogique par « des organisations de lutte contre l’anorexie¹²⁰ ». Son interdiction de diffusion affermit sa réputation *underground*, intronisant dans une certaine mesure Todd Haynes en cinéaste indépendant et expérimental, et catalysant fascination et écrits multiples, notamment universitaires.

Afin de mieux cerner les enjeux esthétiques dont *Superstar : The Karen Carpenter Story* est porteur, je propose de mener ci-après une série d’analyses de séquences qui explicitera la dimension reenactantielle et composite du film. Il s’agira dans un premier temps d’interroger l’usage dévolu aux poupées Barbie, puis de sonder les éléments formels par lesquels s’affirme le style haynesien.

c.3. De l’usage des poupées Barbie

La narration du film semble embrasser la quinzaine d’années qui sépare le début de carrière de Karen Carpenter et sa mort prématurée. Si le film n’occulte pas la part de défiance que Todd Haynes avait vis-à-vis de la musique des Carpenters, la trouvant auprès de Judith Revault d’Allonnes, empreinte « [d’un] sentimentalisme mielleux et manipulateur¹²¹ » (un personnage dans un reportage simulé et incrusté au film relayera cette critique dans des termes très similaires, percevant la musique des Carpenters comme un véhicule réactionnaire), il semble aspirer néanmoins à honorer Karen Carpenter et son art, en la distinguant du système qui l’a broyée. (A l’issue de ce même micro-reportage, un autre personnage déclare que la

¹¹⁷ Amélie Galli, Judith Revault d’Allonnes, *op.cit.* p.269.

¹¹⁸ *Ibid.* p.268

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.* p. 269

¹²¹ *Ibid.* p.263

chanteuse est une artiste sous-estimée, au talent unique, contrainte dans son expression par l'image qu'elle était censée renvoyer).

Le passage du temps, et la détérioration de l'état de santé de la chanteuse se lisent notamment à travers l'altération progressive des poupées, comme le note l'universitaire américaine Mary Desjardins dans un article comparatif¹²² dédié aux deux biographies consacrées à Karen Carpenter (*Superstar : The Karen Carpenter Story* et *The Karen Carpenter Story* réalisé par Joseph Sargent en 1989).



Agnes, la mère de Karen, dans Superstar

Superstar dépeint un environnement relationnel oppressant pour la jeune femme, en prise notamment avec le joug maternel. A cet égard, la mère tend quelque peu à être présentée en marâtre, ce que Mary Desjardins ne trouve pas dénué d'une connotation sexiste, Haynes participant à donner corps à l'idée que les mères « sont parfois les pires pourvoyeuses, bien qu'involontaires, de l'idéologie

patriarcale¹²³ ». Pour Desjardins, l'aspect « monstrueux » par lequel Agnes Carpenter paraît, le visage abîmé (sans doute brûlé) et souvent filmé en contre-plongée, auquel se joint sa voix condescendante aux accents désagréablement gémissants, corrobore le portrait dépréciatif d'une mère antagoniste aux élans d'agentivité de sa fille (Karen doit s'affirmer à certaines occurrences d'un ton ferme), qui égrène des jugements que l'universitaire trouve plutôt « clichés » et tendancieusement conservateurs sur « l'immoralité » de la culture contemporaine et du milieu dans lequel elle a pourtant fait entrer sa fille.

Le film est aussi caractérisé par une ambiguïté de nature différente que Desjardins situe dans le recours aux poupées Barbie. A ses yeux, elles sont douées, dans le contexte du film, d'une couche d'intertextualité encore plus opérante. Produit emblématique de l'Amérique consumériste d'après-guerre, la poupée Barbie a fait l'objet d'appréhensions parfois antinomiques, comme l'observe Desjardins qui invoque dans son article les analyses que

¹²² Mary Desjardins, *op.cit.*

¹²³ *Ibid.*

l'universitaire Lynn Spigel consacre à ce phénomène culturel. Là où certains voient dans la poupée une cristallisation et un vecteur d'émission des injonctions que l'imaginaire patriarcal, capitaliste et réactionnaire fait peser sur les corps féminins, d'autres perçoivent dans l'agentivité que la poupée semble symboliser (par la diversité de ses réussites, professionnelles notamment) l'inculcation possible d'un idéal d'autonomie pour un jeune public féminin¹²⁴. Todd Haynes lui-même ne tombe pas dans une condamnation ferme de la poupée Barbie¹²⁵, bien que son utilisation semble indubitablement participer au discours critique que construit le film, surtout à travers l'éclairage qu'il porte sur l'anorexie mentale et les paramètres pathogènes qui concourent à sa manifestation. A proportion humaine, il a été notamment démontré que les mensurations de la poupée Barbie sont irréalistes, et le poids qu'elle afficherait correspondrait potentiellement à celui d'une personne atteinte d'anorexie, comme Galia Slayen, alors étudiante, l'a mis en évidence dans un article publié pour le Huffington Post en 2011, intitulé « The scary reality of a Real-Life Barbie Doll »¹²⁶ (à travers lequel elle relate son expérience de transposition de la poupée Barbie à une taille humaine).

Formellement, le choix de la figuration des poupées obéit à l'intention originelle¹²⁷ d'interroger les modes d'identification, chez le spectateur et la spectatrice, aux corps présentés à l'écran. Quel rapport peut-on nouer aux protagonistes si leur corporéité nous est étrangère ? Peut-on se projeter dans des objets qui, bien que mus et doublés, restent figés dans leurs expressions ? Peut-on se reconnaître dans le non-vivant ? A mon sens, la possibilité d'identification n'est pas compromise dans le cas de *Superstar*, et sans doute à dessein. Des procédés de mise-en scène subtils permettent de sceller dans l'esprit de l'instance spectatrice, peut-être de prime abord troublée, la possibilité de se reconnaître dans ces objets anthropomorphes. Les séquences d'ouverture, analysées en partie ci-après, s'attachent à faciliter l'investissement du spectateur dans le récit, et sollicitent corollairement son identification au personnage protagoniste.

A la fin du premier quart d'heure, lorsque Karen chante *Top of the World*, l'image, furtive et en insert, d'une bouche dont le mouvement des lèvres se synchronisent au débit des paroles, participent à affermir la proximité symbolique entre notre corporéité de spectateur et celle de la poupée pour laquelle on est censés entrer en empathie. Néanmoins, l'inverse pourrait aussi être vrai ; d'aucuns pourraient être rappelés, par le surgissement ponctuel de figures réellement humaines, à leur étrangeté par rapport aux poupées, comme si la figuration de leur propre

¹²⁴ Mary Desjardins, *op.cit.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Galia Slayen, « The Scary Reality of a Real-Life Barbie Doll », *The Huffington Post*, 2011.

¹²⁷ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.261.

corporéité rappelait le contraste entre l'être et l'objet. Mais pourrait se jouer également une forme d'inversion des investissements, où l'arrivée à l'écran d'une figure humaine troublerait un spectateur ou une spectatrice qui, par le conditionnement progressif de son identification aux poupées, se sentirait soudain étranger à cette corporéité qui pourtant est sienne. En ce sens, cette indétermination des effets que peut produire ce parti-pris d'une forme composite se rapporte au constat initial par lequel Haynes dit avoir esquissé les contours de *Superstar* : « Selon moi c'est le public qui prête des émotions à une histoire, et pour peu que l'on adopte un langage compris par tous, c'est le spectateur qui donne vie et sens au discours¹²⁸ ». Elle confirme en outre la dimension expérimentale du film, en ce que l'originalité du procédé formel fait échapper la réception qui lui est consacrée à toute prédétermination.

Cependant, le propos porté par le film n'est pas à situer dans un relativisme qu'induirait une forme ouverte ; il propose au contraire une interprétation partisane de la vie de Karen Carpenter, en assumant sa veine singulièrement reenactantielle. Les séquences inaugurales en sont la juste illustration.

c.4. Reconstituer, d'entrée de jeu



Le cadre temporel est d'emblée posé par un carton noir qui indique la date : 4 février 1983. Les bruits du mouvement d'Agnes précèdent l'image de quelques secondes. Lorsque celle-ci surgit – à l'instant où le prénom de Karen est prononcé, comme si le film achevait sa naissance au moment où son sujet est nommé – en noir et blanc, sa mobilité, son ajustement à hauteur des

yeux, sa synchronicité avec le bruitage ne laissent pas de doute : la séquence est filmée en caméra subjective. Les objets qui pavent la trajectoire de cette dernière et les pièces qu'elles traversent (cuisine, salle de séjour cossue) sont à proportions humaines. Une main, humaine, fait irruption dans le cadre lorsqu'Agnes toque à la porte de la chambre de sa fille. Une légende est figurée en bas de l'image : « A dramatization ». Trois entrées définitionnelles sont proposées

¹²⁸ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes *op.cit.* p.261.

à ce terme dans le *Cambridge Dictionary*¹²⁹. Britanniques ou américaines, les acceptions recèlent une idée matricielle, manifestent un dénominateur commun : celui de l'adaptation performative. L'acte de mener une *dramatization* implique une transposition vivante d'un matériau le plus souvent écrit, ou d'un évènement. Dans le contexte de cette première séquence, et des éléments de mise en scène qui lui succèderont, ladite *dramatization* évoque les reconstitutions que l'on retrouve dans les émissions de télévision chroniquant un fait-divers. L'incorporation de cette légende au texte filmique, qui paraît d'emblée hybride (le spectateur ou la spectatrice regarde un moyen-métrage qui simule d'entrée de jeu une autre forme audiovisuelle), revêt une double portée reenactantielle. Il s'agit tant de reproduire un style énonciatif que d'annoncer implicitement l'essence du film : la reconstitution. *Superstar* mènera cet effort en toute liberté ; liberté de formes, de narration, de figuration, de composition.

Cette première séquence annonce substantiellement la relation entre les personnages ; les accents aigus et injonctifs dans la voix de la mère, qui somme sa fille de se dépêcher, esquissent une propension à l'infantilisation, du moins au contrôle de l'emploi du temps de Karen (qui a, au moment de son décès, 32 ans).

Le recours à une bande-son cryptique et anxiogène au moment de l'entrée d'Agnes dans la chambre de la chanteuse semble signer un basculement dans le cauchemar, et, à certains égards, le film prolongera ce mouvement cauchemardesque dans la dissection de cette dissonance entre l'ascension de Karen et l'enfer dans lequel sa vie personnelle s'engouffre.

La découverte du corps, dont on ne perçoit que les jambes dans la pénombre du placard et la frénésie des mouvements de panique d'Agnes et de la caméra, amène la musique à sa culmination. *Superstar* annonce d'emblée son issue ; Karen, qui sera le cœur du film, nous paraît partiellement, sous sa forme humaine, inanimée. Sa figuration quelques instants plus tard, à l'issue du générique, en poupée Barbie, s'inscrit dans le prolongement de cette découverte macabre. Le corps sans vie de Karen laisse place à un autre corps sans vie, du moins inexpressif, mu et doublé par des instances invisibles, insaisissables.

¹²⁹ Disponible sur : <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dramatization>



*A gauche, la main d'Agnes qui toque à la chambre de sa fille
A droite, les jambes inertes de Karen*



La maison des Carpenter?

A l'écran noir sur lequel aboutit cette première séquence immersive, succède en fondu le devant d'une maison californienne, filmée dans une couleur délavée et bornée par des arbres impeccablement taillés. Peut-être s'agit-il de la véritable maison des Carpenter ? Sur fond d'une musique monotone et énigmatique, une voix grave assène la question suivante : « What happened¹³⁰ ? ». Avant d'enchaîner : « Why, at the age of 32, was this smooth-voiced girl from Downey, California, who led a rocker's nation smoothly into the 1970s, found dead in her parents' home¹³¹? » Un temps, l'image fond au noir. La voix reprend « Let's go back. Back to southern California, where Karen and Richard grew up, back to the home in Downey where their parents still live together¹³² ».

Dans un mouvement joint à la parole, la caméra amorce un mouvement de traveling latéral à travers un quartier résidentiel et, faisant défiler les habitations cossues à mesure que les mentions du générique s'enchaînent, la voix de Karen Carpenter surgit, à travers une interprétation de sa chanson *Superstar*, qui donne son titre au film. Le film esquisse les contours de sa démarche ; celle-ci aura trait à l'investigation (et cette reconstitution polymorphe s'inscrira dans cette entreprise). En feignant le mystère, en imitant l'esthétique et l'énonciation

¹³⁰ « Que s'est-il passé ? »

¹³¹ « Pourquoi, à l'âge de 32 ans, cette fille à la voix douce de Downey, en Californie, qui a doucement accompagné la nation dans les années 1970, a-t-elle été trouvée morte chez ses parents ? »

¹³² « Revenons en arrière. Retour sur la Californie du Sud, où Karen et Richard ont grandi, retour à la maison à Downey où ses parents vivent encore »

des documentaires criminels (la raison de la mort de Karen n'est pas spécifiée, les décors filmés – inspirant la tranquillité d'un milieu aisé – contrastent avec la violence de la découverte encore inexpliquée), Haynes fait la démonstration d'une certaine lucidité discursive, d'un recours détaché (du moins non-littéral) à la forme qu'il invoque, et à laquelle il insuffle une part de subversion lorsque les poupées Barbie font leur entrée dans le film. Il donne à voir par ce biais le caractère composite et libre de son cinéma (qui emprunte à diverses textualités), et assure une certaine transition entre les corporéités.

L'ancrage de ce préambule dans des décors aux proportions humaines, le recours à la caméra subjective qui immerge le spectateur ou la spectatrice dans la diégèse du film sans pourtant faire clairement figurer une corporéité humaine, l'analogie que le film tend à tisser entre les différentes natures d'inanimation des corps facilitent l'adhésion du spectateur au film et l'acceptation du recours aux poupées Barbie comme foyer référentiel principal dans la projection de l'instance spectatorielle dans le film. Le film opère ce glissement de l'humain (suggéré) à la poupée à l'aide de fondus enchaînés qui nous rapprochent progressivement de la fenêtre de Karen Carpenter, comme s'il s'agissait d'un mouvement naturel du film, d'une continuité dénuée d'aspérités. C'est peut-être en cela que Haynes dessine sa subversivité singulière, en ce qu'il trouble et hybride les formes en semblant nier, telles qu'elles se succèdent et s'allient dans le corps du film, leur hétérogénéité.

c.5. Remise en jeu d'un pacte funeste ?

Cet alliage de formes, de registres, d'images composites – voire de prime abord antithétiques – irrigue ainsi le déroulé du film et la teneur expérimentale de ce dernier tend à s'affirmer dans sa propension ponctuelle à simuler son inscription dans un régime narratif conventionnel. La remise en jeu des séquences tirées de la vie de la chanteuse emprunte à ce titre à l'arsenal des procédés que l'on retrouve dans un biopic : ellipses, dialogues, musiques, déroulement chronologique de l'action... Pourtant, ces effets sont restitués artisanalement, ou à travers des moyens qui dénotent une expérimentation médiale et contreviennent à l'effacement – qui pourrait prévaloir dans le cadre d'une fiction télévisée – des marques de la présence de l'auteur dans l'articulation du récit. Cela concourt à l'émergence corolaire d'une certaine tension entre fiction et expérimentation, entre reportage et exposé critique, entre homogénéité feinte (les séquences fictionnelles se déroulent – d'un point de vue dramatique – comme si la narration reposait sur une captation classique des images) et hétérogénéité patente des matériaux articulés. Le film semble en ce sens se structurer autour d'une superposition scalaire de discours : celle de l'histoire, qui simule une crédulité dans sa forme et son déroulé, et

celle de l'auteur qui articule une narration bigarrée, qui n'est pas dupe des artifices qu'elle déploie, et à travers lesquels s'esquisse en sous-jacent une certaine ironie critique.

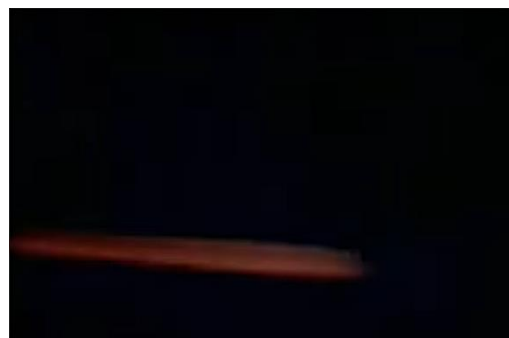
La séquence où la collaboration des Carpenters, à peine formé, avec la maison de production A&M Records est entérinée (et le destin de Karen ainsi scellé), met en perspective les tensions entre fiction et expérimentation et leur recouplement. Cette reconstitution imaginée de la rencontre de Richard et Karen avec celui qui sera leur producteur, et grâce auquel leur carrière s'amorce véritablement, est introduite à l'issue d'une brève séquence elliptique, où la musique, et plus spécifiquement la reprise que les Carpenters ont signé de la chanson *I'll never fall in love again* écrite par Jerry Orbach et Jill O'Hara, semble servir de liant entre les temporalités. Le mouvement de celle-ci oscille d'ailleurs entre différents régimes diégétiques.



Le talent de Karen soudain révélé

Emanant d'abord du sein du récit lorsque Karen, dans sa chambre, chantonne les paroles de la chanson sur la voix de Dionne Warwick, qui provient de sa radio, la musique devient extra-diégétique lorsque sa mère et son frère s'adressent à elle sur le seuil de la porte, lui suggérant de s'associer à ce dernier pour former un groupe de musique. La chanson supplante alors la version de Dionne Warwick¹³³, pour basculer sur celle que les

Carpenters chantent dans leur album *Close to you*¹³⁴ et semble sujette à une accélération de son débit, jointe aux mouvements insaisissables qui agitent la caméra ou s'agitent devant elle. Le défilement de ces formes obscures traversées de quelques éclats de lumière indéfinis évoque la rapidité d'un train dans un tunnel. Haynes recourt ainsi à une suggestion plastique du passage du temps, une sorte d'objectification esthétique du flux temporel, de l'ellipse, débouchant sur l'entretien dans le bureau du producteur, qui s'ouvre sur un rebasculé de la chanson dans un régime intradiégétique.



Le défilement abstrus de lumières

¹³³ Incluse dans l'album éponyme *I'll never fall in love again* sortie en avril 1970.

¹³⁴ Paru en août 1970.



La main qui éteint la radio

En effet, en insert, la main, anthropomorphe, du producteur – désigné sous l'appellation Mr A&M au générique de début – éteint une radio au moment où la musique s'interrompt. Celle-ci retourne donc à sa destination première, mais l'usage dramatique plurivalent que lui confère Haynes est un indicateur supplémentaire d'une propension à l'expérimentation dans l'édification narrative du récit. Le plan qui

suit corrobore l'ambivalence qui sous-tend le déroulé formel de l'action, lorsqu'à la main humaine succède le corps de poupée du producteur (même si cette opération de « succession » des corps peut aussi servir à leur assimilation et l'acceptation de celle-ci dans l'esprit des spectateurs et spectatrices), qui pivote sur sa chaise dans un plan rapproché poitrine relativement sombre pour s'adresser, d'une voix plutôt sinistre, aux jeunes musiciens, présentés dans un contrechamp frontal assis sur un canapé, la posture droite, sage, peut-être légèrement recroquevillée.



Le producteur pivote sur sa chaise

Une logique d'opposition, duale, semble irriguer la mise en scène de ce dialogue. L'alternance des champ/contrechamp scinde les deux partis : d'un côté Mr A&M, qui semble trôner derrière son bureau imposant, entouré des disques d'or qui ornent les murs à son dos et de l'autre le frère et la sœur, dont le maintien frêle donne l'impression qu'ils sont acculés.



Champ/contre-champ. D'un côté, le producteur, de l'autre les deux jeunes Carpenter

Le vocabulaire employé par leur interlocuteur raffermir leur vulnérabilité ; en parlant d'eux comme des « kids¹³⁵ » « young and fresh¹³⁶ », Mr A&M les assimile, par cette terminologie tendancieusement cannibale, à des proies, naïves, encore pures et épargnées de toute corruption. D'une voix démonstrative et douceuse, il leur assure que A&M est une « vraie famille », à mesure que la tension et l'échelle de plans se resserre autour de Karen, mutique. Le surgissement d'une musique aux notes inquiétantes accompagne le basculement progressif de la séquence dans une atmosphère suffocante. La lumière vacille, la stabilité des plans également, et le visage de Karen est plongé dans une semi-obscurité fluctuante. Le plan d'une main humaine qui avance mécaniquement (mue par une sorte de bruitage qui suggère son caractère robotique), intercalé entre les plans mouvants axés sur le producteur derrière son bureau et ceux du visage de Karen en gros plan, amplifie cette montée de la tension, et épouse la voix déliquescente du producteur qui énonce à la chanteuse « All you have to do is put yourself in my hand¹³⁷ ». La progression de la main vers Karen (le montage de plus en plus haché suggère sa destination davantage que le plan en lui-même – abstrait de tout référentiel spatial – ne la montre) ferment l'expression d'une inéluctabilité. Karen se retrouve prise au piège d'un système qui lui fait encourir sa perte, et qui n'est que l'extension d'un autre système asservissant : la famille.



A gauche, la main se rapproche inexorablement de Karen, à droite, plongée dans l'obscurité

Cette remise en jeu dramatisée de la signature du contrat pourrait agir comme une sorte de *reenactment* « dans le présent et pour le présent¹³⁸ » pour reprendre l'expression proposée par Caillet citée en introduction. La mise en scène de cet instant par lequel naît la carrière des Carpenters est imprégnée d'une connaissance et d'une interprétation rétroactive de la carrière

¹³⁵ « Des gamins ».

¹³⁶ « Jeunes et frais ».

¹³⁷ « Tout ce que tu as à faire est de t'en remettre à ma main ».

¹³⁸ Aline Caillet, *op.cit.*

et de la vie de la chanteuse, qui revient à concevoir à propos de celles-ci un destin, dont la détermination est cimentée par l'avènement de ce pacte avec l'industrie du « *showbusiness* ». Il serait tentant de déceler dans la mise en scène de ce contrat une référence au pacte faustien. Il m'apparaît cependant que Karen ne s'abandonne pas sciemment aux conditions de son succès. Le désir de celui-ci n'émane d'ailleurs pas d'elle en premier lieu. Elle est poussée par sa famille, et surtout sa mère, dans les mains de ce producteur, qui, à titre individuel, n'aura pas tant d'influence sur le sort de la chanteuse que le système qu'il symbolise. En ce sens, il n'y a pas vraiment un échange de conditions qui ferait que Karen, en tant que personnage du moins, ait conscience, ou conçoive qu'il y ait un coût funeste à l'accomplissement de sa carrière. De fait, son abandon à ces systèmes (familiaux et professionnels) d'oppression se fait quelque peu dans la passivité, ou plutôt sous l'influence de ce que sa cellule familiale projette en elle, et que son existence médiatique exacerbera.

Cette séquence où Karen tombe sous le joug d'un système destructeur suit une trajectoire de culmination vers l'horreur. La tension est accentuée par la frénésie du montage, la déstabilisation du cadre et des lumières, la déformation des voix et atteint son apogée par un bref *cut* sur un écran noir qui précède le retentissement d'un cri strident et l'insertion d'une image d'archive d'un corps – qui semble féminin – décharné, lâché dans une fosse où est empilée une multitude de cadavres qui évoquent les images des camps d'extermination nazis. A travers ces images, Haynes suggère une certaine analogie entre le fonctionnement des systèmes familiaux et professionnels dans lesquels la chanteuse est prise au piège et la tyrannie assassine d'un régime fasciste et totalitaire. L'universitaire Mary Desjardins, toujours dans l'article « *The Incredible Shrinking Star: Todd Haynes and the Case History of Karen Carpenter* », questionne même le parallèle auquel le cinéaste s'aventure par le recours à ces images, entre la maladie anorexique et une oppression fasciste. Si elle reconnaît une relative pertinence dans l'idée qui sous-tend cette comparaison (notamment en ce qui concerne cette « psychodynamique individualisée¹³⁹ » dans la mesure où l'anorexie implique un contrôle rigide de son corps par une « surveillance », une « discipline » et une « hypervisualisation¹⁴⁰ » de celui-ci), celle-ci est néanmoins questionnable lorsqu'elle implique le remploi d'images illustrant le génocide perpétré par l'Allemagne nazie contre la communauté juive. Ce procédé, qui s'inscrit dans une certaine veine reenactantielle en remployant et transplantant d'un contexte à l'autre des images du passé, soulève deux problèmes éthiques. Le premier a trait à la proximité

¹³⁹ Mary Desjardins, *op.cit.* : « individualized psychodynamic ».

¹⁴⁰ *Ibid.* « Hypervisualization ».

de la démarche de Haynes avec une pratique du film de *found footage*. Dans l'article « Films d'Archives », publié en 2007, le cinéaste et critique Yann Beauvais définit la réalisation d'un film de *found footage* de la sorte : il s'agit de « réaliser un film en s'appropriant des éléments trouvés, dérobés, prélevés, détournés, non-tournés par le cinéaste, mais que ce dernier recycle¹⁴¹ ». C'est bien cette notion de recyclage qui semble rentrer en jeu à l'issue de cette séquence du film de Haynes, et qui est le foyer de la première critique qu'on pourrait lui adresser : dans quelle mesure peut-on « recycler » les images d'un génocide, les délocaliser de leur contexte, les abstraire dans une certaine mesure de celui-ci à des fins métaphoriques et spectaculaires (elles interviennent lorsque la tension graduelle atteint son acmé, pour susciter un effet d'horreur à travers leur association au cri) ? De même, le second problème que fait émerger ce remploi se situe, pour Mary Desjardins, dans l'irreprésentabilité du corps anorexique à laquelle le film contribue. Selon l'universitaire, le fait de « substituer » le corps malade de Karen Carpenter à d'autres corps, que ce soit ceux des « poupées Barbie » ou bien des victimes des « camps d'extermination » illustre les « difficultés » à figurer un corps anorexique dans les « narration traditionnelles » ou même dans « les conventions narratives des biographies non-traditionnelles¹⁴² ». En ce sens, la remise en jeu de ces images tend à appesantir le propos de Haynes et met en tension les notions de représentabilité et d'irreprésentabilité ; l'intégration de ces images au matériau composite de son film participe à une figuration inappropriée des corps émaciés et assassinés par les nazis, tout en perpétuant une certaine invisibilisation de la réalité des corps anorexiques, même si le film, dans son hétérogénéité, est empreint d'une portée didactique, en incluant et simulant formellement (et ponctuellement) des reportages relatifs à l'anorexie, ses causes pathogènes et sa symptomatologie.

c.6. Ce que Superstar a de didactique (et de composite) ; éclairer sur l'anorexie

A cette culmination esthétiquement ambivalente qui conclue la séquence qui semble acter funestement le sort de Karen succède un carton explicitement programmatique, qui, dans une écriture dactylographiée, détaille l'intention, ou du moins la direction, du film : « As we investigate the story of Karen Carpenter's life and death we are presented with an extremely graphic picture of the internal experience of contemporary femininity. We will see how Karen's visibility as a popular singer only intensified certain difficulties many women experience in relation to their bodies¹⁴³ ». Ce texte, bref, s'articule autour d'une terminologie plutôt scolaire,

¹⁴¹ Yann Beauvais, « Films d'archives », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°41, 2003.

¹⁴² Mary Desjardins, *op.cit.*

¹⁴³ « Tandis que nous nous penchons sur la vie et la mort de Karen Carpenter, nous est présentée une image très crue de l'expérience interne de la féminité contemporaine. Nous verrons comment la visibilité de Karen en tant

à travers le recours à des verbes tels que « investigate » [investiguer/enquêter], des pronoms impersonnels tels que « we » [nous/on] ou bien des formulations comme « We will see » [nous verrons]. Cette description explicite du propos qu'en apparence le film tiendra est, à l'instar de la discursivité narrative qu'il feint, empreint d'une certaine ironie : le caractère littéral d'un tel procédé, s'il annonce en surface la part didactique de *Superstar*, dénote justement, par la rigueur appliquée et exagérée qu'il affiche et son insertion dans un régime formel hétéroclite, le déploiement d'une dynamique de feintise, de simulation. C'est en ce sens que le didactisme de *Superstar* relève de la reconstitution. En revanche, là où la reprise et la subversion d'éléments propres à un régime narratif étaient sous-tendues par une démarche expérimentale, il semblerait que la dimension didactique de *Superstar* soit relativement opérante, au-delà de l'intention esthétique qui avait d'abord pu la guider et œuvrer à son déploiement.

Dans l'entretien-fleuve qu'il accorde à Judith Revault d'Allonnes, Todd Haynes se souvient du fait qu'il ne s'attendait pas à ce que le film serve de support de prévention pour des « organisations de lutte contre l'anorexie », voire « [d']outil d'enseignement ¹⁴⁴ ». A l'époque de l'élaboration et de la production de *Superstar*, la sensibilisation de la société américaine aux causes, à la symptomatologie, aux traitements de l'anorexie et aux comorbidités qui lui sont associées se substantialise, la mort de Karen Carpenter et la couverture médiatique qui lui a été portée ayant bouleversé l'opinion publique, comme le rappelle l'universitaire Andrea Marks dans l'article « The Evolution of our understanding and treatment of eating disorders over the past 50 years », publié en 2019¹⁴⁵. A propos de l'appréhension de l'anorexie, si l'auteur de l'article établit que la dénomination médicale de ladite « *anorexia nervosa* » remonte à la fin du XIX^e siècle, elle estime également que les 50 dernières années, et plus particulièrement la décennie des années 1980, ont été déterminantes dans la prévention, mais surtout dans la compréhension collective de la maladie. Marks se penche notamment sur les travaux, qu'elle juge pionniers, de la psychiatre allemande Hilde Bruch, et considère que l'ouvrage *The Golden Cage : The Enigma of Anorexia Nervosa* paru en 1978 a fortement contribué à éveiller le public au fonctionnement de l'anorexie et à une approche de celle-ci comme une maladie d'ordre psychiatrique.

que chanteuse populaire n'a fait qu'exacerber certaines difficultés dont beaucoup de femmes font l'expérience dans leur relation à leurs corps »

¹⁴⁴ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.269.

¹⁴⁵ Andrea Marks « The evolution of our understanding and treatment of eating disorders over the past 50 years ». *Journal of Clinical Psychology* vol.75, page 138-139, 2019.

En ce sens, les tenants de l'anorexie sont davantage explicités dans le troisième *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, publié en 1980. Celui-ci spécifie qu'il s'agit d'un « trouble alimentaire », associé à une certaine image de la « beauté¹⁴⁶ », reconnaissant de fait la dimension pathogène de l'environnement culturel dans lequel baigne l'individu malade. La prise de conscience des enjeux de l'anorexie est consubstantielle à l'augmentation de sa prévalence, à partir des années 1970-1980, relative, selon Marks, à des facteurs psychosociologiques. L'article « Anorexia and Bulimia – The Maladjusting coping strategies of the 80s », écrit par A. Rita Caffary en 1987¹⁴⁷, parle des années 1980 comme d'une décennie traversée par une « obsession culturelle » pour la « minceur physique ». Néanmoins, concomitamment, ce phénomène de représentation collective – et son implication dans l'accroissement du nombre de personnes affectées par l'anorexie – commence alors à être problématisé, là où, selon l'article de Meera Shanbhag cité précédemment, l'établissement d'une causalité entre trouble alimentaire et canons de beauté demeurerait plutôt balbutiante¹⁴⁸.

Les années 1980 semblent ainsi être celles d'une prise de conscience ; les travaux du docteur Salvador Minuchin font état de l'influence des dynamiques familiales dans la naissance et la perpétuation des manifestations de la maladie¹⁴⁹ tandis que les méthodes de traitements issues de thérapies plus conventionnelles sont remises en question (psychothérapie, psychanalyse, etc.¹⁵⁰), à mesure que la létalité de l'anorexie s'imprime dans la conscience collective. En ce sens, la démarche de Todd Haynes n'est pas dénuée d'une vocation instructive, informant, même dans une forme qui n'est pas littérale (le reportage est, dans cette logique d'hybridation et de feintise, simulé) sur la maladie, et assimilant dans la délivrance de ces informations les connaissances qui ont pu être consolidées en amont et suite au décès de Karen Carpenter.

De ce fait, la portée didactique de *Superstar* se déploie dans une hybridité propre à la forme caméléonesque du film ; les moments qu'on identifierait comme étant plus fictionnels servent de tremplin à des séquences plus explicitement didactiques en témoignant du basculement de Karen dans la maladie, et en sous-jacent, des rouages qui fomentent son enracinement.

¹⁴⁶ Meera Shanbhag, « Misunderstood : A Cultural History of Eating Disorders in the West », *Apollon Undergraduate Journal*, vol. 10, 2020.

¹⁴⁷ Rita A. Caffary. « Anorexia and Bulimia-the Maladjusting Coping Strategies of the 80s » *Psychology in the schools* 24 1987. P. 45–48.

¹⁴⁸ Meera Shanbhag, *op.cit.*

¹⁴⁹ Andrea Marks, *op.cit.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

Dans la onzième minute du film, une séquence prenant pour ancrage le séjour familial des Carpenter suit une trajectoire assez analogue à celle se situant dans le bureau du producteur d'A&M, suggérant une certaine collusion, dans l'exercice de la servitude, entre environnement familial et professionnel. De nouveau, la voix de Karen, qui irriguait alors les images d'archives documentant les années belligérantes et contestataires de la présidence Nixon, rebascule abruptement dans un régime intra-diégétique lorsque, d'un geste de la main (également anthropomorphe) présenté en gros plan, la mère de Karen éteint la radio d'où effusait la voix de sa fille. Elle lui coupe ainsi la parole, lui ôte la voix, la réduit symboliquement au silence, tandis qu'elle s'attèle à prendre les mensurations de sa fille, en vue de l'habiller d'un tailleur, ce que Karen rejette. La séquence relève en ce sens de la mise en abyme, dans la mesure où la mère décide de l'habillage de sa fille, qui, surélevée par un promontoire dont je n'ai pas réussi à identifier la nature (s'agit-il d'un fauteuil, d'un tabouret, d'un canapé ?), se tient droite, vêtue d'une robe rouge, à la disposition entière de celle à qui elle s'en remet, telle... une poupée Barbie.

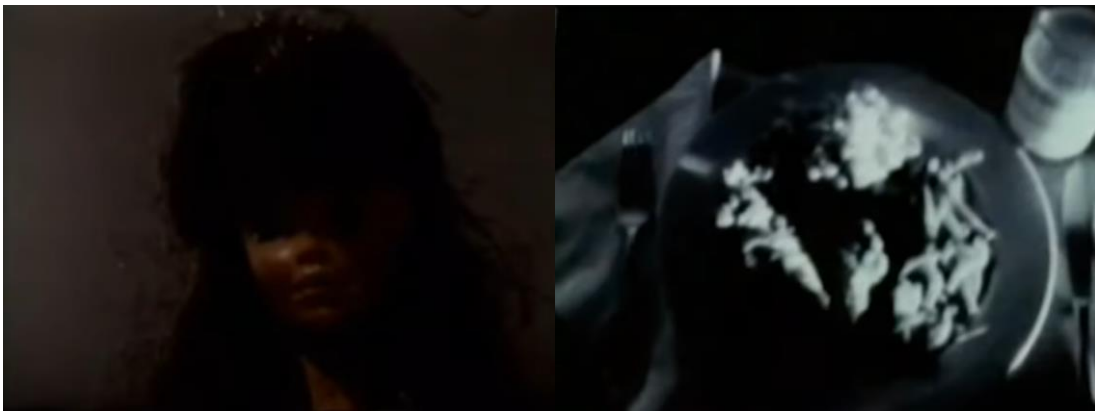


Karen habillée par sa mère

Corolairement, cette séquence est porteuse d'un éclairage plus démonstratif sur le parti-pris de figurer Karen en poupée ; elle est réifiée, et dans une certaine mesure, modelée par ce que la société et ses proches projettent en elle. Tandis qu'Agnes se montre sourde à ce qu'expriment les préoccupations de sa fille sur son image, son corps, son poids, en la rabrouant, un des germes de l'obsession naissante de Karen pour son poids nous est exposé : l'évocation d'un commentaire désobligeant, formulé par un reporter, qui jugeait la chanteuse « potelée ». De fait,

la mise en place d'un système intérieur de contrôle (Karen dit explicitement à sa mère vouloir « surveiller » ce qu'elle mange, lorsque son interlocutrice lui reproche d'être devenue « fanatique » à propos de son poids, usant d'un lexique relevant du sectarisme, d'une forme d'autoritarisme congruente avec le choix discutable de Haynes de recourir aux images du génocide perpétré par le totalitarisme nazi) naît indéniablement, à l'instar de ce que concourt à illustrer la séquence, d'une réponse à une agression extrinsèque, et à une dépossession d'une certaine agentivité (dans ses choix vestimentaires, de carrière, de vie...).

Similairement à la séquence analysée précédemment, celle-ci est portée par une culmination inexorable vers l'horreur (ou du moins ce qu'elle a de subjectif ici du point de vue de Karen), orchestrée par le déploiement de la même bande originale inquiétante, émettrice d'une tension graduelle. Le surgissement de Richard dans la séquence, qui annonce leur invitation à un dîner célébratoire organisé en l'honneur de sa sœur occasionne une brève accélération du montage qui se solde par un plan, en dehors de tout raccord d'axe, sur Karen, qui, par un mouvement de zoom, nous mène subitement d'un plan rapproché poitrine à un gros plan sur le visage (poupée) de la chanteuse, auquel succède immédiatement une image en noir et blanc (comme celle des camps d'extermination) d'une assiette remplie de nourriture.



La vision d'horreur de Karen

Cet effet est sous-tendu par un investissement plutôt original d'une conception du montage proche de celle que conçoit Lev Koulechov. Au plan sur un visage de la poupée Karen Carpenter – forcément inexpressif puisqu'étant le simulacre-objet d'un corps humain – succède une image de nourriture que sa figuration en noir et blanc et son tempo dicté par la tension sinistre de la bande originale imprègnent d'une connotation mortifère, du fait de l'emploi d'un procédé quasiment identique (image dépouillée de couleur et malaise croissant convoyé par la musique) pour la séquence où Karen se retrouve entre les mains du producteur d'A&M, qui s'était soldée

par l'image d'une horreur irréfragable. En ce sens, bien que le montage en *cut* suggère l'ancrage subjectif de la perception dévolue à ce plan de nourriture, qui semble relever d'une production mentale du personnage de Karen (qui est d'ailleurs, par le biais de l'accession aux images de son esprit, d'autant plus humanisée), la relative symétrie qu'arbore la mise en scène au cours de cette séquence suffit à prêter à cette image de nourriture une connotation horrifique.

Le régime fictionnel introduit donc ici à certains des enjeux de l'anorexie, que la bascule dans un registre plus explicitement didactique s'attache ensuite à détailler. En fondu enchaîné, le gros plan sur la nourriture laisse place à l'image d'une boîte de laxatifs (qui, en causant par leur surconsommation l'atrophie des muscles cardiaques de Karen, seront les artisans de sa mort), et, sur le fond d'une musique neutre, à une voix-off explicative. Celle-ci amorce son propos par l'énoncé d'une vérité à la portée générale : « The affliction which eventually destroyed Karen Carpenter is one that plagues many many young women like her. The name of this private obsession : anorexia nervosa¹⁵¹ », tandis qu'à l'écran apparaît, en flou, des images de rues d'un environnement urbain indéterminé. Le film glisse alors vers la forme du reportage, de l'apport d'information, d'abord sur une tonalité assez blanche, neutre, qui simule par la suite une part d'interactivité, à travers les questions posées face caméra par des anonymes dans la rue (le procédé s'inscrit quelque peu dans un renversement des rôles par lequel les passants ne sont pas sondés, mais adressent à la place des questions à la voix-off, à l'instance qui semble générer, articuler le montage).



Une femme s'interroge sur l'anorexie

Ainsi, à l'interrogation « What is anorexia nervosa¹⁵² ? » qu'une femme lance à la caméra, la voix-off répond, pendant que l'image entame un mouvement vers un livre ouvert et indéfini, qui, par son association avec la définition que délivre la voix, pourrait être un manuel médical : « Anorexia Nervosa is a self-starvation condition which affects mostly women in their adolescence

or young adulthood. Sufferers desperately long to be thin and often transform their body to such an extent that menstruation ceases and being revert to a prepubescent stage¹⁵³ ». Une autre

¹⁵¹ « La maladie qui a fini par détruire Karen Carpenter est celle qui frappe de très nombreuses jeunes femmes comme elle. Le nom de cette obsession de privation : Anorexia Nervosa ».

¹⁵² « Qu'est-ce que l'anorexia nervosa ? ».

¹⁵³ « Les malades aspirant désespérément à être mince et transformant souvent leur corps à tel point que la menstruation cesse et revient à un stade prépubère ».

question, toujours posée par une personne anonyme face caméra, intervient « Do anorectics get hungry¹⁵⁴ ? ». La voix, sur un ton imperturbablement neutre, explicatif, détaille succinctement le rapport des malades à la nourriture tandis qu'à l'image se succèdent des plans sur des enseignes de fast-food, des gâteaux, ou des assiettes richement garnies.

A la troisième question « Do they really think they look attractive¹⁵⁵? », une image virtuelle d'un corps nu et acéphale de poupée Barbie vient appuyer le propos de la voix qui évoque la dissonance entre la perception que le ou la malade se figure de son corps, de son poids, et la réalité, alarmante, de celui-ci. Ainsi, qu'importe le registre formel et discursif élu dans le film (fictionnel, factuel, expérimental), celui-ci ne cesse de lier les corps anthropomorphes, qu'ils soient humains ou factices, niant ainsi leur hétérogénéité, sans doute dans un effort d'accréditer le potentiel identificateur auquel les poupées aspirent à prétendre, mais également de s'inscrire pleinement dans la logique disparate de ce tissage hybride qu'est fondamentalement *Superstar*.



Ce qui s'apparente ainsi à une première mise au point didactique s'achève sur un plan axé sur une mappemonde – et plus spécifiquement sur les Etats-Unis – qui défile latéralement d'Ouest en Est, tandis que la voix, chantante, de Karen Carpenter se fait entendre. Dans un raccord mouvement, la mappemonde cède sa place à une boule de disco pivotant pareillement. Le registre documentaire glisse alors vers la fiction, qui reprend temporairement le pas.



De la mappemonde à la boule de disco, retour à la fiction

¹⁵⁴ « Les anorectiques ont-ils faim ? ».

¹⁵⁵ « Est-ce qu'ils pensent vraiment qu'ils sont beaux ? ».

Celle-ci n'est, dans la suite de son déroulé, évidemment pas hermétique à quelques incursions vers une forme plus explicitement didactique. Lorsqu'il ne s'agit pas d'informer sur l'anorexie, *Superstar* s'essaye à la portraiture (furtive) d'une génération de musiciens (fictifs) contemporains, dans leur jeunesse, de la carrière de la chanteuse. Sous la forme de bribes



Une des intervenantes fictives

d'entretiens face caméra, des « personnages » dont le patronyme et l'occupation sont précisés en surtitres, évoquent leur perception de la musique des Carpenters. S'il est question de la part « réactionnaire » que recèlent les valeurs de tranquillité, de stabilité, d'unité familiale, véhiculées par le style et l'image du groupe, les intervenants tendent à s'accorder autour

du talent de Karen, allant même jusqu'à estimer qu'il n'a pas été considéré à sa juste valeur. Derrière ce détour qui aspire sans doute à tisser un aperçu de la réception à laquelle la musique des Carpenters pouvait prétendre, se formule surtout le point de vue de Haynes sur la musique du groupe, tel qu'on peut le relever notamment dans l'échange qu'il a avec Judith Revault d'Allonnes, cité plus haut¹⁵⁶. En ce sens, cette partialité patente du discours mis en jeu témoigne d'une certaine lucidité sur la duplicité des formes et des registres déployés, et reenactés. Haynes instille en effet à l'emprunt de codes génériques, formels, identifiables et réglés, une discursivité qui lui est propre, douée d'une dimension indéniablement politique, qui se retrouve aussi incarnée dans le didactisme du film. Eclairer sur l'anorexie, ses causes psycho-sociales et ce qu'elle dit de la société, de ses conditionnements, de ses normes et des assujettissements qu'elles produisent, relève d'une vocation à la fois critique et instructive, qui inscrit ces excursions formelles dans un registre reenactantiel.

Ainsi, de nouveau, le rebasculement dans une séquence didactique sur l'anorexie intervient au détour d'une scène fictionnelle qui met en confrontation Karen et Richard alors que celui-ci s'évertue à vouloir faire manger sa sœur. Dans un effet de dissonance qui ne fait qu'accentuer la portée critique de la micro-séquence qui s'ensuit, la caméra balaye latéralement des rayons de supermarché remplis abondamment, tandis qu'une voix-off commente, plutôt factuellement, le rapport culturel de la société américaine à la consommation alimentaire depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Néanmoins, en surimpression, le carton d'un texte dactylographié,

¹⁵⁶ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.263.

morcelé en deux parties, occupe l'image sans discontinuer : « Anorexia can thus be seen as an addiction and abuse of self-control, a fascism over the body in which the sufferer plays the parts of both dictator and the emaciated victim who she so often resembles¹⁵⁷ ». Avant de reprendre immédiatement : « In a culture that continues to control women through the commoditization of their bodies, the anorexic body itself, rejecting the doctrines of femininity, driven by a vision of complete mastery and control¹⁵⁸ ». Ce texte marque la réitération d'un recours à un langage assez scolaire (on relève entre autres l'usage de marqueurs de connexion), qui, par son apposition à un discours documentaire sur la place de la nourriture dans les structures symboliques américaines (notamment familiales), établit implacablement une causalité entre les pratiques alimentaires américaines et la maladie anorexique, les premières étant un terreau pour le développement de la seconde.

Le dernier instant explicitement didactique qui jalonne le déroulé du film se situe aux alentours de sa vingt-septième minute et porte sur les méthodes de traitement de la maladie, en insistant sur leur insuccès et leur caractère foncièrement inadapté. La fiction sert, encore une fois, de catalyseur à cette mise au point didactique ; Karen vient de s'effondrer sur scène, et se réveille à l'hôpital, alitée, enserrée (dans un plan en contre-plongée frontale, en caméra subjective très probablement) par sa famille. Cette dernière lui déroule le plan de remise à pied qu'elle a établi d'elle-même : retour à la maison, surveillance attentive et rigoureuse de la part de sa mère, qui s'occupera également de l'alimentation de sa fille. La mise en scène, par cette dualité qu'elle instaure avec la frontalité des champ/contrechamp en plongée/contre-plongée, suggère sans ambivalence l'échec auquel est voué cette entreprise de sauvetage, qui a plus à voir avec une forme d'asservissement que de guérison.

La séquence qui suit confirme cela dans une forme nettement didactique. Tandis que défile à l'écran une série d'inserts sur des parties de corps humains (une bouche, un bras, un sein), une voix-off énonce : « There is a discouraging high failure rate in the treatment of anorexia, the refusal to eat is so annoying to doctors and family that intervention seems to focus entirely on trying to make the sufferer eat. When the anorectic is unable to comply on the dietary plan, she is often force-fed. In these cases, the patient is just considered officially recovered when the normal weight is reached and appropriate sex role functioning achieved. Ultimately, treatment

¹⁵⁷ « L'anorexie peut donc être vue comme une dépendance et un abus de maîtrise de soi, un fascisme sur le corps dans lequel la victime joue les rôles de dictateur et de victime émaciée à laquelle elle ressemble si souvent »

¹⁵⁸ « Dans une culture qui continue à contrôler les femmes par la marchandisation de leurs corps, le corps anorexique lui-même, rejetant les doctrines de la féminité, guidé par une vision de maîtrise et de contrôle complets »

which asserts absolute control over the patient's life only contribute to anorectic behaviour, which is often the result of highly controlled familial environments¹⁵⁹ ».



Karen, à l'hôpital, sous le joug familial

Cette séquence informe ainsi autant qu'elle critique. Elle sert de charge à l'égard des appréhensions curatives qui prévalent, témoigne d'une certaine mécompréhension de l'anorexie, y compris auprès du corps médical, et remet plus substantiellement en question la conception occidentale (et conservatrice) de la famille comme pilier fondamental et protecteur pour la société et ses individus. En esquissant un parallèle entre le comportement anorectique et celui de la famille, notamment dans leur propension incoercible au contrôle, Haynes suggère ainsi que, similairement à l'analogie qu'il dressait entre le fascisme et la servitude à laquelle les malades se soumettent et se disciplinent, la famille est aussi, dans ses dysfonctionnements, en tout cas dans la situation de Karen Carpenter, une instance fasciste. Cette démonstration sous-jacente inscrit ainsi Haynes dans cette dynamique de subversion, de remise en cause des normes hétéronormatives et patriarcales, d'exploration et d'hommage aux marges qui fait le propre du *New Queer Cinema* auquel il sera affilié avec *Poison*.

¹⁵⁹ « Il y a un taux d'échec décourageant dans le traitement de l'anorexie, le refus de manger est si embêtant pour les médecins et la famille que l'intervention semble se concentrer entièrement sur la tentative de faire manger le malade. Lorsque l'anorectique est incapable de se conformer au plan diététique, elle est souvent nourrie de force. Dans ces cas, le patient est considéré comme officiellement rétabli lorsque le poids normal est atteint. En fin de comptes, le traitement qui fait valoir un contrôle absolu sur la vie du patient ne contribue qu'au comportement anorectique, qui est souvent le résultat d'environnements familiaux très contrôlés »

La propension à arborer une forme didactique qui confine parfois au reportage ou au documentaire, afin de corroborer également la part démonstrative dont certains instants de fiction sont porteurs, s'inscrit ainsi pleinement dans la dynamique haynesienne du *reenactment*. Ces incursions formelles, en plus d'être motivées par la veine expérimentale du film, servent un point de vue réflexif sur la vie de la chanteuse, sa maladie, et ce qu'elles reflètent de l'Amérique des années 1970-1980. Dans la mesure où le film n'est réalisé que quatre ans après le décès de Karen, ce qu'il défend vaut très certainement encore au moment de sa réalisation. De même, ces séquences didactiques relèvent d'une forme d'intermédialité (elles se situent entre le fictionnel et le factuel, l'instructif et l'expérimental), qui sied particulièrement aux expressions reenactantielles^{160/161}, qui, pareillement à *Superstar*, se distinguent par leur inclination à puiser dans une pluralité de formes et de registres¹⁶². Ces moments didactiques simulent également une énonciation propre au média télévisuel, qui est souvent remis en jeu dans les entreprises reenactantielles¹⁶³. Enfin, ces emprunts aux registres documentaires et télévisuels tendent à s'inscrire dans un geste mimétique, constitutif, à l'instar de ce qu'énonce David Andrew Rice dans son mémoire ¹⁶⁴, des caractéristiques essentielles de la démarche reenactantielle.

Evidemment, ce que l'on pourrait désigner comme étant une forme de *reenactment* formel ne se limite pas ici au seul registre du documentaire télévisé. Dans ses moments fictionnels, *Superstar* est traversé de séquences très cinématographiques, si l'on songe, entre autres, au *split-screen* qui est déployé lorsque Karen cherche des conseils, au téléphone, auprès de la chanteuse Cherry Boone - elle aussi sujette à l'anorexie...



Karen et Cherry Boone au téléphone

¹⁶⁰ Aline Caillet, *op.cit.*

¹⁶¹ Cristina Baldacci (dir.), Susanne Franco (dir.), *op.cit.*, p.22

¹⁶² Aline Caillet, *op.cit.*

¹⁶³ Megan Carrigy, *op.cit.*

¹⁶⁴ David Andrew Rice, *op.cit.*

En somme, *Superstar* pose les jalons de ce que peut être le *reenactment* haynesien : hybride, polymorphe, politique, ambivalent, faussement littéral (le parti-pris du recours aux poupées Barbie peut sembler, à première vue, suivre un dessein purement reconstitutif), il semble rejeter l'uniformité, pour privilégier un mode d'expression pluriel, qui remet en jeu, dans un élan critique et subversif, la société américaine, dans ses manifestations culturelles et les récits qu'elle forge ou qu'elle musèle. C'est donc dans le prolongement de ce geste controversé que Haynes signe son premier film de long-métrage, *Poison*, quatre ans plus tard...

D. *Poison* (1991). Hybridations formelles : entremêler narration et expérimental

Le contentieux qui oppose Haynes et les ayant-droit de la musique des Carpenters fait basculer la diffusion de *Superstar* dans la clandestinité et concourt, corolairement, à accroître l'intérêt des publics, notamment amateurs de cinéma *underground*, pour le film. C'est ainsi que le cinéaste attire l'attention de Christine Vachon, une ancienne camarade de promotion à Brown qui deviendra sa productrice attitrée sur l'ensemble de ses films. Après avoir vu *Superstar*, Vachon va aux devants de Haynes pour lui proposer de produire son premier film de long-métrage¹⁶⁵. La genèse de *Poison* est alors mue par la congruence du contexte historico-sanitaire¹⁶⁶ et des appétences formelles que le cinéaste aspire à prolonger, après avoir constaté la certaine réceptivité du public à l'hybridité qui articule *Superstar*¹⁶⁷. La prolifération du SIDA et l'attention croissante que lui prête la sphère médiatique participent en effet à une accentuation de la stigmatisation à l'égard des personnes homosexuelles, dont la sexualité et le « mode de vie » non-hétéronormatifs font alors l'objet d'une désapprobation accrue qui marginalise d'autant plus la communauté gay¹⁶⁸. D'aucuns, à l'instar de ce qu'explique l'universitaire allemande Astrid Deuber-Mankowsky dans le chapitre « Autoimmunity and Sexual Difference in Todd Haynes' *Superstar : The Karen Carpenter Story, Poison and Safe* » qu'elle signe dans le cadre d'un ouvrage collectif¹⁶⁹, allaient même jusqu'à établir une corrélation homophobe entre la maladie et les habitudes et pratiques des individus infectés, apportant un jugement moral dépréciatif sur ces dernières.

Haynes est en ce sens conforté dans l'affirmation, voire la revendication, de la marginalité de son cinéma. Il élargit ainsi les conceptions définitionnelles (et souvent réductrices, puisque calquées uniquement sur le « contenu » du film) dévolues aux cinémas dits « hétérosexuel » ou « homosexuel », en les envisageant non seulement comme des formes, mais aussi des structures, productrices d'un discours, d'un point de vue sur la société qui échappe à tout schématisme. Dans une interview accordée au magazine *IndieWire* à l'occasion de la sortie en DVD de *Poison*, le cinéaste considère qu'il y a un « pouvoir énorme » dans la « marginalisation » de la

¹⁶⁵ Todd Haynes, Zachari Shevich, « Todd Haynes talks getting started, making "Poison" and more (interview) », 11 décembre 2023.

¹⁶⁶ Avec l'épidémie de SIDA qui bat son plein à la fin des années 1980 et décime une partie de la communauté homosexuelle.

¹⁶⁷ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes *op.cit.* page 273.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Astrid Deuber-Mankowsky, « Autoimmunity and Sexual Difference in Todd Haynes' *Superstar: The Karen Carpenter Story, Poison and Safe* » dans : *Poison and Poisoning in Science, Fiction and Cinema*, Palgrave Macmillan, Cham, 2017, p.223-236.

communauté homosexuelle¹⁷⁰. Dans ce sillage, auprès de Philippe Vecchi, à l’occasion d’un article pour *Libération* paru en novembre 1991, Haynes considère de même « [qu’]il y a une forme de cinéma hétérosexuelle, liée à la narration traditionnelle, perçue comme naturaliste, en phase avec les conventions de la société ». Il émet ainsi l’hypothèse suivante : « S’il y a une esthétique homosexuelle, elle est du côté de ceux qui ouvrent la structure, la retournent et la brisent, quelle que soit leur propre sexualité¹⁷¹ ». Interviewé par Justin Wyatt pour l’édition printanière de la revue *Film Quarterly* en 1993, Haynes étaye son propos en estimant que « [l’]hétérosexualité est [...] autant une structure qu’un contenu. C’est une structure imposée qui va de pair avec la structure patriarcale, dominante, qui contraint et définit la société¹⁷² ». Il poursuit avec la considération suivante : « Pour moi [...] les films sont des machines qui corroborent la société ou non¹⁷³ »¹⁷⁴. C’est donc habité par une démarche de subversion assumée, assimilée à un « acte de résistance¹⁷⁵ » et pourvoyeuse d’une esthétique, d’un point de vue, d’une forme et d’un discours alternatifs à celles et ceux convoyés et promus par la norme que Haynes esquisse les contours de *Poison*, en faisant notamment de Jean Genet une sorte de figure tutélaire pour le film ou du moins un foyer référentiel séminal. L’œuvre de Genet, qu’elle soit littéraire ou cinématographique, est traversée, selon Haynes, par une « radicalité » qui participe aussi à sa « puissance poétique¹⁷⁶ » et agit, à certains égards, comme une célébration d’une marginalité intransigeante, transgressive, à rebours de ce que la société exige moralement (et normalement) de ses sujets ; la « trahison » ou le sexe libre de toute attache relationnelle figurent parmi les motifs les plus mis en avant par Genet comme le rappelle Rob White dans l’ouvrage éponyme qu’il dédie à Todd Haynes¹⁷⁷. De fait, *Poison* s’inscrit dans une remise en jeu de l’univers, des formes, et des motifs explorés et générés par Genet, à la lumière de la crise sanitaire à laquelle le monde est alors confronté et sans rien trahir (au contraire) des obsessions de cinéma que *Superstar* faisait émerger. En d’autres termes, le film procède bien à un *reenactment* haynesien qui entremêle les formes et les évocations, à travers un réinvestissement singulier de l’œuvre de Genet.

¹⁷⁰ Eric Kohn, « Todd Haynes, Part II : “There’s no way I could make ‘Poison now’ », *IndieWire*, 9 avril 2011

¹⁷¹ Philippe Vecchi, « Todd Haynes, un cinéaste en guerre civile », *Libération*, 21 novembre 1991.

¹⁷² « Heterosexuality [...] is a structure as much as it is a content. It is an imposed structure that goes along with the patriarchal, dominant structure that constraints and defines society. If homosexuality is the opposite or the counter-sexual activity to that, then what kind of a structure would it be? ».

¹⁷³ « For me [...] films are machines that either reiterate and reciprocate society – or not ».

¹⁷⁴ Todd Haynes, Justin Wyatt, « Cinematic/Sexual Transgression : An Interview with Todd Haynes », *Film Quarterly*, 46 (3), p.2-8.

¹⁷⁵ Amélie Galli, Judith Revault d’Allonnes, *op.cit.* page 274.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Rob White, *op.cit.* page 26.

Segmenté en trois histoires entrelacées qui se distinguent par leur registre générique ou formel (film d'horreur, documentaire, expérimental etc.) et leur tonalité, *Poison* s'articule néanmoins autour d'un fil rouge unique – l'exploration ou la figuration de la « marginalité¹⁷⁸ » – qui invoque notamment le roman semi-autobiographique *Le miracle de la rose* (1946), le film *Un chant d'amour* (1950) (pour la partie intitulée *Homo*) ou *l'Enfant criminel* (1949) pour le segment « Hero ») tous signés par Genet.

« Hero » évoque, sous la forme d'un reportage documentaire réalisé dans le cadre d'une émission télévisuelle sur un fait divers, à la manière d'une émission telle que *Unsolved Mysteries* tel que le relève Deuber-Mankowsky¹⁷⁹, une affaire criminelle fictive : un parricide commis par un enfant de sept ans, qui s'est volatilisé juste après les faits, s'envolant potentiellement de la fenêtre de laquelle il s'était jeté. Au fil de la succession des entretiens de l'entourage proche du très jeune criminel et de la victime, la violence que le père faisait subir à son épouse et son enfant s'explique de plus en plus, rejoignant ainsi la critique que *Superstar* livrait sur la cellule familiale, érigée socialement en parangon hétéronormatif de stabilité. Ce segment du film de Haynes la décortique pour mettre en lumière la domination patriarcale qu'elle reflète et perpétue.



« Hero », reportage criminel « reenacté »

¹⁷⁸Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 274.

¹⁷⁹Astrid Deuber-Mankowsky, *op.cit.*

« Horror », comme son nom l'indique, puise son inspiration dans les films d'horreur de « série B » des années 1960 (en reprenant, entre autres, le noir et blanc) et notamment dans *Carnival of Souls* de Herk Harvey (1962) ou *The Man with the X-Ray Eyes* de Roger Corman (1963)¹⁸⁰. Cette partie du film relate le destin funeste d'un scientifique qui ingère accidentellement un sérum concentrant « l'énergie sexuelle humaine », et qui, en conséquence, développe une maladie lépreuse et s'abandonne à des pulsions meurtrières, avant de s'attirer l'opprobre de l'opinion publique et d'attenter à sa vie (en se jetant du dernier étage d'un immeuble) sous les yeux d'une assemblée censure à qui il livre une diatribe aigre portant sur l'ostracisme que lui impose la société.

« Homo », enfin, est la partie du film la plus explicitement imprégnée de l'œuvre de Jean Genet. Principalement ancré dans une prison (le tournage ayant eu lieu dans des prisons « délabrées », construites au début du XXème siècle à Governors Island et Staten Island, dans l'état de New York¹⁸¹), « Homo » brasse l'érotisme et l'onirisme, s'intéressant à la relation trouble et charnelle d'un prisonnier et de son codétenu (interprété par James Lyons, qui partagera non seulement la vie de Todd Haynes une dizaine d'années mais montera également tous ses films jusqu'à *Loin du Paradis*), qui se sont connus plus jeunes dans une maison de redressement à l'atmosphère quelque peu « pastorale », épisode de leur vie rappelé à plusieurs reprises par le truchement de flashbacks.



« Homo », flash-back pastoral et univers carcéral

L'agencement de ces trois sections se fait à certaines occurrences, aux yeux de Deuber-Mankowsky, selon une opération qui rappelle ledit « montage intellectuel » d'Eisenstein¹⁸² sans

¹⁸⁰ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes *op.cit.* page 275.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Astrid Deuber-Mankowsky, *op.cit.*

s'y assimiler complètement non plus. Le principe ou du moins la dynamique en œuvre dans *Poison* « résiste » selon l'universitaire au genre de « conclusion superordonnée » qu'Eisenstein « exigeait » du montage, reposant davantage sur une propension à « l'ambivalence, les différenciations, les ruptures et le bricolage ». Les motifs prédominants et transversaux qui jalonnent le film sont, toujours d'après Deuber-Mankowsky, ceux de la « blessure », de la « contagion », de la circulation des sécrétions, de la porosité entre « l'intérieur » et « l'extérieur », entre les corps. L'universitaire observe également une transmutation dans la connotation que revêt certains motifs, en fonction du segment qui le génère ou le relaie.

Pour Rob White, la cohésion des histoires se situe dans leurs explorations respectives du thème de la « rébellion », notant que « dans chaque intrigue, la société se tourne contre les protagonistes », et que toute possibilité d'acceptation de la masse demeure « impossible¹⁸³ ».

Si *Poison* prend le parti de la minorité marginalisée, en réactualisant l'œuvre de Genet à l'aune de la décennie des années 1980 gangrénée par l'épidémie de SIDA, l'universitaire Pascal Dupuy considère que, formellement, le film n'est pas pour autant en rupture avec les esthétiques de « la majorité ». Il détaille ainsi son propos dans un article qu'il signe en 1997 : « Quoi de plus populaire [...] aux Etats-Unis, que la télévision que parodie subtilement « Hero », le vrai-faux reportage sur l'enfant meurtrier ? On y trouve tous les ingrédients du documentaire « d'investigation » télévisé, avec ses entretiens *in situ*, ses prises de vue panoramiques censées planter le décor, ses reconstitutions et sa voix-off. Quoi de plus populaire également que le film fantastique américain des années 1950 dont les multiples variations sur le même thème moralisateur peuplent le calendrier de rediffusion des chaînes télévisées¹⁸⁴ ».

Si la définition des références qui irriguent la proposition formelle de *Poison* est plutôt imparfaite, Dupuy effleure une part essentielle de la démarche reenactantielle du travail de Todd Haynes, qui articulait similairement *Superstar* : remettre en jeu des formes génériques et médiatiques passées ou alors massifiées – du moins entérinées par les pratiques culturelles dominantes – en y insufflant une part de subversion consubstantielle à ce réinvestissement singulier. Si *Poison* présente la même hybridité que *Superstar* dans l'entremêlement qu'il propose, la remise en jeu référentielle comprend une dimension composite peut-être encore davantage accentuée. En effet, Haynes orchestre la rencontre entre des formes de la culture américaine et des motifs propres à l'œuvre de Jean Genet, dans une formule qui s'inscrit dans

¹⁸³ Rob White, *op.cit.*, page 23.

¹⁸⁴ Pascal Dupuy, « Safe Poison ? The Todd Haynes Story ? Révolte et intimité dans le cinéma indépendant américain ». *L'Homme et la société*, 127.1 (1998), pages 120-125.

le prolongement des propos et de la radicalité qui émane de la poétique *genetienne* et de manière plutôt analogue à l'hommage reenactantiel que Haynes adressait à la figure d'Arthur Rimbaud dans *Assassins*.

S'il s'agit bien, avec *Poison*, d'éclairer les temps présents en allant puiser dans des formes passées, le film cimente aussi sa dimension reenactantienne dans la diversité des références alliées, qui renvoient chacune à des esthétiques visuelles marquées, à des sortes d'iconographies passées pour reprendre certains éléments de la pensée de Stefano Mudu, évoqué en introduction du mémoire¹⁸⁵. Le chercheur faisait en outre de la juxtaposition des matériaux éclectiques dans le corps de l'œuvre une des caractéristiques principales du geste reenactantiel. De même, la portée politique dont est chargée le film l'inscrit dans ce registre de remise en jeu, puisqu'à l'instar de ce qu'énoncent Agnew ou Bénichou, le film donne une incarnation – certes métaphorique mais pas pour autant absconse – à la marginalité, à l'expérience de celle-ci.



« Horror » : Anathème sur le malade

est exécuté après avoir vainement tenté de s'échapper de prison. La marginalité décrite par Haynes ne peut donc être douée d'un accent célébratoire, puisqu'elle n'aboutit qu'à l'isolement ou au périssement de ceux qui la vivent.

Dans le contexte de l'épidémie du SIDA (que le film évoque tout au long de son déroulé, s'amorçant en outre par le carton suivant : « The whole world is dying of panicky fright¹⁸⁶ »), la marginalité subie par les malades et les publics les plus à risques tue ; l'ignorance d'une partie de l'opinion publique qui contribue à décupler les préjugés moraux à l'égard des minorités particulièrement touchées par la maladie ne peut que mener à l'inaction ou à une action foncièrement imparfaite. La marginalité rattrape ainsi ses sujets, et ne semble pas pouvoir concourir, à terme, à leur épanouissement. Mais c'est bien la source de cette marginalité –

¹⁸⁵ Stefano Mudu, *op.cit.*

¹⁸⁶ « Le monde entier meurt de panique »

l'instance dominatrice qui la génère de sa rigidité normée et de ses hypocrisies – qui porte la responsabilité du dépérissement de celles et ceux qui perturbent ses préconceptions. C'est peut-être en ce sens que Todd Haynes reconnaît ne pas avoir opté pour la même radicalité qui anime Genet, exprimant un certain malaise vis-à-vis de son intransigeance. Comme le relève Rob White dans son ouvrage éponyme cité plus haut, Haynes déclare au détour d'un commentaire DVD : « Je n'ai jamais été à l'aise de "donner ainsi à voir" Genet, de donner à voir cette transgression, cette expérience de marginal, et donc il fallait que ce soit filtré par des points de vue sociaux dominants – pour voir comment l'étranger dérange le monde dominant¹⁸⁷»¹⁸⁸, suggérant ainsi que le sort de la marginalité, perturbatrice des normes, est dépendant de ce que les catégories dominantes conçoivent d'elle.

A ce propos, la sortie du film se heurte à quelques controverses qui ont autant menacé sa diffusion qu'attisé la curiosité du public. Après avoir remporté le Grand Prix de la fiction au Festival de Sundance en 1991¹⁸⁹, *Poison* table sur une sortie au printemps de la même année mais la publicité que lui accorde la presse (notamment *The Hollywood Reporter* ou encore *Variety*) le dessert auprès des plus conservateurs, et notamment des « mouvement[s] d'extrême droite », qui lancent une offensive à l'égard du film. Donald Wildman, le fondateur de l'association chrétienne intégriste American Family Association, se scandalise que de « l'argent du contribuable américain » ait prétendument servi à « financer un film mettant en scène du sexe anal¹⁹⁰ ». Haynes écume alors les plateaux télévisés pour défendre notamment la liberté de création des artistes et débattre avec les détracteurs moraux du film, contribuant subsidiairement à promouvoir *Poison* et exacerber l'intérêt qui lui est porté. Robert Redford vient notamment au secours du film et de son cinéaste¹⁹¹.

Poison est considéré comme une des œuvres pionnières dudit mouvement *New Queer Cinema*, théorisé en 1992 par l'universitaire et critique américaine B Ruby Rich, comme le rappelle Rob White dans l'ouvrage qu'il consacre à une partie du cinéma haynessien¹⁹². Celle-ci définit ce courant cinématographique, par, outre la figuration de thématiques *queers*, une propension à « l'appropriation », au « pastiche », à « l'ironie » ainsi qu'une « réévaluation de l'Histoire » à

¹⁸⁷ « I never felt comfortable giving you Genet, giving you that transgression, that outsider experience, and so it had to sort of be filtered through dominant social points of view – to see how the outsider disrupts the mainstream world »

¹⁸⁸ Rob White, *op.cit.*, p. 26-27.

¹⁸⁹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.278.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.278.

¹⁹² Rob White, *op.cit.* p. 17.

l'aune du « constructionnisme social » qui la façonne. Ces œuvres sont traversées par une tonalité « irrévérencieuse, énergique », un minimalisme ou une certaine excessivité¹⁹³. Des auteurs comme Greg Araki ou Gus Van Sant y sont affiliés. La définition esquissée par B. Ruby Rich n'est pas dénuée d'un certain parallèle avec les caractéristiques du *reenactment* égrenées en introduction. Haynes, de son côté, poursuit toujours librement le tissage d'une œuvre éclectique travaillée diversement par des enjeux reenactantiels, en revenant brièvement au format du moyen-métrage avec le film autobiographique *Dottie Gets Spanked*, sorti deux ans après *Poison*.

E. *Dottie Gets Spanked*. Rejouer l'enfance

En pleine recherche (laborieuse) de financements pour son second long-métrage¹⁹⁴, Haynes répond à une sollicitation de l'*Independent Television Service* (ITVS) – une société de production et de distribution de films télévisés assurant leur diffusion sur les ondes de la télévision publique aux Etats-Unis – alors en quête de cinéastes indépendants en vue de développer des projets de court ou de moyens-métrages, selon une ligne éditoriale ainsi définie : proposer des fictions qui évoquent les relations entre « famille et télévision ¹⁹⁵ ». Concomitamment, du moins selon les dires de Todd Haynes, ce dernier replonge dans ses souvenirs d'enfance à l'occasion d'un séjour chez ses parents. Il y retrouve notamment un carnet qu'il a consacré, alors petit garçon, au personnage de Lucy, protagoniste de la sitcom *I love Lucy* (1951-1957) puis de *The Lucy Show* (1962-1968) et enfin *Here's Lucy* (1968-1974), interprétées par la comédienne et productrice américaine Lucille Ball¹⁹⁶. Cette dernière donne ainsi corps, dans un registre souvent burlesque, aux tribulations de Lucy, un personnage de « femme-enfant » (selon la description qu'en fait Haynes auprès de Judith Revault d'Allonnes), qui aspire à percer dans le milieu du *showbusiness*. A plusieurs occurrences au cours des séries, la protagoniste est réprimandée par son mari (joué par le véritable époux d'alors de l'actrice, le chanteur cubain Desi Arnaz) qui lui administre des fessées en guise de punition. Rappelé à ce souvenir, et à sa propre obsession pour le geste de la fessée et les enjeux symboliques qu'il revêt, Haynes esquisse alors un projet de film qui s'inspirerait de l'idolâtrie (au point d'avoir pu visiter les studios de tournage à l'âge de 7 ans) qu'il vouait à Lucille Ball et son personnage, rééclairée par l'évocation du texte freudien *Un enfant est battu* (1919), traduit ainsi de

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.ci.t* page 279.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 280.

l'allemand, bien que Haynes considère que la traduction *Un enfant est fessé* serait davantage au titre originel¹⁹⁷.

Il déclare ainsi à Philippe Mangeot, lors d'une discussion publique organisée au Centre Pompidou le 13 mai 2024 : « C'est probablement le film le plus autobiographique de ma carrière¹⁹⁸ ». Il semblerait en effet que *Dottie Gets Spanked* soit l'entreprise reenactantielle la plus intime de l'œuvre haynesienne, puisqu'elle puise son inspiration directement dans la vie du cinéaste. Le film, d'une durée de trente minutes, relate en effet la fascination d'un petit garçon de six ans, Stevie, dans l'Amérique des années 1960, pour un personnage de sitcom prénommée Dottie, occasionnellement « fessée » par son époux. La dévotion de Stevie pour la sitcom dont le personnage est tiré, *The Dottie Show*, suscite les moqueries de ses camarades – garçons et filles – et la désapprobation à peine voilée de son père, figure d'autorité plutôt distante et taciturne. A contrario, sa mère se montre encourageante à l'égard de son fils et de l'expression de sa passion (l'enfant, en plus de s'adonner à un visionnage assidu et ritualisé de la série, tire de celle-ci pléthore de dessins).

Stevie (à l'instar donc de Todd Haynes), gagne un jour un concours qui lui permet, à lui et quatre autres petites filles, d'assister au tournage de la série, et de rencontrer son idole. Il est alors le témoin direct du filmage d'une scène de fessée, qui décuple son obsession pour ce geste et la configuration dans laquelle il s'est présenté à lui. Il en tire notamment un dessin qu'il s'efforce en vain de dissimuler à son père qui, un soir, lui demande, par l'entremise de sa mère, s'ils pourraient opter pour un autre programme qu'ils auraient plaisir à regarder tous les deux (sous-entendu une émission adressée plus explicitement à un public masculin). Cet événement dont il est le témoin en studio alimente de même la vie onirique de Stevie, si bien qu'à l'issue d'un rêve troublant, le petit garçon se saisit du dessin que son père avait intercepté pour l'enterrer dans le jardin, le film s'achevant ainsi.

Si le film est celui qui est le plus conventionnellement fictionnel à ce stade de la carrière de Haynes (sa part composite et expérimentale est plutôt moindre, et sa structure linéaire ; il est en ce sens plus adapté au médium auquel il se destine), il s'inscrit néanmoins dans le prolongement de motifs, de thèmes et d'éléments figuratifs déjà auscultés ou générés dans les œuvres qui le précèdent. *Dottie Gets Spanked* examine, entre autres, les dynamiques familiales, les tensions et les non-dits dont elles sont chargées, les relations de pouvoir qui les agencent et dictent les

¹⁹⁷ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 280.

¹⁹⁸ Todd Haynes, Philippe Mangeot, *op.cit.*

attendus qui pèsent sur ses sujets. Le motif de la fessée, déjà présent dans *Superstar* puis dans *Poison* (dans la section « Hero »), est un des éléments moteurs de l'intrigue en ce qu'il sert de révélateur des stratifications structurelles qui norment et organisent les rapports au sein de la famille, cellule sociale hétéronormative au sein de laquelle se rejoue l'architecture patriarcale des relations de pouvoir dans l'organisation de la société.

De même, Stevie, quasiment incompris de tous et toutes dans sa passion pour le *Dottie Show*, fait quelque peu figure de marginal ; sans amis à l'école, il est également moqué pour sa « féminité » par ses camarades, son intérêt manifeste pour Dottie s'inscrivant à contrecourant des conventions genrées et des attentes de goût qu'elles produisent sur les individus. C'est sans doute dans ce qui est implicitement perçu comme une anomalie, une transgression des normes hétéronormées de genres, que se noue cette crispation chez le personnage du père, qui n'est pas frontalement exprimée à son fils, mais diluée dans un silence ou une parole chargée de non-dits. Pour Rob White, Stevie est ainsi confronté à une « incapacité à se conformer à la lignée familiale¹⁹⁹»²⁰⁰.

De même, d'un point de vue formel, Rob White voit notamment dans la séquence se déroulant dans le studio de télévision une « variation » de certains procédés mis en scène dans *Superstar*²⁰¹.

Todd Haynes s'adonne donc à une reconstitution fictive de son enfance, rééclairée de sa culture psychanalytique. Sa passion pour les séries de Lucille Ball, transportée dans la fiction à travers la figure de Dottie, la visite des studios de tournage que sa victoire à un concours lui octroie, les modèles d'éducation suivis par la famille de Stevie tendent à refléter ceux de la famille de Haynes, si l'on songe, d'une part, à ce que confie le cinéaste auprès de Judith Revault d'Allonnes à propos de l'opposition de ses parents à l'usage de la fessée comme moyen punitif²⁰², et de l'autre à la séquence où la mère du protagoniste explicite son refus (et celui de son mari) d'y recourir au détour d'une conversation avec une autre mère de famille. Enfin, la séquence onirique qui emmène le film vers sa conclusion prend son inspiration dans un rêve qu'aurait fait le cinéaste, vers l'âge de « trois ou quatre ans²⁰³ ». Haynes donne ainsi un ancrage intime à ce geste reenactantiel, qui ne déterritorialise pas son enfance, sa vie, du champ politique. Dans une certaine mesure, Haynes puise ainsi aussi dans une part de sa vie

¹⁹⁹ « Failure to conform to the family line ».

²⁰⁰ Rob White, *op.cit.* page 37.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 281.

²⁰³ *Ibid.*

personnelle dans les nombreuses remises en jeu qu'opère *Safe*, son second long-métrage, qui vient clore un premier mouvement de son œuvre.



Regarder et dessiner; les tenants d'une obsession



Steven rencontre son idole et la regarde comme s'il y avait toujours le filtre de l'écran de télévision



A gauche, l'architecture sous-jacente des hiérarchies familiales. A droite, Stevie refoule ses productions obsessionnelles en les enterrant dans le jardin

F. *Safe* : Esthétiques du vide et décors intimes

Dottie Gets Spanked s'est intercalé entre *Poison* et *Safe* tel un intermède. Le second long-métrage de Todd Haynes a connu une préproduction tumultueuse, longue de plusieurs années. Pour cette raison, le cinéaste et sa productrice, Christine Vachon, renoncent notamment à l'actrice choisie originellement, puisqu'insuffisamment connue, dans l'espoir de lui substituer une interprète qui aurait pu conditionner une levée de fonds²⁰⁴.

La carrière de Julianne Moore n'en est alors qu'à ses balbutiements. L'actrice vient néanmoins de collaborer avec Robert Altman pour le film *Shortcuts* (1993). A l'issue des essais menés à New-York, la correspondance de Julianne Moore au rôle relève, d'après les dires du cinéaste, de l'évidence²⁰⁵. Dans une rencontre publique hybridée entre présentiel (Todd Haynes) et distanciel (Julianne Moore en visioconférence) organisée à l'issue d'une projection de *Safe* le 29 mai 2023 au Centre Pompidou²⁰⁶, Julianne Moore se souvient s'être présentée à l'audition déjà préparée, vêtue d'un « t-shirt et d'un jean blanc », prête à faire entendre la voix à laquelle elle avait pensé pour le personnage, voulant paraître « complètement » vide et effacée (« empty and blank²⁰⁷ »). Il y a bien quelque chose qui relève d'une expression atrophiée de soi dans le personnage protagoniste de *Safe*, Carol White. Pensé comme une évocation croisée de la classe desdits « Nouveaux Riches » (désignés ainsi tels quels, en français, par le cinéaste, dans les notes consultées par Revault d'Allonnes et intégrées dans l'ouvrage²⁰⁸) et d'un phénomène

²⁰⁴ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 285.

²⁰⁵ *Ibid.*

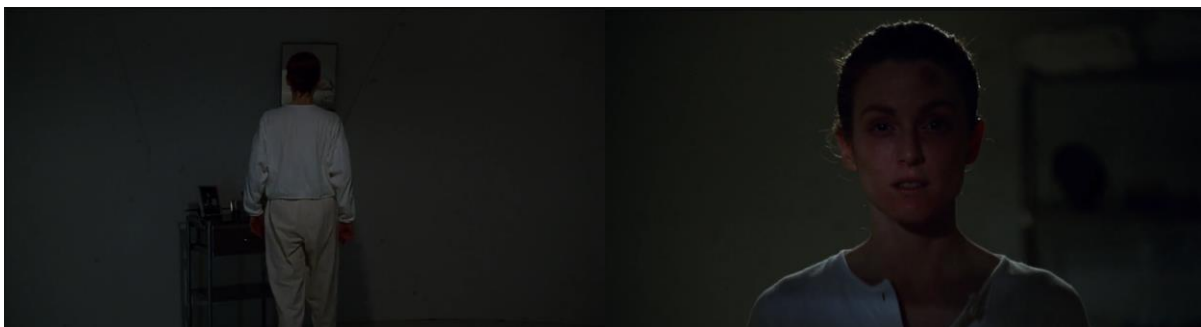
²⁰⁶ Dans le cadre de la rétrospective de trois semaines qui y était proposé.

²⁰⁷ Todd Haynes, Julianne Moore, Judith Revault d'Allonnes, Discussion après la projection de *Safe*, Centre Pompidou, dimanche 29 mai 2023.

²⁰⁸ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 76.

sanitaire observé au début des années 1990 en Amérique (alors que l'épidémie de SIDA continue d'être aussi dévastatrice) particulièrement chez les femmes au foyer, le personnage campé par Moore s'inscrit dans la lignée de Karen Carpenter ; une femme malade de son environnement, dont l'affection, troublante, inexplicable, ne fera que susciter la mécompréhension de la part de son entourage, en plus de perturber un quotidien rigide réglé.

Le film, prenant place en 1987, s'intéresse ainsi au basculement progressif (et inquiétant) de la vie de Carol White, une femme au foyer résidant dans une maison cossue d'un quartier aisé de la banlieue de Los Angeles, mariée à un homme, Greg, déjà père d'un petit garçon né d'une précédente union. Des problèmes respiratoires d'une intensité graduelle commencent à assaillir Carol, en particulier dans des contextes où elle est exposée à de la pollution (sur la route lors de ses déplacements en voiture) ou des produits chimiques (d'entretien, entre autres). Son existence quotidienne, traversée d'épisodes d'angoisse et de suffocation de plus en plus préoccupants, devient alors intenable. Après une série d'examens médicaux qui ne permettent pas de renseigner davantage sur la nature de l'affection qui l'opprime, et des sessions de psychothérapie infructueuses, Carol rencontre des individus touchés par des symptômes identiques ou analogues. Elle est ainsi orientée vers le diagnostic suivant : elle souffrirait d'un mal propre au XX^{ème} siècle, d'une « maladie environnementale » (dite « environmental illness » en anglais). Dans l'espoir d'une guérison, après des séjours plus ou moins brefs à l'hôpital, Carol se rend dans un centre communautaire implanté (et isolé) dans le désert, appelé Wrenwood, qui vise à traiter les malades selon une approche proche du mouvement de pensée *New Age*, qui tend à imputer aux malades la responsabilité de leur pathologie. Celle-ci découlerait supposément d'une carence en amour-propre, si bien que Carol, au terme du film, s'adresse à son reflet dans le miroir (dont le point de vue coïncide avec la caméra), une déclaration d'amour balbutiante.



Carol se plie aux prescriptions du New Age et s'adresse une déclaration d'amour dans le miroir

La maladie qui affecte Carol et à laquelle elle devient dans une certaine mesure assujettie n'est pas fictive ; Haynes s'y est penché après avoir vu un reportage au début des années 1990 à propos de cette affection – appelée comme dans le film « environmental illness » – qui touchait, comme dit précédemment, les femmes au foyer en majorité. Pour se soigner, certaines d'entre elles s'insularisaient de la société, dans des environnements « confinés », souvent « arides ou désertiques » à l'instar de celui dépeint dans le film²⁰⁹.

Le personnage de Carol (et l'interprétation que lui insuffle Moore) se caractérise, tout au long du film, par une attitude de retrait, une voix effacée, une personnalité blanche. Cette définition quelque peu soustractive de la protagoniste a plusieurs origines. D'une part, il s'agit pour Haynes de refléter la représentation qu'il se fait du groupe social que Carol incarne. Les notes préparatoires du cinéaste, écrites en amont du tournage, détaillent sa perception de la caste sociale des « Nouveaux Riches » à laquelle le personnage appartient. Riches et matérialistes, mais pas pour autant très cultivés, les individus se rapportant à cette sociologie sont moins sûrs d'eux, de leurs opinions, de leurs sentiments, de leurs goûts. Ils sont, en ce sens, assez influençables, suivant les tendances en vogue sans déployer beaucoup d'esprit critique²¹⁰.

Pour substantier cinématographiquement ces traits caractériels et comportementaux, Haynes propose, dans une veine reenactantielle formelle, d'invoquer toute une esthétique de la vacuité, en nourrissant sa dynamique référentielle des films de Chantal Akerman²¹¹ (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles*, 1975), de Stanley Kubrick (*2001 : l'Odyssée de l'Espace*, 1968), ou encore de Michelangelo Antonioni (*Le Désert rouge*, 1964)²¹². Dans un article rédigé pour le département « Film and Media Studies » de l'université pennsylvanienne Swarthmore, Jake Rothman étudie les échos de *2001* et de *Jeanne Dielman* dans *Safe*. Le caractère troublant, relativement inclassable, de la tonalité de *Safe* s'expliquerait notamment dans cette combinaison référentielle singulière, associant, d'une part en ce qui concerne l'œuvre de Kubrick, une « épopée cosmique maximaliste » qui couvre plusieurs millénaires et d'autre part un « drame domestique » dit « minimaliste », dont l'intrigue s'articule sur quelques jours²¹³.

²⁰⁹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 282.

²¹⁰ *Ibid.* page 76.

²¹¹ Todd Haynes, Natalie Portman, Judith Revault d'Allonnes, Discussion après la projection de *Safe*, Centre Pompidou, 11 mai 2023.

²¹² Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 288.

²¹³ Jake Rothman, *2001 : A Jeanne Dielman Odyssey (or, Passivity and Agency in Safe)*, Swarthmore College, 2023.

Pour explorer les contours de cette dynamique référentielle composite (comme à l'accoutumée chez Haynes), Rothman propose de se pencher sur les séquences finales respectives à chaque film. En préambule à cette analyse croisée, l'auteur pointe déjà les similitudes qui lient Carol White et Jeanne Dielman. Toutes deux, dans leurs situations initiales puis durant la majeure partie du développement dramatique, ont une autorité déficitaire sur leur environnement, leurs corps, leurs vies. L'article désigne Carol White comme l'incarnation même d'un dénuement d'autorité, qui l'apparente à un « tableau sur un mur », un élément de décor.

La parenté qui unit les poétiques akermaniennes et haynesiennes se situent également dans les conditions d'existence de Jeanne Dielman et Carol White, qui se recourent dans les rôles qui leur sont socialement assignés. Elles sont soumises aux impératifs d'un quotidien bourgeois, d'un foyer à tenir (bien que la richesse de Carol la déleste d'une partie considérable des charges ménagères, reléguées à l'employée mexicaine, Fulvia, interprétée par Martha Velez, qui travaille pour le foyer) ou d'un réseau de relation à entretenir (surtout dans le cas de Carol), et le dérèglement de leurs habitudes (par le décalage déstructurant qui s'installe dans la succession des activités à exécuter pour Jeanne Dielman, et pour Carol White la répulsion allergique qui s'ancre mystérieusement – du moins de prime abord – en elle à l'égard de son environnement) découle sur une inadaptation existentielle à l'ordre auquel elles sont assujetties. Celle-ci passe soit par le meurtre chez Jeanne Dielman ou l'éloignement, l'isolation, pour Carol White.

En ce qui concerne les excipits de *Jeanne Dielman* et *Safe*, Rothman parle du premier comme d'une inversion des rapports de passivité. Par ce geste destructeur, Jeanne Dielman rompt nettement (et sans doute irréversiblement) avec un état de soumission aux tâches qui sont exigées d'elle et de la place qui lui est imposée. Elle tue un homme, et peut-être symboliquement, à l'échelle de sa vie, ou des quelques secondes qui voient l'accomplissement de cet acte mortifère, l'ordre patriarcal qui conditionne son existence. L'article suppose ainsi qu'un basculement des rapports de force s'opère également dans la conclusion de *Safe*, dans laquelle s'articulerait une jonction entre celles de *Jeanne Dielman* (la protagoniste reprend, brièvement, contrôle de son environnement) et *2001* (Le protagoniste David Bowman perd la maîtrise et l'appréhension de celui-ci). Dans la froide solitude de la chambre-igloo qu'elle occupe (qui n'est pas sans évoquer, selon Rothman, une certaine « étrangeté kubrickienne²¹⁴ » qui caractérise notamment l'intérieur aseptisé des vaisseaux spatiaux de *2001*) Carol s'adresse donc, toujours d'une voix éthérée, une déclaration d'amour, répétée (« I love you... I really

²¹⁴ « A Kubrickian foreignness »

love you... I love you ») comme s'il s'agissait d'un devoir à réaliser. Pour l'auteur de l'article, cet épilogue augure l'émergence d'une certaine agentivité intérieure chez la protagoniste, qui demeure cependant toujours dépassée, voire conditionnée, par son environnement.

Cette lecture du film me semble néanmoins assez limitée. En effet, la communauté que rejoint Carol est une évocation assez limpide du mouvement de pensée du *New Age*, qui, alors que le SIDA tue massivement, faisait peser la responsabilité de la maladie sur les personnes touchées par celle-ci, en arguant que la guérison s'opérerait par la manifestation de « preuve[s] d'amour » que devrait s'adresser le ou la malade²¹⁵. Si cette appréhension de la maladie visait originellement à insuffler à l'individu une certaine « autonomie », si la logique affichée consistait à faire gagner la personne malade en assurance, cette approche de pensée, forcément inefficace du fait de son inanité, n'a fait qu'amplifier les préjugés sur la maladie, en plus de relever foncièrement, selon le cinéaste, d'une obédience capitaliste. Il commente ainsi : « C'est [la pensée du New Age] tellement fondamental dans un paysage idéologique marqué par la liberté absolue du marché, dont les individus sont tenus responsables de leur état de santé ²¹⁶ ». L'affection qui touche Carol ne peut que rappeler celle du SIDA ; les deux maladies se manifestent, entre autres, par une baisse des fonctions immunitaires essentielles.

En ce sens, le dénouement de *Safe* s'inscrit dans la lignée (ou du moins tel que l'a envisagé Todd Haynes si l'on se fie aux archives consultées par Judith Revault d'Allonnes en amont de l'entretien²¹⁷) des « fausses fin heureuses » qui singularisaient les films de Douglas Sirk. L'influence de ces derniers s'incarne d'ailleurs dans « les vêtements, les coiffures parfaitement arrangées de la femme d'intérieur » qu'arbore Carol, et qui ne concourent, en réalité, qu'à « réduire le personnage à néant²¹⁸ ».



Extérieur de la maison de Carol

Au-delà du *reenactment* formel et référentiel auquel se prête Haynes, *Safe* se situe aussi dans le sillage de *Dottie Gets Spanked*, en ce qu'il remet en jeu, non pas tant des thèmes étroitement liés à la vie

²¹⁵ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 287.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.* page 77.

²¹⁸ *Ibid.* page 284.

personnelle du cinéaste, mais des décors qui l'ont pavée. Auprès de Judith Revault d'Allonnes, il révèle ainsi : « J'ai grandi dans un quartier modeste de la vallée de San Fernando. Mais ma mère rêvait de construire sa propre maison, ce que mes parents ont fini par faire au début des années 1970. Cette maison, dans un quartier tout récent appelé Lake Encino, est celle de Carol White dans *Safe*²¹⁹ ». Il précise un peu plus loin : « C'est précisément cette maison que nous avons utilisée pour les extérieurs de la maison de Carol », avant d'ajouter : « Les intérieurs de la maison ont principalement été filmés chez mon oncle, à Malibu, et dans la chambre de mes grands-parents à Studio City. Nous sommes tout de même un peu intervenus



Intérieur de la maison : le salon

sur la décoration, en leur donnant une touche encore plus artificielle²²⁰ ». A propos de cette



Intérieur de la maison : la chambre

artificialité, Haynes explique au cours de l'échange faisant suite à la première projection (en présence de Natalie Portman) de *Safe* au cours de la rétrospective de mai 2023 au Centre Pompidou qu'il a voulu prêter au film et à ses décors une esthétique évocatrice des aéroports, que lui inspirait

l'environnement dans lequel vivaient ses parents, qui avait quelque chose de relativement « déshumanisé²²¹ ».

L'ancrage familial des décors du film leur prête ainsi une dimension relativement intime. Leur remise en jeu procède à une sorte de *reenactment* hybride, où l'espace personnel devient le théâtre du réinvestissement d'une situation sanitaire et des courants idéologiques d'une époque contemporaine à travers le remploi – lui aussi composite – d'esthétiques cinématographiques de la vacuité. Si Haynes assure que sa protagoniste ne « ressemble en rien » à sa mère²²², affirmant s'être plutôt inspiré de certaines « amies » et « connaissances » de celle-ci²²³, Julianne

²¹⁹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 283.

²²⁰ *Ibid.* page 284.

²²¹ Todd Haynes, Natalie Portman, Judith Revault d'Allonnes, Discussion après la projection de *Safe*, Centre Pompidou, 11 mai 2023.

²²² Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 284.

²²³ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 284.

Moore révèle, à l'occasion de sa participation à la rétrospective parisienne du travail de Haynes, avoir pourtant porté « tous les vêtements » de sa mère pour le film²²⁴. Il y a donc, par conséquent, bien quelque chose qui relève d'une remise en jeu implicite de faits ou d'éléments familiaux. Si ce remploi tend à rappeler celui auquel se prête *Dottie Gets Spanked*, il convient toutefois de reconnaître qu'il s'en distingue dans l'approche qu'il déploie, moins démonstrative, et ne relevant pas des mêmes enjeux. Après avoir, dans une certaine mesure, (re)filmé sa vie par le prisme de la fiction, Haynes film chez lui ou chez ses proches, de nouveau par le filtre de la fiction.

Safe semble marquer la fin d'un cycle dans le cinéma de Todd Haynes. Les motifs de la maladie, de la contamination, de l'aliénation qu'elles entraînent, ne seront de nouveau explicitement réexplorés qu'une vingtaine d'années plus tard, avec *Dark Waters*, et dans une tonalité générique à mille lieues du registre expérimental dans lequel se sont inscrits l'ensemble des films de Haynes des années 1970 au milieu des années 1990. Le cinéaste, toujours dans le cadre de la discussion avec Julianne Moore à l'issue de la deuxième séance de *Safe* pendant la rétrospective, parle de son film en ces termes : « Je savais que *Safe* était une déviation, un changement de direction du genre de film [qu'il faisait] ou du moins par rapport au mouvement du New Queer Cinema auquel j'avais été identifié²²⁵ ». Cette « déviation » laisse augurer un élargissement esthétique, ou du moins une exploration d'autres formes ou tonalités. Celles-ci n'auront en revanche rien de purement inédit ; lesdits versants de « film de femmes » et films musicaux continuent à se déployer, dans des arborescences voisines, en écho, en lien, en interrelation.

La renommée de Haynes dans les sphères internationales du cinéma s'affirme de même progressivement. *Safe* est ainsi sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs au Festival de Cannes en 1995. Le cinéaste commence à écumer les festivals de renom, à mesure que l'industrie le consacre et que ses propositions, toujours reenactantielles, s'épanouissent dans des formes plus ambitieuses, sans se départir de leur part subversive.

²²⁴ Todd Haynes, Julianne Moore, Judith Revault d'Allonnes, Discussion après la projection de *Safe*, Centre Pompidou, dimanche 29 mai 2023.

²²⁵ *Ibid.*

Chapitre 2

Subvertir, par l'artifice

A l'occasion de sa rencontre publique avec Todd Haynes dans le cadre de la rétrospective dédiée au cinéaste et organisée par le Centre Pompidou en mai 2023, l'ancien président d'Act-Up et professeur de littérature Philippe Mangeot évoque un « goût pour l'artifice » qui se manifeste transversalement dans l'œuvre haynesienne. Il précise que celui-ci tend à se traduire par un « refus du naturalisme » et un penchant pour « les masques²²⁶».

En 1964, l'essayiste new-yorkaise Susan Sontag publie dans la revue *Partisan Review* un essai original s'aventurant à une définition de ladite sensibilité *Camp*, dans la tonalité de cette dernière. Intitulé *Notes on Camp*²²⁷ et composé d'un texte introductif et de 58 paragraphes épars présentés sous la forme de « notes », l'écrit esquisse, non sans ironie et dans un commentaire parfois méta-discursif, les contours de cette « sensibilité », ses modes d'expression et les influences qui la façonnent. L'introduction de l'essai propose notamment de concevoir le *Camp* comme étant sous-tendu par une inclination, fondamentale, vers l'artifice et l'exagération.

Comme évoqué dans l'exposé préambulaire de ce mémoire, David Andrew Rice pense notamment une analogie entre ce dernier et l'art du drag ou du « gender crossing²²⁸ ». Il existerait ainsi, par extension, une certaine intersection à travers laquelle le *Camp* rencontre le *reenactment* ; le travail de Todd Haynes, et particulièrement la frange de celui-ci qui va de 1998 à 2007 (de *Velvet Goldmine* à *I'm not there*), en est l'adéquate démonstration.

En tant qu'artiste homosexuel soulevant des thématiques *queers* (*Poison, Velvet Goldmine, Loin du Paradis, Carol*), Todd Haynes présente déjà une certaine prédisposition pour l'expression d'un goût *Camp*, si l'on se réfère notamment aux notes 51, 52 et 53 qui jouxtent la conclusion de l'essai. Bien que Sontag précise que la sensibilité *Camp* ne soit pas exclusivement un goût homosexuel, elle détaille néanmoins l'affinité particulière qui unit la communauté homosexuelle aux esthétiques *Camp*. De même, si l'on considère la place de Todd Haynes dans le paysage cinématographique américain, ses débuts expérimentaux puis son affirmation dans le cinéma indépendant, il semblerait pertinent qu'il puisse se joindre à la liste des artistes que

²²⁶ Todd Haynes, Philippe Mangeot, *op.cit.*

²²⁷ Susan Sontag, « Notes on Camp », *Partisan Review*, Vol 31, N°4, 1964

²²⁸ David Andrew Rice, *op.cit.* page 139

Sontag distingue comme étant suffisamment marginaux, ou plutôt insuffisamment consacrés (par l'industrie, le public, la société) à la sixième note.

Plus substantiellement (et esthétiquement), les films de Todd Haynes ont de *campy* leurs stylisations plurielles, leurs partis-pris visuels marqués voire superlatifs, leur formalisme. La primauté du style dans la sensibilité *Camp* est détaillée en effet aux notes 5 et 8. C'est dans cette dernière que Sontag évoque l'inclination du goût *Camp* pour l'allure, la façade, le masque, la simulation, ce que l'essayiste dénomme « things-being-what-they-are-not²²⁹ ». De par leur hybridité – dont les rouages reenactantiels ont été disséqués au cours du premier chapitre – *Superstar* et *Poison* semblent traversés par cette propension-là. Ces films, en reenactant des formes télévisuelles, documentaires, fictionnelles, génériques, expérimentales, passent pour une multitude de choses, de formes qu'ils ne sont pas essentiellement. Ils assument une part de complétude composite, d'ambivalence et de double discursivité qui se tisse entre les formes qu'ils reenactent et les subversions qui les troublent.

A la lumière de la septième note, qui stipule que le penchant *Camp* est antinaturaliste dans la mesure où rien n'est véritablement *campy* à l'état naturel, l'assertion de Haynes à Philippe Mangeot par laquelle le cinéaste affirme « My films are not about natural history, they're about cultural history²³⁰ » semble d'autant plus éclairer sur la corrélation qui existe entre son geste filmique et reenactantiel et l'expression d'une sensibilité *Camp*. En sondant, par un *reenactment* formel, thématique ou figural, la culture hégémonique, ses zones d'ombres et ses rouages, Haynes affirme la singularité de son style par sa propension à l'éclectisme et à une subversion fortement teintées d'une sensibilité *Camp* (elle-même labile et en redéfinition à l'instar du mouvement de la filmographie de Haynes), qui semble avoir beaucoup à voir aussi avec la réitération métadiscursive de motifs culturels passés.

Néanmoins, il convient de garder à l'esprit que l'intention peut-être volontairement *campy* de Haynes dans l'élaboration de ses films amenuiserait – si l'on se fie aux caractéristiques du goût *Camp* édictées par Sontag – la pureté de la sensibilité *Camp* qui s'en dégagerait. En s'inscrivant à dessein dans le prolongement, voire l'hommage, à une culture fière (et paradoxalement lucide) de sa sensibilité *Camp*, le cinéaste encourt le risque de tomber davantage dans la posture que d'émettre une forme *campy* qui puise son authenticité dans son « innocence », dans ce qu'elle

²²⁹ « Les choses étant ce qu'elles ne sont pas ».

²³⁰ Philippe Mangeot, Todd Haynes, *op.cit.*

suscite et exprime en dépit d'elle, malgré elle, presque par inadvertance, du moins inintentionnellement.

Que l'œuvre de Haynes relève ou non d'une expression *campy*, l'artifice et l'exagération²³¹ sont bien les deux procédés – intrinsèques l'un de l'autre – qui traversent le plus manifestement les œuvres que Todd Haynes propose dans la décennie de la fin des années 1990-fin des années 2000. Délaissant les formes les plus expérimentales, il continue de déployer les arborescences de son œuvre (le film musical avec *Velvet Goldmine*, le dit « woman's film » avec *Loin du Paradis*, le croisement des deux avec *I'm not there*), et assoit sa renommée dans l'industrie ; *Velvet Goldmine* concourt à la Palme d'Or au Festival de Cannes en 1998, *Loin du paradis* et *I'm not there* sont en compétition à la Mostra de Venise en 2002 et 2007 et décrochent respectivement quatre et une nominations aux Oscars.

Cette décennie, à l'échelle du travail de Todd Haynes, est forgée par une dynamique reenactantielle qui tend du côté d'une remise en jeu formelle et générique, dans une formulation souvent superlative. Après avoir tissé une certaine esthétique de la vacuité avec *Safe*, Haynes semble la compléter d'une poétique spectaculaire, flamboyante, antinaturaliste, hyperbolique et radicale dans la génération de ses propositions. Le cinéaste reste toujours fidèle à sa pratique personnelle et cinématographique du *reenactment*, en instillant une subversivité constante à ces esthétiques de l'artifice, où la part culturelle de ces réinvestissements formels est particulièrement saillante. Ce deuxième chapitre traversera donc, toujours chronologiquement, ces trois films de Todd Haynes, et sera notamment ponctuée d'une analyse plus approfondie de *Loin du Paradis*, deuxième film du corpus primaire sur lequel ce mémoire s'appuie.

²³¹ Mentionnés par Sontag comme s'apparentant à des critères fondamentaux dans l'expression du goût *camp*.

A. *Velvet Goldmine* : la fresque *campy* d'une époque et de sa musique, à la croisée des formes et des cultures *queers*

A certains égards, la structure enchâssée du récit de *Velvet Goldmine* s'inscrit en adéquation avec les formes bigarrées qu'Haynes avait échafaudées à ses débuts expérimentaux. Si elle trouve aussi son ancrage premier dans un hommage, ou plutôt une remise en jeu à dessein de *Citizen Kane*, comme il l'explicite dans *Chimères Américaines*²³² ou tel que le relève Pierpaolo Martino dans l'article « « I want to be a pop idol ». Oscar Wilde between parody and glam re-invention in Todd Haynes' 'Velvet Goldmine'²³³ », elle n'est pas non plus imperméable aux excursions ponctuelles vers d'autres formes évocatrices des précédents films de Haynes, si l'on songe, à titre d'exemple, à la très brève séquence impliquant des poupées Barbie mues par un enfant qui demeure invisible et dont la voix fluette double les personnages (on s'inscrit en ce sens de nouveau dans le régime de la reconstitution). De ce fait, le registre et la tonalité du film ne sont pas uniformes, à l'instar des gestes reenactantiels auxquels Haynes s'était prêté jusqu'alors.



Les poupées Barbie, de nouveau

Le film, néanmoins, se distingue, comme ceux qui lui succéderont, par un certain goût pour l'artifice, l'immodéré et l'équivoque. Il s'ouvre, en outre, par le carton suivant, qui montre que, d'emblée, le film se veut performatif, spectaculaire et arborer la forme d'une sorte de célébration musicale, tel un concert qui serait filmé : « Although what you are about to see is a work of fiction, it should nevertheless be played at maximum volume²³⁴ ». *Velvet Goldmine*

²³² Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 291.

²³³ Pierpaolo Martino, « « I want to be a pop idol ». Oscar Wilde between parody and glam re-invention in Todd Haynes' 'Velvet Goldmine' », *Between*, 6 (12), 2017.

²³⁴ « Bien que ce que vous êtes sur le point de voir soit une œuvre de fiction, elle devrait néanmoins être jouée à un volume maximum »

s'amorce donc sur une recommandation faite avec une certaine espièglerie, teintée de second-degré, avant de déployer sa narration emboîtée.

Le film débute ensuite par une séquence introductive confinant à la science-fiction. Un soir de 1854 à Dublin, un vaisseau extraterrestre dépose sur le seuil d'une porte un landau avec un nouveau-né à l'intérieur, qui se révélera être Oscar Wilde. Flash-forward : écolier, l'enfant déclare fièrement (et anachroniquement) vouloir devenir une « pop-idol ». Dans les années 1980, un journaliste britannique, Arthur Stuart (interprété par Christian Bale) écrit un article d'investigation sur le retrait soudain, dix ans auparavant, de la vie publique d'une star du *glam-rock*, Brian Slade (joué par Jonathan Rhys Meyers) – inspiré de David Bowie – après que ce dernier ait feint son assassinat lors d'un concert. A mesure qu'Arthur Stuart rencontre les différents protagonistes de la vie de Brian Slade, depuis introuvable, les flash-backs se déclinent au grès des témoignages. L'adolescence d'Arthur, la passion qui l'anime pour le *glam-rock* et le refuge qu'il y trouve alors que sa famille le rejette pour son homosexualité sont mis en parallèle avec la carrière de Brian Slade, ses éclats, les rencontres qui l'ont jalonnée et forgée, son déclin, ses zones d'ombre. Toute l'équation de ces vicissitudes est mise en perspective avec une portraiture de la jeunesse britannique des années 1970 et de l'imprégnation du *glam-rock* dans ses mœurs, dont de faux reportages télévisés, ayant pour sujet les fans de Brian Slade, rendent compte ; revendication de l'androgynie, de la bisexualité, d'une indéfinition des identités et d'un affranchissement des étiquettes astreignantes, qui est en phase avec l'éclectisme de l'œuvre haynesienne, de ce qu'elle revêt indéniablement de *queer*. Le parcours professionnel et intime de Brian Slade est façonné par sa rencontre déterminante avec le chanteur de rock américain – fictif – Curt Wilde (inspiré d'Iggy Pop). Leur histoire d'amour tempétueuse est en ce sens l'un des fils rouges du récit. Le surgissement de Curt Wilde dans



Curt Wilde lors de sa première rencontre avec Slade

l'intrigue s'effectue au détour d'une séquence de concert endiablé aux accents homoérotiques, où la « rock-star », progressivement dénudée, livre sur une scène aménagée dans une forêt une performance enfiévrée, érotisée par les plans rapprochés qui balayent son corps, et rythmée par un montage effréné et des mouvements de caméra frénétiques.



La performance enfiévrée de Wilde

Le temps passant, les personnalités de Slade et Wilde deviennent de plus en plus ingérables voire brutales, concourant à l'implosion de leur histoire et du couple que Slade et son épouse, Mandy (jouée par l'actrice australienne Toni Colette), formaient. La controverse virulente qui entoure la mise en scène de son assassinat enterre la carrière de Slade, dont Stuart ne parvient pas, au terme des entretiens qu'il mène, à remonter la trace. Son employeur lui intime en effet de ne pas poursuivre la rédaction de son article, arguant que la destinée de Slade et le *glam-rock* sont désormais dénués d'intérêt pour l'ensemble de l'opinion publique. Affecté au suivi de la tournée d'un chanteur américain à la renommée florissante et aux opinions conservatrices (soutenant un alter-ego de Reagan), répondant au nom de Tommy Stone, Arthur Stuart réalise que cette figure conventionnelle du divertissement américain est une des nouvelles (et secrètes) identités de Brian Slade. Après cette révélation et avoir vainement tenté de confronter le chanteur à cette probable vérité, Arthur rencontre par hasard dans un bar aux allures de taverne Curt Wilde ; le journaliste se souvient alors du concert où Slade a simulé son assassinat, et de la nuit lascive qu'il avait partagée avec Wilde ce soir-là.

A propos de la genèse et des intentions qui ont guidé la concrétisation de *Velvet Goldmine*, Haynes déclare avoir pensé le film comme une « fiction, mais dans laquelle tout est vrai. Chaque parole, chaque plan provient de l'univers de Bowie et de la façon dont j'ai extrapolé à partir de celui-ci pour y intégrer toutes sortes d'éléments de l'histoire *queer* – celle du

dandysme, des mods et des rockers [...], toute la folie du monde *queer* qui relie le *drag* britannique au *camp* états-unien²³⁵ ». N'ayant pas pu obtenir les droits d'utiliser la musique de Bowie – comme le rappelle l'universitaire Katherine Reed dans son article « Singing the Alien : Velvet Goldmine and David Bowie's Glam Semiotics » : « Haynes s'est vu refuser les droits biographiques (pour le matériel Ziggy) et a donc abandonné l'idée de raconter directement l'histoire de Bowie²³⁶ »²³⁷ – le cinéaste s'est donc prêté à une remise en jeu de la vie et de l'esthétique développée par le style de Bowie, en pensant également une convergence entre différents modes d'expressions contemporains des uns des autres, s'apparentant à des déclinaisons adjacentes d'un même foyer référentiel. A plusieurs égards, le *glam rock*, par son sens de la démesure et l'éclectisme qu'il mobilise, partage beaucoup avec le cinéma de Todd Haynes. Celui-ci précise ainsi, à propos de cette « catégorie musicale », qu'elle est « fondamentalement performative, théâtrale, embrassant toute une palette d'idées narratives et visuelles d'artistes en tous genres²³⁸ », ce qui n'est pas non plus sans évoquer le cinéma de Haynes, sa part performative et sa relation intrinsèque au *reenactment*.

Si à l'instar de ce que constate Katherine Reed, le film peut être vu comme un alliage des références visuelles, stylistiques ou musicales qui ont pu constituer le *glam-rock*, il n'en demeure pas moins, selon elle, que le foyer référentiel principal est l'œuvre et la vie de Bowie. Elle relève, pour illustrer son propos, plusieurs passages où l'évocation de la figure de proue du *glam-rock* est quelque peu patente ; que ce soit les « costumes » créés par Sandy Powell, ou bien « l'apparence » de Brian Slade, « l'interprétation » que lui insuffle Jonathan Rhys Meyers, tous les éléments de la direction artistique concourent à faire allusion à l'expression de Bowie²³⁹. Certaines séquences, dans leur configuration et à travers ce qu'elles figurent, rappellent aussi certains épisodes de la carrière de Bowie. Reed songe notamment aux suivantes : « Par exemple, lorsque le film dévoile Slade en performance pour la première fois, chantant « Hot One », nous le voyons, vêtu d'une combinaison en lycra violet à un bras, passant son bras avec séduction sur les épaules de ce guitariste, Trevor. Cette image rappelle la première

²³⁵ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 290.

²³⁶ « Haynes was denied life rights and music rights (for the Ziggy material) and so abandoned the idea of telling Bowie's story directly »

²³⁷ Katherine Reed, « Singing the Alien : *Velvet Goldmine* and David Bowie's Glam Semiotics ». *Popular Music and Society*, 41 (5), pages 556-571, 2017

²³⁸ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 289

²³⁹ Katherine Reed, *op.cit.*

apparition de Ziggy Stardust dans l'émission *Top of the Pops* sur la BBC en juillet 1972²⁴⁰ »²⁴¹. De fait, Haynes s'adonne bien à une reconstitution, à une forme de *reenactment*, des différentes séquences qui ont notablement ponctué la vie et de la carrière de Bowie, mais dans une formulation qui lui reste personnelle et ancrée davantage du côté de l'évocation, d'un *reenactment* artistique que d'une reconstitution littérale, qui tendrait vers le *reenactment* historique.



Brian Slade, alter-ego de David Bowie

Afin d'affermir la crédibilité de cet effort libre de *reenactment*, le cinéaste recourt à des



Reportage télévisé simulé

séquences qui, dans l'esprit de *Superstar* ou *Poison*, simulent la forme d'un reportage télévisé. Katherine Reed précise : « Plusieurs séquences sont présentées à la manière d'une archive vidéo; après la séquence-titre [dans laquelle le titre du film s'affiche à l'écran], Brian Slade est introduit dans une fausse séquence *BBC News*. En plus de la *voix-off* du présentateur, ce segment se distingue

des autres séquences par un changement de la qualité de l'image (du film à la vidéo), destiné à ancrer le segment dans un style différent et plus réaliste²⁴² »²⁴³.

²⁴⁰ « For example, in the film's first unveiling of Slade in performance singing « Hot One », we see him, dressed in a one-armed purple Lycra jumpsuit, draping his arm seductively over the shoulders of this guitarist, Trevor. This image calls back to the first appearance of Ziggy Stardust on the BBC's Top of the Pops in July 1972 ».

²⁴¹ Katherine Reed, *op.cit.*

²⁴² « Various sequences are presented in the manner or archival footage : after the tittle sequence, Brian Slade is introduced in a faux BBC News segment. In addition to the news announcer's voice-over, this section is delineated form the surrounding footage by a change in imag quality (from film to video), meant to root the segment in a different, more realistic style ».

²⁴³ Katherine Reed, *op.cit.*

Haynes, cependant, se défend d'avoir pour référence exclusive David Bowie et ses années Ziggy Stardust. Il dit ainsi auprès de Revault d'Allonnes : « J'aimais la musique de Bowie [...] mais celle de Roxy Music occupait pour moi une place particulière. Elle était semblable, tout en allant encore plus loin dans la recherche d'une expressivité *camp*, avec une pose artificielle, une mise en scène de soi qui produisaient en même temps une émotion étrangement intense. On retrouve la même chose dans l'écriture d'Oscar Wilde qui réussit, dans sa forme, à véhiculer à la fois un esprit mordant et un goût affirmé de l'artifice et de l'ironie. Il m'a semblé que c'était ce qui devait guider la réalisation de *Velvet Goldmine* dans l'écriture de son scénario et en tant qu'expérience cinématographique²⁴⁴ ».

Si l'intentionnalité *campy* qui semble présider l'articulation de *Velvet Goldmine* contrevient possiblement à l'authenticité de son expression, le film rentre toutefois en concordance avec certaines des caractéristiques de l'incarnation du goût *camp* telles qu'elles sont égrenées par Susan Sontag, si l'on songe à l'emphase performative qui semble transversale au film et qui a également quelque chose d'une célébration de la vie comme théâtre, évoquée à la dixième note de *Notes on camp*. La démarche *Camp* de Todd Haynes ne trahit d'ailleurs pas la sensibilité qu'elle manifeste singulièrement ; si Sontag déclare que nommer, dire, parler du *Camp* concourt à sa trahison, le filmer revient simplement à l'exprimer sans le qualifier. Haynes précise aussi que l'alliage de ces esthétiques référentielles représentait une des pierres angulaires de *Velvet Goldmine*, au même titre que son rejet du naturalisme (« ne jamais recourir au naturalisme » explique-t-il ainsi dans *Chimères américaines*²⁴⁵)

On peut en outre remarquer que Sontag se réfère aux mêmes figures tutélaires que Haynes ; l'autrice dédie ses notes à Oscar Wilde de la même manière que le cinéaste ouvre brièvement *Velvet Goldmine* sur l'enfance de l'auteur irlandais, suggérant son « extra-terrestrialité ». A propos de la parenté que Haynes tisse, avec *Velvet Goldmine*, entre Oscar Wilde et le *glam rock*, Pierpaolo Martino explique, dans l'article cité plus haut, qu'elle s'inscrit dans un regain d'intérêt que connaît le style et l'extravagance « wildiens » dans la seconde moitié du XXème siècle, parlant même, de « résurrection ²⁴⁶», si on prend en considération l'éventail des « films, pièces et autres œuvres » qu'ils ont pu inspirer au cours de ces décennies (citant notamment les

²⁴⁴Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.290.

²⁴⁵*Ibid.* page 291.

²⁴⁶Pierpaolo Martino, *op.cit.*

exemples de Truman Capote, Andy Warhol ou encore... David Bowie), du fait de leur potentiel évocateur « extralittéraire²⁴⁷ ».

Au-delà de la filiation établie entre (Oscar) Wilde et le *glam rock*, Martino y perçoit la suggestion appuyée d'un lien entre l'auteur irlandais et la « 'pop culture' » dans son ensemble. Le panel de références éclectiques qui agence *Velvet Goldmine*, ainsi que les liens que Haynes élabore entre celles-ci, est également illustratif de la démarche qui habite le cinéaste de films en films et particulièrement avec *Velvet Goldmine* et la phase qu'il amorce dans le cinéma haynesien. Martino explique ainsi, à propos de la culture *glam* et de l'hybridité qu'elle revendique : « Pour la culture glam il était important de mettre l'accent sur le processus même de construction de l'identité de l'artiste et sur le concept d'artifice²⁴⁸ »²⁴⁹. L'artifice, le goût pour l'emphase et le trouble, constituent en ce sens un dénominateur commun qui permet de concrétiser l'analogie entre le style wildien et le *glam rock*, remis en jeu à la lumière de leur apparentage. Le préambule wildien du film amorce ainsi explicitement « l'épopée glam » par la naissance d'Oscar Wilde à Dublin le 16 octobre 1854 et le déploiement d'une structure narrative proche du *Portrait de Dorian Gray* selon Martino, par le truchement entre autres, d'un tissage de relations complexes entre les différents protagonistes du film, qui évoque celui qui unissait les protagonistes du livre de Wilde. Quelques citations de ce dernier émaillent d'ailleurs *Velvet Goldmine* ; Martino relève notamment une réplique proférée par Slade : « Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth²⁵⁰ », tirée directement de l'essai *The Critic as Artist*, publié en 1891 et signé par Wilde. Le choix de l'inclusion de cette citation dans le film semble en outre servir de manifeste à l'expression artistique de Todd Haynes, rentrant en écho à la déclaration qu'il fait à Philippe Mangeot (« My films are not about natural history, they're about cultural history²⁵¹») au Centre Pompidou, dans la mesure où Haynes se pare d'un arsenal formel très éclectique pour remettre en jeu, singulièrement, dans une formulation qui lui est propre, des manifestations culturelles et des faits de société qui ont traversé la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

Le cinéaste n'est pas le seul à concevoir une parenté entre le *glam-rock* et l'écriture d'Oscar Wilde. Martino cite, entre autres, Michael Bracewall qui considère Oscar Wilde comme la

²⁴⁷ Pierpaolo Martino, *op.cit.*

²⁴⁸ « Per la cultura glam era importante porre l'accento sul processo stesso di costruzione dell'identità dell'artista e sul concetto di artificio »

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ « L'Homme est le moins lui-même quand il parle en sa personne. Donnez-lui un masque, et il vous dira la vérité »

²⁵¹ Philippe Mangeot, Todd Haynes, *op.cit.*

« première pop star du siècle » et qui s'évertuait à faire équivaloir sa vie à une « œuvre d'art ». L'auteur de l'article se réfère également à Alfred Schutz, qui pointe au détour d'un article intitulé « Fragments of the Phenomenology of Music » publié en 1976 dans l'ouvrage collectif *In Search of Musical Method*, la musicalité manifeste de la langue de Wilde. Il entérine enfin la légitimité d'un tel rapprochement en se rapportant à la pensée de John Beyton, qui dans l'ouvrage *Masculinity and Culture*, publié en 2002, insiste sur « le rapport étroit²⁵² » qui unit Wilde aux stars du glam, en évoquant leur goût pour la performance et les ambivalences qu'elle comporte comme relevant dans un certain sens d'une masculinité « as-enactment ». On peut de fait considérer que la remise en jeu haynesienne du *glam rock* et des performances de genre qu'il génère s'inscrivent ainsi logiquement dans un *reenactment*. Haynes semble poursuivre intentionnellement ce dessein-là, si l'on se fie, entre autres évidemment, à ce qu'il exprime auprès de Judith Revault d'Allonnes. Lorsque celle-ci constate que *Velvet Goldmine* s'inscrit dans le sillage de « l'exploration des mythes » qu'avaient proposé *Assassins* ou encore *Superstar*, le cinéaste abonde et complémente cette observation en estimant qu'il s'agit à la fois de « recréer le mythe » et de « le déconstruire ²⁵³ ».

« Déconstruire le mythe », dans ce cas de figure, revient peut-être à le disséquer, à l'appréhender à l'aune de sa multivalence, à ne pas cheviller le récit au seul suivi de la biographie de l'artiste comme le ferait un film de biopic, en laissant une marge considérable à la restitution du point de vue des fans sur leur idole, et l'incidence de celle-ci dans leur vécu. L'ancrage prédominant du film dans le point de vue d'Arthur Stuart permet justement d'aborder les années Bowie par le prisme de leur infusion, durable, dans la vie des fans. Dans une certaine mesure, *Velvet Goldmine* a à voir avec un genre de *reenactment* original, qui pourrait s'apparenter à ce qu'on pourrait s'aventurer à dénommer un « *fan reenactment* » ; c'est du moins ce que l'on peut suggérer à la lumière de l'observation de Katherine Reed dans l'article cité ci-dessus. Les chansons de reprise ou évocatrices de celles de Bowie qui ponctuent le film agissent, selon elle, comme des « lieux d'imagination personnelle et collective, à travers lesquels le film de Haynes incorpore la mémoire du public et incite à un engagement créatif en rapport avec une archive musicale déjà existante²⁵⁴»,²⁵⁵.

²⁵² « Il stretto rapporto »

²⁵³ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.*, page 291

²⁵⁴ « Cover songs here act as sites of personal and historical imagining, through which Haynes' film incorporates audience memory and prompts creative engagement with an existing musical archive ».

²⁵⁵ Katherine Reed, *op.cit.*

La démarche de Todd Haynes concourt ainsi à créer un objet filmique qui concentre toute une dynamique référentielle pour celles et ceux qui ont vibré à la musique et à la culture de ces années-là, mais qui sont également réceptifs aux sensibilités précurseurs du *glam-rock*. Reed considère en partie que *Velvet Goldmine* donne une relecture des événements et des motifs culturels qui s'aligne avec un point de vue gay, ou du moins que le film peut servir de point référentiel pour la communauté gay, et peut même contribuer à documenter son « héritage ²⁵⁶ ». Cette « documentation » s'effectue néanmoins selon une forme et une tonalité adaptée à la sensibilité qui imprègne le film. Ainsi, fidèle à l'indéfinition, ou du moins l'instabilité, qu'arboraient les films qui l'ont précédé, *Velvet Goldmine* oscille entre « film de fiction » et « document historique ²⁵⁷ », brasse les références disparates (Haynes dit s'inspirer de *Performance* de Donald Cammell et Nicolas Roeg ²⁵⁸, mais également de *Citizen Kane* de Orson Wells sorti en 1941, tandis que l'universitaire Stephen N DoCarmo estime dans un article qu'il rédige en 2002 ²⁵⁹, que le film prend à certaines occurrences des accents de « *film noir* », en dépit apparemment de l'alacrité qui le traverse aussi dans ses séquences d'emphase et de célébration de l'artifice) et passe d'une valeur discursive à une autre (si l'on se réfère à ce que Todd Haynes évoque de ses intentions de mise en scène, expliquant qu'au détour d'une même scène, les acteurs et actrices pouvaient aller « d'une façon de parler comme entre guillemets » à une « autre, plus authentique », ou qu'une certaine « variabilité » quelque peu *campy* provoque le basculement « d'un accent anglais » à « l'accent américain » au sein d'une même phrase ²⁶⁰).



Velvet Goldmine, emphase et artifice

²⁵⁶ Katherine Reed, *op.cit.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 289

²⁵⁹ Stephen N DoCarmo, « Beyond Good and Evil: Mass Culture Theorized in Todd Haynes' *Velvet Goldmine*. », *Journal of American & Comparative Cultures*, 25, pages 395-398, 2002

²⁶⁰ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 294

Velvet Goldmine, tout en s'inscrivant dans la lignée des œuvres qui le précèdent, amorce ainsi une nouvelle phase du travail de Todd Haynes : une exploration superlative des genres, qui sédimente sa part de subversion à travers les contrastes qu'elle articule, et les différents degrés de discursivité qu'elle fait cohabiter. *Loin du Paradis*, le film qui suit *Velvet Goldmine*, déploie un même goût pour l'artifice, avec peut-être une foi encore plus vive et radicale dans le *reenactment* générique et formel qu'il met en œuvre, comme nous allons le voir à travers l'analyse approfondie que je vais lui consacrer ci-après.

B. *Loin du Paradis* : Dépasser le mélodrame sirkien

b.1. Genèse et réception

En préambule à la discussion qu'elle anime suite à la projection de *Loin du paradis*, le 15 mai 2023 au Centre Pompidou, Céline Bintein choisit de présenter le quatrième long-métrage de Todd Haynes en ces termes : « Le changement de genre, de récit, d'époque, de style cinématographique opéré par *Loin du Paradis* accompagne dans la vie de Todd Haynes un tournant personnel et créatif important, et emblématise son départ de New-York et son installation à Portland²⁶¹ ». Auprès de Judith Revault d'Allonnes, le cinéaste explique avoir été mu, dans son choix de recourir à la forme et au genre du mélodrame, par la conjugaison d'une contrariété personnelle (une « brève déception sentimentale » si l'on s'en remet au récit de vie qu'il échafaude dans *Chimères Américaines*) et du contexte politique américain qu'elle avait en toile de fond, avec l'élection de George W. Bush en novembre 2000 et le retour vers un certain conservatisme qu'elle semble augurer²⁶². L'universitaire Glyn Davis, dans l'ouvrage éponyme qu'il consacre au film en 2011, s'en remet à une citation de Christine Vachon pour expliciter l'état d'esprit dans lequel se situe le réalisateur dans l'intervalle qui sépare *Velvet Goldmine* et *Loin du Paradis* : « En 1999, Todd Haynes est entré dans une déprime créative après *Velvet Goldmine*. Il était resté six mois à Londres pour faire un film beau, difficile et risqué sur le *glam rock*, pour ensuite revenir et découvrir que personne ne s'en était soucié autant que nous ²⁶³». Elle détaille les rouages de l'échec pluriel du film, qui a fait, selon elle, l'objet d'une campagne de distribution assez indolente de la part de Miramax, en plus d'avoir été sujet à des retours

²⁶¹ Céline Bintein, Todd Haynes, Edward Lachman, Laura Rosenthal, Christine Vachon, Discussion à l'issue de la projection de *Loin du Paradis* au Centre Pompidou, 15 mai 2023.

²⁶² Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes *op.cit.* page 296.

²⁶³ « In 1999, Todd Haynes went into a creative funk after *Velvet Goldmine*. He'd spent six months living in London making a beautiful, difficult, risky film about glam rock only to come back and find out nobody cared about it nearly as much as we did ».

critiques sévères, qui reprochent au film une expansivité « exaspérante », si bien que l'exploitation de l'œuvre se solde par un échec commercial cuisant, ne rapportant qu'un million et demi de dollars pour un budget de neuf millions²⁶⁴.

L'écriture de *Loin du Paradis* s'effectue ainsi peu après l'installation de Haynes – qui délaisse alors New York – à Portland²⁶⁵, et dans l'optique de travailler de nouveau avec Julianne Moore²⁶⁶. Les références qui l'habitent brassent alors des films de Max Ophuls – tels que *Les Désemparés* (1951) ou *Lettre d'une inconnue* (1948) – et de Douglas Sirk, avec une certaine prédominance pour la filmographie de ce dernier (*Tout ce que le ciel permet*, 1955, *Écrit sur le vent*, 1956, *Le mirage de la vie*, 1959) qu'il a découvert durant ses études au début des années 1980, au moment où, explique-t-il à la revue *Back Stage West* en 2002, le milieu académique réhabilitait l'œuvre du cinéaste allemand émigré aux États-Unis²⁶⁷. Néanmoins, l'appréciation de l'œuvre de Sirk et son intronisation en auteur reconnu institutionnellement ne date pas essentiellement des années 1980. Comme l'explique John Gill dans son ouvrage également éponyme et aussi paru en 2011, les *Cahiers du Cinéma* (et notamment Jean-Luc Godard) volent au secours de Sirk dès la fin des années 1950, alors que ses œuvres tendaient à être considérées comme des *tearjerkers* (tire-larmes) mièvres et sentimentaux, tandis que le MoMA organise une rétrospective intégrale en l'honneur de l'œuvre sirkienne en 1977²⁶⁸.

La préproduction du film table sur un budget des plus ambitieux ; 14 millions de dollar, une somme encore jamais atteinte à ce stade de la carrière de Haynes. Christine Vachon et ses partenaires ne parviendront cependant à en amasser que 12 millions, en mobilisant notamment l'implication de George Clooney et Steven Soderbergh dans l'effort de concrétisation du projet²⁶⁹.

Outre Julianne Moore à laquelle Haynes avait pensé dès la germination du projet, la directrice de casting Laura Rosenthal explique, en réponse aux questions de Céline Bintein lors de la discussion qui a suivi la projection du film au Centre Pompidou, s'être principalement tournée vers des personnalités issues de la scène théâtrale new-yorkaise, dans la mesure où leur profil pouvait particulièrement correspondre au ton « antinaturaliste » voulu par Haynes²⁷⁰. Dennis

²⁶⁴ Glyn Davis, *Far From Heaven*, Edinburg: Edinburgh University Press, 2011, page 4.

²⁶⁵ John Gill, *Far From Heaven*. London: BFI Publishing Palgrave, 2011, page 11.

²⁶⁶ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes *op.cit.* page 296.

²⁶⁷ « Todd Haynes : 'Far From Heaven's' Director Discusses High Style, Cruelty in Casting and How He Deals with Women », *Back stage West*, pages 8-9, 2002.

²⁶⁸ John Gill, page 27.

²⁶⁹ John Gill, *Ibid.*

²⁷⁰ Céline Bintein, Todd Haynes, Edward Lachman, Laura Rosenthal, Christine Vachon, *op.cit.*

Quaid pour le rôle de l'époux de la protagoniste, Dennis Haysbert pour le rôle du jardinier Raymond Deagon de qui Cathy s'éprend (et réciproquement), Patricia Clarkson dans celui d'Eleanor Fine, l'amie et confidente de Cathy, et Viola Davis pour le rôle de Sybil, l'employée de maison, composent ainsi l'éventail principal du casting élaboré par Rosenthal et Haynes. Ce dernier, à propos de la direction d'acteurs et d'actrices, explique que celle-ci requerrait une certaine foi infaillible, de la part des interprètes, dans l'artifice du langage qu'ils et elles devaient porter et protéger de toute velléité naturaliste²⁷¹.

Le tournage, comme le rappelle Céline Bintein dans son intervention à l'issue de la séance de *Loin du Paradis*, mobilise le remploi du « matériel » et le recours à des « techniques » utilisés du temps des mélodrames sirkiens, afin notamment de reproduire l'illusion des couleurs saturées proches de celles obtenues par l'usage du Technicolor à l'époque du cinéma classique hollywoodien²⁷². En collaboration avec son chef décorateur, Mark Friedberg, avec lequel il travaille pour la première fois, il esquisse un nuancier qui rappelle la façon dont opérait ledit système de « *colour scoring* » déployé par les studios à l'époque classique du cinéma, comme le relève Glyn Davis²⁷³.

Notamment expliqué par Haynes au détour de la discussion d'après séance organisée au Centre Pompidou mais aussi relevé par Glyn Davis ou John Gill dans leurs ouvrages, les décors qui peuplent le film (et particulièrement les intérieurs) ne sont pas tous, contrairement à l'usage dans les productions sirkiennes, issues de constructions artisanales en studio ; la maison de la famille Whitaker est ainsi un véritable intérieur – bien sûr réaménagé par les soins de Mark Friedberg pour le film – que l'équipe artistique, et notamment à la lumière, s'est attelée à « artificialiser », afin d'insuffler l'impression – conformément aux esthétiques par lesquelles les œuvres de Sirk se démarquaient – qu'il s'agissait d'un studio.

L'entreprise de remploi à laquelle se livre *Loin du Paradis*, à l'échelle de son échafaudage, implique également le recours à des projections à l'arrière des voitures pour les séquences ancrées dans celles-ci, et notamment de *Écrit sur le vent* (1957) de Douglas Sirk, pour conférer l'illusion d'une conduite, d'un déplacement, tel que s'en souvient Edward Lachman, également lors de la conversation avec une partie de l'équipe du film supervisée par Céline Bintein.

²⁷¹Céline Bintein, Todd Haynes, Edward Lachman, Laura Rosenthal, Christine Vachon, *op.cit.*

²⁷²*Ibid.*

²⁷³Glyn Davis, *op.cit.* page 33.

Loin du Paradis est présenté en avant-première et en compétition à la 59^{ème} Mostra de Venise en 2002, où il décroche la Coupe Volpi de la meilleure interprétation féminine pour Julianne Moore ainsi qu'un prix spécial récompensant le travail d'Ed Lachman à la photographie. Quelques mois plus tard, il figure parmi les nommés distingués par l'Académie des Oscars dans les catégories « Meilleure Actrice », « Meilleur Scénario Original », « Meilleure Photographie » et « Meilleure Musique originale » pour le très prolifique compositeur Elmer Bernstein, dont il s'agira de la dernière partition. L'équipe du film repart de la cérémonie sans statuettes, mais connaît un triomphe aux Independent Spirit Awards – le pendant « cinéma indépendant » des Oscars - la même année (2003).

Avant de m'attarder plus en détails (et en analyses) sur *Loin du Paradis*, il convient de procéder à un passage en revue de l'intrigue qui articule le film :

Prenant place dans la banlieue cossue d'Hartford dans le Connecticut de 1957, le film retrace les bouleversements qui ébranlent la vie de Cathleen Whitaker – surnommée plus communément Cathy – épouse et mère dévouée à la tenue et au bien-être de son foyer, et admirée de sa communauté pour sa gaité, sa dévotion et son humilité. Le modèle américain et hétéronormé que semble cependant incarner Cathy et sa famille se révèle toutefois très vite illusoire lorsque Cathy découvre l'homosexualité de son mari, Frank – qui travaille dans le secteur publicitaire – un soir où elle a voulu le surprendre en lui portant son dîner à son bureau, alors qu'il prétendait régulièrement être retenu par le travail au cours des semaines précédentes. Confiant à demi-mots « souffrir » de « problèmes », Frank décide d'entreprendre une thérapie de conversion, avec le soutien moral de son épouse. Mais l'unité du couple se délite au grès des accès de violences verbales puis physiques dont Frank est responsable. Parallèlement, Cathy noue une amitié qui confine progressivement à une relation plus trouble avec un homme afro-américain, Raymond, qui travaille ponctuellement comme jardinier chez elle. Dans le jardin, en forêt, à une exposition d'art ou dans un bar fréquenté par la communauté afro-américaine, Cathy et Raymond consolident une affinité élective qui sert de refuge (et de déplacement) pour Cathy qui déploie, y compris auprès de ses amies, un grand effort de « façade » pour feindre la tranquillité immuable de son foyer. Mais le rapprochement de Cathy et Raymond est de plus en plus remarqué et suscite une prolifération de réactions désapprobatrices qui valent à Cathy l'opprobre et le rejet. Frank, de son côté, bascule dans un alcoolisme violent et est mis en congé par son entreprise. Après s'être vu reprocher virulemment par son époux le lien qu'elle entretient avec Raymond, Cathy décide, à contre-cœur, de couper les ponts avec ce dernier. A Noël, Cathy offre à Frank un voyage à Miami, durant lequel celui-ci amorce une liaison

extraconjugale avec un jeune homme. De retour, le mariage ne tarde pas à s'effondrer et Frank décide de quitter sa femme pour poursuivre sa relation avec son amant. Peu de temps après, Cathy est mise au courant de l'agression raciste subie par la fille de Raymond, et se précipite chez lui. Ce dernier lui apprend son départ prochain pour Baltimore, ne se sentant plus en sécurité dans la ville, et jugeant les espoirs balbutiants de Cathy sur leur devenir commun chimériques et dangereux pour son foyer. Le jour du départ de Raymond, alors que les détails de son divorce se peaufinent, Cathy fait un détour vers la gare, laissant ses enfants dans la voiture, pour aller dire aurevoir à Raymond. Les deux se regardent en silence tandis que le train s'éloigne. Cathy revient à la voiture, et à son existence étriquée et désormais solitaire.

b.2. *Loin du Paradis* ; le mélodrame *reenacté* ? Altérités censeures et amours contrariées

La conformité de *Loin du paradis* à la forme et au genre du mélodrame des années 1950 pourrait l'inscrire, dans une certaine mesure, dans un geste qui relèverait d'un certain anachronisme ; le film, datant de 2002, remet en jeu, dans une forme qui semble de prime abord littérale, une esthétique, un style, une tonalité que le spectateur ou la spectatrice des années 2000 n'a plus pour habitude de voir dans le paysage cinématographique contemporain. Le film se veut en effet être aux antipodes des réflexes naturalistes qui semblent caractériser la production cinématographique occidentale depuis la chute des grands studios notamment. Céline Bintein l'explicite dans la présentation du film qu'elle fait à l'occasion de la conversation qu'elle anime au Centre Pompidou en reprenant l'esprit des diverses déclarations que Todd Haynes a eu l'occasion de faire à ce propos ; le cinéaste était mu non pas par l'intention de « représenter [...] les années 1950 mais le langage cinématographique²⁷⁴ » de cette décennie-là, corroborant ce que Todd Haynes disait de son travail auprès de Philippe Mangeot.

Le cinéaste et critique Pascal Sennequier, dans la critique qu'il dédie à *Loin du Paradis* pour la revue *Positif* en 2003, analyse le parti-pris du film ainsi : *Loin du Paradis* est travaillé par un « engagement : renvoyer dos à dos l'artifice d'un genre et celui, bien réel, d'une société²⁷⁵ », estimant ainsi que, en conformance avec les intentions spécifiées par le cinéaste, le film concourt, à travers la recreation de l'expression culturelle qu'une époque a pu générer, à esquisser la critique de la société qui l'a émise. En ce sens, l'artificialité patente (puisque déployant une esthétique en décalage, voire à contre-courant, des formes de sa date de réalisation) de *Loin du*

²⁷⁴ Céline Bintein, Todd Haynes, Edward Lachman, Laura Rosenthal, Christine Vachon, *op.cit.*

²⁷⁵ Pascal, Sennequier, *Loin du paradis: Le bel artifice*. Paris: Positif Editions, 2003.

Paradis, en commentant de façon plus ou moins sous-jacente celle des organisations sociales dans lesquelles les individus se réfugient et s'aveuglent, est douée d'une portée méta-discursive qui l'inscrit dans un régime reenactantiel. Similairement aux entreprises reenactantielles qui ont précédé celle-ci, *Loin du Paradis* relève ainsi d'un *reenactment* culturel, qui s'exprime cinématographiquement : essentiellement par la forme.

A propos du mélodrame classique, Glyn Davis égrène dans son ouvrage éponyme cité ci-dessus une série de caractéristiques qui singularisent et définissent ce genre. D'un point de vue narratif, les mélodrames tendent à emprunter le chemin suivant :

- Conformément à ce qu'a dénoté l'universitaire allemand Thomas Elsaesser, le mélodrame s'enracine dans des environnements bourgeois claustrophobes, où l'ordre qui les régit, relatif entre autres à la pression de la communauté avoisinante (les mélodrames se déroulent souvent dans des petites villes), contribue à bâtir une atmosphère étouffante, redoublée par la mise en scène des espaces intérieurs²⁷⁶.
- De même, la figure du père est souvent dépeinte de façon dépréciative, ou du moins est présentée, quand il n'est pas absent ou décédé, comme un individu sévère, tel que l'a notamment mis en avant Mercer Shingler dans son ouvrage *Genre, Style, and Sensibility* auquel Glyn Davis se réfère²⁷⁷.
- Il arrive enfin que la conclusion des films aboutisse, pour les protagonistes impliqués, sur des situations d'isolement, de blessure ou de « privation » émotionnelles²⁷⁸.

Le mélodrame se distingue aussi par ses partitions musicales, qui accompagnent voire exacerbent la charge émotionnelle de l'intrigue ; Glyn Davis illustre son propos en faisant mention de l'écrit de Barbara Klinger pour rappeler que la musique des mélodrames, en plus d'occuper une place centrale du récit, confine parfois à l'emphase, à une sorte d'exagération qui peut paraître quelque peu naïve²⁷⁹.

Cette propension à une expression générique hyperbolique font enfin de l'anti-naturalisme ou de l'antiréalisme une des caractéristiques fondamentales du mélodrame²⁸⁰.

John Gill caractérise de son côté le mélodrame en des termes plus synthétiques, en évoquant principalement les observations de Thomas Elsaesser qui balisait – dans son article « Tales of

²⁷⁶ Glyn Davis, *op.cit.* page 68.

²⁷⁷ *Ibid.*, page 69.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Glyn Davis, *op.cit.* p 72.

²⁸⁰ *Ibid.*

Sound Fury : Observations on the Family Melodrama » paru dans le magazine *Monogram* – une définition du mélodrame reposant sur les paramètres suivant :

- L'usage de la musique, à laquelle le mélodrame reste lié étymologiquement (« from the classical Greek, *melos*, melody, and *drama*, for [...] drama »²⁸¹)
- La mise en jeu, dans le scénario, de pressions sociales qui pèsent sur les protagonistes et contreviennent ainsi à leur libre arbitre
- Une caractérisation des personnages qui s'effectue le plus souvent à travers une affiliation à des stéréotypes
- L'assimilation du point de vue à celui d'un personnage victime (d'un système de relations, de lui ou d'elle-même, etc.)
- Le passage, au sein d'un même film, d'une émotion à son antithèse, exprimées toutes deux avec une certaine intensité²⁸².

Loin du Paradis, comme nous le verrons à travers une analyse de séquence, se conforme à l'ensemble de ces propriétés. Durant l'écriture, Haynes reconnaît notamment avoir trouvé dans l'esquisse d'un « réseau de souffrances » un principe directeur, estimant, à l'instar de ce que mentionnent Gill et Davis, que dans « tous les grands mélodrames, [c'est] la société elle-même [qui] est l'antagoniste, le système dans lequel les gens vivent ²⁸³ ». En ce sens, *Loin du Paradis* est jalonné de regards voyeurs, censeurs, clandestins ou empêchés, qui font peser sur les protagonistes le rappel incessant de leur appartenance sociale, et l'impossibilité de pouvoir transgresser cet ordre impérieux qui plane constamment et relègue les mots au silence.

De fait, il est on ne peut plus cohérent que le mélodrame, et a fortiori *Loin du Paradis*, s'exprime par l'artifice, et une superficialité d'apparence. Céline Bintein parle du personnage de Cathy comme « [d']une surface privée d'intériorité ²⁸⁴ », un être qui ne se manifeste socialement qu'à travers une attitude qui semble réglée au diapason de ce que la société attend et exige d'elle. Haynes abonde en ce sens en estimant que le mélodrame, dans sa formulation la plus élémentaire, est un genre de la « surface » : « Tout ce que vous avez besoin de savoir doit être là, dans une certaine mesure, à la surface²⁸⁵ », ce qui ne fait qu'accentuer la force de son énonciation visuelle. Céline Bintein corrobore cette considération, en précisant : « Dans les mélodrames de Douglas Sirk, ce sont les éléments extérieurs comme les lumières, les décors,

²⁸¹ John Gill, *op.cit.* page 43.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 297.

²⁸⁴ Céline Bintein, Todd Haynes, Edward Lachman, Laura Rosenthal, Christine Vachon, *op.cit.*

²⁸⁵ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 300.

les costumes, la musique qui se chargent en général d'exprimer l'intériorité des personnages ²⁸⁶».

Pour autant, Haynes n'est pas confronté, dans son expression artistique, aux mêmes carcans (si l'on songe au Code Hays) qui pesaient sur le mélodrame classique, et affectaient le champ des figurations et des représentations qu'il pouvait générer. De même, comme évoqué plus haut, le fait de s'aventurer à la réalisation d'un mélodrame classique près de cinquante ans après son hégémonie confère une nécessaire part de réflexivité, de recul formel, à ce geste, qui a quelque chose de radical en ce qu'il provient d'un parti-pris inflexible (si le film n'est pas dénué d'une tonalité subversive, il n'en demeure pas moins qu'il ne sort jamais du champ générique dans lequel il s'inscrit) et qu'il contraste, a priori, avec les esthétiques hybrides qui singularisaient jusqu'alors le cinéma de Todd Haynes. A priori seulement. Dans une certaine mesure, *Loin du Paradis* participe, à l'échelle de la filmographie haynesienne, à tout l'éclectisme de son expressivité. Il s'inscrit de même dans la lignée d'une certaine exploration de l'artifice amorcée par *Velvet Goldmine* et procède d'un *reenactment* formel analogue, dans la force de son incarnation, à ce que le cinéaste avait pu proposer dans *Poison* en adaptant Jean Genet ou en ressuscitant l'esthétique des films d'horreur de série B des années 1960.

Pour Glyn Davis, *Loin du Paradis* s'inscrit bien dans le régime d'une simulation et étaye son propos en se référant à la pensée que développe James Morisson dans son ouvrage *The Cinema of Todd Haynes : All That Heaven Allows* paru en 2007. Estimant que tout, avant la culture postmoderne, a été fait, que tous les sujets sont « morts et condamnés à rien d'autre que le *reenactment* de scénarios donnés²⁸⁷», le cinéma s'inscrivant dans cette postmodernité, dont Todd Haynes fait partie, ne peut que recourir à une « esthétique de la simulation²⁸⁸»²⁸⁹. *Loin du Paradis* est, pour Morisson et corolairement pour Davis, la réalisation la plus aboutie, à l'échelle de l'œuvre du cinéaste, de cette propension à la simulation.

²⁸⁶ Céline Bintein, Todd Haynes, Edward Lachman, Laura Rosenthal, Christine Vachon, *op.cit.*

²⁸⁷ « Once everything has already been done, once subjects are dead and condemned to nothing but the re-enactment of given scenarios ».

²⁸⁸ « Aesthetic of simulation ».

²⁸⁹ Glyn Davis, *op.cit.*, page 55.

En ce sens, *Loin du Paradis* ne peut être que la simulation reenactantielle d'un mélodrame classique, et plus spécifiquement du mélodrame sirkien, et non pas un mélodrame purement littéral.

Penchons-nous sur quelques séquences pour voir comment cette poétique simulationniste est déployée :

Les séquences introductives du film²⁹⁰ ancrent l'action, ses enjeux et le positionnement social et symbolique des protagonistes, sans détour. Il est intéressant, en ce sens, de relever que le mélodrame, tel que revisité par le cinéaste, est d'emblée perméable à une formulation haynesienne. La résurrection du langage mélodramatique classique est ainsi traversée par quelques signes sous-jacents qui élargissent sa sémantique et témoignent d'une réflexivité plus ou moins camouflée sur la forme employée.



Vers la fin de la huitième minute s'amorce notamment une séquence qui établit de façon stéréotypée le quotidien matinal des Whittaker et la manière dont les rôles de chacun.e sont attribués et performés. Liée à la séquence précédente par un fondu au noir, celle-ci s'ouvre donc d'abord sur la voix de la petite fille, Janice, s'exclamant « The bus is here !» avant que l'image ne paraisse, sous la forme d'un plan – dont le point de vue est de prime abord désincarné tout en étant situé sur le perron de la maison – axé sur le jardin automnal, traversé par un chemin au bout



duquel attend un bus scolaire (jaune, donc typiquement américain) et sur lequel s'élancent

²⁹⁰ Le retour, en fin de journée, de Cathy et de ses deux enfants récupérés de leurs activités diverses, la préparation d'une soirée chez Eleanor finalement avortée par l'arrestation trouble et inexplicable de Frank que Cathy croit infailliblement avec ingénuité

vivement les deux enfants. Leur mère, présentée à l'écran d'abord dans un plan demi-ensemble et par une sorte de contrechamp dont la prise de vue se situe à l'opposé de celle du plan d'avant, a à peine le temps de leur adresser un chaleureux « Bonne journée ». Sur le seuil de la porte, elle les regarde s'éloigner en leur adressant des signes de la main, accompagnés d'un « bye »



dit d'une voix douce. Elle arbore une robe d'un bleu vif, assortie d'un tablier. Le plan ouvrant la séquence est ensuite réemployé, avec Cathy cette fois en amorce, qui regarde ses enfants dans l'arrière-plan entrer dans le bus, avant de se détourner.

Nous basculons alors dans le salon des Whitaker, où, dans un cadrage demi-ensemble, Cathy s'approche de son mari, prêt à partir lui aussi, s'inquiétant qu'il n'ait pas fini son petit-déjeuner. L'échelle de



plan élue ici nous permet de prendre la mesure du « colour scoring » élaboré par l'équipe artistique, au niveau des décors et des costumes notamment, qui sont principalement émaillés de camaïeux de bleu (la robe de Cathy, le mur, une des couvertures déposée sur le canapé) et de vert (le manteau de Frank, les coussins disposés sur le canapé et le fauteuil qu'on entrevoit sur l'extrémité droite de l'image). Cathy s'approche tendrement de Frank qui dit être en retard pour son travail, et lui propose de lui préparer un déjeuner à emporter, ce que son mari décline. La sonnette retentit, le couple ne semble pas y prêter attention. Dans cette séquence pourtant brève, qui esquisse dans l'esprit du spectateur ou de la spectatrice les contours d'une routine, il y a un foisonnement d'informations ou d'activités à gérer, d'allées et venues à accompagner ou superviser, d'ordre à donner (Cathy finit par intimer à Sybil, en hors-champ, d'aller ouvrir la porte, en lui rappelant que s'il s'agit du laitier, qui semble effectuer une visite régulière si ce n'est quotidienne, le chèque le rétribuant se trouve dans « le tiroir »), et dont Cathy, dans son rôle assigné de maîtresse de maison (bien que partagé avec Sybil), semble être l'épicentre.

Frank, sur le seuil de la porte du salon, prêt à partir, est rattrapé par Cathy qui lui adresse de nouveau une parole tendre en lui faisant part de son soulagement de le voir en meilleure forme que la veille (où il a passé une partie de la soirée en cellule pour des motifs qui demeurent flous à ce stade du film). Les surnoms qu'ils se donnent (Elle : « I'm just glad you're feeling better dear ». Lui : « Oh thank you darling ») et par extension leurs interactions, sont on ne peut plus conformes à la représentation qu'on peut concevoir d'un couple dont le fonctionnement et l'attitude sont dictés par une hétéronormativité socialement dominante.

Echangeant un baiser chaste sur les joues et cadrés en plan américain, les époux sont alors surpris par le flash d'un appareil photo dont le foyer d'origine est explicité dans le contrechamp, raccordé à leurs regards décontenancés, qui suit. Un jeune



homme, en costume, un appareil photographique en main, recule, visiblement contrit. A côté de lui, une femme relativement âgée, habillée d'un ensemble et d'un chapeau vert les regarde, tandis que derrière les intrus se tient Sybil, vêtue de jaune, qui présente les invités à « Madame Whitaker » (cette courtoisie dénote le rapport de subordination entre les deux femmes), venus interviewer Cathy sur la gestion – admirée – de sa vie quotidienne.



L'irruption, ou du moins la révélation, d'un regard tiers observateur de cette séquence quotidienne annonce la place prépondérante qu'occupe l'altérité et le regard qu'elle porte sur les protagonistes dans le film, aussi bien en tant que motif figural que symbole. Les yeux curieux, épieurs, intrusifs des autres sont ceux de la société, arbitrent l'acceptable et le répréhensible, la norme et sa transgression, et assujettissent les sujets sur lesquels ils se portent au paraître. Le surgissement d'un acte de prise de vue photographique cristallise donc cet instant de la vie quotidienne des Whitaker, et les illusions dont il est pourvoyeur. Il semblerait de fait que, même à son insu, le couple soit dans une représentation incessante de soi, des structures sociales qu'il reflète et consolide, ainsi que, par conséquent, dans une performance, un *enactment* des rôles auxquels ses deux partis sont assignés (et Cathy Whitaker réduite).

L'artifice préside donc à leur vie, leurs relations, et les paramètres qui les modulent. De fait, la direction formelle de *Loin du Paradis* ne fait que répondre à cette superficialité astreignante pesant sur ses protagonistes, en épousant elle aussi un langage relevant de l'artifice. Néanmoins, le film, et en l'occurrence la séquence sur laquelle je me penche, n'est pas pour autant imperméable à tout éclat d'authenticité faisant vaciller momentanément les faux semblants. En témoigne l'œillade furtivement appuyée que Frank adresse au jeune photographe après avoir salué sa femme et l'invitée, avant de se détourner et de disparaître du champ. Ce regard fugace



légèrement plus prononcé que ceux réservés aux autres présences de la pièce, mais suffisamment pour qu'il soit chargé d'un surplus significatif, est un jaillissement

de vérité dans cette performance d'une norme bourgeoise et hétérosexuelle à laquelle chacun.e de ses participant.e.s croit, ou feint de croire. Corolairement, ce micro-moment témoigne du fait que Haynes n'est pas dupe de l'artifice qu'il déploie, et que la tonalité de *Loin du Paradis* se situe à mi-chemin entre le remploi radical d'une formule générique classique (le montage qui articule cette séquence et qui prévaut majoritairement pour les autres agence une syntaxe fluide, préservée de toute disruption) et une distance réflexive par rapport à celle-ci, dans le prolongement de certains mélodrames sirkiens néanmoins plus limités dans leur marge de

transgression. La musique qui accompagne la première partie de la séquence rendant compte, non sans efficacité, de la quotidienneté de cette matinée, a tout d'une évocation tranquille, paisible, de cette séquence d'apparence idéale, où chacun de ses participant.e.s joue à merveille ce qui est attendu d'elle ou de lui.

Si donc l'ancrage bourgeois qui sied particulièrement au mélodrame est ici justement reenacté, le film est également jalonné de séquences où sa veine pathétique est particulièrement exacerbée. Entre autres, je songe à la succession de séquences qui s'éploie environ de la soixantième à la soixante-dixième minutes, et qui fait suite au rencard impromptu de Cathy et Raymond dans le bar/restaurant afro-américain, où ils ont été aperçus ensemble à l'entrée.

En chemin vers le spectacle de danse de sa fille, Cathy conduit sa voiture à travers les rues suburbaines du Connecticut, cadrée majoritairement en plan rapproché poitrine frontal, depuis l'avant de la voiture, ce qui permet de guetter le détail de ses mouvements et de ses réactions. Elle penche ainsi la tête, l'air observateur, facilitant le basculement vers un second plan d'elle en amorce depuis la vitre attenante à son siège qui explicite son champ de vision et le motif de sa curiosité ; elle passe à côté de la boutique de jardinerie de Raymond, et épie sans doute la présence de celui-ci. Le plan qui suit est identique à celui qui amorçait cette séquence ; un large sourire se dessine sur le visage de Cathy et, joint à la musique romantico-mélancolique d'Elmer Bernstein, prête à cette séquence une tonalité sentimentale aux accents mélodramatiques.





Néanmoins, l'éventail des micro-séquences qui suivent laisse figurer la palpabilité du contreponds social qui désapprouve, voire censure, le lien qui se tisse entre Cathy et Raymond, et qui, visiblement, exalte Cathy. Le fondu enchaîné qui lie la séquence sur laquelle je

viens de me pencher à celle qui suit accompagne également le changement de connotation de la musique, non sans emphase, vers des airs plus inquiétants. Filmée en plan demi-ensemble à la sortie d'une épicerie (et suivie dans son mouvement vers sa voiture par un panoramique latéral de gauche à droite), Cathy attire le regard insistant et d'apparence sévère d'une passante (dont la couleur du manteau répond à celle de la devanture de l'épicerie tandis que le camaïeux bleu des vêtements de Cathy rentre en correspondance avec sa voiture). Au moment d'entrer dans le véhicule, un plan qui semble déraciné de tout point de vue fixe et étant légèrement décadré²⁹¹ présente deux femmes inconnues, vêtues dans des teintes grises et noires qui font écho à la devanture du magasin devant lequel elles se tiennent, lançant un regard jugeur à l'égard de Cathy.



Ce sont des regards de la même nature qui lui sont adressés dans la séquence qui suit, lors du spectacle de danse de Janice. La pièce, plongée dans une obscurité entremêlant le bleu au rose (dans la coloration des murs et des costumes), rend compte de la marginalité qui s'abat sur Cathy (et sa fille). Les deux personnages sont en effet seuls, à mi-chemin entre les spectatrices du spectacle en cours et les mères qui accompagnent leurs filles pour la représentation à venir et dont Janice est censée faire partie. Cathy fait de même l'objet de regards voire de gestes véhéments ; que ce soit de la part de cette inconnue dans le public qui lui intime prestement de

²⁹¹ Ce qui tend à contraster avec la construction des plans majoritairement élue et tendant davantage vers la symétrie. Pour autant, le plan, en légère contre-plongée, n'est pas privé d'un certain équilibre, ses deux sujets se trouvant sur le tiers droit de l'image et renforçant, par leur stature, les lignes verticales qui peuplent l'image

se taire, alors qu'elle s'adresse discrètement à sa fille, ou de celle des consœurs de Janice et de leurs mères, dont les regards sévères, tous dirigés vers Cathy, sont balayés par un mouvement de panoramique latéral commenté d'une musique troublante qui ne fait qu'exacerber la charge âpre de leur expression.



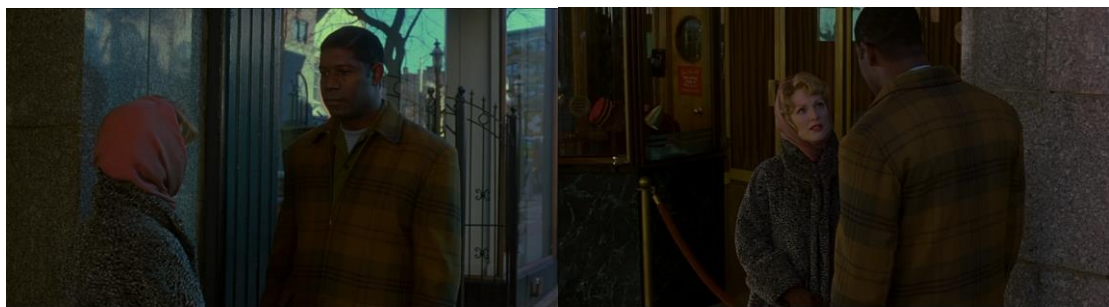
Après la séquence de confrontation avec Frank à l'issue de laquelle Cathy assure à son mari qu'elle donnerait congé à Raymond et le sortirait ainsi de sa vie, les deux « amis » clandestins se rencontrent à l'initiative de Cathy qui souhaite lui annoncer en personne sa « défection ». Camouflée d'un large manteau grisâtre et de lunettes de soleil dont le rose est assorti au foulard qu'elle revêt, Cathy donne d'abord rendez-vous à Raymond dans un *dinner* où leur présence attire les foudres de la clientèle et du service qui les pousse à partir.

A l'extérieur, ils stationnent devant un théâtre dénommé le « Ritz » après que Raymond se soit enquis de l'agitation de Cathy. La musique aux accents pathétiques accompagne la parole fragmentaire de Cathy qui peine à expliquer les raisons qui ont motivé cette entrevue, avant de se contenter d'un « It isn't plausible for me to be friends with you²⁹² ». Les deux personnages sont successivement cadrés dans des plans rapprochés poitrine ou taille qui s'alternent au grès de leurs répliques et de leurs réactions. Elle complète alors maladroitement son propos en ajoutant : « You've been so very kind to me and I've been perfectly reckless and fullish in return thinking...²⁹³ ». Raymond l'interrompt pour lui démontrer la cruauté du raisonnement lacunaire

²⁹² « Ce n'est pas plausible pour moi d'être amie avec vous »

²⁹³ « Vous avez été si gentil avec moi et j'ai été parfaitement imprudente et idiote en retour de penser... »

auquel elle est en train de se plier. Il lui demande notamment s'il est si absurde comme elle le prétend d'avoir pensé pouvoir nouer une amitié avec lui qui ferait fi des différences, qui verrait l'autre « au-delà de la surface, au-delà de la couleur des choses²⁹⁴ ». Il semblerait que cette réplique soit douée d'une connotation métatextuelle. Elle vaut en effet autant pour la situation à laquelle Raymond fait face et le rejet que lui formule Cathy en consentant à la pression dominante, que pour le parti-pris formel suivi par Todd Haynes. Le cinéaste invite en effet l'instance spectatrice à voir au-delà des artifices auxquels le film semble d'apparence se conformer, au-delà de l'arsenal visuel dont il se pare, ou plutôt de percevoir ce que cette superficialité peut exprimer ou laisser échapper de sous-jacent. Emue aux larmes, Cathy lui répond que, contrairement à lui, elle ne parvient pas à (ou ne se permet pas de) passer outre les pressions sociales qui subissent et subordonnent les êtres en fonction de leurs identités. Elle fait mine de se détourner en lui souhaitant bonne chance, mais celui-ci lui prend le bras, suscitant l'ire des passants alentour, et plus particulièrement d'un homme à l'autre bout de la rue qui apostrophe violemment Raymond en lui intimant de la lâcher. La séquence se décroisse et décuple alors les sources d'altérités censureuses, pas toujours clairement localisées dans l'espace, selon des cadrages analogues à celui des inconnues réprobatrices de la micro-séquence de la sortie de l'épicerie. La musique prend alors temporairement une tonalité chargée de tension, avant de laisser place de nouveau à des notes plus pathétiques lorsque Cathy se défait doucement de la main de Raymond et lui dit, d'une voix désolée, « You're so beautiful », avant de partir, le pas triste, laissant Raymond sidéré, tandis que les observateurs épars racistes de la séquence reprennent leur chemin...



²⁹⁴ « Beyond the surface, beyond the colour of things »



Ces séquences passées en revue témoignent, parmi tant d'autres, de l'effort de simulation entrepris par Haynes ; *Loin du Paradis* s'inscrit bien dans la lignée des mélodrames classiques en remployant leurs motifs esthétiques (les harmonies chromatiques vives) et leurs enjeux thématiques (la performance de la norme, la pression extérieure pour perpétuer celle-ci, etc.). Le film est empreint d'une réflexivité qui met en perspective sa formulation générique et ce que son artifice exprime.

Dans son article « The Politics of Disappointment: Todd Haynes rewrites Douglas Sirk », l'universitaire américaine Sharon Willis voit dans les procédés de montage articulés par James Lyons (qui est nouveau monteur pour ce film de Haynes) la trace d'une métatextualité consciente de l'artificialité de l'esthétique élaborée par le film. Elle précise que les fondus sont autant convoyeurs de l'avancement de l'intrigue que d'une mémoire cinéphile (par la fragmentation qu'ils induisent), en œuvre dans la restitution générique entreprise ici²⁹⁵. Car *Loin du Paradis* est autant un écho qu'un prolongement de l'œuvre sirkienne, et plus particulièrement de *Tout ce que le ciel permet*, qui est ici remis en jeu dans une formulation personnelle au cinéaste, comme je vais le détailler ci-après.

²⁹⁵ Sharon Willis, « The Politics of Disappointment: Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk », *Camera Obscura*, vol. 18 n°3, 2003, pages 130-175.

b.3. Ce que *Loin du Paradis* a et poursuit de *Tout ce que le ciel permet*

D'entrée de jeu, *Loin du Paradis* ne masque pas son affiliation à Sirk, et plus spécifiquement à *Tout ce que le ciel permet*, comme en témoigne sa séquence inaugurale, qui semble reenacter celle du film de Sirk.

Ce dernier s'ouvre sur une symphonie romantique de Frank Skinner, tandis qu'à l'image, présentant les hauteurs d'une ville au niveau d'une petite tour sur le tiers droit de l'image dans laquelle une horloge dont les aiguilles pointent vers midi est encastrée, s'affichent le nom des acteurs principaux (Jane Wyman, Rock Hudson) et le titre du film (*All That Heaven Allows*).



Tout ce que le ciel permet, plan inaugural

Les couleurs entrevues en arrière-plan tirent vers des teintes orangées (les feuilles des arbres, les bâtiments qu'on devine autour de la petite place). Puis, alors que s'amorce un panoramique balayant progressivement la rue se trouvant sur la gauche et que continue à se relayer au

générique les noms des équipes artistiques ayant contribué au film, la musique de Skinner laisse place à la partition mélancolique de Franz Listzt, *Consolation No3*. La rue, résidentielle et cossue, est parcourue par un mouvement latéral en plongée oblique, à travers le feuillage orangé des arbres qui obstruent (très partiellement) la vue, ici et là. Le panoramique finit par se fixer sur un parterre de maisons sur le tiers droit de l'image, alors que les notes de Frank Skinner reprennent le dessus sur la bande sonore.

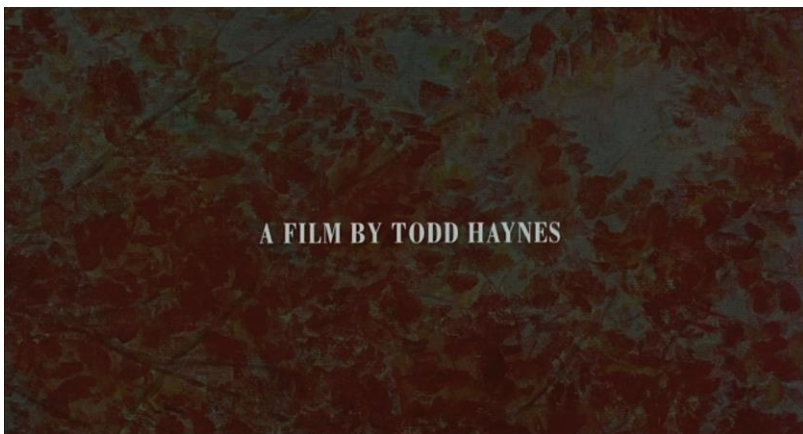


Le générique s'achève à l'écran, une voiture bleue paraît dans le champ. Le plan qui suit s'arrime alors au niveau de cette voiture, dans un panoramique qui épouse son mouvement. Un troisième plan, lui aussi dans un cadrage demi-ensemble, se poste également au niveau de la voiture, cette fois à l'arrêt, dont sort une femme vêtue de bleu, suivie dans sa marche par un panoramique tandis qu'elle pénètre dans le jardin d'une maison plutôt imposante. Le personnage s'avérera être secondaire : il s'agit de Sara (interprétée par Agnes Moorehead)²⁹⁶, l'amie et confidente de Cary (le pendant de Cathy), la protagoniste du film de Sirk.



²⁹⁶ Un équivalent d'Eleanor dans *Loin du Paradis*

Loin du Paradis opte quant à lui pour un incipit qui s'inscrit dans un prolongement radical de celui de Sirk. Les notes de musique précèdent elles aussi de quelques secondes le surgissement de l'image à l'écran, mais s'expriment dans un registre pathétique hypertrophié si l'on songe au maillage musical par lequel s'amorce *Tout ce que le ciel permet*. *Loin du Paradis* indique d'emblée s'inscrire dans le régime de la simulation, du moins de l'évocation (il ne peut en effet en être autrement pour un film datant de 2002 arborant l'arsenal formel d'un mélodrame classique des années 1950) comme en témoigne la première image par laquelle il débute ; une toile de peinture où sont esquissées des feuilles oranges, rappelant sans équivoque les teintes automnales des arbres de *Tout ce que le ciel permet* tandis que le crédit « A Film by Todd Haynes » se superpose à l'image. En invoquant un art visuel comme la peinture, qui relève davantage de la restitution que de la captation, Haynes annonce son parti-pris : représenter, rejouer le mélodrame sirkien, le simuler. A cette image succède donc, dans un fondu enchaîné, un plan en mouvement (visiblement en traveling) qui descend le long de branches ornées de feuilles rougeoyantes.



La partition musicale continue à se déployer tandis que les noms qui peuplent le générique se succèdent. Le parcours de ce plan mobile, qui lui aussi est traversé dans son premier plan par l'amorce ponctuelle de branches, s'achève au niveau de la gare cadrée en plan d'ensemble, et confère à l'intrigue une dimension circulaire, par laquelle le film s'achèvera là où « tout a commencé ». Une voiture bleue traverse le devant de la gare et le découpage s'articule alors autour de son suivi.



On voit, dans la séquence suivante (qui fait toujours défiler le générique), par une série d'ellipses fugaces suggérées par des fondus enchaînés, Cathy y rentrer après avoir récupéré Janice de la danse. Enfin, dans la séquence qui suit, et par laquelle se conclue le générique, la voiture de Cathy traverse une rue résidentielle pavée d'arbres aux couleurs vives et de feuilles mortes sur la route, et est suivie dans son mouvement par un panoramique qui s'achève sur le stationnement de la voiture devant une maison dotée d'un jardin assez ample. David, le fils aîné des Whitaker, vient au-devant de sa mère pour lui demander, alors que celle-ci ne s'est pas tout à fait garée, s'il peut dormir chez un ami. La partition bascule alors dans une intonation un peu plus quotidienne.



Ce recouplement de séquences pour accompagner l'ouverture de *Loin du Paradis* témoigne d'un emploi des codes du mélodrame dans une formulation qui hypertrophie les éléments de sa syntaxe générique. En ce sens, Haynes s'inscrit pleinement dans une logique de simulation, exacerbant quelque peu l'esthétique sirkenne. Et c'est bien ce principe d'exacerbation qui semble présider, à plusieurs égards, ce *reenactment* générique et *a fortiori* sirkien, comme le relève, entre autres, Sharon Willis dans son article cité plus haut, qui estime que Haynes

prolonge quelque peu les films de Sirk qui étaient contraints « d'euphémiser » la nature de certaines pressions sociales qu'il figurait. L'autrice considère ainsi que le geste de Haynes s'apparente à une forme d'archéologie, dans la mesure où le texte filmique haynesien s'évertue à restaurer les anxiétés sous-jacentes que recelait et exprimait parfois l'esthétique sirkienne. Cet effort archéologique va même au-delà, pour l'universitaire, du langage sirkien, en représentant les « indicibles » des années 1950, à savoir plus précisément des amours innomées²⁹⁷ (« loves that dare not speak their names »), et qui le restent dans le film : l'homosexualité et les liaisons interraciales²⁹⁸.

Au-delà de la proximité des séquences liminaires de *Tout ce que le ciel permet* et de *Loin du Paradis*, Haynes semble faire de l'œuvre de Sirk son foyer référentiel principal. John Gill liste notamment certaines des évocations les plus patentes de *Tout ce que le ciel permet*, expliquant : « L'amitié de Cathy avec son jardinier est une citation directe de ce dernier [*Tout ce que le ciel permet*] dans lequel Cary Scott, jouée par Jany Wyman, tombe amoureuse de son jardinier (blanc) Ron Kirby (Rock Hudson)²⁹⁹ »³⁰⁰. Haynes réitère une histoire d'amour similaire dans son film, mais modifie le motif du scandale qu'elle suscite ; ce n'est ici pas tant le décalage social qui insurge la société environnante (comme cela était le cas dans le film de Sirk) mais le caractère interracial de cette relation. En ce sens, Haynes s'inscrit non seulement dans le prolongement du film de Sirk, mais également dans le sillage de la relecture que Rainer Werner Fassbinder avait fait de *Tout ce que le ciel permet* dans *Tous les autres s'appellent Ali* (1974), qui poursuivait le geste sirkien en mettant en scène l'histoire d'amour – elle aussi décriée – entre une veuve et un immigré d'origine marocaine.

De même, de la proposition de Sirk à celle de Haynes, deux personnages ont en commun leur « fonction » ainsi que leur nom : les Mona, qui, invariablement, colportent des rumeurs, qui, quand elles ne sont pas infamantes, concourent à la faillite du couple en transgression.

Gill observe de même que la charte chromatique employée par Haynes s'inscrit dans le sillage de celles dont Sirk usait dans ses films : « Le code couleur attribué par Haynes aux trois personnages principaux – bleus, verts, oranges et rouges pour Cathy, couleurs terre pour Raymond, costume de bureau boutonné gris et bleus ou pastel décontracté pour Frank – renvoie

²⁹⁷ « Loves that dare not speak their names »

²⁹⁸ Sharon Willis, *op.cit.*

²⁹⁹ « Cathy's friendship with her gardener [Raymond] is a direct quote from the earlier film, in which Jany Wyman's Cary Scott falls in love with (white) gardener Ron Kirby (Rock Hudson) »

³⁰⁰ John Gill, *op.cit.* p. 23

à l'utilisation de la couleur par Sirk et aux tableaux de couleurs créés pour les films par la société Technicolor entre les années 1930 et 1950³⁰¹ »³⁰².

Également, et comme mentionné précédemment, l'auteur remarque que certaines des projections employées sur les vitres arrière de la voiture de Cathy pour construire l'illusion de son mouvement sont issues d'une impression des négatifs de *Tout ce que le ciel permet*³⁰³, poussant cette pratique du remploi, de citation, à un niveau assez littéral (le texte de Sirk est donc littéralement cité dans celui de *Loin du paradis*, dans la lignée de l'hybridité qui sous-tend l'œuvre reenactantielle de Todd Haynes).

Gill propose enfin d'envisager *Loin du Paradis* comme relevant d'un « simulacre » au sens où l'entend Umberto Eco. Il précise ainsi cette association : « Le simulacre, exploré dans *Il costume di casa* (1986, aussi connu sous l'appellation *Travels in Hyperreality*), est la copie-meilleure-que-l'original, la version forgée de la *Cène* ou de la *Vénus de Milo*, souvent exécutée avec un matériau inapproprié, rendu inoffensif ou moins dérangeant par l'acte de répliation³⁰⁴ ». Gill ajoute néanmoins que *Loin du Paradis* ne peut pas être qualifié pour autant d'inoffensif ou de moins dérangeant. Il considère toutefois que recourir à des techniques déployées par les films qu'il cite cinquante après leur réalisation est un indicateur tangible du fait que Haynes a en effet réécrit Sirk « verbatim mais [à la fois] très différemment ». En ce sens, dans la mesure où *Loin du Paradis* découle d'une réappropriation personnelle d'une expression générique savamment simulée, le film procède, pour Gill, d'une confection et d'un arsenal formel suranné qui ne l'empêche pas d'être porteur d'une sensibilité « post-moderne³⁰⁵ ».

Si à certaines occurrences comme nous l'avons constaté en comparant les deux séquences d'ouvertures de *Tout ce que le ciel permet* et *Loin du Paradis*, Haynes tend à recourir à une expression du mélodrame relativement exacerbée, le *reenactment* formel qu'il échafaude tout au long du film n'en est pas pour autant perpétuellement superficiel. Des instants d'authenticité jalonnent le film ici et là, à l'instar de ce que remarque notamment Kyle Heger dans l'article

³⁰¹ « The colour coding Haynes ascribes to the three main characters – blues, greens, oranges and reds for Cathy, glowing earth colours for Raymond, button-up office suit greys and blues or dress down casual pastels for Frank – refers back to Sirk's own use of colour and the colour charts created for individual films by the Technicolor film corporation [...] between the 1930s and the 50s ».

³⁰² John Gill, *op.cit.* p. 51.

³⁰³ *Ibid.* page 24.

³⁰⁴ « The simulacrum, explored in Eco's Faith in Fakes (1986, aka Travels in Hyperreality) is the better-than-the-original copy, the forged version of The Last Supper or the Venus de Milo, often executed in bizarrely inappropriate materials, rendered harmless or less disturbing by the act of replication ».

³⁰⁵ *Ibid.*

« Distinguishing the Female Protagonist in Douglas Sirk's *All that Heaven allows*, Rainer Werner Fassbinder's *Ali : Fear Eats the Soul* and Todd Haynes' *Far From Heaven* » à propos de la direction d'acteur et de la restitution de la performance à l'écran : «La différence entre les récits de Sirk et de Haynes réside dans le fait que le jeu d'acteur n'a pas d'accompagnement musical, laissant l'interprétation seule donner le ton. Les films mélodramatiques de Sirk des années 1950 [utilisent] une orchestration lourde encourageant le public à répondre au jeu et à la tourmente émotionnelle qui traversent les personnages³⁰⁶ »³⁰⁷. En ce sens, l'interprétation proposée par les comédiens n'est pas imperméable à quelques élans d'authenticité, à l'instar de ce que relève John Gill à propos des séquences de pleurs (ou des séquences dans lesquelles figurent quelques larmes). Les instants lacrymaux interviennent, selon l'universitaire, comme des « marqueurs d'authenticité » dans un texte filmique « largement dominé par l'artificialité du style sirkien ». Il nuance de même l'antinomie qui est conçue entre le réalisme et le mélodrame, en estimant que ces deux expressions sont appréhendées, souvent à tort, à l'aune d'une logique antithétique implacable³⁰⁸, alors qu'elles tendent parfois à coexister voire à se recouper.

Loin du paradis est donc, dans la lignée des gestes filmiques qui l'ont précédé, un *reenactment* puisant sa singularité dans un emploi libre et réflexif des formes qu'il remet en jeu. Conformément à cette intention reenactantielle qui le sous-tend, le film est ainsi traversé de moments plus subversifs, où s'affirme la dimension réflexive que comprend nécessairement cette réélaboration du mélodrame classique.

b.4) Subvertir la forme ; la monstration des latents

A propos de l'effort de simulation auquel se prête Haynes avec *Loin du Paradis*, Glyn Davis estime que cette remise en jeu du style sirkien s'inscrit dans une tactique de « déstabilisation » visant à ébranler la notion, intrinsèquement stable, « d'essence³⁰⁹ ». C'est bien à la lumière de celle-ci que l'on peut être tentés d'appréhender un style cinématographique,

³⁰⁶ « The difference between Sirk and Haynes' telling of the story is that the acting does not have any musical accompaniment letting the acting alone set the tone [...] Sirk's melodramatic films of the 1950s [use] heavy orchestration alerting the audience to respond to the acting and the emotional turmoil that all these characters are going through ».

³⁰⁷ Kyle Heger, « Distinguishing the Female Protagonist in Douglas Sirk's *All That Heaven Allows*, Rainer Werner Fassbinder's *Ali: Fear Eats the Soul* and Todd Haynes' *Far From Heaven* », *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 117, 2023, pages 201-215.

³⁰⁸ John Gill, *op.cit.* page 91.

³⁰⁹ Glyn Davis, *op.cit.*, page 52.

en l'essentialisant à sa seule instance d'émission, de création, et réciproquement. En réélaborant le style sirkien, Haynes, dans une certaine mesure, le décorrèle de son auteur, en mettant en évidence l'artificialité du langage cinématographique. Haynes prolonge ainsi autant qu'il complète l'esthétique sirkienne, dans une démarche qui peut être considérée comme anti-essentialiste, aussi bien à l'échelle de sa filmographie. De film en film, Haynes s'aventure vers des genres qu'il n'avait pas nécessairement défrichés, et l'arsenal formel hybride qu'il déploie est le juste reflet d'une empreinte auctoriale indéfinissable ou du moins inessentielle, puisqu'instable.

Son incursion dans le mélodrame amène ainsi le cinéaste à réfléchir sur ce que la forme exprime et reflète, tout en étant affranchi des carcans moralistes qui conditionnaient fortement son champ des représentables. En ce sens, Gill remarque que les sujets « tabous » (à savoir, entre autres, les amours homosexuelles et interracialles, l'adultère etc.) qui étaient relégués à l'implicite voire à une absence suggestive totale, sont rendus on ne peut plus « explicites » dans *Loin du Paradis*³¹⁰ ; ce ne sont plus des sujets éventuellement flottants mais bien directs et dont la figuration permet de problématiser, en aval, les impensés d'une époque, ses latents, et les inégalités que les expressions culturelles qu'elle engendrait étaient contraintes de camoufler, ou « d'euphémiser ».

Ainsi, représenter un baiser homosexuel tel que le fait Haynes vers la vingt-quatrième minute du film, lorsque Cathy surprend Frank avec un autre homme dans son bureau en ville, peut s'apparenter à de la subversion, par rapport à ce que le mélodrame classique pouvait



dépeindre, à moins qu'il ne s'agisse, peut-être, d'une certaine réactualisation de la forme. Les problématiques racistes qui gangrènent les Etats-Unis étaient, par exemple, déjà abordées par Sirk dans *Le Mirage de la Vie* (1959), si bien que *Loin du Paradis*, en les incluant encore plus frontalement à l'équation de ses enjeux narratifs, thématiques et esthétiques, s'inscrit dans un certain prolongement générique du mélodrame, tout en subvertissant les codes de représentation classique qui l'encadraient.

³¹⁰ John Gill, *op.cit.* page 10

Gill repère ainsi, au-delà de la figuration de l'homosexualité de Frank, le tissage d'un réseau de sous-entendus qui illustrent un rapport réflexif à la formule générique reenactée. Ainsi, lorsque



Les policiers au second plan commentent presque imperceptiblement l'arrestation de Frank

Cathy fait son entrée au poste de police vers la moitié de la sixième minute pour aller chercher Frank qui y est retenu pour des motifs obscurs, deux policiers en arrière-plan, dévoilés par le mouvement de panoramique qui accompagne le déplacement de Cathy, discutent en ces termes, sans

doute à propos de son époux : « Big-time faggot. Family Man. Never can tell³¹¹ ». En plus de l'aspect outrancier et insultant du vocabulaire inclus ici qui n'aurait jamais pu figurer dans un film de Sirk (transgressant ainsi quelque peu le modèle sur lequel l'œuvre se calque), cette réplique, dite à mi-voix, fait partie des quelques impalpables qui complexifient la superficialité d'apparence du film, d'autant qu'elle la désigne en évoquant l'insaisissabilité des êtres qui naviguent, de façon souterraine, entre deux modes de vie jugés incompatibles, l'un étant promu structurellement, l'autre censuré. Le film de Haynes, également, n'est pas ce qu'il semble être, se conformant au genre reproduit ou y dérogeant occasionnellement.

Ce réseau de suggestions s'incarne également dans ce qu'on pourrait désigner comme relevant d'un sous-texte *queer*, à l'image de la séquence de Noël, où Cathy offre à son époux un voyage pour la destination de son choix, et que Gill analyse ainsi : Lorsque Frank propose Miami, Cathy s'exclame « tout y est rose ! » « Oh vraiment ? » s'enquiert alors Frank, mi-sérieux, mi-amusé. Avant d'ajouter : « Peut-être qu'on devrait envisager les Bermudes alors » avant que le couple ne s'esclaffe. Gill estime que le terme « rose », « pink » en anglais, peut être considéré comme une allusion à l'homosexualité³¹², et Frank, par sa plaisanterie, charge alors la remarque naïve de sa femme d'une connotation suggestive qui dénote l'ironie avec laquelle Haynes réinvestit la forme mélodramatique, et qui s'inscrit aussi dans les propriétés singulières du geste reenactantiel. Glyn Davis, de son côté, voit dans la thématique gay qui traverse *Loin du Paradis*, y compris dans ses manifestations tacites, une évocation de l'homosexualité de Rock Hudson,

³¹¹ « Gros pédé. Père de famille. On ne sait jamais »

³¹² John Gill, *op.cit.* page 71.

tenue secrète du public, qui a donné ses traits aux rôles-titres des films de Sirk à plusieurs occasions, s'inscrivant ainsi dans un prolongement symbolique de ces derniers.



La considération de l'ironie et du recul réflexif qu'elle dénote dans *Loin du Paradis* tend à faire débat, surtout quant à savoir si elle est susceptible d'exprimer une certaine sensibilité *Camp* dans le film. Glyn Davis considère que, bien que le film « inclue beaucoup d'éléments excessifs [...] – mise en scène stylisée et un style de performance non-réaliste³¹³ »³¹⁴, *Loin du Paradis* « n'est pas particulièrement *camp* ». Il se réfère à la critique Ella Taylor pour justifier son observation, en la citant. Pour Taylor, les instants d'ironie qui ponctuent le film de Haynes ne relèvent pas de la parodie ; l'esprit du film se situe pour l'autrice d'ailleurs davantage du côté de l'hommage, dans la mesure où le film, en s'inscrivant dans le sillage des mélodrames sirkiens, aspire non pas à faire rire de la forme, mais à émouvoir sur le destin des personnages.

Il semblerait que Haynes s'attache autant à simuler la forme sirkienne qu'à dépeindre, plus librement que ne pouvait le faire le cinéaste allemand, les systèmes d'oppression qui pèsent sur les personnages et qui génèrent des situations de marginalité différente, dont les trois sujets peuvent diversement s'accommoder. Si Frank est gay dans une Amérique patriarcale et homophobe, il parvient malgré tout à s'aménager un espace de liberté en choisissant de vivre avec son amant et de délaissier Cathy et ses responsabilités de père de famille. Raymond, de son côté, bien que ne pouvant se défaire de la stigmatisation violente qu'il ne cesse de vivre en raison de sa couleur de peau, parvient à commencer une nouvelle vie à Baltimore, entouré de sa communauté. Cathy, quant à elle, est, pour Haynes, « en bas de l'échelle » de cette « hiérarchie de fardeaux³¹⁵ », puisqu'elle ne peut se départir du poids de « l'institution

³¹³ « Despite featuring many of the excessive components [...] – stylised mise en scène and a non-realistic performance style »

³¹⁴ Glyn Davis, *op.cit.* page 97

³¹⁵ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.*, page 301

familiale » qui conditionne, étouffe et étriqué sa vie, et dont elle est contrainte de rester, du fait de la liberté que s'octroient les hommes, la seule garante.

Cathy n'est d'ailleurs pas épargnée par la violence, et c'est peut-être avec la représentation de la violence conjugale que Haynes apporte le plus de subversion à la forme qu'il reenacte. Ces éclats de violence, tant verbale que physique, sont aussi pourvoyeurs de disruptions formelles qui détonent par rapport à la tonalité jusque-là employée. On peut songer, entre autres, à la séquence où Cathy et Frank sortent du cabinet du psychiatre (aux alentours de la trentième minute du film), et que, alors que la première formule à son époux ses tendres encouragements, ce dernier s'emporte brutalement en hurlant : « Look, I just want to get the fucking thing over with ! Can you understand that³¹⁶ ?! », laissant Cathy dans un état de peur et de sidération. Ce haussement de ton s'apparente, à ce stade du film, à une escalade impromptue de la violence à l'égard de Cathy, d'autant que le niveau des voix, jusqu'alors, ne s'était jamais autant élevé dans cette première partie de film où l'attitude des personnages, en dehors de l'épisode où l'homosexualité de Frank est explicitement découverte, semblait tenir une ligne guindée et artificielle.



³¹⁶ «Je veux juste en finir avec ce putain de truc ! Est-ce que tu peux comprendre ça ?!»



A la quarante-sixième minute, après avoir tenté brusquement d'avoir un rapport sexuel avec Cathy à l'issue de la sauterie que le couple a donné chez lui, Frank, acrimonieux face à la frustration de son impuissance à s'engager dans une relation

charnelle hétérosexuelle, se livre à des commentaires jaloux à l'égard de Cathy et des hommes de leur entourage qui espéreraient prétendument coucher avec elle. Cathy, cadrée frontalement avec son mari sur leur canapé dans l'obscurité d'un éclairage bleu sombre censé restituer une impression de nuit, s'évertue à le rassurer par des gestes et des paroles réconfortantes, que Frank rejette avec véhémence. L'intensification de la musique laisse annoncer l'atteinte imminente d'une acmé dans la gradation de la tension. Le coup est asséné brutalement, Cathy crie de surprise et de douleur. La musique prend des accents plus ténébreux, le découpage alterne entre un plan de profil axé sur Cathy qui dissimule son visage et un plan de $\frac{3}{4}$ face, et, tandis que Frank, atterré par sa violence, s'empresse d'aller chercher de la glace (sur la recommandation de son épouse), Cathy relève le visage (de profil) sans que sa blessure et le sang qui en exsude ne soit visibles.



Cette effusion de la violence, dans le cadre domestique qui plus est, bien qu'accompagnée par la musique, tend à détoner par rapport aux attentes qu'un spectateur ou une spectatrice aurait préconçu dans le visionnage d'un mélodrame. Elle participe au craquèlement de l'image stéréotypée que performait le couple au début du film, et que la séquence où Frank fond en larmes en révélant à Cathy la liaison homosexuelle qu'il entretient achève de faire périliter.

A partir de la quatre-vingtième minute du film, alors que semble se mettre en place un tableau familial des plus conventionnels³¹⁷, les équilibres du paraître et de la performance

³¹⁷ Frank rentre chez lui, s'assoit sur le canapé, sa fille Janice vient le saluer, Cathy affairée, suggère à son mari de consulter pour son épaule douloureuse avant de l'informer des (légers) problèmes dentaires de leur fille, David surgit pour se targuer d'être en train de repolir la voiture

hétéronormative s'effondrent : Frank éclate en sanglots, devant son épouse et ses enfants. Le découpage cueille la sidération de chacun.e. Sur les visages semble se lire une confrontation abasourdie à un impensé : un patriarche qui pleure devant sa famille. Après avoir insisté pour envoyer les enfants dans leur chambre (Janice, déstabilisée, pleure également, par mimétisme), Cathy écoute le désarroi de son mari (cadré occasionnellement de profil). La caméra se rapproche du personnage de Julianne Moore par un mouvement de travelling avant, tandis que Frank finit l'exposé de son adultère, et de ses sentiments pour son amant (amour qu'il dit n'avoir « jamais ressenti à ce point »).



La stature de Cathy ne se décompose pas, sa réaction semble se faire toute en retenue, et la réponse qu'elle émet s'inscrit dans un champ purement pragmatique : « Je suppose que tu voudras le divorce ? ». Cette séquence, en plus d'acter la dissolution de la cellule familiale (dans sa composition d'origine du moins), témoigne bien d'une inégalité criante entre les personnages. Frank peut, finalement, se permettre de laisser vaciller les apparences, de s'affranchir du rôle que lui assigne la société, tandis que Cathy, contrainte par la désertion de son mari, est dans l'impossibilité de s'abstraire des devoirs que fait peser sur elle l'ordre hétéronormatif sur lequel repose cette « institution familiale » qu'évoque Todd Haynes.



Il est intéressant de noter que, pour deux des séquences succinctement analysées ici (la gifle puis l'implosion du couple), la musique, toujours selon une partition conforme au genre mélodramatique, accompagne voire exacerbe l'intensité des actions représentées à l'écran, alors que celles-ci, ou du moins leur figuration explicite, auraient tendu à être bannies du vocabulaire sirkien du fait de leur inadaptation aux diktats du code Hays. Le recours à la musique participe de fait à une atténuation du caractère subversif de ces séquences, comme si leur couplage à une partition propre au mélodrame contribuait à élargir son lexique générique, et donc à s'inscrire

dans un prolongement réflexif de celui-ci, en faisant sortir certaines réalités sociales de la latence dans lesquelles elles étaient confinées.

En ce sens, l'entreprise haynesienne n'est pas sans évoquer la réflexion que l'universitaire Marie Martin propose dans son article « Le remake secret : généalogie et perspectives d'une fiction théorique³¹⁸ » publié en 2016. L'autrice s'intéresse notamment au « cas particulier d'hypertextualité filmique, qui, sous le nom de remake secret, entend rendre compte d'un type de réécriture ». Le postulat qui irrigue sa réflexion est teinté d'obédience psychanalytique, en ce que le « film second fait apparaître la part traumatique latente ou refoulée du « film source » ; ces remakes secrets reprennent voire révèlent « l'impensé, l'invisible, la latence », tout ce qui, dans le premier film « répugne à s'avouer et agit souterrainement ». Elle complémente ses propos de la pensée de Leonard Quaresima, qui conçoit le remake comme une « recontextualisation », où le sens du texte premier est rejoué dans un « contexte contemporain » par lequel l'œuvre qui en découle se prémunit de tout phénomène de « copie », résultant davantage d'une pratique somme toute « originale ». L'éclairage porté par Marie Martin, corroboré par l'invocation qu'elle propose des écrits d'autres chercheurs, pourrait ainsi éclairer sur la nature de cette entreprise reenactantielle qui semble guider Haynes avec *Loin du paradis*.

Le cinéaste s'applique, en effet et en toute lucidité comme nous l'avons vu au cours de cette deuxième partie, par ce « remake » qui n'a rien de secret néanmoins³¹⁹, à faire sourdre dans une forme étriquée par les prescriptions morales, toutes les situations de marginalités, ainsi que celles de discriminations et de détresses qui leur sont corollaires, que la culture américaine des années 1950 refoulait de son imaginaire collectif. A l'instar d'une psychanalyse qui viendrait mettre en mot les indicibles, Haynes s'emploie, par ce travail d'adaptation reenactantielle, à mettre en images les invisibles d'une époque.

La fin élue par le film s'inscrit ainsi dans ce sillage, en illustrant l'inextricabilité de la situation esseulée de Cathy. C'est peut-être également dans cette conclusion choisie par Haynes que le cinéaste subvertit le plus les usages esthétiques et formels du mélodrame, à moins qu'il ne contribue à ouvrir le champ de son expression. Comme il le relate au détour de la discussion d'après-projection de *Loin du Paradis* au Centre Pompidou, les films de Sirk se closent

³¹⁸ Marie Martin, « Le remake secret : généalogie et perspectives d'une fiction théorique », *Cinémas* vol. 25, n°2-3, printemps 2015

³¹⁹ Il se rapproche peut-être davantage de « l'adaptation », à l'instar de ce que proposent certains remakes comme le rappelle Martin dans le même article

généralement sur un « faux happy ending », une fausse fin heureuse, des situations en demi-teintes, qui, bien qu'éprouvantes ou altérées par des drames, sont présentées sous un jour positif. Ici, à dessein, Todd Haynes dit avoir « triché » en se portant sur une vraie fin triste³²⁰. Sans embrayer non plus sur un langage réaliste, sans se départir de l'artificialité de son arsenal formel, le film rompt peut-être avec la superficialité qu'il tendait à afficher de prime abord mais de laquelle il n'était jamais dupe. Défait des convenances qui limitaient l'expression sirkenne, *Loin du paradis* procède ainsi à l'examen, par un artifice perméable à l'authenticité, d'une époque et des systèmes d'oppression qui circonscrivent sévèrement (mais inégalement) le champ des possibles pour ses sujets, en plus d'affermir l'éclectisme de l'œuvre haynesienne. Celle-ci ne cesse de s'adonner à des *reenactments* culturels qui forgent la singularité de l'expression de Todd Haynes. Ce dernier se diversifie de film en film, à l'instar de la proposition formelle pléthorique qu'il élabore suite à *Loin du Paradis* avec son anti-biopic sur Bob Dylan : *I'm not there*.

C. *I'm not there* : Les identités multiples (et artificielles) de Haynes et de Dylan

Concomitamment à la période d'écriture de *Loin du Paradis*, un projet flottant qui serait dédié à Bob Dylan, dont Haynes est un fervent admirateur depuis l'adolescence³²¹, commence à germer. La musique de Dylan accompagne alors beaucoup Haynes à cette époque de sa vie³²², ce qui l'amène à se plonger dans les légendes dont s'est paré le musicien, leurs méandres et leurs contradictions. Les identités multiples embrassées par Dylan et l'éclectisme de son art qui le caractérisent en figure absconse inspirent à Todd Haynes un film choral, dont l'articulation formelle semble, à tous les égards, on ne peut plus congruente avec la propension reenactantielle, la labilité et la cinéphilie de son langage de cinéaste. L'idée directrice est de se situer, encore davantage que ce qu'avait pu faire *Velvet Goldmine*, dans l'évocation. Le film ne retrace pas, à l'instar d'un biopic conventionnel et plus ou moins linéaire, la vie et la carrière de Dylan, mais s'inspire des différentes personas que l'artiste s'est créé pour proposer une œuvre hybride, qui se décline en plusieurs segments narratifs et esthétiques qui s'entremêlent. Après avoir ébauché *I'm Not There* auprès de Christine Vachon, le cinéaste et sa productrice rentrent en contact avec la famille et les ayant-droit de Dylan pour s'enquérir d'une éventuelle possibilité d'obtenir les droits de recourir à sa musique (et d'illustrer poétiquement sa vie).

³²⁰ Céline Bintein, Todd Haynes, Edward Lachman, Laura Rosenthal, Christine Vachon, *op.cit.*

³²¹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p. 309.

³²² *Ibid.* p. 299.

Jessie Dylan, le fils de Bob Dylan, et Jeff Rosen, le manager de ce dernier, leur servent d'intermédiaires, mais d'après de ce que Haynes confie à Revault d'Allonnes et réitère lors de la projection d'après séance du film au Centre Pompidou le 15 mai 2023, Dylan lui accorde les droits de sa musique à vie après lui avoir fait parvenir quelques-uns de ses films ainsi qu'une note d'intention³²³.

Six segments agencent ainsi le film, chacun dressant le portrait d'un aspect de la vie, de la carrière, des goûts ou de la personnalité de Dylan. Autant de comédiens sont choisis pour incarner ces évocations du mythe que s'est échafaudé le musicien : Christian Bale, Cate Blanchett, Marcus Carl Franklin (qui n'a alors qu'une quinzaine d'années au moment du tournage), Richard Gere, Heath Ledger et Ben Whishaw interprètent ainsi ces échos très divers de Dylan, tandis que Charlotte Gainsbourg, Michelle Williams et Julianne Moore complètent le casting, respectivement dans les chapitres portés par Heath Ledger, Cate Blanchett et Christian Bale.

I'm not there est présenté en compétition au Festival de Venise en 2007, d'où l'équipe repart lauréate de deux prix ; celui de la meilleure interprétation féminine pour Cate Blanchett, ainsi que celui du Jury.

Ce film de Todd Haynes vient, dans une certaine mesure, conclure la phase où l'exploration de l'artifice était l'élément le plus saillant des parti-pris formels auquel le cinéaste s'est prêté avec *Velvet Goldmine* et *Loin du Paradis*. Pour autant, il affermit également la veine reenactantielle de l'œuvre haynesienne en renouant, par l'artifice, avec le lexique bigarré qui singularisait les débuts de cinéaste de Haynes, tout en faisant émerger subsidiairement un commentaire réflexif sur l'identité cinématographique et artistique du réalisateur lui-même, à travers celle, éclatée et inessentielle, de Dylan.

Haynes estime en ce sens, de son propre aveu, que *I'm not there* s'inscrit dans le dessein, qu'il semble incessamment poursuivre de film en film, de s'opposer aux « valeurs de stabilité et de plénitude³²⁴ », qu'un certain cinéma, relatif au biopic notamment, convoie.

L'universitaire américain David Hanley, dans son article « Todd Haynes, *I'm not there* and the Postmodern Biopic » considère ainsi que le film sert de « déconstruction postmoderne du biopic hollywoodien³²⁵ », identifiant les stratégies suivantes dans cet effort de déstabilisation, mais

³²³ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.311

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ « Serve as a postmodern deconstruction of the Hollywood biopic »

aussi de réélaboration générique plurielle : L'appropriation, le collage, la perturbation d'une conception fixiste des identités et le recours à une structure non-linéaire dans le déroulement du récit³²⁶.

L'universitaire australienne Kim Wilkins partage un constat similaire dans son article « "I don't know who I am most of the time" : Constructed Identity in Todd Haynes' *I'm not there* » en observant que *I'm not there* explore avant tout la notion « d'identité », et ce qu'elle comprend de mouvant, d'artificiel, de construit, de textuel, prenant le contrepied des biopics conformistes, en se penchant sur les « tensions entre l'irréductibilité de l'identité³²⁷ » et un certain tropisme à « incarner la nature complexe et contradictoire de l'existence humaine³²⁸»³²⁹. Wilkins avance notamment que *I'm Not There* procède à une démonstration du caractère éminemment culturel de la notion d'identité en proposant un portrait alliant les sources et les inspirations textuelles. Le parcours de Dylan est en ce sens mis en forme à travers des *reenactments* esthétiques de courants cinématographiques qui étaient contemporains à la période évoquée, comme je le détaillerai ci-après. Cette entreprise archéologique qui brasse comme matériau hybride « histoire du cinéma », « culturel populaire » et élément du répertoire artistique de Bob Dylan³³⁰ participe ainsi, par son refus d'une trame linéaire et biographique, à une évocation de l'aura artistique de Dylan et relève, d'après Wilkins et similairement à *Loin du Paradis*, de quelque chose de l'ordre du simulacre. Cette démarche s'apparente, pour David Hanley, à un effort de « remédiation », qu'il définit de la sorte : « Une version de la réalité basée sur le fait de retravailler une version de la réalité déjà existante³³¹ »³³². C'est bien à cela que se prête Haynes, en remodelant la vie et la carrière cryptiques de Dylan à l'aune d'expressions culturelles et esthétiques éclectiques qui, par leur entremêlement, composent un portrait, aussi original, inclassable, que l'existence qu'il aspire à illustrer. Hanley repère également dans les réélaborations formelles proposées par le film la manifestation d'une sensibilité post-moderne, déjà constatée par Gill dans son ouvrage dédié à *Loin du Paradis*, et qui se caractérise, entre autres et selon Jean-François Lyotard auquel Hanley se réfère, par une certaine prédilection pour les citations « d'éléments » issues de styles ou de périodes passés.

³²⁶ David Hanley, « Todd Haynes, *I'm not there* and the Postmodern Biopic », *Offscreen*, Vo.20 n°4, 2016.

³²⁷ « Tensions between the irreducibility of identity ».

³²⁸ « Embody the complex and contradictory nature of human existence ».

³²⁹ Kim Wilkins, « "I don't know who I am most of the time": Constructed Identity in Todd Haynes' *I'm not There* », Vol 41, n°1, 2017.

³³⁰ L'autrice remarque ainsi que certaines paroles de ses chansons sont insérées dans des dialogues.

³³¹ « A version of reality based on reworking an already existing version of reality ».

³³² David Hanley, *op.cit.*

Todd Haynes expliquant ainsi avoir voulu apparier à chaque segment « un langage visuel » distinct (et distinctif)³³³, Hanley dissèque les influences en œuvre dans chacun des segments que décline le film. La partie axée sur le personnage de Woody Guthrie, porté par Marcus Carl Franklin, s'inspire de l'admiration que Dylan a vouée, jeune, pour le chanteur et guitariste, militant d'obédience socialiste, du même nom. Dans ce segment du film, le protagoniste est un enfant de 11 ans, échappé d'un centre de correction pour mineurs, qui parcourt le pays, muni d'une guitare, en affirmant être Woody Guthrie et vouloir consacrer sa vie à la musique. La fabulation qu'il serrine à celles et ceux qui jalonnent son chemin rencontre variablement leur adhésion, mais fait surtout écho à l'attitude de négation de son identité d'origine et de simulation d'une autre qu'a manifesté Dylan au début de sa carrière et auprès de ses premiers collaborateurs, comme le mentionne Haynes en entretien avec Judith Revault d'Allonnes³³⁴.

Hanley perçoit dans l'arsenal formel et thématique de ce segment des citations d'Elia Kazan (*Un homme dans la foule*, 1957) ou plus manifestement, pour les séquences de train, d'*En route pour la gloire* d'Hal Ashby (1976). En plus de celles-ci, le cinéaste tend à se référer à un éventail de films, hollywoodiens notamment, questionnant les notions d'authenticité ou d'originalité. Il songe, à ce propos, à *L'homme de la rue* de Frank Capra (1941), qui met en jeu dans son intrigue les notions de fabulation et de simulation d'identité, « cité visuellement³³⁵ » lors d'une séquence aux accents cauchemardesques, lorsque Woody tombe d'un train après une altercation avec des hommes qui tentent de lui dérober ses biens, et manque de se noyer dans un fleuve. Conformément au caractère subversif qu'implique les entreprises reenactantielles haynesiennes, ce segment du film remodèle l'épisode traditionnel, dans le biopic, du moment déterminant, dans l'enfance du personnage dépeint, qui le pousse à s'engager dans la voie qu'il élit ou à prendre, plus tard, une revanche sur la vie. Selon l'auteur, cette partie susceptible d'évoquer l'enfance de Dylan trouve sa part de subversion dans son caractère purement fictionnel et évocateur, puisque Dylan n'a jamais vécu, même lointainement, les événements présentés dans cette partie du film. Ce dernier s'inscrit ainsi pleinement dans le régime de l'évocation, de la réappropriation, du détournement.

La partie menée par Ben Whishaw, prêtant ses traits à un jeune Arthur Rimbaud en interrogatoire, est non seulement une allusion aux croisements qui existent entre l'œuvre du poète français et de Bob Dylan, mais évoque également, aux yeux de David Hanley, le

³³³ Cate Blanchett, Todd Haynes, Judith Revault d'Allonnes, Discussion d'après séance *I'm not There*, Centre Pompidou, 15 mai 2023.

³³⁴ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 309.

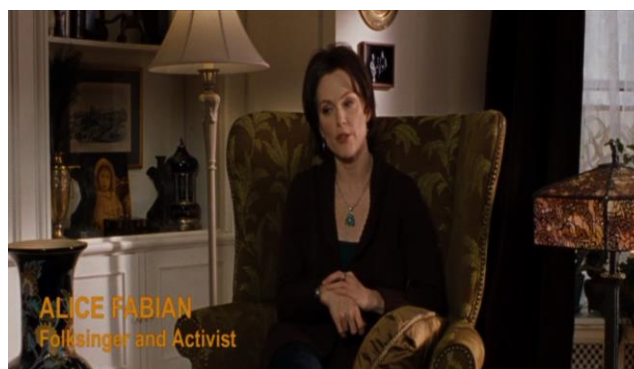
³³⁵ David Hanley, *op.cit.*

documentaire d'Emile de Antonio *Point of Order* (1963), retraçant, à l'aide d'archives télévisuelles les interrogatoires – diffusés à la télévision – auxquels Joseph McCarthy a été sujet en 1954 à propos des pressions qu'il a exercé sur G. David Schine.



Arthur Rimbaud interrogé

Le segment axé sur le personnage de Jack Rollins, joué par Christian Bale, se réfère à la première partie des années 1960 et au versant contestataire de l'œuvre de Dylan ; simulant la forme documentaire, cette partie du film est émaillée d'archives feintes et de témoignages face caméra, auxquels participe entre autres Julianne Moore dans la peau d'un personnage évocateur de Joan Baez. Hanley observe que cette partie du film puise partiellement son inspiration dans le documentaire que Martin Scorsese dédie à Bob Dylan, *No Direction Home*, sorti en 2005, qui lui-même remploie des archives de précédents documentaires consacrés à la figure de Dylan, comme *Festival* de Murray Lerner (1967), *Don't Look Back* de Donn Alan Pennebaker (1967), ou encore *Eat the Document* que ce dernier coréalise avec Dylan lui-même en 1972³³⁶.



Le documentaire, simulé de nouveau

³³⁶ David Hanley, *op.cit.*

Le segment du film dans lequel intervient Cate Blanchett fait principalement référence à la modernité fellinienne et plus particulièrement à *8 ½* (1963), que le noir et blanc, les séquences de « garden party » et celle durant laquelle Jude (tel que se dénomme le personnage de Blanchett) vole tel un ballon contribuent, d'après le constat de Hanley, à remettre en jeu, à reenacter. Haynes s'attarde notamment sur l'influence de Fellini dans la mise en forme de ce segment du film au cours de la discussion publique d'après-séance au Centre Pompidou³³⁷.



8½ reenacté

En appariant cette allusion au virage créatif qu'opère Dylan à la seconde moitié des années 1960 au film de Fellini qui relate l'égarement d'un cinéaste en manque d'inspiration pour son prochain film et qui est mis sous pression par les attentes que ses proches, son équipe et son public ont placées en lui, Haynes souhaitait évoquer le virage tumultueux que connaît alors la carrière de Dylan, la colère et la déception que ce revirement vers « un son plus dur » et des textes plus poétiques catalyse chez son public alors accoutumé aux morceaux contestataires par lesquels le musicien s'était démarqué³³⁸. Le choix de se tourner vers une actrice répondait aussi à la volonté de donner une incarnation à l'androgynie qui a pu caractériser l'apparence de Dylan³³⁹, et qui témoigne du caractère intrinsèquement trouble de sa persona, auquel le cinéma de Todd Haynes, en ensemble bigarré, ne peut être que particulièrement sensible.

Le segment impliquant Heath Ledger et Charlotte Gainsbourg emprunte beaucoup au cinéma de Jean-Luc Godard, à l'instar de ce qu'avancent Hanley ou Haynes, et plus spécifiquement aux films *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) ou encore *Masculin Féminin* (1966). L'universitaire dénote un recours à des éléments lexicaux propres à l'expression godardienne, telle que les monologues en voix-off, les intertitres, les cadrages déséquilibrés, les *jump cut*, les

³³⁷ Cate Blanchett, Todd Haynes, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.*

³³⁸ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.310.

³³⁹ *Ibid.* page 314.

adresses à la caméra ou encore la distillation de références littéraires auxquelles les personnages font allusion à plusieurs reprises³⁴⁰. L'adoption de ce langage moderne de la disruption n'équivaut pas pour autant à un *reenactment* purement mimétique de celui-ci. Haynes explique justement avoir voulu charger ce remploi formel d'une portée réflexive et critique, qui problématise aussi la place des personnages féminins dans le cinéma de Godard. En ancrant ce segment du film dans le point de vue de Charlotte Gainsbourg, alias Claire, dont le couple avec Robbie (la déclinaison de Dylan dans ce segment, jouée par Ledger), d'abord fusionnel, finit par se déliter, Haynes insuffle à ce *reenactment* auctorial une part de subversion. Il précise ainsi, auprès de Judith Revault d'Allonnes, avoir toujours été « fasciné » par le cinéma godardien, tout en étant « troublé » par sa « condescendance » à l'égard de ses personnages féminins. Il y voit d'ailleurs un certain parallèle avec Bob Dylan qui a pu faire la démonstration à ses yeux d'une certaine misogynie paternaliste³⁴¹. En ce sens, le sexisme de son alter-ego est parfois explicitement mis en tension dans certaines séquences du film, si l'on songe, entre autres, à celle de la dispute qui éclate entre Claire et Robbie lorsque ce dernier déclare, devant un couple ami, que les femmes ne peuvent pas être poètes.



Les personnages relégués aux extrémités de l'image

a view of the world

belonging to

one generation

Un intertitre calé dans ce segment godardien

³⁴⁰ David Hanley, *op.cit.*

³⁴¹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.*, page 316

Enfin, la partie mettant en scène Richard Gere, qui prête ses traits à Billy, un hors-la-loi vivant caché au sein d'une communauté rurale, a quelque chose d'un western. Hanley y voit entre autres une référence aux films *McCabe and Mrs Miller* de Robert Altman (1971) ou encore à *Pat Garrett and Billy the Kid* de Sam Peckinpah (1973), dans lequel Dylan a également joué comme le relève l'universitaire³⁴², ce qui ne fait qu'amplifier, selon lui, la cohérence de ces combinaisons référentielles.

Il apparaît ainsi que *I'm not there* déploie un effort reenactantiel qui pourrait servir de trait d'union tangible entre les premiers films particulièrement hybrides de Haynes (*Poison* notamment) et ces explorations superlatives du genre par l'artifice auxquelles se sont adonnés *Velvet Goldmine* ou *Loin du Paradis*. Pour Hanley, le film est pétri par un « scepticisme postmoderne³⁴³ » à l'égard de la certaine inanité du biopic traditionnel dans sa quête de la restitution d'une certaine vérité de l'existence du sujet dont la vie est retracée. En ce sens, l'universitaire considère que le cinéaste « critique autant qu'il célèbre l'artificialité » de cette formule générique, en embrassant une artificialité qui, puisqu'elle est conscientisée et ne cesse d'interroger ce qui compose substantiellement la réalité, touche à quelque chose de peut-être « plus authentique que la plupart des biopics », parce qu'également très lié à l'œuvre de Dylan et ses mutations³⁴⁴.

En étant lucide sur le caractère foncièrement artificiel de l'identité et de sa construction, le cinéaste ne se cache pas de tisser une réflexion autant sur la pratique artistique de Dylan que sur la sienne, dont il apparaît, au terme du film, qu'elle est à bien des égards analogue à celle du musicien. Auprès de Revault d'Allonnes, il considère ainsi : « Tout ce qui est artificiel, construit, auto-fabriqué à propos de l'identité devient également une sorte de métaphore du processus créatif lui-même³⁴⁵ ». Il complète son propos, plus loin au cours de l'entretien, en déclarant : « Dans *I'm Not There*, la mort rôde autour de chaque personnage, qui est un désaveu du précédent³⁴⁶ », ce qui pourrait aussi servir de métaphore pour faire allusion au travail de Todd Haynes et au rapport qui lie et distingue ses gestes filmiques. Chacun de ses films par la radicalité de la forme épousée, se singularise quelque part des autres, et si le terme de négation est peut-être trop fort et donc inapproprié dans ce cas de figure, il convient, peut-

³⁴² David Hanley, *op.cit.*

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p. 318.

³⁴⁶ *Ibid.* p.319.

être, de parler de renouvellement ou d'élargissement incessant du lexique haynesien, d'une réactualisation perpétuelle.



La mort de Jude, élément déclencheur du film

I'm not there est donc, somme toute, un film de *reenactment* puisque chacune de ses incursions formelles tendent – quand elles ne rééclairent pas d'un regard critique ou plus simplement cinéphile, le genre et l'esthétique qu'elles simulent ou remettent en jeu – à cimenter des liens entre différents objets et courants culturels et à dresser la fresque réflexive d'une époque à travers la culture qu'elle a pu générer. Fondamentalement hétérogène (et corolairement en conformité avec les caractéristiques composites qui sous-tendent les expressions reenactantielles), *I'm Not There* investigate un passé et une identité multiple qui est révolue si l'on en croit la séquence qui l'inaugure. On y voit, dans une succession de séquences plus ou moins abstruse, une partie du visage du corps de Jude à la morgue, qui laisse à penser que le film se structure peut-être autour d'un portrait nécrologique, ce qui indiquerait, similairement à ce qu'écrivent Carolyn et Glenn D'Cruz dans leur article « Even the Ghost was more than one persone » : *Hauntology and Authenticity in Todd Hayne's I'm Not there*³⁴⁷ », que l'ensemble des personas dépeintes sont en réalité spectrales. Elles témoignent, quoiqu'il puisse en être, de l'insaisissabilité des êtres, de leur instabilité, et de la possibilité constamment renouvelée d'allier les époques, les formats médiaux ou médiatiques, de défier leur compartimentation.

³⁴⁷ Carolyn D'Cruz, Glenn D'Cruz, « 'Even the Ghost was more than one person': Hauntology and Authenticity in Todd Haynes' *I'm Not There* », *Film-Philosophy*, vol 17 n°1, 2013, pages 315-330

C'est en outre ce dessein que suivra la troisième phase de la carrière de Haynes, qui propose notamment d'intriquer singulièrement cinéma et photographie, et de penser et de pratiquer ainsi une nouvelle hybridité reenactantielle.

Chapitre 3

Quand le cinéma et la photographie se rencontrent : a la croisée des mediums, un reenactment photoréal

La grammaire haynesienne connaît, à partir des années 2010, une relative inflexion. Si Haynes ne se départit aucunement de l'éclectisme de ses propositions ni de sa propension à puiser dans un matériau culturel bigarré pour esquisser les jalons de celles-ci, son cinéma semble néanmoins abdiquer ses exubérances, son artificialité patente, pour embrasser une approche que l'on pourrait éventuellement qualifier de naturaliste, du moins de plus perméable à l'observation de ses personnages et de leur environnement social. Les années 2000 ont consacré son travail ; il s'est paré, grâce aux différentes distinctions octroyées à ses films et à la visibilité corolaire dont ils ont pu bénéficier, d'une renommée auctoriale qui en fait un des cinéastes phares du cinéma américain indépendant. Il n'est ainsi plus confiné à la seule sphère *underground* ou expérimentale. Son cinéma se détourne alors de l'emphase générique pour élaborer une forme autre, ouverte aux récits des autres (il n'est plus scénariste de ses films à partir de 2015), empreinte d'une esthétique qui remet en jeu non pas tant seulement un patrimoine cinématographique comme cela avait pu être le cas avec *Loin du Paradis* ou *I'm not there*, mais également des sources « extra-médiales », et notamment la photographie.

De sa minisérie *Mildred Pierce* (2011) au film *Le Musée des Merveilles* (2017), en passant par *Carol* (2015), Haynes chronique ainsi une certaine solitude urbaine, à différentes décennies du XXème siècle. Les années 1920, les années 1930, les années 1950 ou les années 1970 sont restituées – et particulièrement dans les cas de *Mildred Pierce* et de *Carol* – dans une formulation qui paraît hybrider le cinéma et la photographie. L'élection de cette dernière comme référence motrice dans l'édification formelle de ces films témoigne d'une volonté de laisser un souffle réaliste pénétrer le texte haynesien, ou du moins de raconter les personnages par le monde dans lequel ils sont ancrés, et leur rapport à celui-ci. Le parcours réflexif que je déploierai ne déroge pas à celui qui articulait les précédents chapitres ; je me pencherai successivement sur les trois films qu'Haynes a réalisés dans cette période que j'ai délimitée (2011 à 2017) en m'intéressant plus substantiellement à *Carol*, troisième film de notre corpus principal et le plus illustratif de la dynamique tendancielle qui semble caractériser l'œuvre de Todd Haynes dans la décennie des années 2010.

A. *Mildred Pierce* : une inflexion du langage reenactantiel ?

Sur la suggestion de l'auteur et scénariste Jonathan Raymond, avec lequel il est ami depuis son installation à Portland au début des années 2000, Haynes découvre le roman éponyme *Mildred Pierce* de James M. Cain³⁴⁸, paru en 1941 et déjà adapté au cinéma en 1945 par Michael Curtiz, sous la forme d'un film noir mettant en vedette Joan Crawford. La lecture de *Mildred Pierce* – dont l'action s'étend sur les années 1930 et s'amorce aux lendemains de la crise de 1929 – trouve pour le cinéaste une certaine résonance avec le contexte socio-économique dans lequel les Etats-Unis et le monde se trouvent alors avec la crise économique de 2008. L'idée d'en tirer une adaptation – plus fidèle au roman que ne le fut celle de Curtiz – ne tarde pas à éclore, et se concrétise lorsque Christine Vachon est démarchée par HBO pour savoir si Haynes serait disposé à travailler sur une mini-série³⁴⁹.

En conférence de presse à Venise, où la série a été projetée lors d'une séance spéciale pour l'édition de 2011 du festival, Haynes explique avoir très vite considéré le format de la mini-série particulièrement adapté à *Mildred Pierce* en raison de son amplitude temporelle. De même, cette incursion vers la mini-série résulte d'une envie d'expérimenter une forme à l'identité générique plus flexible et qui soit plus encline à rendre compte de l'existence de ses personnages, telle qu'elle se déroule. Le cinéaste explique plus précisément que les films, en raison de la contrainte de leur durée, doivent opérer une sorte de condensation des éléments dramatiques, psychologiques, spatio-temporels, qui est génératrice de conventions génériques sur lesquelles s'articulent les genres cinématographiques, qui permettent à l'œuvre de répondre, dans une certaine mesure, au problème de l'adaptation à la durée qu'il lui incombe de respecter. En étalant un récit sur plusieurs épisodes, et donc en décuplant sa durée, l'œuvre se départit, selon lui, des impératifs qui l'appartiennent à un genre défini, pour donner à voir et à ressentir une expérience plus proche de la vie, à même de rendre compte de ses « subtilités » et de ses « nuances³⁵⁰ ».

Déclinée en cinq épisodes coécrits avec Raymond, *Mildred Pierce* propose une transposition télévisuelle du roman très proche de l'intrigue qui sous-tend celui-ci, au point d'intégrer à certaines occurrences « des dialogues entiers » issus du texte de Cain, comme le relève Céline Bintein dans son article « Kate Winslet dans *Mildred Pierce* de Todd Haynes (HBO 2011) :

³⁴⁸ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes *op.cit.* p.320.

³⁴⁹ *Ibid.* page 321.

³⁵⁰ Conférence de presse du 2 septembre 2011, en présence de Todd Haynes, Kate Winslet, Guy Pearce et Evan Rachel Wood, 68ème Mostra de Venise.

enjeux d'un passage du grand au petit écran³⁵¹ ». Il réintègre de même certains éléments altérés, occultés voire totalement supprimés par la version de Cain³⁵², dont Haynes dit avoir voulu se distancier au maximum en se refusant de revoir son film en amont, durant et en aval du tournage³⁵³.

Mettant en scène Kate Winslet dans le rôle-titre³⁵⁴, la série retrace, sur près de 10 ans de 1931 à 1940, le parcours intime et professionnel de Mildred, une femme au foyer appartenant à la classe moyenne, mère de deux filles, qui, après s'être séparée de son mari infidèle, Bert, se met à la recherche d'un emploi pour subvenir à ses besoins et à ceux de ses deux filles, devant composer avec – si ce n'est outrepasser – sa réticence à « s'abaisser » socialement, du moins selon l'imaginaire social qui l'obsède et qu'elle a inculqué à sa fille aînée, Veda. Celle-ci fait la démonstration répétée d'un orgueil classiste invétéré qui pousse implicitement Mildred à s'acharner pour s'ajuster aux exigences de sa fille.

D'abord serveuse dans un *dinner* après avoir peiné à trouver un emploi en pleine récession économique, Mildred décide d'ouvrir son propre restaurant, mettant à profit ses compétences culinaires et ses qualités de gestionnaire. A son dernier jour de service, elle fait la rencontre de Monty Beragon, un play-boy fortuné qui lui propose spontanément de passer le week-end en sa compagnie, dans une maison au bord de mer. Ils deviennent alors amants durant ce séjour. A son retour, Mildred apprend que sa fille cadette, Ray, a été hospitalisée entre temps pour une grippe sévère. La petite fille meurt quelques heures plus tard, avec sa mère à son chevet. Malgré le deuil qui la frappe, Mildred ne diffère pas l'ouverture de son restaurant, qui s'avère être un véritable succès. Aidée par Ida, une collègue serveuse rencontrée au *dinner* où elle a temporairement travaillé, et Lucy, son amie et confidente, Mildred est également conseillée par un ancien associé de son mari – avec lequel elle reste en bons termes. Sa liaison avec Monty se poursuit, ce qui ravit Veda qui noue une certaine collusion avec ce dernier, aspirant à appartenir à sa classe sociale, à laquelle Mildred reste malgré tout étrangère. A la suite d'une vive dispute avec sa fille – que Mildred gâte abondamment, lui offrant notamment après cette confrontation un piano et finançant déjà des leçons auprès d'un pianiste acrimonieux – qui manifeste un

³⁵¹ Céline Bintein « Kate Winslet dans *Mildred Pierce* de Todd Haynes (HBO, 2011): Enjeux d'un Passage du Grand au Petit Ecran », *TV Series*, 2022

³⁵² Conférence de presse du 2 septembre 2011, en présence de Todd Haynes, Kate Winslet, Guy Pearce et Evan Rachel Wood, 68ème Mostra de Venise.

³⁵³ Pam Cook, « Beyond adaptation : mirrors, memory and melodrama in Todd Haynes's *Mildred Pierce* », *Screen*, Vol 54, N°3, 2013, pages 378-387.

³⁵⁴ Secondée dans le casting par Guy Pearce dans le rôle de Monty, Brian F. O'Byrne dans la peau de Bert, Melissa Leo pour le personnage de Lucy, Mare Winningham dans le rôle d'Ida et Evan Rachel Wood dans celui de Veda adulte.

dédain profond pour sa mère et leur cadre de vie³⁵⁵ – Mildred rompt avec Monty, qui sombre dans l’oisiveté et perçoit l’aide financière que lui fournit Mildred comme une marque de condescendance.

Quelques années passent ; les affaires de Mildred prospèrent, les enseignes à son nom se multiplient, mais Veda peine à trouver sa voie. Après le décès de son professeur de piano, un confrère de celui-ci torpille toute sa motivation au détour d’une audition qu’il abrège brutalement. La jeune fille reproche alors à sa mère ce qu’elle vit comme la preuve d’un manque de talent, avant de lui annoncer qu’elle souhaiterait se tourner vers l’actorat à Hollywood, ce que Mildred encourage. Veda se lie avec le fils d’un réalisateur, dont la mère, Mrs Forrester, ne tarde pas à rendre visite à Mildred pour tenter vainement de l’intimider. Elle lui explique que Veda serait enceinte de son fils, mais l’avertit qu’il ne sert à rien de s’illusionner, le fossé social qui les sépare (tel que le perçoit Mrs Forrester) fait de Veda et Mildred des indésirables dans la vie des Forrester. Outrée par l’attitude dédaigneuse de sa visiteuse, Mildred assure Veda d’un soutien indéfectible, l’accompagnant dans ses démarches pour contraindre le jeune homme et sa famille à la soutenir financièrement. Mais Mildred s’aperçoit vite du subterfuge orchestré par sa fille, qui a fabulé sur sa grossesse pour trouver un moyen d’extorquer de l’argent à la famille Forrester. Une énième dispute éclate, au détour de laquelle Veda assène les reproches les plus outranciers à sa mère et lui réitère tout le mépris qu’elle a pour elle et leurs vies. Mildred lui intime de quitter instamment la maison.

Le temps passe, et les nouvelles très parcellaires qui parviennent à Mildred par l’intermédiaire de Bert la plonge dans les regrets. Elle finit néanmoins par apprendre que Veda est devenue une chanteuse d’opéra d’exception. Dès lors, elle s’évertue à tenter de rentrer en contact avec sa fille, par l’intermédiaire, notamment, du mentor de celle-ci qui l’éconduit en lui conseillant de se méfier de Veda. Un hasard la met sur le chemin de Monty, alors aculé par des dettes. Ils renouent et prévoient de se marier promptement. Mildred rachète et rénove la maison de famille dont Monty n’était plus en mesure de s’occuper et y célèbrent leur mariage. A la surprise de Mildred qui se désespérait de ne pas la voir, Veda se joint à la réception et envoute l’assistance d’un chant qui bouleverse sa mère. Dès lors, Veda reprend une place prépondérante dans l’existence de Mildred, qui néglige la gestion de ses restaurants, délaisse Monty et dépense immodérément pour sa fille et la carrière de celle-ci. Au bord de la faillite, les actionnaires de la société de Mildred finissent par l’éjecter de sa direction. Mildred, rentre précipitamment chez

³⁵⁵ Le litige se solde par l’administration d’une fessée sur la jeune fille impudente, marquant à ce jour la dernière figuration de ce geste dans l’œuvre de Haynes.

elle, craignant que sa fille puisse aussi être affectée par l'attitude véreuse de son associé principal, et en s'enquérant d'où est passée Veda auprès de Monty, elle découvre, stupéfaite, sa fille nue dans le lit de son mari. Veda se pavane sous les yeux de sa mère, sous le choc, tandis que Monty lui expose l'historique de cet amour adultérin (et incestueux), reprochant à son épouse sa froideur et son indifférence. Emplie d'une rage soudaine, Mildred se précipite sur Veda et l'étrangle. Monty s'interpose, parvient à libérer Veda de l'étreinte mortifère de sa mère. Veda se précipite dans le séjour, où elle essaye d'accorder sa voix aux notes d'un piano, mais s'effondre en constatant que celle-ci est sévèrement endommagée. Après une ellipse de quelques mois, on retrouve Mildred au jour de son (re)mariage avec Bert. Entourés de quelques convives, ils sont de retour dans leur foyer d'origine. Veda leur rend brièvement visite avant de s'envoler pour New-York, où Monty et un contrat avec une somme astronomique à la clé l'attendent. Par opportunisme, elle est parvenue à se l'arroger alors que son agent ne pouvait déroger aux engagements qu'il avait pris pour elle sur cette même période, sans doute en arguant qu'avec sa voix fragilisée elle ne pouvait plus assurer les obligations qu'elle s'était engagée à honorer. Mildred doute alors que sa fille ait vraiment eu la voix altérée. Meurtrie, Mildred ordonne à Veda de disparaître, et de ne jamais revenir, rompant ainsi une relation malsaine, à certains égards incestuelle, articulée par le désir d'élévation sociale qui a habité Mildred et qui est devenu insatiable et immoral chez sa fille.

Mildred Pierce est diffusé sur HBO du 27 mars au 10 avril 2011, et décroche 5 Emmy Awards en septembre de la même année, dont ceux de la meilleure actrice dans une mini-série pour Winslet ou de la meilleure composition musicale pour Carter Burwell, que Haynes retrouve pour leur seconde collaboration, près de 13 ans après *Velvet Goldmine*. Le tournage, et plus particulièrement le travail avec le chef décorateur Mark Friedberg, compose avec le défi majeur de devoir reconstituer le Los Angeles des années 1930 dans le New York de 2010³⁵⁶. D'un point plus esthétique (et substantiel), l'effort de *reenactment* qui traverse *Mildred Pierce* se situe justement dans la veine plus naturaliste que la mini-série, appréhendée dans sa fabrication comme une œuvre de cinéma³⁵⁷, s'efforce d'affirmer. Que ce soit lors de la conférence de presse mentionnée ci-dessus, au détour de l'entretien qui sous-tend *Chimères Américaines* ou dans le making-of et les commentaires qui accompagnent les épisodes 3 et 5 du DVD de la série, Haynes explique avoir pensé, dans l'élaboration de la grammaire qu'il comptait déployer et dissocier d'une certaine « hyperstylisation », au cinéma américain des années 1970, et

³⁵⁶ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 323.

³⁵⁷ *Ibid.* page 324.

notamment (mais pas exclusivement) aux films de cette décennie qui prenaient pour ancrage les années 1930³⁵⁸. Il cite en ce sens *Chinatown* de Roman Polanski (1974), mais également *Le Parrain* de Francis Ford Coppola (1972), ou bien *L'Exorciste* de William Friedkin (1973) parmi tant d'autres, qu'il trouve très intéressants pour leur rapport moins superlatif au genre, pour la « qualité observationnelle » qu'ils insufflaient visuellement à leur films mais qui se traduisait aussi par une caractérisation plus sensible de l'appartenance sociale de leurs protagonistes, le tout en privilégiant une palette de couleurs plus réaliste dans la composition visuelle, le recours au 16mm (auquel Haynes et Lachman ont particulièrement tenu pour s'assurer que le « grain » de l'image ne soit pas perdu au moment de la diffusion télévisuelle, un format 35mm aurait participé à cette déperdition³⁵⁹) ou bien à des angles de prise de vue plus ouverts, ce que Haynes intègre ainsi à son lexique cinématographique³⁶⁰.

Dans son article « Beyond adaptation : mirrors, memory and melodrama in Todd Haynes's *Mildred Pierce* », l'universitaire Pam Cook identifie les mêmes dynamiques référentielles en œuvre dans la mini-série, en ajoutant que l'éclairage en lumière naturelle (ce qui n'était pas nécessairement ce à quoi Haynes nous avait accoutumé avec ses précédents films) participe à cet emprunt formel. Le naturalisme, ou du moins le réalisme, embrassé par la série s'incarne également dans la réception qui a pu en être faite, comme en témoigne le constat de Cook à propos des comparaisons qui ont été dressées avec l'œuvre de Curtis et la fidélité de l'adaptation qu'ont proposé Haynes et Raymond : « Les critiques conviennent généralement qu'il [Todd Haynes] a reproduit avec précision le roman, un consensus qui a influencé la façon dont la minisérie est perçue³⁶¹ »³⁶².

Cette proximité avec le matériau littéraire originel vient peut-être corroborer la dynamique reenactantielle singulière qui traverse ce « film en cinq parties », que son aspect transmédiatique contribue aussi à alimenter, comme l'observe Cook : diffusé à la télévision, mais présenté au générique comme un film « fait pour la télévision » (« made for television »), et « basé » sur un livre³⁶³, *Mildred Pierce* complexifie sa forme (et la nature de ses sources textuelles) en complétant son esthétique réaliste du cinéma des années 1970 d'un élan

³⁵⁸ Mark Friedberg, Todd Haynes, Jonathan Raymond, *Commentaire episode 3 Mildred Pierce*, Warner Home Video France, in DVD (2012).

³⁵⁹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 324.

³⁶⁰ Mark Friedberg, Todd Haynes, Jonathan Raymond, *Commentaire episode 3 Mildred Pierce*, Warner Home Video France, in DVD (2012).

³⁶¹ « Critics generally agree that he [Todd Haynes] accurately reproduced the novel, a consensus that has been influential in determining how the miniseries is perceived ».

³⁶² Pam Cooke, *op.cit.*

³⁶³ *Ibid.*

référentiel tourné vers la photographie, et plus particulièrement celle du photographe américain Saul Leiter (1923-2013), qui se distinguait par ses photographies, principalement prises dans un milieu urbain, qui laissaient place au flou, aux amorces obstructrices, aux surcadrages, aux surfaces transparentes ou translucides, à une grammaire qui, somme toute, faisait de ses sujets des silhouettes fugaces et cryptiques, cristallisées dans leur solitude citadine. Céline Bintein, notamment, le relève dans son article cité plus haut, et évoque toute une série de « plans où le personnage est filmé à distance à travers l'obstacle opaque d'une vitre ou dans le reflet d'un miroir ». Elle poursuit son analyse en se référant à l'article d'Amelie Hastie « Sundays with Mildred » paru en 2011, qui estime que les effets produits par cette approche photographique de l'image filmique contribuent à générer un alignement « [d']écrans [qui] redoublent celui de la télévision qui diffuse les images de la série dans l'intimité des foyers³⁶⁴ ».



Quelques exemples de la grammaires leiterienne de Mildred Pierce

³⁶⁴Céline Bintein, *op.cit.*

Cet alliage du langage photographique de Saul Leiter à celui, observationnel, du cinéma d'auteur américain des années 1970 fermente une certaine distance ambivalente avec les sujets filmés, dont les états intérieurs ne sont principalement perceptibles que par le prisme de leur environnement, de la position de leurs corps et de leurs interactions au sein de celui-ci. Leurs actions, leurs émotions, sont commentés dans une moindre mesure par la forme si l'on se réfère aux précédentes œuvres haynesiennes et au goût pour l'artifice qu'elles manifestaient. Cook considère en ce sens que l'arsenal technique et visuel élu par Haynes confère, à certaines occurrences, une dimension voyeuriste à la mise en scène et à la relation que les spectateurs et spectatrices ont avec les personnages, et qui ne fait que répondre à celle, malsaine, de Mildred et Veda. Ce voyeurisme découle d'une tension insoluble que font émerger les parti-pris formels. Cook la met en évidence ainsi : « Son naturalisme offre apparemment une expérience observationnelle dans laquelle les spectateurs assistent aux événements tels qu'ils se déroulent sans être manipulés ; simultanément, l'esthétique de la restriction [des informations, du visible et de ce qui ne l'est pas] nous demande s'ils peuvent faire confiance à ce qu'ils voient³⁶⁵»³⁶⁶. Cette restriction occasionnelle du champ visuel mentionnée par Cook est articulée en outre par l'intégration de surfaces ou de cadrages intermédiaires dans le champ, ainsi que par le recours récurrent à des zooms plutôt lents qui, en redoublant la qualité observationnelle de ces séquences, amplifient le voyeurisme en œuvre dans la perception de ces scènes auxquelles le spectateur n'est pas directement convié et qu'il entraperçoit de loin, d'un coin ou de derrière une surface. Ces obstructions parcellaires du champ visuel participent néanmoins à affermir formellement la tonalité naturaliste de l'esthétique élaborée, en donnant une incarnation tangible, sensible, immersive au décor, à la caractéristique des lieux écumés par le récit, dont les aspérités débordent ainsi sur l'image ou l'emplissent partiellement.

Cette tension duale entre observation supposément directe des événements et filtres perceptifs traduit une approche formelle invariable dans le cinéma de Todd Haynes : celle de la feintise. Dans le cas précis de *Mildred Pierce*, on tend ainsi à se situer du côté d'une objectivité feinte, qui participe à cette impression d'éprouver le temps dans sa durée qui présidait au choix de Haynes de se tourner vers le format de la mini-série. Pour autant, cette tendance vers l'objectivité n'équivaut pas à une mise en forme froide ou clinique des expériences vécues par

³⁶⁵ « It is naturalism [relatif au parti-pris formel du film] apparently offers an observational experience in which viewers survey events as they unfold without being manipulated; simultaneously, the aesthetic of constraint asks whether they can trust what they see ».

³⁶⁶ Pam Cook, *op.cit.*

les personnages. La musique de Burwell, bien que plus minimaliste que celle d'Elmer Bernstein, a des accents mélodramatiques qui viennent corroborer les émotions se dégageant des séquences, de leur déroulé, ou de l'interprétation que leur insufflent les acteurs. Je songe, entre autres, à l'une des dernières séquences de l'épisode 5, qui acte l'ultime confrontation entre mère et fille, à l'issue de laquelle Mildred somme Veda de disparaître de sa vie, frappant les vitres du taxi et s'effondrant au départ de celui-ci en pleurs sous le regard démuni des convives invités à son (re)mariage avec Bert.



Les invités du mariage observent Mildred éplorée après l'ultime rupture avec Veda, dans une des séquences finales de la mini-série, qui s'inscrit dans un registre mélodramatique



La solitude leiterienne de Mildred

Bintein estime ainsi que l'aspect observationnel de la mise en scène haynesienne participe à renforcer l'empathie que le spectateur ou la spectatrice peut nourrir à l'égard de la protagoniste, notamment par le biais de la durée insufflée au plan ou au déroulement des séquences : « La

caméra de Haynes prend le temps de nous montrer sa [celle de Mildred] solitude et sa souffrance dans de longs plans contemplatifs qui suscitent notre empathie à son égard³⁶⁷».

Outre son statut de personnage principal qui facilite nécessairement l'attache de l'instance spectatrice et arbitre les transformations multiples qui jalonnent sa trajectoire et complexifient son identité, la vitalité que Winslet insuffle à Mildred et sa persona cinématographique y contribuent fortement. En témoigne notamment la séquence qui précède la scène d'amour entre Monty et Mildred dans la maison en bord de mer où ils séjournent ; Mildred – ou Winslet – sur le canapé, se tient dans une position qui évoque celle où, dans *Titanic*, son personnage pose, également éclairée par une lumière tamisée, devant Jack, le personnage incarné par DiCaprio.

En évoquant – voire en remettant en jeu – une imagerie constitutive de la persona de Winslet, Haynes s'assure de consolider l'adhésion morale et émotionnelle des spectateurs et spectatrices envers sa protagoniste, qui devient le réceptacle d'un héritage



L'image fantôme en question

extratextuel pouvant potentiellement motiver une partie de l'instance spectatrice à s'aventurer au visionnage de la mini-série.

Il convient enfin de relever que *Mildred Pierce* accomplit ce qui s'apparente à un *reenactment* intratextuel au cinquième épisode, lorsque Mildred découvre la liaison de Veda et de Monty. Mildred est alors estomaquée par ce qu'elle vient de surprendre, et tandis que Monty se livre à une diatribe à son encontre et que Veda, nue, se lève d'une démarche vaniteuse pour marcher lentement et s'asseoir devant la coiffeuse, une musique à la tonalité troublante et dissonante accompagne le choc et le dégoût qui assaillent Mildred. Dans le commentaire audio du visionnage de cet ultime épisode, Haynes précise que Burwell s'est adonné, pour cette partition, à un remploi de la musique qu'il avait composée pour qu'elle se joigne à la première séquence d'amour de Monty et Mildred³⁶⁸. Ainsi, pour cette séquence qui entérine l'éclatement

³⁶⁷ Céline Bintein, *op.cit.*

³⁶⁸ Mark Friedberg, Todd Haynes, Jonathan Raymond, *Commentaire episode 5 Mildred Pierce*, Warner Home Video France, in DVD (2012).

irréversible du couple que formaient Monty et Mildred et illustre la trahison des plus abjectes dont cette dernière est victime, le compositeur a fait le choix d'inverser la partition aux accents lyriques qui corroborait l'esprit de la séquence d'amour du deuxième épisode, de la faire jouer à rebours de son déroulé initial. Cette nouvelle partition, qui n'est que le miroir inversé de la première, remet ainsi en jeu les éléments principaux de la séquence d'amour (sensualité, légèreté, etc.) mais pour y subvertir en leur opposant leur inverse. Par extension, cette séquence de découverte de l'adultère est également, dans une certaine mesure, le miroir inversé de celle de l'épisode 2. Haynes et son compositeur font ainsi la démonstration de la force polysémique de la musique et plus généralement des éléments textuels du film, en réélaborant non seulement des inspirations issues de sources annexes, mais aussi des données de leur propre lexique.



Mère et fille confrontées par miroirs interposés

Ce principe de *reenactment* intratextuel se retrouve aussi dans *Carol*, le film qui succède à *Mildred Pierce*, et qui prolonge certains des jalons posés par la mini-série, et notamment cette hybridation reenactantielle du cinéma et de l'esthétique photographique des années 1950.

B. *Carol* : « une photographie des années 1950 qui prendrait vie »

b.1. Genèse et réception

Longtemps *Carol* a d'abord été un projet contrarié avant de devenir un film plébiscité. L'aboutissement de cette adaptation du second roman de l'autrice américaine Patricia Highsmith, originellement intitulé *The Price of Salt* (en français *Les Eaux dérobées*) et paru en 1952 sous pseudonyme³⁶⁹, s'étale sur près d'une quinzaine d'années³⁷⁰. Inspirée d'une liaison qu'elle a vécue avec une femme mariée, Highsmith retrace sur près de deux cents pages l'histoire – principalement dans le New-York qui lui est contemporain – d'un amour lesbien entre une jeune décoratrice de théâtre, Therese, et une femme plus âgée en instance de divorce, Carol, mère d'une petite fille et appartenant à la bourgeoisie suburbaine. Le livre de Highsmith se distingue notamment de la majorité des œuvres produites alors au sujet de l'homosexualité par la fin heureuse qu'elle octroie à ses personnages. Proposée par la scénariste américaine Phyllis Nagy – proche de Highsmith à la fin de sa vie –, l'adaptation du roman, dont la première version a pour été écrite dès 1997, est portée à la connaissance de Todd Haynes au début des années 2010, après un parcours laborieux émaillé de départs avortés et de désistements impatients, par l'entremise de la costumière Sandy Powell (avec laquelle Haynes a collaboré sur *Velvet Goldmine* et *Loin du Paradis*) alors attachée au projet. Cate Blanchett y est aussi associée, ce qui avive l'intérêt de Haynes pour le film, d'autant qu'il s'avère séduit par le scénario³⁷¹. Pour la première fois de sa carrière, le cinéaste consent à réaliser un film dont il n'a pas signé le scénario. Coproduit par Christine Vachon, Elizabeth Karlsen et Stephen Woolley, le film compte parmi son casting – en plus de Blanchett pour le personnage éponyme – Rooney Mara dans le rôle de Therese, Sarah Paulson dans la peau d'Abby, l'ancienne amante de Carol dont elle est désormais l'amie et confidente, Kyle Chandler qui prête ses traits à Harge, l'époux lunatique et dépassé de Carol, et Jake Lacy dans le rôle de Richard, le fiancé éconduit de Therese. De nouveau, Edward Lachman supervise la photographie du film, Carter Burwell en compose la musique originale et Sandy Powell en conçoit les costumes.

Présenté en compétition officielle au Festival de Cannes en 2015, le film est ovationné et en repart lauréat de la *Queer Palm* et du prix d'interprétation féminine pour Rooney Mara (que

³⁶⁹ Patricia Highsmith *Postface de Carol*, Edition 12 – mars 2016, Hachette, 315 pages.

³⁷⁰ Matt Grobar, « 'Carol' Scribe Phyllis Nagy On The Movie's Long Journey, LGBT "Trends" & 'The Trap' – Awards Line », *Deadline*, 19 décembre 2015.

³⁷¹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.*, page 330.

l'actrice partage avec Emmanuelle Bercot, récompensée pour *Mon Roi* de Maïwenn). Le film glane six nominations aux Oscars l'année suivante.

A plusieurs égards, *Carol* poursuit ce que *Mildred Pierce* esquissait : un rapport au genre plus flexible, une structure itérative à certaines occurrences qui rappelle un *reenactment* intratextuel, une perméabilité accrue à l'influence de la photographie, Saul Leiter étant cette fois érigé en foyer référentiel tutélaire dans l'élaboration esthétique du film. Ce dernier est également soutenu par une circulation ciselée des points de vue, dont l'articulation arbitre étroitement le déroulé narratif. Mais *Carol* est peut-être l'œuvre la plus illustrative de l'inflexion qu'emprunte la filmographie de Haynes dans les années 2010, en actant, dans une sorte de remise en jeu, de *reenactment* foncièrement intermédial, une interpénétration de la photographie et du cinéma qui concourt à la production d'une image d'où exsude sensiblement l'expérience des corps filmés. Avant de détailler la manifestation des singularités formelles et reenactantielles du film à travers une série d'analyses, je vais procéder à un passage en revue des lignes directrices de son intrigue.

New York, avril 1953. Jack, un jeune homme, entre dans la Ritz Tower, et reconnaît de dos Therese, une connaissance, alors attablée avec une autre femme, qui s'éclipse courtoisement dès lors qu'il apostrophe Therese et qu'il lui propose de partager un taxi pour se rendre à la fête d'un certain « Phil ». Dans le taxi, Therese laisse son regard vaguer au grès des rues qui défilent et se souvient. C'était peu avant le Noël précédent, en décembre 1952. Alors fiancée à Richard, un homme dévoué mais plutôt fade qui lui inspire un ennui plus ou moins dissimulé, Therese, en complément d'une pratique de la photographie qu'elle aimerait professionnaliser, travaille dans un grand magasin de Manhattan pour subvenir à ses besoins. La rencontre d'une cliente aisée et magnétique, répondant au nom de Carol Aird, venue prospector la présence d'une poupée à offrir pour sa fille de quatre ans, la sort de sa torpeur. Les deux femmes se regardent avant que Carol ne vienne s'enquérir auprès de la jeune vendeuse des disponibilités du jouet qu'elle recherche. A l'issue d'une discussion transactionnelle chargée de sous-entendus, Carol oublie, peut-être à dessein, ses gants, et Therese ne tarde pas à les lui faire parvenir par voie postale. En parallèle, la jeune femme, guère enthousiaste des projets de voyage en Europe dans lesquels Richard espère l'embarquer prochainement, se rapproche de Dannie, un ami commun qui travaille au New York Times, et qui, un soir au détour d'une visite des locaux du journal, lui fait des avances, auxquelles elle ne répond pas favorablement. Carol appelle Therese sur son lieu de travail pour la remercier de lui avoir renvoyé les gants, et l'invite à déjeuner au restaurant. Les deux femmes font alors plus ample connaissance, et Carol propose à Therese de

venir lui rendre visite chez elle dans le New-Jersey le week-end d'après. Carol, qui a seulement mis son amie Abby – elle aussi lesbienne – dans la confidence de son flirt avec Therese, vient donc réceptionner en voiture cette dernière le jour convenu. En chemin, elles s'arrêtent pour acheter un sapin de Noël, et Therese commence alors à prendre, en catimini, quelques photos de Carol. Chez celle-ci, les deux femmes s'occupent de décorer la maison. Puis Therese s'affaire au piano, tandis que Carol gravite autour d'elle en l'interrogeant sur sa pratique de la photographie. De façon impromptue, Harge, le mari de Carol – dont elle s'apprête à divorcer – débarque alors, venu chercher leur fille, Rindy, pour l'emmener – plus tôt que prévu et au grand dam de Carol – chez ses parents pour le réveillon. Le départ de Rindy se solde par une vive dispute entre Harge et son épouse. Therese est congédiée ; Carol abrège en effet leur entrevue en la conduisant à la gare. La jeune femme, affligée, est néanmoins rappelée par Carol en rentrant chez elle : celle-ci lui présente des excuses, et passe le lendemain à son appartement pour lui faire présent d'une valise avec un appareil photo et des pellicules en son sein. Carol s'épanche un peu sur les problèmes de son divorce, et propose à Therese de partir quelques jours en voyage avec elle. L'incompréhension de Richard, qui soupçonne une attirance entre les deux femmes, ne fait aucunement fléchir la détermination de Therese, qui rompt alors avec lui en choisissant de passer Noël sur les routes en compagnie de Carol. Les deux femmes parcourent une partie de l'est étatsunien, voguant d'hôtel en hôtel, jusqu'au soir de la Nouvelle Année, où elles s'abandonnent pour la première fois l'une à l'autre. Leurs ébats sont néanmoins enregistrés par un détective privé engagé par Harge et qui s'était fait passer auprès des deux amantes pour un vendeur itinérant quelques jours auparavant. Avertie par Abby du subterfuge fomenté par son mari, Carol manque de perdre son sang-froid en menaçant d'un pistolet (qui s'avérera être déchargé) l'agent de leur malheur, avant de repartir sur les routes et d'aviser au fur et à mesure la marche à suivre. Therese se sent responsable de la situation, mais Carol s'empresse de la rassurer ; elles repassent une nuit ensemble dans un hôtel à Chicago. Le lendemain, au matin, Carol n'est plus là ; Therese est réveillée par Abby qui lui remet une lettre d'adieu signée de Carol. Abby ramène ensuite Therese, qui est dévastée, à New-York. Les mois passent ; les négociations autour du divorce de Carol piétinent. Après une série d'injonctions auxquelles elle se plie pour « traiter » son homosexualité, seule condition à ce qu'elle puisse espérer revoir Rindy, Carol renonce à obtenir la garde partagée de sa fille, en estimant ne pas pouvoir être une bonne mère si elle est contrainte de renoncer à qui elle est. Elle demande néanmoins à Harge de ne pas lui refuser un droit de visite ponctuel. De son côté, Therese continue la photographie et commence à travailler au *New York Times*. En dépit de sa peine amoureuse, elle connaît un certain épanouissement professionnel et semble gagner en

assurance. Au mois d'avril 1953, Carol la recontacte et lui propose de la retrouver autour d'un thé à la Ritz Tower. Therese s'y rend, Carol s'enquiert de l'actualité de sa vie, constate les changements qui s'y sont produits, évoque son nouvel appartement en ville, suffisamment « grand pour deux ». Elle propose fébrilement à Therese d'emménager avec elle, avant de lui déclarer qu'elle l'aime. Jack apostrophe alors Therese, la scène de l'incipit se répète, Carol s'en va. A la fête de son ami Phil, Therese semble mutique, presque en retrait du déroulé des choses ; une femme l'aborde, elle croise Richard avec une autre femme à son bras, mais ne cille pas. Elle s'éclipse de la soirée, hèle un taxi, se rend dans un restaurant, outrepassa le seuil de l'accueil malgré les protestations du serveur qui lui demande si elle a fait une réservation. Elle aperçoit Carol, assise en compagnie de trois personnes, elle s'avance entre les tables, vers elle, jusqu'à ce que le regard de Carol l'intercepte, et que son expression laisse entrevoir l'esquisse d'un sourire chaleureux.

Le film conserve la trame globale du roman, bien que les aspirations professionnelles de Therese diffèrent d'un format à l'autre et que l'excipit mis en forme par Haynes ne comprenne pas le geste d'invitation que Carol adresse de sa main à Therese après l'avoir vue entre les tables du restaurant (le roman s'achève de la sorte : « Elle [Therese] allait s'avancer quand Carol la vit, la regarda, incrédule, tandis que s'élargissait lentement son sourire, puis soudain elle leva le bras, agita la main en un salut empressé, impatient, que Therese ne connaissait pas. Therese marcha vers elle³⁷² »). Le film substitue en effet à certaines des séquences ou des données du roman des options esthétiques ou dramatiques faisant du motif du regard un élément essentiel, aux déclinaisons plurielles. La proximité de *Carol* avec la photographie n'y est ainsi pas étrangère, comme nous le verrons dans le parcours analytique que je m'appête à dérouler.

b.2. *Carol* : un film de points de vue à la structure réitérative

A la lecture du scénario de Phyllis Nagy, Todd Haynes dit avoir d'emblée voulu construire le récit autour de la fluctuation des points de vue. A ses yeux, la mise en place d'une circulation des subjectivités est un élément moteur, voire consubstantiel, pour toute histoire d'amour au cinéma, en ce que l'attente, le désir, les doutes, les interdépendances et les déséquilibres articulent la tangibilité de l'histoire et la complexité de la relation des protagonistes³⁷³. Le glissement des rapports de force dans *Carol* constitue en ce sens un des points matriciels du récit, permettant tout à la fois le développement des personnages,

³⁷² Patricia Highsmith, *Carol* [anciennement *Les Eaux Dérobées*], Calmann-Lévy, collection *Le Livre de Poche*, édition n°12, mars 2016, p.309.

³⁷³ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.330.

l'évolution de leurs caractères, la progression de l'intrigue, tout en agençant les points de fébrilité, voire de résistance, qui menacent l'aboutissement d'un amour heureux.

Le roman de Patricia Highsmith ne dévie jamais de la focalisation interne, en étant ancré à la troisième personne, dans la perspective de Therese. Le film de Haynes rétablit quelque peu les équilibres ; si dans une première partie du film, celui-ci semble majoritairement conduit par le point de vue de Therese, l'amoureuse ingénue, qui, dans son apparente timidité, semble absorber ce que tout ce qui émane de Carol et se rendre, par le même biais, perméable à la projection du point de vue spectateur en elle (d'autant que le film se structure autour d'un flash-back qui semble provenir de la vacance de son regard dans le taxi qui l'emmène chez Phil), le récit n'est pourtant pas hermétique à la monstration de ce que Carol vit en parallèle, ou même avec Therese. Le renvoi des gants chez elle déverrouille, dans une certaine mesure, l'accès ponctuel à sa subjectivité, dévoilant ainsi, au détour de la chronique compliquée de son divorce houleux, certaines de ses failles, que Therese ne perçoit pas nécessairement.

De fait, là où Carol tendait à n'être dépeinte que par le prisme de Therese, qui en fait un objet d'admiration et de désir intarissable dans l'écrit de Highsmith, le film de Haynes concourt à une réhabilitation du personnage en sujet faillible et désirant. Cela est d'autant plus manifeste dans la seconde partie du film, dont les contours liminaires se situeraient à la suite de la séparation précipitée des protagonistes, où les dynamiques en œuvre dans la relation de Therese et de Carol s'intervertissent quelque peu. La première, certes contrainte par les adieux de Carol, semble s'émanciper de cet amour en trouvant refuge dans la photographie, parvenant même à en vivre avec son emploi au *New-York Times*. Elle se détache de même définitivement de Richard, qui lui rend ses affaires au détour d'une séquence furtive. Cet épanouissement transparaît en outre dans sa coiffure ou ses costumes, qui sont empreints d'un raffinement plus prononcé qu'au cours de la première partie du film, où l'affirmation de Therese avait, visuellement, quelque chose de plus balbutiant, qui contrastait avec l'élégance de Carol, et dénotait une appartenance sociale différente (conditionnée par leur écart d'âge). La seconde, quant à elle, éprouvée par un divorce inique qui cherche à museler ce qu'elle est et à l'asservir aux attentes hétéronormées que l'institution familiale fait lourdement peser sur elle, connaît un déclin de sa condition sociale ; elle se départit de sa maison cossue du New-Jersey, trouve un travail pour subvenir à ses besoins, renonce à l'obtention de la garde de sa fille. C'est elle, d'autant plus, qui renoue le contact avec Therese, qui est à l'initiative de leurs retrouvailles, qui outrepassa sa pudeur en exposant ses sentiments. L'inversion indéniable des rapports de force

dans cette partie du film parachève l'humanisation de Carol et la possibilité d'entrer en empathie avec elle, d'avoir accès à sa subjectivité.

Dans le sillage des dynamiques narratives disséquées ci-dessus, Haynes dit avoir d'emblée tenu à consolider le mouvement des points de vue en s'inspirant du film britannique *Brève Rencontre* de David Lean (1945) dans la structuration du récit de *Carol*³⁷⁴, suggérant à Phyllis Nagy d'apporter un changement corolaire aux débuts et fins du scénario³⁷⁵. Le film de David Lean,



L'intruse s'invite sans scrupules dans le moment que partage ces protagonistes – pour le moment encore inconnus des spectateurs



L'immixtion de l'indésirable à la tablee

connaissance de Laura suspend s'avérait s'inscrire dans une séquence d'adieux entre les personnages, qui comptaient se séparer définitivement (et à contre cœur, contraints par les carcans sociaux) sur le quai du train par lequel Alec (l'amant de Laura, interprété par Trevor Howard), devait partir.

qui relate un amour adultérin impossible, s'amorce en effet par une séquence prenant place dans le café d'une gare, au cours de laquelle une femme, voyant une de ses connaissances attablées en compagnie d'un homme, les rejoint éhontément, accaparant la conversation, jusqu'au départ poli de l'homme, dont le train s'apprête à partir. L'homme et la femme interrompus par cette inconnue volubile s'avèreront être les amants protagonistes du film, dont l'histoire est alors retracée par un flash-back narré par la femme, Laura (Celia Johnson). La scène est « rejouée » à l'issue du film, selon des angles de vues différents, et dans une perspective nécessairement nouvelle, rééclairée des enjeux posés par le récit et sa trajectoire. L'échange que l'immixtion de cette vague



L'adieu pudique contenu dans le geste de sa main

³⁷⁴ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* p.332.

³⁷⁵ Matt Grobar, *op.cit.*

L'irruption de l'indésirable à leur table prive ainsi les amants d'un adieu qu'ils voulaient vivre jusqu'au bout, et qui se retrouve contenu dans le geste pudique d'Alec qui pose brièvement sa main sur l'épaule de Laura au moment de son départ, lorsque l'arrivée de son train se fait entendre, avant de se soustraire définitivement à sa vue en passant le seuil du café. Cette remise en jeu d'une même séquence occasionne ainsi deux lectures aux connotations foncièrement distinctes, mettant le point de vue spectatoriel au centre de la variation des appréhensions de cet épisode.

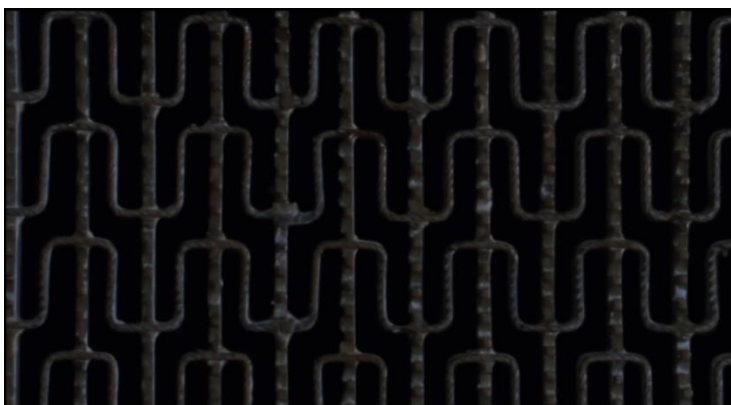


La deuxième itération de la séquence, cette fois plus arrimée à la subjectivité de Laura (Celia Johnson)

Haynes procède ainsi à une entreprise de remise en perspective analogue dans *Carol*, poursuivant, dans une certaine mesure le geste de *reenactment* intratextuel auquel il s'était prêté dans *Mildred Pierce*, mais dans une configuration davantage patente. Penchons-nous en détail sur les séquences en question :

Dès l'amorce de sa séquence liminaire, *Carol* semble s'inscrire dans une évocation – libre – de *Brève Rencontre*. Le film de David Lean s'ouvre dans une gare, par le passage d'un train que supervise le chef de gare, qui se rend ensuite dans le café où sont installés Laura et Alec. Les premiers instants de *Carol* suivent une trame similaire, bien que la mise en scène ne se calque pas pour autant sur celle de Lean.

Dans *Carol*, le son précède le surgissement de l'image, et nous fait parvenir le bruit d'un métro qui s'arrête et de l'annonce sonore de la station. Une plaque d'égout paraît alors dans le champ visuel, mais, aux premières notes de la partition de Carter Burwell, la caméra ne tarde pas à



La plaque d'égout, qui pourrait tout aussi bien être la grille d'une prison



Le plan séquence s'attarde brièvement sur la sortie du métro et le flux des voyageurs

occupe ainsi une fonction similaire à celle du chef de gare dans *Brève Rencontre*, si bien qu'il en constitue le pendant haynesien ; c'est par lui que le récit semble être porté dans un tout premier temps ou du moins qu'il s'enclenche, mais ce procédé narratif se révèle rapidement



Le plan séquence suit à ce distance cette figure qui brave la brume new-yorkaise

n'être qu'une diversion. Son entrée dans le bâtiment est suivie de la fin de sa montée des escaliers dans un intérieur ample et élégant pavé de tables éparses, à l'issue de laquelle il se dirige vers un bar (le tout dans un plan moyen/italien dont les panoramiques s'ajustent à ses mouvements) sur lequel il dépose le journal qu'il vient d'acheter, sans doute en guise de présent au barman qu'il salue, semblant indiquer qu'ils se connaissent déjà. Leur interaction, très brève, n'est ainsi pas sans rappeler celle, plus substantielle (et comique), du chef de gare et de la

s'en départir pour amorcer un mouvement de panoramique qui nous dévoile l'afflux des citadins sortant du métro. Ce premier plan séquence, pendant lequel certains noms du générique s'affichent successivement, élit très vite comme point de repère la figure d'un jeune homme – que la caméra suit à distance dans un alliage de travellings et de panoramiques le tout dans une valeur d'échelle oscillant entre le plan d'ensemble et demi-ensemble – qui traverse la rue et son fourmillement pour acheter un journal et pénétrer dans un building. Ce premier personnage, qui s'avérera être très secondaire,

tenancière du café dans le film de Lean, qui diffère la focalisation de l'action sur le couple Laura/Alec.

Le découpage (dans *Carol*) semble par la suite procéder à une légère rupture en embrayant sur un angle de vue latéralement opposé à celui du plan précédent, et par lequel la caméra, surcadre de loin, dans un plan demi-ensemble, l'homme et le barman, tandis que s'esquisse un léger zoom. L'homme se retourne vers la caméra, et s'ensuit alors un plan balayant l'assemblée attablée de gauche à droite, nous laissant entrapercevoir Carol (de face) et Therese (de dos) ; l'expression de Carol captée par la caméra affiche un sourire qui n'est pourtant pas un indicateur très fiable de la teneur réelle de leurs échanges. L'image rebascule sur le plan qui précédait celui du panoramique sur la foule éparse, nous indiquant ainsi l'ancrage subjectif probable de ce mouvement de lecture élémentaire de la salle.



L'homme balaye du regard les tables éparsees

Tandis qu'il se détourne du barman à qui il offre un verre pour aller téléphoner, la caméra reprend son accompagnement à la mobilité composite (panoramique puis travelling arrière), toujours axé sur le suivi du mouvement du jeune homme, dont l'expression se trouble et semble alors guider ses pas vers l'intérieur de la salle déjà passée en revue. La bascule dans un plan d'accompagnement avec sa silhouette en amorce fait alors de nouveau figurer à l'écran les deux femmes (Carol toujours de face, Therese de dos). L'homme apostrophe Therese, celle-ci se retourne subitement, et le plan semble se décorrélérer de son sujet – qui s'avère s'appeler Jack – lorsque celui-ci s'élanche vers la table des deux amantes sans que la caméra ne le suive. L'échelle de plan se rapproche progressivement de la « bulle » de Therese et



Jack apostrophe Therese

Carol, d'abord par un plan de $\frac{3}{4}$ face (américain pour Jack, rapproché poitrine pour Carol et



Ajustement du point de vue au niveau des deux femmes

Therese, encore de dos), puis ensuite par un ajustement au niveau de l'assise des deux femmes, cadrant Therese de $\frac{3}{4}$ face, Carol de dos et excluant Jack (ou du moins sa tête) du champ, actant de fait le basculement de la focalisation narrative. Un contrechamp, sur

Carol, succède alors au plan axé sur Therese, tandis que la première décline immédiatement l'invitation de l'intrus qui lui proposait de se joindre à la fête où Therese et lui sont censés se rendre.



Contre-champ sur Carol

Le découpage articule alors une alternance champ/contrechamp sur Therese et Carol, glanant ainsi quelques bribes de la fin, précipitée et décontextualisée, de leur entrevue. Celle-ci s'achève ainsi par le geste de Carol³⁷⁶ déposant affectueusement sa main sur l'épaule de Therese, au



détour du champ axé sur cette dernière. Également comme Alec, elle serre ensuite la main du tiers qui s'est immiscé dans leur espace-temps, avant de

s'escamoter de l'image. Le découpage rebascule momentanément sur une valeur de cadre plus impersonnelle, tandis que Jack, de nouveau visible, annonce à Therese qu'il va s'enquérir de la situation des autres convives avec lesquels il prévoyait de partager un taxi. Son départ occasionne un changement de plan, cette fois en rapproché poitrine, mais montrant Therese complètement de dos, mu par un travelling avant. Therese se retourne au terme de ce plan, l'expression bouleversée, se lève et part. Un effet sonore trouble, à peine perceptible, se fait entendre, conférant à la séquence un caractère déconcertant – ou indiquant du moins que la scène cueillie par la mise en scène et l'articulation des points de vue n'a laissé percevoir qu'une vision tronquée des enjeux de la séquence.



Therese se retourne, bouleversée

Lorsque la séquence est rejouée à la fin du film, vers sa centième minute, l'approche de la mise en scène, et corolairement du spectateur, imbibe la séquence d'une teneur toute autre. Elle semble s'amorcer en embrassant le point de vue de Carol, que la caméra suit à sa sortie d'une cabine téléphonique, dans un travelling en gros plan, de profil, avant de faire basculer, par une

³⁷⁶ Identique à celui d'Alec bien qu'elle l'assortisse d'un « You two have a wonderful night » là où la retenue d'Alec lui imposait le silence.

légère rotation, Carol en amorce, et de nous dévoiler, dans un plan à la construction très proche de celle du plan où Jack apostrophait Therese au début du film, Therese en arrière-plan, qui vient de s'installer à la table qu'a vraisemblablement réservé Carol (puisqu'ayant laissé son manteau sur le dossier de la chaise qui fait face à Therese). Cette dernière nous est présentée, dans un plan rapproché épaules furtif, regardant Therese, avant de s'élancer vers elle, donnant potentiellement à la séquence l'ancrage de son point de vue.



Carol sort de la cabine téléphonique, aperçoit Therese en train de s'installer (les trois premières images s'inscrivent dans le même plan-séquence)

Dans des valeurs d'échelles analogues à celles qui présidaient dans la première itération de la séquence dès lors que la caméra s'ajustait au niveau de Carol et Therese, la séquence articule une alternance champ/contrechamp qui semble peut-être ici davantage chevillée aux micromouvements des personnages, si l'on se fie aux légers panoramiques qui ponctuent le plan où Carol s'installe en face de Therese. Les champs/contrechamp successifs qui articulent la séquence font l'objet de quelques variations (tantôt plus proches, tantôt plus éloignés des personnages), mais en étant toujours accordés au même axe. Il y a une sorte d'égalité qui se dégage de la répartition de ceux-ci ; si le découpage relativement classique qui sous-tend cette séquence permet à l'instance spectatrice d'être réceptive aux dialogues, aux silences qui les traversent, il reste, par la durée relative des plans, particulièrement perméable à la captation des micro-détails qui émanent de la chorégraphie des gestes et des regards : Carol qui s'allume une

cigarette et en propose une à Therese qui refuse d'un geste discret la proposition, le geste délicat de Therese qui rapproche la tasse de thé de ses lèvres.



A gauche, Carol propose une cigarette à Therese



A droite, Therese approche la tasse de ses lèvres



La caméra se rapproche de Carol pour saisir sa confiance

Après le silence de Therese répondant à la suggestion de Carol qui souhaitait la convier au dîner auquel elle se rend par la suite (et où Therese finira par la rejoindre au terme du film), la caméra esquisse un léger mouvement de zoom, réitéré dans le contrechamp axé sur Therese, tandis que la rumeur du salon de thé, auquel la piste

sonore était poreuse jusqu'alors, se dissipe pour ne laisser perdurer que les quelques notes (intradigétiques) de piano qui faisaient sans doute guise d'animation. La caméra rebascule sur Carol, un léger zoom se rapproche d'elle tandis qu'elle déclare à Therese : « I love you ³⁷⁷ ». Cette suspension momentanée de la manifestation



La caméra cueille la réaction de Therese

sonore de leur environnement, associée à ce léger zoom qui saisit et souligne l'intensité de leur regard, affermit l'ancrage puissamment intime de cette séquence.

Dès lors que surgit Jack, un basculement de subjectivité semble s'opérer ; les prémices de la séquence semblaient indiquer que celle-ci se déroulerait principalement du point de vue de Carol, sa loquacité face au mutisme de Therese – qui la rend quelque peu opaque³⁷⁸ – ne faisant que corroborer cette sensation. Néanmoins, l'irruption de Jack semble remoduler l'arbitrage des subjectivités ; Carol semble se mettre en retrait, et le découpage appuie l'éclipse du personnage.

Si la valeur des plans (rapproché poitrine) paraît être sensiblement la même que dans la première séquence lorsque la caméra s'alignait au niveau de Therese et de Carol, la répartition des champ contrechamp diverge quelque peu.

³⁷⁷ Dans *Breve Rencontre*, Alec dit à Laura avant d'être interrompu, « I do love you, so very much. With all my heart and soul ».

³⁷⁸ Et non plus accessible comme ce fut principalement le cas dans la première partie du film. Il semble donc y avoir une transmutation de valeur dans cet effacement apparent de Therese.

Ceux axés sur Therese sont prédominants, et Carol, que l'on devine s'apprêter à partir d'après les mouvements que l'on perçoit de son positionnement en amorce, devient, hormis le court contrechamp orienté vers elle, une silhouette. Le dépôt de sa main sur l'épaule de Therese et ce qu'il suscite chez cette dernière est relayé par un gros plan de dos, de Therese, que l'on voit fermer douloureusement les yeux lorsque Carol retire sa main et salue Jack. Le découpage rebascule sur un plan rapproché poitrine de ¾ face de Therese, que l'on voit agitée tandis que Jack se retire et que



Une perception plus subjective du geste de Carol

l'on entraperçoit, dans l'arrière-plan flou, Carol emprunter les escaliers et disparaître. Therese finit par se retourner précipitamment, une partition au piano de Carter Burwell débute et commente son mouvement ému, alors

que la jeune femme se lève et fait mine de rejoindre les escaliers d'où Carol vient de disparaître, avant de s'arrêter et de se raviser.



Carol devient une silhouette évanescence

La séquence s'achève alors sur une tonalité toute autre que celle de sa première itération. Le découpage mobilisé dans la mise en forme de ces séquences « jumelles » influe ainsi fortement sur leur appréhension et le champ perceptif des spectateurs et des personnages ; les silences, la musique, les gestes participent à la constitution de toute une grammaire de l'infra-verbal, sur laquelle je me pencherai plus précisément dans un second temps.

La remise en jeu de ce segment du film concourt non seulement à témoigner de la force de malléabilité que peut articuler le récit cinématographique et sa gestion des points de vue, mais rend compte également, similairement à ce que démontrait aussi David Lean avec *Brève Rencontre*, du potentiel narratif que peut revêtir chaque détail du récit, et *a fortiori* de la dissolution des subjectivités et des marginalités dans le collectif. En effet, d'un point de vue plus extérieur, rien n'indique, en première lecture, que Therese et Carol sont amantes et que leur histoire est sur le point de périlcliter. Le film s'inscrit alors brièvement, le temps de son prologue, dans le point de vue dominant, assimilé comme étant neutre, ne donnant aucune indication précise sur la relation des deux femmes. Le *reenactment* intratextuel que propose Haynes nous glisse alors par la suite dans le point de vue des personnages, qui s'avèrent, en raison de l'amour qu'ils se portent, marginalisés et invisibilisés par la société, et insuffle ainsi à cette séquence une tout autre intensité. Ce rapport de tension qui se joue dans l'intrication de l'intimité dans le collectif, cette disruption d'une vérité susurrée (le déclaration de Carol) par le surgissement d'un agent de l'extérieur, de la norme, et l'adoption instantanée d'une attitude de façade que cette immixtion implique, s'inscrivent très justement dans le sillage de l'éventail thématique gravitant autour de la marginalité et de son exclusion de la société (ou de sa dilution dans celle-ci) exploré par l'œuvre de Haynes d'un pan à l'autre de sa filmographie.

Cette structuration en miroir qu'accomplit le film (la séquence qui succède à la deuxième itération est d'ailleurs une scène furtive de Therese se rinçant le visage dans un lavabo et s'arrêtant sur son reflet dans la glace) relève bien, dans une certaine mesure, d'une dynamique reenactantielle, en ce



Therese dans le miroir après son entrevue avec Carol

qu'il s'agit, en effet, de rééclairer un événement déjà montré, à l'aune d'une perspective différente, qui échappe à la neutralité relative de sa première figuration. La réitération de cette

séquence est empreinte d'une connotation politique en ce qu'elle est cette fois empathique de la marge et offre une visibilité à ce qui semble celé aux yeux des autres. Elle préfigure également l'ultime séquence du film, qui suggère, par la force du regard des deux femmes, la puissance du langage alternatif des marges qui parviennent, par celui-ci, à s'aménager malgré tout un espace d'existence dans un collectif certes censeur et dominant, mais pour autant omniscient.

Carol n'accomplit pas un *reenactment* à la seule échelle de son texte ; le film est traversé à certains endroits par les échos d'autres productions qu'a pu signer Haynes, et participe de ce fait à une certaine cohésion auctoriale de l'œuvre du cinéaste.

b.3. Ce que *Carol* a de *Disappearer* des *Sonic Youth*

Le prénom qui donne au film son titre n'est pas étranger aux oreilles des spectatrices et spectateurs qui connaissent le travail de Todd Haynes. Carol Aird dans *Carol*, Carol White dans *Safe* ; si la coïncidence peut amuser, elle tend à soutenir, en dépit de son caractère avant tout contingent, une sorte de cohésion auctoriale malgré le caractère disparate qui sous-tend autant qu'il ne singularise l'œuvre de Todd Haynes. Si *Carol* appartient audit versant du « woman's film » que déploie l'œuvre arborescente du cinéaste, le film remet en jeu certains des motifs générés par les différentes élaborations filmiques de Haynes. Prisonnière – au point que Haynes parle de « camisole » pesant sur elle³⁷⁹ – à l'instar des personnages campés par Julianne Moore dans *Safe* ou *Loin du Paradis*, des carcans de « l'institution familiale » que porte et alimente la société patriarcale et hétéronormée du XXème siècle américain, Carol est néanmoins le premier personnage féminin protagoniste d'un film de Haynes à trouver la voie d'une émancipation tel que le suggère l'explicit par lequel se clôt *Carol*. Certes, Carol paye le prix fort (la garde de sa fille) de sa liberté à pouvoir être qui elle est, et vivre avec qui elle l'entend. Mais, par la réduction de ses droits parentaux, elle trouve peut-être un relatif affranchissement du cadre étouffant des normes familiales hétéronormatives, et conquiert la possibilité de pouvoir peut-être partager la vie de Therese.

Au-delà du prolongement thématique auquel participe l'histoire de Therese et Carol, élargissant également l'imagerie *queer* de l'œuvre haynesienne de laquelle les récits lesbiens étaient jusqu'alors absents, *Carol* semble être traversé à certaines occurrences de citations visuelles qui remettent en jeu certains des éléments esthétiques que Haynes a pu engendrer au cours de sa carrière.

³⁷⁹ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes *op.cit.* page 333.

A titre d'exemple, le cinéaste réalise en 1990 un clip pour le groupe de rock Sonic Youth, pour la chanson *Disappearer* en l'occurrence. Y figure notamment le plan d'une femme blonde le regard porté vers l'extérieur, dans l'encadrement d'une vitre de voiture. Similairement, *Carol* comprend certains plans analogues de ses deux protagonistes féminins à l'arrière d'un taxi new-yorkais.

La configuration visuelle, le cadrage en gros plan, les teintes capillaires semblables de la musicienne Kim Gordon et de Cate Blanchett semblent indiquer une parenté plutôt indéniable pour celle ou celui qui est familière ou familier du travail de Todd Haynes et de l'imagerie qu'il a constitué de films en films. En recourant à ces phénomènes de résonance, le réalisateur semble mettre en place ce que je serais tenté d'appeler ainsi un « système d'évocation méta-auctorial » en ce qu'il tend à affermir, par ces indices figuratifs, la cohérence de son travail malgré les sémantiques bien différentes qui sont apposées à l'emploi de ces images pourtant corrélées à près de 20 ans d'écart. Ainsi, d'une part, le contexte de leur énonciation diffère, la nature des textes n'étant pas la même, l'un étant clipsesque, l'autre cinématographique.



*A gauche, Kim Gordon dans le clip
« Disappearer » des Sonic Youth*



*A droite, Carol aperçoit fortuitement
Therese depuis son taxi*

De même, les plans sur les visages songeurs et observateurs de Carol s'inscrivent dans un contexte narratif qui conditionne l'instance de réception à y voir l'expression d'une certaine mélancolie. Également, le plan sur Rooney Mara qui laisse voguer son regard depuis le taxi qui l'emmène chez Phil au début du film sert d'interface au surgissement du souvenir, du flash-back sur lequel la plus grande partie de l'œuvre se structure. Ce regard concourt d'ailleurs à l'instauration d'une dynamique de raccords – regards ou mnésiques – par lesquels l'association des images s'opère donc selon une logique cinématographique là où le clip de Sonic Youth reposait sur un montage symbolique et musical. S'affirme ainsi une sorte de cohérence paradoxale, d'unité disparate, que l'on pourrait juger propre à la matrice *queer* qui articule l'œuvre de Todd Haynes. Celle-ci, en conformité avec sa nature composite, ne s'applique pas qu'à une exploration formelle purement cinématographique, mais tend à la conjugaison hybride des médiums, des textualités, en proposant notamment ce que l'on pourrait qualifier de « cinéma photographique » ou de « photographie cinématographique »... Dans le cadre d'une interview accordée au *Monde* en marge de la présentation du film au Festival de Cannes en 2015, Todd Haynes déclare en ce sens à propos de *Carol* l'avoir pensé comme une « photographie des années 1950 qui prendrait vie³⁸⁰ ».

La quatrième partie de mon analyse se penchera ainsi attentivement sur cette rencontre médiale qu'avait annoncé *Mildred Pierce* et que *Carol* vient parachever.

b.4. Cinéma et photographie dans *Carol* ; la remise en jeu haptique d'un médium dans l'autre

A la différence de la genèse de ses précédentes œuvres, et notamment de *Loin du Paradis*, la documentation référentielle de Haynes ne s'est pas majoritairement articulée autour de la production culturelle de l'époque ici reconstituée. Dans le sillage de l'édification d'un langage un peu plus naturaliste que Haynes avait amorcé avec *Mildred Pierce*, le cinéaste explique, au détour d'une discussion publique à laquelle il participe lors d'une projection de *Carol* supervisée par le British Film Institute en 2015³⁸¹, avoir préparé *Carol* non pas en se penchant sur les films qui avaient pu être réalisés en 1952/1953 – année dans laquelle le film prend place –, mais en s'intéressant aux images directement tirées de cette période. Il constate d'ailleurs que leur consultation met au jour un contraste saisissant entre les productions culturelles de l'époque, qui pouvaient s'incarner dans les films de Douglas Sirk qu'il a adaptés

³⁸⁰ Isabelle Reigner, *op.cit.*

³⁸¹ Todd Haynes, Clare Stewart, *op.cit.*

avec *Loin du Paradis*, où l'artifice rutilant prévaut, et la réalité plus sinistre documentée par les photographies prises à ce moment-là³⁸². Par conséquent, la photographie occupe une place prépondérante dans la pyramide des influences autour desquelles *Carol* s'est constitué.

La sensibilité que le film affiche pour le médium photographique se décline en plusieurs aspects : d'une part, l'intrigue en est directement imprégnée à travers la vocation qui meut Therese, et aiguise le regard qu'elle porte sur Carol. Par extension, la chorégraphie des regards qu'orchestre la circulation du désir et l'ajournement incessant de son aboutissement (les deux femmes n'échangent leur premier moment d'intimité charnelle qu'à la soixante-dixième minute du film) répond thématiquement (et figurativement) à la signification dramatique dévolue à la photographie.

Formellement, Haynes explique s'être nourri du travail photographique de Ruth Orkin, Esther Bubley ou encore d'Helen Levitt³⁸³, qui, à l'instar de Therese, ont été des femmes photographes dans le New-York des années 1950. Mais l'influence prédominante sur laquelle Haynes et Ed Lachman se sont portés dans la réalisation de *Carol* reste celle du photographe américain Saul Leiter, que le cinéaste avait déjà intégré à son lexique avec *Mildred Pierce* quatre ans plus tôt.

Ce choix de laisser de nouveau infuser l'empreinte de Leiter dans son travail cinématographique trouve, aux dires du cinéaste, deux explications principales. La première est d'ordre économique, en limitant, par un arbitrage pointilleux du visible et de l'invisible, l'ampleur du travail reconstitutif que devait notamment accomplir l'équipe artistique pour raviver le New-York des années 1950. La seconde relève d'une motivation esthétique qui s'inscrit en pleine cohérence avec l'ensemble des composantes du discours filmique. Haynes précise ainsi auprès de Judith Revault d'Allonnes : « Nous devons trouver un endroit pour le tourner [le film] et nous devons trouver une manière de cadrer, de limiter le champ de vision qui fasse sens. Le fait même que l'on ne puisse pas tout à fait voir ferait partie de l'histoire. Et c'est là que le film suit le plus le travail de Saul Leiter. Comme lui, nous filmions les corps qui se pressaient dans la rue à travers les reflets, les fenêtres, la poussière sur les surfaces vitrées. Le regard désirant est toujours excité par les obstacles à l'objet de son désir. Ces obstacles voilaient aussi le cadre de magnifiques couleurs et de teintes passées ³⁸⁴ ».

³⁸² Todd Haynes, Clare Stewart, *op.cit.*

³⁸³ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 334.

³⁸⁴ *Ibid.*

L'historien de l'art Max Kozloff, dans la préface du livre de photos éponyme dédié à Saul Leiter et paru en France en 2023 chez Actes Sud, s'attarde plus en détails sur les singularités du style photographique de Leiter, décrivant en outre sommairement la carrière et le parcours du photographe : « Bien que d'abord monté à New York pour s'y lancer dans la peinture, Saul Leiter y travaillait en fait comme photographe : de la fin des années 1950 aux années 1980, il y gagne sa vie en réalisant des reportages de mode pour le compte de magazines comme *Elle*, *Nova* ou *Esquire* qu'il alimentait en images chic³⁸⁵ ».

Kozloff dénote, parmi les quelques leitmotivs du style « leiterien », une tendance à l'enchevêtrement des « avant-plan » et « arrière-plan » pouvant se solder par une interversion de leur place. A propos des couleurs qui se dégagent de ses photos, le cas échéant, l'historien de l'art remarque ceci : « Chacune de ses photos a une tonalité dominante, généralement en mineur – songeons à ses tons gris, lilas, vert terre de Sienne, bleu lavande ou brun orangé, toujours mariés avec une certaine réserve et selon des contrastes atténués –, en une palette assourdie ». Il ajoute également : « Depuis son poste d'observation, Leiter affectionne la neige et ne recule pas devant une averse ». L'action de *Carol* se déroulant principalement en hiver, les ambiances enneigées y sont récurrentes, ce qui, élémentairement, affermit le potentiel de proximité visuelle entre les images de Haynes et de Leiter. Kozloff décrit également, en ce qui concerne l'œuvre de Leiter, une propension pour des « mouvements [qui] semblent ralentis » et qui sont « offerts à la rêverie de cet observateur extérieur [Saul Leiter] », que relevait également Pam Cook, dans son article « Beyond Adaptation : mirrors, memory and melodrama in Todd Haynes's *Mildred Pierce* ». Cette dernière écrit ainsi que les images de Leiter produisent l'impression que leurs sujets sont figés dans le temps et leurs mouvement fugaces que l'objectif de Leiter intercepte parfois nettement, d'autres fois plus vaguement³⁸⁶.

Kozloff décèle de même un certain alliage en œuvre dans la construction des photographies leiteriennes, qui associe le « voyeurisme » (comme nous l'avons mentionné en analysant *Mildred Pierce*) au « retrait », produisant une forme de distance trouble qui oscille entre une identification possible et une observation fragmentaire du mouvement urbain.

Mais la proximité sans doute la plus tangible qui existe entre les œuvres haynesiennes et leiteriennes (et qui permet sans doute leur intersection) est mise au jour par ce constat émis par Kozloff en ce qui concerne le travail de Leiter : « Cette souple hybridation des normes en

³⁸⁵ Max Kozloff, « L'élégance de Saul Leiter », *Saul Leiter*, Actes Sud, 2023

³⁸⁶ Pam Cooke, *op.cit.*

matière d'image est même un des traits les plus saillants de son travail, déployant une telle versatilité dans la subversion des codes ».

Le parcours analytique qui nous a mené jusqu'à ce commentaire de *Carol* a entre autres démontré l'aura composite et subversive du travail de Haynes, qui ne cesse de réinvestir dans des formules souvent bigarrées des formes ou des motifs culturels passés qu'il célèbre autant qu'il ne les sape à certains endroits. Cette inclination du travail de Leiter à la subversion et l'hybridité ne peut en ce sens n'être qu'un terreau fertile pour envisager une porosité particulièrement sensible entre ces deux modes d'expressions visuelles, confinant même à leur recoupement.

Quelques plans qui jalonnent *Carol* sont ainsi évocateurs de l'œuvre de Leiter.

En premier lieu, le plan par lequel semble advenir le souvenir de Therese assise à l'arrière d'un taxi, le regard songeur derrière la vitre bruinée d'un taxi sur laquelle se projette par intermittences le reflet rougeoyant des autres voitures éparses hors-champ a quelque chose de Saul Leiter si l'on songe à ses compositions troublées par une surface humidifiée et à la coloration tout en nuance de ses compositions qui marient couleurs sombres ou ternes et éclats atténués.



On peut également se référer, plus tard dans le récit, au plan furtif intervenant au terme de la 91^{ème} minute du film, présentant dans un plan d'ensemble, depuis la perspective de l'arcade d'un pont, Therese de dos immobile sur le tiers droit de l'image, être quittée par Richard, ou plutôt sa silhouette (puisque ne sont visibles de ce point de vue-là que son manteau et son chapeau), tandis que la chute dispersée de flocons au premier plan redouble la sensation du grain de l'image.



Ce tableau de solitude urbaine n'est pas le seul qui peuple le film. Parmi tant d'autres, nous pouvons aussi songer à celui présentant, vers la moitié de la 98^{ème} minute du film, le personnage de Cate Blanchett, seule dans ce qui s'apparente à un café, composer le mot qu'elle adressera à Therese pour fixer leur entrevue à la Ritz Tower. La caméra, situant Carol plutôt vers le tiers droit de l'image semble directement accolée à la vitre de l'établissement, qui sert de surface-filtre à l'image, la teintant d'une tonalité gris bleu plutôt terne qui siérait à certaines des compositions de Leiter ou même d'Edward Hopper. Ce foyer de prise de vue génère de même une subtile palette de reflets très atténuée, tandis que l'image est très furtivement obstruée à certaines occurrences par le passage fugace d'un corps figurant entraîné par le flux citadin.



Haynes semble ainsi intégrer cette imagerie leiterienne à la sienne afin de proposer aux spectateurs et spectatrices des effets de distanciation paradoxaux, où la distance physique, en venant refléter l'état du personnage, sert davantage de recontextualisation émotionnelle qu'elle ne concourt à l'amoindrissement de l'identification. Elle vient en outre souligner, à la manière de Leiter, la solitude des personnages dans leur milieu urbain.

Ces images dont le film est traversé, et dans lesquelles cinéma et photographie se rencontrent voire se confondent, nous amènent à emprunter une interrogation qu'émet Serge Toubiana dans le catalogue de l'exposition *L'image d'après. Le Cinéma dans l'Imaginaire de la photographie* qui s'est tenue entre avril et juillet 2007 à la Cinémathèque française. Le critique, qui définit la photographie comme un « prélèvement de la réalité qui en dit la vérité à l'instant volé : un vingt-quatrième de seconde » et rappelle que le cinéma c'est « vingt-quatre images par seconde³⁸⁷ », suppose de fait une certaine incompatibilité, *a priori*, des mediums, mais se demande toutefois si cette proximité indubitable de leurs matériaux respectifs pourrait mener à leur penser une intersection, « une zone imaginaire et incertaine où les photos et les plans viendraient coexister, se toucher, se jauger ? ». En assimilant Carol à « une photographie des années 1950 qui prendrait vie », Haynes esquisse les contours de ce terrain potentiel où le cinéma et la photographie s'entrelacent, voire fusionnent. Cette jonction médiale a ainsi pour effet de raffermir l'identification et l'investissement spectatorial, en impliquant l'instance spectatrice sensoriellement, comme je vais tâcher de le démontrer ci-dessous.

En effet, si le caractère audiovisuel du cinéma l'anime d'un pouvoir d'évocation que d'aucuns diraient inégalé, le caractère photo-réel de son image – comme dans le cas de *Carol* – est susceptible de venir redoubler cette puissance expressive, en ce qu'il insufflerait une certaine consistance voire une impression de tactilité qui rendrait la relation des corps intra (ceux représentés) et extra (ceux spectateurs et sensibles) diégétiques d'autant plus étroite.

La photographie, aussi bien en tant que pratique qu'objet – qu'image tangible – peut tendre à prêter une palpabilité haptique aux figures représentées. Sa fixité – la suspension des mouvements et la précision qui émane de cette immuabilité visuelle – et son caractère parfois granuleux, du temps de la prédominance de l'analogique surtout, viennent effectivement corroborer une certaine matérialité de l'image et des figures qui la composent.

³⁸⁷ *L'image d'après : le cinéma dans l'imaginaire de la photographie*. Göttingen Paris : Magnum Steidl, La Cinémathèque française, 2007.

L'intrication du photographique et du cinéma que proposent Leiter et Haynes a été en outre documentée et analysée, à l'instar notamment de Raymond Bellour dans *L'entre-images*, qui évoque, comme le rappelle Martine Bubb dans l'article qu'elle consacre à la pensée de Bellour, l'interaction constante des deux médiums, qui « s'enroulent constamment l'un sur l'autre » : « tel film intégrera la photographie par un effet d'arrêt sur image, la fixité fera irruption et le mouvement interrompu renverra à autre chose qu'à lui-même³⁸⁸ ».

De même, cette hybridation ou du moins le phénomène de friction auxquels cinéma et photographie peuvent être sujets est conceptualisée par Barbara Le Maître sous l'appellation « [d']ensemble visuel » dans son ouvrage *Entre film et photographie : essai sur l'empreinte*³⁸⁹. L'autrice aspire à sonder l'interdépendance qui peut lier ces deux supports d'expression visuelle, à travers un jeu d'influence réciproque, voire même de « confluence », où se mettent en place des dynamiques de « détournement », « [d']appropriation du transfert de qualités ou de propriétés³⁹⁰ ». En ce sens, si une proposition cinématographique intègre à son lexique visuel, par ses choix optiques, des propriétés proches de la photographie, on pourrait en déduire qu'elle est alors pétrie – ou du moins elle le tend – des mêmes enjeux que celle-ci, et investie ainsi d'une valeur haptique. Par conséquent, l'amplitude haptique des formes cinématographiques est susceptible de pourvoir à une incarnation plastique des ressentis des corps figurés à l'image, si bien que ces derniers et ceux des spectateurs et spectatrices se retrouvent liés par un vécu sensoriel interactif, qui amène à les penser avant tout en sujets sensibles liés d'un côté à l'autre de l'écran par la circulation des sensations et des émotions.

Je m'aventure de fait à une contre-proposition théorique de l'article de Laura Marks « Haptic Visuality : Touching with the eyes³⁹¹ » publié en 2004, dans lequel la chercheuse se réfère à la pensée de Gilles Deleuze et de Félix Guattari qui concevaient dans leur ouvrage *Mille Plateaux* (Editions de Minuit, 1980) une antinomie entre les qualités optiques (visualité héritée de la perspective albertienne, qui suppose une organisation géométrique de l'espace perceptif, une structuration de l'espace qui induit une mise à distance de l'objet regardé) et haptiques des œuvres d'art (qui se rapportent, par exemple, aux sculptures de Cézanne ou de Bacon, et plus généralement à tous ces « objets d'art » touchés par le regard). Marks les opposait similairement lorsqu'elle en venait à appliquer sa pensée au cinéma. Or, il m'apparaît que dès lors que le

³⁸⁸ Martine Bubb « Raymond Bellour, la chambre et l'art de "l'entre-images" », *Appareil*, n°15, 2015.

³⁸⁹ Barbara Le Maître, *Entre film et photographie : essai sur l'empreinte*, Presses universitaires de Vincennes, 2004, page 9.

³⁹⁰ *Ibid.* page 15.

³⁹¹ Laura Marks, « Haptic Visuality : Touching with the Eyes », *Framework – The Finnish Art Review*, n°2, 2004.

cinéma s'hybride formellement à un autre medium, photographique qui plus est, s'opère un dépassement haptique de l'image cinématographique, où les corps représentés et la palpabilité de leur vécu répondent à une matérialité virtuelle et incarnée de l'image. C'est ainsi par celle-ci qu'ils acquièrent une consistance sensible et intersubjective, prenant les traits, dans une certaine mesure, d'une interface fusionnelle des corps. Corolairement, si l'hybridation de l'image cinématographique et l'acquisition d'une propriété haptique qui en découle aiguissent l'investissement somatique et épidermique des corps spectateurs, alors on pourrait envisager ces phénomènes de rencontres formelles et corporelles comme un espace d'ouvertures plurielles, où les intersubjectivités en jeu transcendent les étiquetages et les identités pour qu'advienne de même, en filigrane, un réinvestissement aux accents politiques, ou du moins alternatifs, des formes passées et des imaginaires qui les agençaient.

Carol est, comme nous avons pu le constater à plusieurs reprises, traversé d'un langage visuel et gestuel qui forge dans toute la première partie du film un lexique sensuel – graduel à force de répétitions – fait de balbutiements, de micromouvements, de micro-sensations, de décrochages alternés de regards, de gestes brefs, qui conditionnent le spectateur et la spectatrice à une lecture haptique de l'œuvre et à un investissement sensoriel de celle-ci. Ce potentiel d'hapticité est corroboré en outre par les différentes amorces leiteriennes qui filtrent le visible, et confèrent à l'image une certaine palpabilité, voire une matérialité proprement photographique.



Quelques-uns des éléments de cette chorégraphie des gestes et des regards qui articule le lexique sensuel mentionné ci-dessus

L'instance spectatrice accompagne ainsi, pendant la majeure partie du film, les protagonistes dans la fébrilité de leur attente, et entre en empathie avec celle-ci. L'aboutissement charnel de ce long prélude amoureux, qui intervient au détour de la séquence du Nouvel An dans la chambre que Carol et Therese louent dans la petite ville de Waterloo, s'opère ainsi dans une décharge sensorielle du côté des protagonistes, si bien que le contact des peaux, et l'abandon des corps peuvent être animés d'une certaine palpabilité, redoublée par les notes « harpées » qui accompagnent la bande originale de cette séquence et qui sont à mes yeux évocatrices d'un abandon sensoriel graduel.



La première nuit d'amour à Waterloo, l'aboutissement charnel d'un long prélude amoureux

Les choix optiques qui articulent la forme hybride du film donne une consistance tangible au caractère haptique qu'esquissait l'orchestration de cette gestuelle (les gants de Carol laissés sur le comptoir du magasin et dont l'oubli conditionne la poursuite de ce que leur brève rencontre avait amorcé sont alors l'incarnation figurative de ce parti-pris esthétique). En s'inspirant, en effet, de toute une imagerie photographique du New-York des années 1950 notamment, et en optant, surtout, pour une pellicule 16mm qui confère une granularité à l'image, Haynes et

Lachman décuplent l'amplitude haptique du film, et intensifient corolairement l'investissement spectatorial.

A la lumière des analyses auxquelles je me suis prêté, j'aimerais invoquer de nouveau le texte de Barbara Le Maître pour le faire entrer en résonance avec mon propos. Au sujet des « ensembles visuels » qu'elle conceptualisait aux débuts de sa réflexion, l'autrice évoque le principe moteur « du désir » dont ils sont fortement imprégnés et qui les anime d'une aura singulière. Si sa théorie est quelque peu teintée d'une approche psychanalytique, elle n'en offre pas moins un relais adéquat à ma réflexion. Pour Barbara Le Maître, les ensembles visuels répondent, par des « productions désirantes », à un manque : « Moteur de l'élaboration figurative, le travail du manque est aussi bien travail contre le manque : il consiste en cette quête de solutions visuelles ou plastiques – soit tout ce que les images sauront inventer, en termes de procédures comme en termes de figures –, seules capables de répondre au désir ³⁹² ». En l'occurrence, je serais tenté d'associer ici la notion de manque à l'invisibilisation et à la proscription des amours lesbiennes dans les années 1950 (et au-delà), et dont la figuration dans un objet culturel tel que *Carol* ne peut être que rétroactive. Carol et Therese – et cela est d'autant plus vrai pour cette dernière – composent un chant amoureux qui pour elles n'est pas ou peu référentialisé à l'échelle de leur environnement et de l'imaginaire collectif dominant dans lequel elles baignent. Ce lexique sensuel qu'elles élaborent tacitement tout au long du film, et que l'image trouble et haptique vient souligner, répond ainsi à un désir occulté par l'espace social, qui, quand il ne le condamne pas, semble hermétique à l'idée de sa conception, comme nous avons tendu à le voir lors du commentaire de la répétition des séquences à la Ritz Tower.

En ce sens et pour revenir à Barbara Le Maître, ce « désir [qui] opère sur le mode de la perturbation », pourrait être rattaché, dans le cas de figure ausculté ici, aux hybridations formelles portées par *Carol*. Enfin, la comparaison à laquelle s'adonne Lemaître me paraît tout à fait illustrative des enjeux esthético-somatiques auxquels cette proposition haynesienne procède : « L'image, un peu à la manière d'une peau, s'offre comme une surface d'inscription pour le désir³⁹³ ». Dans une certaine mesure, l'image, en tant que vectrice d'une communication sensorielle qui transcende ses circonscriptions et celles de l'écran, finit par s'imposer en interface palpable de rencontre empathique entre les corps spectateurs et ceux représentés. Les

³⁹² Barbara Le Maître, *op.cit.* page 99.

³⁹³ *Ibid.* page 84.

corps, par la consistance de leur vécu, de leur sensations, de leurs désirs, deviennent le support même d'une image cinématographique intersubjective, composite et plurielle.



L'instabilité de la focale à la fin de la séquence d'amour : la peau, floue, se confond à l'image, elle semble devenir une composante plastique de celle-ci

Ainsi, en travaillant une image pétrée par le travail photographique de Saul Leiter, entre autres, Haynes s'inscrit dans la lignée de celui-ci en proposant une sorte d'animation cinématographique de ces photographies. En actant cette filiation esthétique entre ses images et celles du photographe, Haynes propose une formule filmique qui hybride singulièrement les deux médiums ; cette fusion que semble produire parfois *Carol* s'inscrit ainsi dans une sorte de *reenactment* formel et médial, qui remet en jeu une imagerie du passé, tout droit tirée de son réel (bien que détournée de celui-ci par la subjectivité qui la capte). Cette intrication formelle qui trouble l'identité des images qui peuplent le film s'inscrit ainsi en parfaite adéquation avec les différents principes d'hybridité du *reenactment* égrenés, notamment en introduction, par Stefano Mudo. Si le cinéaste s'en remet à la photographie sans doute pour produire une discursivité moins artificielle que celle qu'il avait pu articuler avec *Loin du Paradis* à titre d'exemple, sa démarche n'est pas sans similarité avec celles qu'il avait pu suivre au cours de sa carrière. Le *reenactment* que porte *Carol* se situerait ainsi non seulement dans la remise en jeu d'une époque (dans le sillage de *Mildred Pierce*), mais aussi d'une certaine stylisation de celle-ci, qui lui a été concomitante, et qui n'avait pour seule médiation qu'un objectif d'appareil photo (là où le cinéma qui lui est contemporain déploie nécessairement un arsenal beaucoup

plus conséquent qui ne peut qu'altérer le réel). Le *reenactment* auquel *Carol* se prête est en ce sens moins d'ordre culturel que photoréal, ce qui est aussi indicateur d'une pratique du *reenactment* que Haynes ne cesse de réinventer et d'élargir. Le cinéaste remet ainsi librement en jeu les années 1950 pour visibiliser aussi ses latents, ses refoulés, que la littérature de Highsmith a malgré tout pu faire exister avec la publication des *Eaux Dérobées*, mais que le langage cinématographique dominant qui lui était contemporain proscrivait.

New-York reste le théâtre du film qui succède à *Carol* ; *Le Musée des Merveilles* poursuit cette mise en forme des différentes solitudes urbaines, à hauteur d'enfant cette fois, proposant ainsi de croiser les veines artificielles et naturalistes à l'aune desquelles le cinéma de Todd Haynes s'est diversement décliné.

C. *Le Musée des Merveilles* (2017). Musée et Cinéma

Carol – dont Todd Haynes ne signe pas le scénario – marque une légère inflexion dans l’articulation génétique des films que le cinéaste met en scène. Galvanisé par son expérience sur cette adaptation de Highsmith³⁹⁴, Haynes continue par la suite à s’ouvrir à des scénarios dont il n’est pas l’auteur. Il voit notamment dans cette approche le simple prolongement de la manière dont il a toujours esquissé ses œuvres. Il considère en effet que son travail de cinéaste relève davantage de « l’interprétation » et de « l’appropriation » que « de l’invention originale³⁹⁵ », puisant en effet dans des matériaux déjà existants qu’il ne cesse de remettre en jeu (le cinéma de Sirk, les photographies de Leiter, « les mots de Rimbaud, des Carpenters, de Genet, de Wilde, de Dylan³⁹⁶ »).

De nouveau, Sandy Powell – la costumière avec laquelle Haynes collabore sur *Velvet Goldmine*, *Loin du Paradis* et *Carol* – joue un rôle moteur dans la germination du projet qui succède à *Carol* en transmettant au cinéaste le scénario du *Musée des Merveilles* (en anglais *Wonderstruck*), que son auteur, Brian Selznick, tire d’un roman graphique du même nom qu’il a lui-même écrit et dessiné. Selznick avait déjà été adapté au cinéma par Martin Scorsese avec *Hugo Cabret* (2011)³⁹⁷.

Sensible à ce récit mettant en écho deux parcours initiatiques d’enfants sourds dans le New York des années 1920 et 1970 – et aux références au cinéma muet qu’il charrie –, Haynes s’entoure de certains de ses collaborateurs historiques (Laura Rosenthal au casting, Ed Lachman à la photographie, Mark Friedberg aux décors, Powell au costume, Carter Burwell pour la musique, Julianne Moore dans deux rôles secondaires) pour « mettre en film » le scénario de Selznick. Projeté en compétition officielle au Festival de Cannes en 2017, *Le Musée des Merveilles* sort sur les écrans américains et français en novembre de la même année et amasse 3,3 millions de dollars pour un budget équivalent à plus du double (7 millions³⁹⁸), là où *Carol* était parvenu à quadrupler en apport ce que sa production avait coûté (plus de 42 millions de dollars pour un budget de près de 11,8 millions³⁹⁹). Cet échec dans la réitération du succès du film précédent peut s’expliquer par le caractère relativement inclassable de la proposition de Haynes, qui estime lui-même qu’il s’agit d’un « film assez étrange⁴⁰⁰ ». Pensé, dans la lignée

³⁹⁴ Amélie Galli, Judith Revault d’Allonnes, *op.cit.* page 339

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.* page 340

³⁹⁸ <https://www.the-numbers.com/movie/Wonderstruck#tab=summary>

³⁹⁹ <https://www.the-numbers.com/movie/Carol#tab=summary>

⁴⁰⁰ Amélie Galli, Judith Revault d’Allonnes, *op.cit.* page 342

du livre qu'il adapte, comme un film qui brasserait les publics, la promotion qui en a été faite a peut-être tendu à essentialiser la démarche du film et sa cible supposée, en le ramenant à une œuvre à destination des enfants, ou encore de la communauté sourde et malentendante⁴⁰¹. Or, si le film se met en effet à hauteur d'enfants dans les points de vue auxquels il donne forme, sa richesse formelle et les thématiques qui le sous-tendent s'inscrivent en pleine adéquation avec l'empreinte auctoriale qu'Haynes développe et renouvèle de film en film.

Articulé autour d'un montage parallèle qui évoque pour Céline Bintein la prédilection du cinéaste pour la mise en apposition de matériaux hétérogènes comme nous l'avons déjà analysé à travers *Poison* ou *I'm not there*⁴⁰², *Le Musée des merveilles*, retrace ainsi les pérégrinations new-yorkaises de deux enfants d'une douzaine d'années, qui découvrent chacun la ville à près de cinquante ans d'écart. En 1927, Rose (Millicent Simmonds), sourde-muette probablement de naissance, est assignée à la maison de son père strict et froid, dans le New-Jersey. La petite fille se distrait en rêvant de cinéma, et voue une admiration inextinguible pour une vedette répondant au nom de Lillian Mayhew (interprétée par Julianne Moore), dont elle suit l'actualité en collectionnant des coupures de magazine. En apprenant que son idole s'apprête à se produire sur une scène new-yorkaise, elle s'embarque dans une excursion impromptue dans la métropole. A son arrivée au théâtre, d'où elle entrevoit les répétitions de la pièce que Mayhew s'apprête à défendre, la fillette s'attire le courroux de l'actrice, qui s'avère être en réalité sa mère.



Rose s'embarque pour New-York

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² Céline Bintein, « *Le Musée des merveilles* de Todd Haynes. Une quête d'identité personnelle au prisme d'une exploration des origines du musée et du cinéma », *Culture & Musées*, n°43, mai 2024



La petite fille perturbe les répétitions

Cette dernière, exaspérée que sa fille se soit extraite de son isolement en s'évadant de la demeure de son père, enferme Rose dans sa loge. Mais la petite fille parvient à s'échapper et se rend à l'American Museum of Natural History, qu'elle écume au risque de susciter la méfiance de la surveillance du musée. Son frère Walter, joué par Cory Michael Smith (déjà vu dans *Carol*), travaille heureusement dans l'établissement, et recueille sa sœur qui venait le chercher. En 1977, dans le Minnesota, Ben n'est pas encore adolescent lorsque sa mère trouve la mort dans un accident de voiture. Né de père inconnu, il souhaite élucider le mystère de ses origines, et investigate les vestiges de la relation passée de ses parents ; il tombe notamment sur un livre intitulé *Wonderstruck*, portant sur les cabinets de curiosité, que son père aurait offert à sa mère. En contactant par téléphone la librairie new-yorkaise d'où le livre proviendrait, Ben est victime d'un accident qui le rend sourd de façon permanente lorsqu'un éclair s'abat sur la ligne téléphonique. En dépit de ce nouvel handicap auquel il doit encore s'accoutumer, Ben échappe à la supervision de sa tante pour rejoindre New-York dans l'espoir de trouver son père. Son parcours dans la grande ville le met sur le chemin de Jamie, un autre enfant avec lequel il se lie d'amitié. Les deux garçons, comme s'ils épousaient la trajectoire de Rose (les deux récits sont entrelacés), se rendent au même musée que la jeune fille, et y découvrent dans les expositions des éléments faisant écho de façon troublante à la vie de Ben (sa maison familiale au bord d'un lac est notamment reproduite sous la forme d'un diorama). Cette sorte de jeu de pistes les mène à la rencontre de Rose (cette fois interprétée par Julianne Moore) ; ayant, entre autres, réalisé une maquette de la ville de New York (le fameux *Panorama of the City of New-York*) à l'occasion de l'exposition universelle de 1964 et étant exposée depuis au Queens Museum of Art où elle emmène Ben, Rose se révèle surtout être la grand-mère du petit garçon.



Rose et Ben se rencontrent plus amplement autour du Panorama

Elle lui fait alors le récit de sa vie, et de celle de son fils, le père de Ben, décédé depuis quelques années. Alors qu'ils sont seuls au musée, une coupure d'électricité massive touche New-York ; le film s'achève sur cette note semi-historique (la panne a en effet eu lieu en 1977 et a occasionné une série de pillage et d'incendies, mais a notamment été vécue par certaines minorités comme un moment de résistance ; le hip-hop a pu connaître un gain d'intérêt subit⁴⁰³). Pour autant, cet excipit ne se pare pas d'une tonalité anxiogène ; Rose et Ben sont protégés par l'espace vaste et quelque peu onirique du musée qui devient aussi le théâtre intime de leurs retrouvailles (et de la jonction de leurs destins).

Les deux segments que le récit fait alterner font l'objet de mises en forme distinctement marquées ; bien que filmées en 35mm⁴⁰⁴, ces deux maillons du film se démarquent l'un de l'autre à travers la couleur de l'image et le langage que celle-ci (par sa présence ou plus justement par son absence, implique). Si la part du récit portée sur Ben est en couleur et évoque le langage du cinéma de son époque, similairement à ce qu'avait pu expérimenter Haynes avec *Mildred Pierce*, le versant axé sur Rose est en noir-blanc et quasiment muet (seul subsiste un accompagnement musical propre à la forme d'expression du cinéma muet avant son crépuscule). Conformément à sa pratique de cinéaste culturel, Haynes s'adonne donc à une reconstitution des époques cadrant le récit par le prisme de leurs modes d'expression. L'élection du langage du cinéma muet pour la partie du film centrée sur Rose donne un certain appui

⁴⁰³ Mickaël Correia, « Quand New-York s'est éteint. Le black-out de 1977 : une fenêtre sur l'émancipation », *Revue du crieur*, 2020 Vol1 n°15, pages 62-75.

⁴⁰⁴ Amélie Galli, Judith Revault d'Allonnes, *op.cit.* page 145.

formel à la surdité du personnage. Ce choix, a priori esthétique, est donc doué d'une valeur subjective par laquelle le vécu du personnage s'incarne sensiblement, dans un effet analogue à celui qu'avait pu produire *Carol* dans l'alliage du langage photographique à l'émoi graduel des protagonistes amoureuses. De même, ce retour vers la forme muette du cinéma et son ancrage dans l'année 1927 met en perspective la problématique de l'arrivée du parlant dans le paysage culturel de l'époque, produisant l'exclusion – souvent occultée – des personnes sourdes qui jusqu'alors pouvaient jouir du cinéma en toute égalité avec les spectateurs entendants (sauf dans le cas où la projection du film est accompagnée d'une partition musicale).

La trajectoire des deux protagonistes, qui fuient un cadre familial originel pour s'en échafauder un autre – constitué d'amis ou de parents jusque-là éloignés – au fil de leur périple, n'est pas dénué d'une connotation *queer*. On peut ainsi y voir une évocation de la thématique de la « famille choisie » qui caractérise certains récits d'apprentissage LGBT. En ce sens, *Wonderstruck* s'inscrit justement dans la lignée des œuvres haynesiennes qui le précèdent et qui portaituraient des systèmes familiaux asphyxiants pour tout individu qui sortait des attendus que l'ordre social faisait peser sur lui. Dans une certaine mesure, Rose et Ben, par leur surdité, sont relégués à la marge, pareillement aux autres personnages opprimés que les films de Haynes ont dépeints. De même, si Haynes se prête à une remise en jeu formelle des cinémas des années 1920 et 1970, il réinvestit ces expressions cinématographiques par un prisme nouveau ou du moins relativement inhabituel ; le point de vue enfantin. C'est en tout cas ce que relève Andrés Busea dans son article « Reshaping New York City : The Child Gaze in Todd Haynes' *Wonderstruck* (2017) » qui évoque, comme son titre en est indicateur, un remodelage, corolaire à l'adoption d'un tel point de vue, de New-York, tel que restitué par la mise en scène⁴⁰⁵. A propos de la perception de la ville que le cinéma des années 1920 faisait tendanciellement émerger, l'universitaire distingue deux catégories de points de vue : d'une part, celui porté par des films qui tendaient à la décrire comme un espace bouillonnant, regorgeant d'opportunités, où « croissance » et « prospérité » sont les maîtres-mots et de l'autre des œuvres qui décrivaient un espace « impersonnel » et « froid » et dont la mécanique finit, à force, par assujettir ses habitants désillusionnés. Busea se réfère au film de King Vidor *La Foule* (1928) pour exemplifier ce versant, et perçoit dans l'exposé de l'itinéraire de Rose une certaine proximité figurative avec ce film⁴⁰⁶. Cette remise en jeu esthétique, par le prisme de la subjectivité de l'enfant, concourt ici à illustrer ce que la métropole peut avoir d'aliénant pour une petite fille

⁴⁰⁵ Andrés Busea, « Reshaping New-York City : The Child Gaze in Todd Haynes' *Wonderstruck* », *Atlantis Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, numéro 44, vol.1, Juin 2022, pages 130-144.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

qui y navigue en territoire inconnu. En ce qui concerne la partie dédiée à Ben, Busea décèle un usage récurrent de basculements de la mise au point propre à une certaine modernité hollywoodienne, allié, pour rendre compte de la subjectivité de l'enfant s'aventurant dans un espace nouveau, au déploiement, dans les costumes notamment, d'une palette de couleurs ardentes. Ce parti-pris s'inscrit pour l'universitaire dans la construction d'un lexique visuel reposant sur la mise en exergue des textures, pour donner à voir et à vivre le point de vue aussi désorienté que subjugué de Ben. Dans le sillage ce qu'accomplissait *Carol* en s'hybridant à la photographie, *Le Musée des merveilles* pare également son image d'une valeur haptique, pour incarner la subjectivité qui le sous-tend partiellement, à l'instar de ce qu'avance Busea dans son article en se référant à Laura Marks. L'auteur invoque aussi la pensée d'Emma Wilson qui considère que l'hapticité de l'image, au cinéma, contribue à donner une certaine consistance au point de vue enfantin, dans la mesure où la sensibilité qui en est induite est pétrie d'impressions sensorielles particulièrement vives. L'hapticité qui peut ainsi se dégager de l'image est forgée en ce sens par un foisonnement visuel qui témoigne de l'effervescence new-yorkaise, et du bouleversement que celle-ci produit sur l'enfant esseulé qui la découvre. Comme dans *Carol*, la formation d'une image haptique, ou du moins douée d'une qualité qui s'en rapproche, donne ainsi une certaine palpabilité au vécu du personnage, bien que celle-ci soit retranscrite d'une manière relativement différente, *Le Musée des Merveilles* n'épousant pas aussi radicalement une expression médiale avoisinant celle de la photographie.

Si ce segment du film dépeignant la vivacité de la ville ne tombe pas dans son idéalisation (Ben est dévalisé en pleine rue sans que personne ne lui vienne en aide et plus généralement la saleté voire l'hostilité de la ville ne sont pas édulcorées), Haynes déploie une certaine subversion du langage qu'il adopte en allant à rebours de ce que les films du Nouvel-Hollywood soulignaient tendanciellement. Là où, selon Busea, le cinéma des années 1970 présentait New-York comme un environnement hostile, lugubre et « décadent⁴⁰⁷», la mise en perspective de la ville à l'aune du point de vue de l'enfant altère l'impression qui se dégage communément de ce langage reenacté pour faire valoir en premier lieu la « fascination » du jeune garçon pour cet univers chaotique⁴⁰⁸.

Bien que, comme mentionné ci-dessus, la photographie ne soit pas investie de la même importance formelle et figurative que dans *Carol*, il n'en demeure pas moins que *Le Musée des Merveilles* s'inscrit dans la poursuite du mouvement amorcé par *Mildred Pierce*, en jalonnant

⁴⁰⁷« Decay ».

⁴⁰⁸ Andrés Busea, *op.cit.*

son récit de références au medium photographique. Céline Bintein remarque, toujours dans l'article qu'elle consacre au film, que la figuration de la photographie dans *Le Musée des merveilles* souligne sa valeur « mémorielle⁴⁰⁹ » et documentaire, en se référant notamment à son rôle constitutif dans l'espace muséal et plus particulièrement au sein des dioramas qui traversent l'American Museum of Natural History que parcourent Ben et Jamie. L'appareil photo de ce dernier corrobore également, pour l'universitaire, la qualité documentaire que le film confère au motif de la photographie. Bintein précise ainsi : « L'appareil photographique Polaroid de Jamie qui devient le guide de Ben dans le Museum d'histoire naturelle documente à la fois la naissance de leur amitié et la découverte d'archives



Jamie et son appareil photo

photographiques et d'indices qui vont permettre à Ben de retrouver la trace de son père et de reconstituer sa propre histoire ». A propos des séquences qui concluent le film, l'universitaire constate également : « Grâce aux flashes de ce même appareil photographique, Rose, plus âgée, et Ben pourront à la fin du film retrouver la sortie du Musée du Queens lors du *blackout* de 1977 ». Si l'autrice voit dans cette fonction narrative dévolue ultimement au dispositif photographique un investissement symbolique qui voudrait que « l'art photographique » soit une « lumière qui éclaire l'obscurité du temps présent⁴¹⁰ », elle estime surtout que l'image photographique est assimilée par Haynes à une « image trace » qui « redonne vie au passé dans l'espace et le temps présent⁴¹¹ ». Cette observation témoigne ainsi d'un investissement reenactantiel de la photographie ; si contrairement à *Mildred Pierce* ou à *Carol*, le médium n'est pas reenacté dans une formulation à laquelle il s'apparie, sa qualité intrinsèquement historique (ou du moins sa valeur de « trace ») et donc son potentiel reenactantiel lorsqu'il met en tension passé et présent est ainsi particulièrement mise en lumière dans *Le Musée des Merveilles*. Il sert aussi de support à un autre langage à la teneur reenactantielle tout aussi significative et qu'Haynes explore principalement ici : celui que tisse le diorama, et la parenté que le cinéaste lui conçoit avec le cinéma.

⁴⁰⁹ Céline Bintein, *op.cit.*

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*

Bintein inscrit notamment la figuration du dispositif dioramique dans la lignée de *Superstar* en concevant une parenté entre le recours à la « poupée » dans le moyen-métrage expérimental et les figurines et autres installations miniatures que les dioramas mettent en scène. En ce sens, selon l'universitaire, Haynes insiste sur la proximité du dispositif cinématographiques et de celui du diorama, qui serait dans une certaine mesure un précurseur du premier. Bintein avance notamment, pour exemplifier cette filiation, que « la vitre qui sépare le spectateur du diorama de la scène représentée rappelle l'écran de cinéma qui sépare le spectateur dans la salle obscure de la fiction représentée⁴¹² ». Letizia Lusuardi, dans l'article « *Wonderstruck* de Todd Haynes : Le retour aux origines d'un cinéma en crise » rejoint Bintein sur ce propos, en le complétant ainsi : « L'étymologie du mot diorama indique que la technique est basée sur la possibilité de « voir à travers », de pénétrer l'espace et le temps, et de voir un monde jusqu'alors invisible, comme cela se produit au-delà d'un écran de télévision ou d'ordinateur⁴¹³ ». Lusuardi élargit le champ de l'héritage du diorama, tout en précisant les contours du parallèle que le film suggère entre diorama, panorama (et *a fortiori*, l'espace muséal) et cinéma : « Haynes rend explicite la proximité entre le diorama, le panorama et le cinéma : le panorama et le diorama constituent en effet des dispositifs de reconstruction et de mise en scène, et le cinéma est en quelque sorte l'héritier de cette relation au réel. Le cinéma, comme le panorama et le diorama, comporte ainsi déjà une recreation du monde dans la préparation ou la sélection du profilmique⁴¹⁴ ». Cette observation de la chercheuse semble ainsi évoquer non seulement la prédisposition reenactantielle du medium cinématographique comme nous l'avons déjà indiqué en introduction en faisant appel à la pensée de Megan Carrigy, mais indique également que *Wonderstruck* – en plus de réélaborer des langages filmiques distincts par le prisme d'un point de vue enfantin, d'un *child gaze* – est porteur d'une certaine réflexion sur la diversité du processus reenactantiel et les différentes intersections dont il est le foyer. Cette exploration de l'espace muséal, la restitution de ce qu'il a pu être dans les années 1920 et 1970 et l'hommage qui semble lui être rendu à travers celles-ci entérinent, à ce stade de la filmographie du cinéaste, l'importance du geste reenactantiel dans la valeur artistique du cinéma de Todd Haynes. En ancrant l'action au sein du musée, où l'art et le savoir se croisent, où l'histoire et sa remise en forme se recoupent inextricablement et en édifiant une cohésion entre cinéma et dispositifs ou instruments d'expositions et de reconstitutions, Haynes affirme et légitime implicitement le

⁴¹² Céline Bintein, *op.cit.*

⁴¹³ Letizia Lusuardi, « *Wonderstruck* de Todd Haynes : Le retour aux origines d'un cinéma en crise », *In Vivo Arte*, CRISE(s), pp.16, 2022.

⁴¹⁴ *Ibid.*

caractère artistique de sa pratique du *reenactment*, qui relève d'une singularité fondamentale dans la constitution de l'identité de son cinéma. Lusuardi note ainsi que « Le panorama et le diorama sont [...] des médias, pour Todd Haynes, capables de préserver les traces du réel et ensemble de se constituer comme lieu de reconstitution de l'évènement lui-même, participant ainsi à la construction de ses significations, à son interprétation, et à sa célébration sociale en termes mémoriels⁴¹⁵ ». Si le cinéma s'inscrit dans cette continuité en poursuivant le même geste, il apparaît ainsi indubitable que Haynes pratique un cinéma éminemment reenactantiel. Bien qu'il ne le désigne pas de la sorte, toutes les arborescences de son œuvre plurielle trouvent leur dénominateur commun dans cette propension constante à remettre en jeu et à faire germer de nouvelles perspectives, en déblayant certaines sémantiques de leurs angles morts, et/ou en les hybridant à d'autres formes expressives.

De *Mildred Pierce* au *Musée des Merveilles*, Todd Haynes a ainsi ouvert son cinéma à d'autres médias, sans les pasticher cette fois. En élisant la photographie ou le diorama comme modèles référentiels, le cinéaste a proposé des réflexions et des rencontres intermédiaires pour renouveler sa pratique cinématographique du *reenactment*, et affermir sa légitimité artistique.

⁴¹⁵ *Ibid.*

CONCLUSION

Une quatrième partie aurait pu être envisagée, par souci d'exhaustivité, pour ce mémoire, si l'œuvre haynesienne, amorcée à la fin des années 1970, n'était pas aussi dense et pléthorique. Elle aurait pu s'appeler « Les réels remis en forme » et se serait penchée sur *Dark Waters* (2019), *Velvet Underground* (2021) et *May December* (2023), qui s'inspirent tous trois de faits réels ayant également agité si ce n'est façonné, l'histoire récente des États-Unis (respectivement, le scandale industriel autour du téflon, la vitalité de la scène artistique new-yorkaise à travers la chronique biographique du groupe de musique éponymique et le fait-divers scabreux à travers l'évocation de l'affaire Marie-Kay Letourneau). J'aurais risqué de largement dépasser le format du mémoire, et de manquer peut-être à certains égards de recul scientifique (et de références pour appuyer ou questionner mon propos) sur certains des objets auscultés, *May December* n'étant par exemple sorti en France qu'en janvier 2024. Je propose ainsi de conclure ici le travail réflexif que j'ai mené depuis près de deux ans, à la lumière des analyses que j'ai tirées des films examinés successivement, et à la mesure de ce que j'ai pu entrevoir de la poursuite de ce geste haynesien au-delà du *Musée des Merveilles*. L'œuvre de Todd Haynes est d'ailleurs, à l'heure où j'écris ces lignes, toujours exponentielle. Si la défection très récente de Joaquin Phoenix embrume les possibilités d'avenir de ce qui aurait dû être son prochain film (coscénarisé avec Jonathan Raymond et Phoenix, ce dernier devant également endosser le rôle principal)⁴¹⁶, le cinéaste reste engagé par HBO sur un projet de mini-série sur laquelle Kate Winslet est mobilisée, et qu'il devrait coadapter – toujours avec Jonathan Raymond en qualité de coscénariste – du roman *Trust* d'Hernan Diaz, lauréat du Prix Pulitzer en 2023⁴¹⁷. Les directions empruntées par son travail échappent en ce sens à toute fixation, et les approches à l'aune desquelles nous pourrions à l'avenir, dans dix ou quinze ans par exemple, appréhender son œuvre dans toute sa complétude, sont soumises à une fluctuation potentielle, voire à la nécessité d'un renouvellement.

L'angle du *reenactment* m'a semblé du moins particulièrement opérant pour évoquer, analyser, décortiquer son travail, de *The Suicide* (1978) au *Musée des Merveilles* (2017), en passant par *Superstar : The Karen Carpenter Story* (1987), *Loin du Paradis* (2002) ou encore *Carol* (2015). Il m'a guidé des mois durant, m'a permis de saisir la singularité des textes haynesiens, de les

⁴¹⁶ Ryan Lattanzio, « Joaquin Phoenix Drops Out of Todd Haynes' Gay Romance, 5 Days Before Production – Exclusive », *IndieWire*, 9 août 2024.

⁴¹⁷ Selome Hailu, « Todd Haynes to Reunite With Kate Winslet as Writer-Director of HBO's 'Trust' Limited Series », *Variety*, 12 juin 2024.

mettre en relation avec d'autres sources extratextuelles, d'aller arpenter les sentiers éclectiques vers lesquels les films de Todd Haynes mènent nécessairement. En pratiquant ainsi une histoire culturelle de la société américaine (et plus largement occidentale) du vingtième siècle (et plus particulièrement de sa seconde moitié), le cinéaste nous renvoie incessamment à des références plurielles, de nature formelle majoritairement, et qui, en dépit de leur hétérogénéité, confluent le plus souvent au sein d'un même objet filmique. Pour autant, il convient également de ne pas trop porter son regard au-delà des œuvres étudiées, mais d'interroger leur expression formelle, les rencontres qu'elles produisent, les discours qu'elles agencent et superposent, les subversions qui troublent et/ou ouvrent leur syntagme.

Il m'est apparu que c'est dans ces alliages hétéroclites d'esthétiques et de médiums, ces générations sémantiques singulières, que se tissait l'originalité du langage haynesien. Sa mise en parallèle avec le concept du *reenactment* peut ainsi être une piste pertinente pour la comprendre de façon plus approfondie ; il semble bien, comme je l'ai exploré – et je l'espère démontré – au fil de la réflexion, que la reconstitution, la remise en jeu, de formes, de motifs, de thèmes, de faits culturels, servent de dénominateur, de liant, à toutes les composantes de l'éventail haynesien.

Ainsi, en introduction, j'émettais l'interrogation problématique suivante : « Dans quelle mesure Todd Haynes rééclaire-t-il, de son éclectisme formel, des mythes ou des motifs culturels du passé, en procédant à une démarche libre et cinématographique de leurs *reenactments* ? ».

Il est apparu que la carrière de Haynes, de ses commencements amateurs à la moitié des années 2010, était traversée de trois périodes qui s'articulaient chacune autour d'une tendance reenactantielle qui singularisait autant sa pratique de cinéaste qu'elle ne venait élargir les possibilités de remise en jeu auquel il se prêtait.

En premier lieu, de *The Suicide* à *Safe* (1995), Haynes a privilégié une forme plus expérimentale et personnelle, en posant les jalons d'un langage composite, qui puise son inspiration autant dans le cinéma que dans la télévision, et empreint d'une certaine ironie. Sa sensibilité pour et à la marge, sa critique des normes, des structures et des hiérarchies qu'elles modulent ainsi que son inclination, presque irrépressible, pour la feintise, la simulation formelle, sont particulièrement patentes durant ses années de cinéaste émergent. Elles sont notamment cristallisées par le recours aux poupées Barbie dans la remise en scène, le *reenactment*, de la vie et de la mort de Karen Carpenter (dans le moyen-métrage *Superstar*), qui, prise au piège d'un système familial et médiatique qui la dépossède de son agentivité, finit par être fauchée

par l'anorexie. L'ombre de l'épidémie de SIDA et des discriminations qu'elle engendre plane sur ces premiers films haynesiens ; *Superstar*, *Poison* et *Safe* sondent la nature des liens entre environnement social et maladie, leurs effets sur la réception et la compréhension de cette dernière par l'altérité, et le vécu des malades alors mis au ban de la société.

Les contours de la deuxième démarcation de la filmographie haynesienne sont à situer autour de *Velvet Goldmine* (1998) et *I'm not there* (2007). *Loin du Paradis*, réalisé en 2002, est le cœur de cette sous-partition de l'œuvre du cinéaste. Ce dernier, qui commence à s'attirer les faveurs d'une partie de l'industrie, opte alors, parfois dans une veine assez *campy*, pour une forme pétrie par l'artifice, le goût de celui-ci, intercalant, entre deux hommages flamboyants ou anti-conventionnels à des figures artistiques qui ont rayonné dans le paysage musical et culturel durant la seconde moitié du XXème siècle (*Velvet Goldmine* et *I'm not there* sont, respectivement – et différemment – des évocations de David Bowie et Bob Dylan), un *reenactment* formel et générique, prolongeant la poétique sirkenne du mélodrame avec *Loin du Paradis*. Cette partie de la carrière de Todd Haynes est sans doute celle où sa cinéphilie transparaît le plus ostensiblement, le cinéaste se dédiant à une réappropriation minutieuse de langages cinématographiques qu'il subvertit également, à l'instar de ce qu'implique généralement une démarche reenactantielle. Outre le lexique du mélodrame classique que le cinéaste enrichit en le complétant de ses latents – de ce qu'il ne pouvait alors représenter du temps de son hégémonie –, Haynes remet en jeu les modernités felliniennes ou godardiennes dans *I'm not There*, qui incarne aussi, par son ambition de conjuguer sept films en un, cette grammaire haynesienne qui se déploie, au fil des années, en plusieurs arborescences à la diversité quelque peu déconcertante, de prime abord du moins.

Enfin, l'œuvre de Todd Haynes peut être appréhendée à l'aune d'une troisième catégorisation chronologique, qui concerne son travail de 2011 à 2017, de *Mildred Pierce* au *Musée des Merveilles* en passant par *Carol* (2015), le film qui cristallise le plus la réélaboration qui traverse son langage durant ces années-là. Après s'être essayé à une adaptation assez fidèle du roman éponyme de James M. Cain pour la mini-série *Mildred Pierce*, Haynes s'ouvre à la mise en scène de scénarios dont il n'est pas l'auteur. Ce procédé s'inscrit néanmoins dans le sillage de la pratique de réappropriation à laquelle il s'est incessamment prêté depuis ses débuts. La textualité de son cinéma s'ouvre encore davantage à l'hybridité, orchestrant une rencontre intermédiaire entre cinéma et photographie, chapeauté par l'influence tutélaire de la photographie de Saul Leiter. Par ce biais, Haynes remet en jeu un mode des représentation des époques plus réaliste ; sa pratique de cinéaste culturel confine ici à une approche photo-réelle

de l'époque reenactée. *Mildred Pierce* ou *Carol* expérimentent de même une forme de *reenactment* intratextuel, à travers lequel le texte filmique ou certains éléments de celui-ci sont répétés et corolairement rééclairés d'une acception différente lors de leur deuxième itération. Ce troisième pan de sa filmographie investit ainsi sa pratique du *reenactment* d'une conception intermédiaire et textuelle de celui-ci. *Le Musée des Merveilles* parachève ce geste en dessinant une parenté entre l'art cinématographique et les dioramas : leur foyer de convergence se trouve ainsi dans leur propension à la reconstitution, à la remise en jeu et en forme du passé dans le présent. L'ancrage muséal du film atteste de même (s'il ne revendique pas plus ou moins implicitement) de la portée foncièrement artistique du geste reenactantiel de Todd Haynes.

Arthur Rimbaud, Karen Carpenter, Jean Genet, Chantal Akerman, David Bowie, Douglas Sirk, Bob Dylan, Jean-Luc Godard, Federico Fellini, le Nouvel Hollywood, Saul Leiter, James M. Cain, Patricia Highsmith, David Lean, le cinéma muet, les documentaires télévisés, les reportages didactiques ou criminels, les appréhensions discriminantes et tendancieusement libérales du SIDA, les structures patriarcales et hétéronormatives, les assignations qu'elles génèrent, les femmes et les personnes homosexuelles ou racisées qui sont entravées dans leur agentivité, dans leur liberté d'être et d'aimer, le XXème siècle, sa seconde moitié que Haynes a traversé, qui l'a façonné, mais aussi sa vie, son quartier, sa famille... Tous ces éléments disparates sont le matériau avec lequel le cinéaste compose et recompose ses films. Haynes s'abreuve de ce que la culture a pu produire pour mettre en lumière ce qu'elle reflète et perpétue plus ou moins tacitement, les structures de pouvoir qu'elle légitime ou qu'elle raffermi. La remise en jeu de la vie et de l'art des figures mentionnées premièrement dans cette énumération non-exhaustive, la marge de subversion qu'il y insuffle, les rencontres formelles qu'il propose, tout cela concourt à déciller les yeux, à ouvrir le regard sur un hors champ. Cette « reprise » (pour remployer les termes d'Aline Caillet⁴¹⁸) du passé, proche ou récent, de ses mythes et de ses motifs, « dans le présent et pour le présent » donne au texte toute sa polysémie ; plusieurs couches de discursivités s'y superposent. La forme est toujours plus que ce qu'elle ne paraît, et les choses sont souvent (tel qu'elles paraissent de prime abord) ce qu'elles ne sont pas en réalité, si l'on reprend l'expression de Sontag (« things-being-what-they-are-not » à propos de

⁴¹⁸ Aline Caillet, *op.cit.*

l'inclination du *Camp* pour la feintise⁴¹⁹). C'est un des enseignements majeurs que je tirerais de cet examen de la filmographie de Todd Haynes.

Et c'est cette liberté à remployer, à conjuguer, à redéfinir qui m'a toujours ému en tant que spectateur. La possibilité de réinventer le passé, ou plutôt la représentation du passé. Dans les années 1950, deux femmes se regardent, hésitent, diffèrent, s'aiment, inventent leur propre grammaire amoureuse. Celle-ci s'éploie à l'écran et son champ, mais aussi celui des possibles, des imaginaires, des mémoires, s'élargit soudainement. L'imagerie d'une époque complétée dans le présent de ses images manquantes...

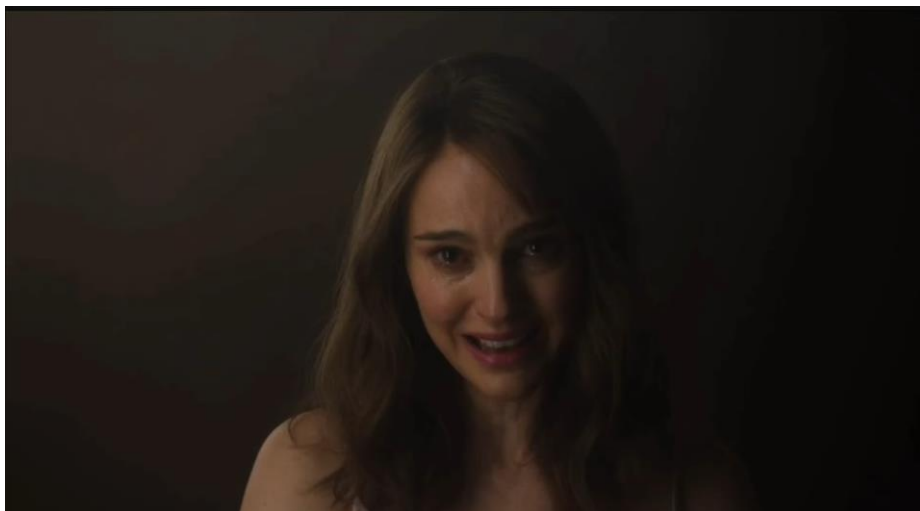
May December, le dernier film de Todd Haynes en date, est peut-être le film qui intègre le plus explicitement dans la trame de son récit et des enjeux qui la catalysent le motif du *reenactment*. C'est aussi le seul film de Haynes à arrimer son ancrage temporel au XXI^{ème} siècle. Dans les années 1990, dans la Géorgie étatsunienne, Gracie (interprétée par Julianne Moore), alors mariée et mère de famille, a abusé sexuellement Joe, un garçon d'une douzaine d'années. Malgré son emprisonnement, Gracie maintient le contact avec sa victime, tombe enceinte du jeune garçon et se marie à celui-ci à sa sortie de prison. Une vingtaine d'années plus tard, Elizabeth (jouée par Natalie Portman), une actrice qui s'apprête à jouer le rôle de Gracie dans une adaptation cinématographique du fait divers, vient semer le trouble dans le foyer *a priori* paisible que Gracie et Joe forment désormais avec leurs trois enfants qui sont à l'aube de leurs vies d'adulte. La comédienne s'immisce carnets et stylo à la main dans la vie du couple, absorbe les gestes et les expressions de Gracie, se nourrit de l'aveuglement obstiné de celle-ci. Lors d'un atelier de création florale à laquelle Elizabeth se joint pour observer son modèle, elle interroge cette dernière sur son rapport au passé. « You don't ever dwell on the past⁴²⁰? » s'enquiert-elle auprès de Gracie. Rieuse, celle-ci lui répond « I have my plate pretty full⁴²¹ » et s'étonne que son interlocutrice puisse s'appesantir sur les chapitres révolus de sa vie. Deux rapports au passé semblent, apparemment, s'affronter sourdement ici. Le premier, celui de Gracie, relève d'un déni, et d'un refus de, voire d'une imperméabilité à, tout examen de conscience. Il est aussi pétri d'un certain paradoxe ; Gracie consent à ce que ce film sur son histoire soit réalisé pour que la perception collective du crime qu'elle a commis épouse sa version de la réalité. Elle attend du *reenactment* de sa vie qu'il légitime la fiction qu'elle s'est

⁴¹⁹ Susan Sontag, *op.cit.*

⁴²⁰ « Tu ne ressasses jamais le passé ? ».

⁴²¹ « J'ai mon assiette bien remplie », une façon de signifier que le présent l'occupe prioritairement.

forgée, qu'il fasse triompher son point de vue, qu'il entérine le pouvoir qu'elle exerce sur Joe. Son rapport au passé n'est donc pas aussi indifférent qu'elle le prétend. Quant à Elizabeth, sa curiosité d'actrice a quelque chose de morbide. Ce *reenactment* qu'elle échafaude, par son immixtion peu scrupuleuse dans la vie des sujets du film qu'elle prépare, trahit un rapport au passé voyeur, vampirisant, immodéré. Au centre de ce duel qui rappelle *Persona*, Joe, l'époux à la jeunesse perdue, bien qu'utilisé – d'une manière relativement analogue à celle du jeune protagoniste du *Messenger* de Joseph Losey (en 1972) dont Marcelo Zavros reprend, réarrange, reenacte la composition musicale signée par Michel Legrand – s'achemine vers une prise de conscience. Si *May December* explore aussi ce que le *reenactment* peut avoir d'obsène, sa conclusion (en plus des séquences face caméra où Elizabeth « interprète » une des lettres de Gracie), qui se situe au moment du tournage d'une des séquences du film d'Elizabeth, affirme, selon moi, la foi de Todd Haynes dans le pouvoir révélateur que le cinéma peut avoir sur le passé, et au-delà même de ce que ses artisans peuvent en mesurer. La répétition de cette séquence – qui fait l'objet de quatre prises – censée restituer le moment de bascule dans la relation de Gracie et du très jeune Joe, rend le déni des personnages (celui que fait régner Gracie et par lequel sa vie est étrangère à toute remise en question, celui auquel Joe a été assujéti, et celui d'Elizabeth qui sous couvert de vouloir accéder à la vérité satisfait aussi une curiosité malsaine) encore plus criant. Le réel remis en jeu devant la caméra – bien que forcément travesti par la mise en scène un peu complaisante (en parlant de celle, intradiégétique, élue par l'équipe de tournage du film d'Elizabeth) qui le restitue –, jaillit alors dans tout ce qu'il a de glaçant...



Elizabeth se prête, seule, à une interprétation d'une lettre, subtilisée par ses soins, que Gracie a adressé à Joe



L'ultime séquence de May December, le film dans le film, mise en abyme vertigineuse.

C'est cette distance du film dans le film qui donne ici matière à réflexion sur l'empreinte des images, sur leur force d'évocation, sur la façon dont la teneur du passé (et non pas le passé tel quel) exsude de celles-ci, et nous laisse avec ces interrogations : Où se situe le degré de vérité d'une image de cinéma réinvestissant le passé ? Dans sa forme ? Dans ce qu'elle raconte ? Dans ce qu'elle cèle ? Dans sa justesse ou dans ses impérities ? Dans son affranchissement des carcans qui limitent son champ d'expression ou dans les biais qui modulent son expressivité et les impératifs moraux qui la contraignent ?

A la lumière du travail que j'ai effectué ici, je serais tenté de répondre qu'elle se situe à tous ces niveaux ; ausculter l'ensemble de ces paramètres affine la compréhension de sa polyphonie, de ce qu'elle semble dire et de ce qu'elle dit malgré elle...

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages universitaires :

BALDACCI, Cristina (dir.), FRANCO, Susanne (dir.) *On Reenactments : Concepts, Methodologies, Tools*. Torino : Academia University Press, 2022, 212 pages.

BRISSETTE, Pascal, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Presses universitaires de l'Université de Montréal, 2005, 413 pages.

CARRIGY, *Megan Reenactment in Cinema and Media*, 22 septembre 2022. Disponible sur : <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0355.xml> [Consulté le 12 janvier 2024]

CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 1982, 144 pages.

DAVIS, Glyn, *Far From Heaven*, Edinburg: Edinburgh University Press, 2011, 154 pages.

GALLI, Amélie, REVAULT D'ALLONNES, *Todd Haynes Chimères américaines*, De l'Incidence Editeur, avril 2023, 383 pages.

GILL, John, *Far From Heaven*. London: BFI Publishing Palgrave, 2011, 98 pages.

KOZLOFF, Max et al. *Saul Leiter*. Arles: Actes Sud, 2023

LE MAÎTRE, Barbara. *Entre film et photographie : essai sur l'empreinte*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

WHITE, Rob, *Todd Haynes*, University of Illinois Press, 2013, 194 pages.

Thèses et mémoires :

BINTEIN, Céline, *Le cinéma de Todd Haynes : poétique et politique des genres*, sous la direction de Thierry Millet, mai 2022(thèse de doctorat) [inaccessible pour le moment, le passage cité étant extrait du résumé publié sur theses.fr, disponible ici : <https://theses.fr/2022AIXM0163>]

RICE, David Andrew, *Indexical Embodiments: Sensory Cinema and/as Historical Reenactment*. University of California San Diego, 2013, 391 pages. Consulté le 16 janvier 2024 : <https://escholarship.org/uc/item/9bb94714>.

Chapitres d'ouvrages universitaires:

DE LAET, Timmy. « (Re)Making Dance History Together : Working Towards a Collaborative Historiography of Dance ». *On Reenactment : Concepts, Methodologies, Tools*. Torino: Accademia University Press, 2022, pages 37-56

MUDU, Stefano. « Under the Sign of Reenactment ». Dans *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*. Torino : Accademia University Press, 2022, pages 117-127

DEUBER-MANKOWSKY, Astrid, « Autoimmunity and Sexual Difference in Todd Haynes' Superstar: The Karen Carpenter Story, Poison, and Safe », KLIPPEL, Heike, WAHRIG, Bettina, ZECHNER, Anke (dir.) *Poison and Poisoning in Science, Fiction and Cinema*, 2017, Palgrave Macmillan, Cham, p.223-236.

Articles universitaires, scientifiques, essais :

ABHERVE, Séverine, « Les frontières sonores de la voix-over », *Cahiers de Narratologie*, n°20, 2011.

AGNEW, Vanessa. "Introduction: What Is Reenactment?" *Criticism* 46, no. 3 (2004): pages 327–339.

BEAUBAIS, Yann, « Films d'archives », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°41, 2003

BENICHO, Anne, « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial ». *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, numéros 28-29, 2016.

BINTEIN, Céline, « Kate Winslet dans *Mildred Pierce* de Todd Haynes (HBO, 2011): Enjeux d'un Passage du Grand au Petit Ecran », *TV Series*, vol 20, 2022.

BINTEIN, Céline, « *Le Musée des merveilles* de Todd Haynes. Une quête d'identité personnelle au prisme d'une exploration des origines du musée et du cinéma », *Culture & Musées*, n°43, mai 2024.

BUSEA, Andrés, « Reshaping New-York City : The Child Gaze in Todd Haynes' *Wonderstruck* », *Atlantis Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, numéro 44, vol.1, Juin 2022, pages 130-144

- CAILLET, Aline, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l’histoire ? », *Marges*, 17, 2013.
- COOK, Pam, « Beyond adaptation : mirrors, memory and melodrama in Todd Haynes’s *Mildred Pierce* », *Screen*, Vol 54, N°3, 2013, pages 378-387.
- CORREIRA, Mickaël, « Quand New-York s’est éteint. Le black-out de 1977 : une fenêtre sur l’émancipation », *Revue du crieur*, Vol.1 n°15, 2020, pages 62-75.
- D’CRUZ, Carolyn, D’CRUZ, Glenn, « ‘Even the Ghost was more than one person’: Hauntology and Authenticity in Todd Haynes’ *I’m Not There* », *Film-Philosophy*, vol 17 n°1, 2013, pages 315-330
- DESJARDINS, Mary, « The incredible shrinking star. Todd Haynes and the case history of Karen Carpenter », *Camera Obscura*, Duke University Press, 2004, vol 19, n°3, p.22-55.
- DUPUY, Pascal « Safe Poison ? The Todd Haynes Story? Révolte et intimité dans le cinéma indépendant américain ». *L’Homme et la société*, 127.1 (1998), pages 120-125.
- HANLEY, David, « Todd Haynes, *I’m not there* and the Postmodern Biopic », *Offscreen*, Vo.20 n°4, 2016
- HEGER, Kyle, « Distinguishing the Female Protagonist in Douglas Sirk’s *All That Heaven Allows*, Rainer Werner Fassbinder’s *Ali: Fear Eats the Soul* and Todd Haynes’ *Far From Heaven* », *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseno y Comunicacion. Ensayos*, 117, 2023, pages 201-215.
- KRAMER, Max, « Pour une poétique *queer* de Rimbaud », *Itinéraires*, vol.1 2011.
- LUSUARDI, Letizia,, « *Wonderstruck* de Todd Haynes : Le retour aux origines d’un cinéma en crise », *In Vivo Arte*, CRISE(s) pp.16, 2022
- MARKS, Andrea, « The evolution of our understanding and treatment of eating disorders over the past 50 years ». *Journal of Clinical Psychology* vol.75, 2019, page 138-139.
- MARKS, Laura, « Haptic Visuality: Touching with the Eyes » in *Framework – The Finnish Art Review*, n°2, 2004.
- MARTIN, Marie, « Le remake secret : généalogie et perspectives d’une fiction théorique », *Cinemas*, vol.25 n°2- 3, 2015 pages 13-32.
- MARTINO, Pierpaolo. « ‘I Want to Be a Pop Idol’. Oscar Wilde between Parody and Glam Re-Invention in Todd Haynes’ *Velvet Goldmine*. » *Between (Cagliari)* Vol 12, n°6, 2017

REED, Katherine, « Singing the Alien : Velvet Goldmine and David Bowie's Glam Semiotics ». *Popular Music and Society*, Vol 41 n°5, 2017, pages 556-571,

ROTHMAN, Jake, *2001 : A Jeanne Dielman Odyssey (or, Passivity and Agency in Safe)*, Swarthmore College, 2023

SHANBHAG, Meera « Misunderstood : A Cultural History of Eating Disorders in the West », *Apollon Undergraduate Journal*, vol. 10, 2020

SONTAG, Susan, « Notes on Camp », *Partisan Review*, Vol 31, n°4, 1964

WILKINS, Kim, « I don't know who I am most of the time": Constructed Identity in Todd Haynes' I'm not There" », Vol 41, n°1, 2017

WILLIS, Sharon, « The Politics of Disappointment: Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk », *Camera Obscura*, vol. 18 n°3, 2003, pages 130-175

Articles de presse :

« 100 Greatest Singers of All Time (2008) », *Rolling Stones*, 3 décembre 2020. Consulté le 13 août 2023: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-singers-of-all-time-147019/>

« Todd Haynes : 'Far From Heaven's Director Discusses High Style, Cruelty in Casting and How He Deals with Women », *Back stage West*, pages 8-9, 2002.

GROBAR, Matt, « 'Carol' Scribe Phyllis Nagy On The Movie's Long Journey, LGBT "Trends" & 'The Trap' – Awards Line », *Deadline*, 19 décembre 2015. Consulté le 12 juillet 2024 : <https://deadline.com/2015/12/phyllis-nagy-carol-screenwriter-interview-oscars-1201673606/>

HAILU, Selome, « Todd Haynes to Reunite With Kate Winslet as Writer-Director of HBO's 'Trust' Limited Series », *Variety*, 12 juin 2024. Consulté le 23 août 2024 : <https://variety.com/2024/tv/news/todd-haynes-kate-winslet-trust-hbo-1236025392/>

KOHN, Eric, « Todd Haynes, Part II : "There's no way I could make 'Poison now' », *IndieWire*, 9 avril 2011. Consulté le 13 mai 2024 : <https://www.indiewire.com/features/general/interview-todd-haynes-part-ii-theres-no-way-i-could-make-poison-now-243028/>

LATTANZIO, Ryan, « Joaquin Phoenix Drops Out of Todd Haynes' Gay Romance, 5 Days Before Production – Exclusive », *IndieWire*, 9 août 2024. Consulté le 23 août 2024 : <https://www.indiewire.com/news/breaking-news/todd-haynes-gay-romance-movie-hold-after-joaquin-phoenix-drops-out-1235034412/>

REIGNER, Isabelle, « Une photographie des années 1950 qui prendrait vie », *Le Monde*, 8 janvier 2016. Consulté le 14 juillet 2024 : https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/01/12/todd-haynes-une-photographie-des-annees-1950-qui-prendrait-vie_4845737_3476.html

SENNEQUIER, Pascal. « Loin du paradis: Le bel artifice ». *Positif*, 2003

SCHMIDT, Randy, « Karen Carpenter's tragic story », *The Guardian*, 24 octobre 2010. Consulté le 13 août 2023 : <https://www.theguardian.com/books/2010/oct/24/karen-carpenter-anorexia-book-extract>

SLAYEN, Galia, « The Scary Reality of a Real-Life Barbie Doll », *The Huffington Post*, 2011. Consulté le 16 août 2024 : https://www.huffpost.com/entry/the-scary-reality-of-a-re_b_845239

VECCHI, Philippe, « Todd Haynes, un cinéaste en guerre civile », *Libération*, 21 novembre 1991

WYATT, Justin, « Cinematic/Sexual Transgression : An Interview with Todd Haynes », *Film Quarterly*, 46 (3), p.2-8

Masterclass, discussions et interviews:

BLANCHETT, Cate, HAYNES, Todd, REVAULT D'ALLONNES, Judith, Discussion à l'issue de la projection de *Carol*, 15 mai 2023. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Zr3KUDNJp14>

BLANCHETT, Cate, HAYNES, Todd, REVAULT D'ALLONNES, Judith, Discussion à l'issue de la projection de *I'm Not There*, 15 mai 2023. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2-kD9RDw2-0>

BINTEIN, Céline, HAYNES, Todd, LACHMAN, Edward, ROSENTHAL, Laura, VACHON, Christine, Discussion à l'issue de la projection de *Loin du Paradis* au Centre Pompidou, 14 mai 2023. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=Tq58t_BWKww

GONCALVES, Affonso, HAYNES, Todd, LACHMAN, Edward, MARKOVITZ, Eva, ROSENTHAL, Laura, VACHON, Christine, 12 mai 2023, Masterclass avec Todd Haynes au Centre Pompidou. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=iaGbmdSwino>

HAYNES Todd, MANGEOT, Philippe, Discussion dans le cadre de l'évènement « Une nuit avec Todd Haynes », 13 mai 2023, Centre Pompidou.

HAYNES, Todd, LAUGIER, Sandra, Discussion à l'issue de la projection de *Dark Waters* au Centre Pompidou, dimanche 14 mai 2023. Disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=Ae1JJrtq2tI>

HAYNES, Todd, PORTMAN, Natalie, REVAULT D'ALLONNES, Judith, Discussion à l'issue de la projection de *Safe* au Centre Pompidou, jeudi 11 mai 2023.

HAYNES, Todd, REVAULT D'ALLONNES, Judith, WINSLET, Kate, Discussion à l'issue de la projection de *Mildred Pierce* au Centre Pompidou, samedi 13 mai 2023.

HAYNES, Todd, SHEVICH, Zachary, « Todd Haynes talks getting started, making “Poison” and more (interview), 11 décembre 2023. Consulté le 13 mai 2024 :

https://www.youtube.com/watch?v=Hv0vm53eJ_8

HAYNES, Todd, STEWART, Clare, (18 octobre 2015), Career interview with filmmaker Todd Haynes, [Masterclass], 2015 BFI London Film Festival.

Making-of et commentaires:

FRIEDBERG, Mark, HAYNES, Todd, RAYMOND, Jonathan, Commentaires episode 3 Warner Home Video France, in DVD (2012).

FRIEDBERG, Mark, HAYNES, Todd, RAYMOND, Jonathan, Commentaires episode 5 Mildred Pierce, Warner Home Video France, in DVD (2012).

Conférences de presse :

Conférence de presse du 2 septembre 2011, en présence de Todd Haynes, Kate Winslet, Guy Pearce et Evan Rachel Wood, 68ème Mostra de Venise.

Publications pour expositions :

L'image d'après : le cinéma dans l'imaginaire de la photographie. Göttingen Paris: Magnum Steidl, La Cinémathèque française, 2007.

Ouvrages adaptés par Todd Haynes ou les scénaristes de ses films :

GENET, Jean, 1946, *Le miracle de la rose*, Gallimard, 384 pages. → Todd Haynes s'en inspire pour le segment « Homo » dans *Poison*.

HIGHSMITH, Patricia, 1952, *The Price of Salt/Carol*, Edition 12 – mars 2016, Hachette, 315 pages. → Adapté par Phyllis Nagy pour *Carol*.

M.CAIN, James, 1941, *Mildred Pierce*, Edition de septembre 2007, Gallimard, 406 pages. → Adapté par Todd Haynes et Jon Raymond.

SELZNICK, Brian, 2011, *Le musée des merveilles*, Edition de novembre 2017, Bayard Jeunesse, 640 pages. → Adapté par Brian Zelznick.

SITOGRAFIE :

« Wonderstruck », *The Numbers*. Disponible sur : <https://www.the-numbers.com/movie/Wonderstruck#tab=summary> [Consulté le 25 août 2024]

« Carol », *The Numbers*. Disponible sur : <https://www.the-numbers.com/movie/Carol#tab=summary> [Consulté le 25 août 2024]

FILMOGRAPHIE

Corpus primaire

HAYNES, Todd, *Superstar : The Karen Carpenter Story*, 1988, Iced Tea Production, 43 minutes.

HAYNES, Todd, *Loin du Paradis*, 2002, Focus Features, Vulcan Productions, 1h47.

HAYNES, Todd, *Carol*, 2015, The Weinstein Company, Film 4, Killer Films, StudioCanal, 1h58.

Corpus secondaire (filmographie de Todd Haynes)

HAYNES, Todd, *The Suicide*, 1978, 21 minutes.

HAYNES, Todd, *Assassins: A Film Concerning Rimbaud*, 42 minutes.

HAYNES, Todd, *Disappearer*, Sonic Youth, 1990, Music Television (MTV), 5 minutes.

HAYNES, Todd, *Dottie Gets Spanked*, 1993, Caboose Productions, ITVS International, 30 minutes.

HAYNES, Todd, *Poison*, 1991, Bronze Eye Productions, Killer Films, Poison L.P, 1h25.

HAYNES, Todd, *Safe*, 1995, Killer Films, American Playhouse, Kardana Films, 1h59.

HAYNES, Todd, *Velvet Goldmine*, 1998, Channel Four Films, Goldwyn Films, Killer Films, Miramax, 1h59.

HAYNES, Todd, *I'm not There*, 2007, Killer Films, John Wells Production, John Goldwyn Productions, Endgame Entertainment, 2h10.

HAYNES, Todd, *Mildred Pierce*, 2011, HBO, MGM, Killer Films, John Wells Productions, 5h36.

HAYNES, Todd, *Le Musée des Merveilles*, 2017, Amazon Studios, Cinetic Media, Film Nation, Killer Film, Picrow, 1h56.

HAYNES, Todd, *Dark Waters*, 2019, Participant, Willi Hill, Killer Content, 2h08.

HAYNES, Todd, *Velvet Underground*, 2021, Motto Pictures, Killer Content, Digital One, Killer Films, Polygram Entertainment, 2h01.

HAYNES, Todd, *May December*, 2023, Killer Films MoutainA, Gloria Sanchez Productions, 1h51.

HAYNES, Todd, *Image Book*, 2023, Killer Films, Centre Pompidou, 17 minutes.

Corpus secondaire (influences revisitées de Todd Haynes)

AKERMAN, Chantal, *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles*, 1976, Paradise Films, Unité Trois, 3h21.

ANTONIONI, Michelangelo, *Le Désert Rouge*, 1964, Film Duemila, Francoriz Distribution, 2h.

BERGMAND, Ingmar, *Persona*, 1966, Svensk Filmindustri, 1h20.

FELLINI, Federico, *Huit et Demi*, 1963, Cineriz, Francinex, 2h18.

GENET, Jean, *Un chant d'amour*, 1950/1975, Argos Films, 25 minutes.

GODARD, Jean-Luc, *Masculin, Féminin*, 1966, Anouchka Films, Argos Film, 1h50.

KUBRICK, Stanley, *2001 : L'Odyssée de l'Espace*, Metro-Goldwyn-Mayer, 2h19.

LEAN, David, *Brève Rencontre*, 1945, Cineguild Productions, 1h26.

SIRK, Douglas, *Tout ce que le ciel permet*, 1955, Universal International Pictures (UI), 1h29.

ANNEXE

Quelques photographies de Saul Leiter :



Snow, New York, vers 1960. Saul Leiter, Howard Greenberg Gallery, New York



Phone Call, New York, 1957. Saul Leiter, Howard Greenberg Gallery, New York



Taxi New York, 1957. Saul Leiter, Howard Greenberg Gallery, New York



Mannequin, New York, vers 1952. Saul Leiter, Howard Greenberg Gallery, New York

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	page 2
Plan détaillé.....	page 22
Chapitre 1.....	page 24
A) <i>The Suicide</i>	page 26
B) <i>Assassins : A Film Concerning Rimbaud</i>	page 32
C) <i>Superstar : The Karen Carpenter Story</i>	page 35
D) <i>Poison</i>	page 61
E) <i>Dottie Gets Spanked</i>	page 68
F) <i>Safe</i>	page 72
Chapitre 2.....	page 79
A) <i>Velvet Goldmine</i>	page 82
B) <i>Loin du Paradis</i>	page 91
C) <i>I'm not There</i>	page 123
Chapitre 3.....	page 133
A) <i>Mildred Pierce</i>	page 134
B) <i>Carol</i>	page 144
C) <i>Le Musée des Merveilles</i>	page 176
Conclusion.....	page 183
Bibliographie.....	page 190
Filmographie.....	page 197
Annexe.....	page 199
Résumé.....	page 202

Nombre de signes du mémoire espace et notes compris : **438 594**

Sur près de six décennies, le cinéaste américain Todd Haynes tisse une œuvre singulière et éclectique, qui tend à l'hybridation et à la subversion des formes. Au contact de toute la diversité de son paysage filmique et des différents versants qu'il semble articuler, la définition de son empreinte d'auteur peut paraître, de prime abord, labile. Comment envisager ce qui fait le propre d'une œuvre aux multiples déclinaisons et aux identités plurielles ? Dans le sillage de l'essor récent que connaît le travail de Todd Haynes dans la littérature scientifique française, ce mémoire propose de cerner les enjeux de l'œuvre haynesienne, en la comprenant comme un ensemble organique dans son déploiement, ses excursions et la génération de ses motifs. En s'engageant dans un examen chronologique de la filmographie de Todd Haynes, il apparaîtra que celle-ci est traversée par un effort de reconstitutions protéiformes, tant biographiques, évènementielles, métaphoriques, génériques, formelles ou intratextuelles. C'est par cette propension au réinvestissement, à l'élaboration d'une grammaire toute personnelle de ce qui se rapprocherait d'une forme de *reenactment* cinématographique que se constitueraient le dénominateur commun à toute cette disparité et la singularité du cinéma de Todd Haynes.

