

ENS Louis-Lumière
La cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2013-2016

Soutenance de Juin 2016

Les temps du mélodrame

Manon Pietrzak

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Françoise*

Directrice de mémoire : Giusy Pisano

co - Directeur de mémoire : Michel Marx

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Remerciements

à Giusy Pisano pour m'avoir fait confiance et m'avoir accompagnée dans le mémoire

à Michel Marx pour ses précieux conseils scénaristiques

à Robert Ascher pour m'avoir ouvert les portes de la bibliothèque jusqu'à des heures déraisonnables

Résumé

Le mélodrame a pour ambition de conter la vie, le temps qui passe sur les années et les générations. Poursuivant ses personnages au-delà du mot fin, se passionnant pour des luttes à la fois impossibles et éternelles, le mélodrame ouvre une voie unique pour la construction d'un cinéma narratif et émotionnel. Les sensations que crée le mélodrame renvoient le spectateur à sa propre relation à l'existence et à la mort, produisant une réflexion intellectuelle et sensible sur le temps qui passe.

Raconter le temps, c'est d'abord le manipuler, le transformer, pour l'amener à produire des émotions et des histoires. Contracté, découpé, passé par le prisme de la mise en scène cinématographique, il épouse les formes complexes du désir des personnages. Sa structure, à la fois archétypale et toujours renouvelée, construit un temps où le monde et les personnages courent à leur perte et où tout se répète paradoxalement à l'infini. Le cadre, outil premier de la construction du temps qui passe, révèle la leçon que le mélodrame nous donne sur la vie.

Liste des mots clés

Mélodrame, temps, ellipse, désir, *Mirage de la vie*, *Loulou*, *Au delà des Montagnes*, découpage, cadre, composition

Abstract

The ambition of melodrama is to tell life, to tell the course of time as years and generations go by. Following the characters after the words « the end », obsessed with struggles as impossible as eternal, the melodrama opens a way to build a cinema that is both narrative and emotional in a very unique way. The feelings melodrama awakes among the spectators invite them to start a very personal reflexion about life and death, and to react both intellectually and emotionally to the way time goes by.

Telling time means manipulating it, transforming it to turn it into feelings and stories. Time in melodrama is contracted, cut into pieces, passed through the human mind to reproduce the move of desire. Its structure is both archetypal and always renewed, to build a vision of time in which the world and the characters are headed towards their own demise, while situations paradoxically repeat themselves eternally. The scenes' composition and the moves of the frame are the main ways to represent time, and they reveal the melodrama's lesson about life.

Liste des mots-clés

Melodrama, time, ellipsis, desire, Imitation of life, Pandora's box, Mountains may depart, structure, shooting, frame, composition

Table des matières

Remerciements.....	2
Résumé	3
Abstract.....	4
Introduction.....	6
La représentation du temps dans le mélodrame,	8
Condenser la vie	9
La vie contée à travers une lutte unique.....	10
Symboliser et simplifier.....	15
Se concentrer sur les temps forts.....	20
Ellipse, désir et frustration.....	24
Travailler l'insécurité du spectateur.....	24
Travailler le désir du spectateur.....	27
Donner la sensation du cosmique, la conscience de la mort.....	32
La sensation du temps qui passe.....	36
Le fracas du monde, la course folle du temps	37
La douceur des jours qui passent.....	40
Le temps qui oppresse.....	43
Structure du montage et récurrences.....	47
Les trois temps du mélodrame	48
Le paradis que l'on perdra.....	48
La déchéance sous toutes ses formes.....	51
La fin, constat de la vacuité de la vie.....	57
Quand la structure épouse le désir.....	61
Une structure complexe : le désir changeant.....	61
Les passions auxquelles on n'échappe pas.....	64
L'obsession au-delà d'une vie : l'hérité du drame.....	68
Structure et idéologie.....	73
Loulou, une séquence détruit l'autre.....	73
Mirage de la vie, la structure en aimant.....	76
Au-delà des montagnes, la perte et la trace.....	80
Le cadre et le découpage pour conter le temps.....	84
La fin des temps.....	85
Le caché et le visible : le flottement de l'indécision.....	92
La fascination pour le mal.....	94
La couleur et les mouvements de caméra dans Mirage de la vie.....	98
Simple et naturel comme la vie.....	98
Le temps factice du théâtre.....	101
La représentation d'un monde à deux vitesses.....	104
Formats, cadre et texture dans Au-delà des montagnes.....	108
La forme de l'image pour conter le temps qui passe.....	108
Le temps vécu et sa représentation dans le cadre.....	113
L'intrusion du documentaire, temps réels et temps fictifs.....	117
Conclusion.....	123
Bibliographie.....	124
Filmographie principale.....	125
Filmographie additionnelle.....	127

Introduction

Avec l'arrivée des séries, les spectateurs ont (re)découvert la capacité du média audiovisuel à pouvoir raconter un personnage à l'échelle d'une vie. Sans limite de temps, la série permet de raconter les années qui passent, de voir vieillir les personnages (*Malcolm* ou *Friends* qui durèrent sur 10 ans, avec les mêmes acteurs) et de développer des relations sur des années. L'émotion du spectateur est décuplé par le passé en commun qu'il a avec les personnages et les souvenirs - qui sont presque devenus les siens - auxquels la série le rappelle. Véritable facteur narratif et émotionnel, le passage du temps et la familiarité entretenue avec les personnages font couler les larmes, et serrent les coeurs de ses spectateurs. Ce faisant et sans le savoir, la série poursuit l'obsession d'un genre bien plus vieux qu'elle mais qui a tout à voir dans ses ambitions : le mélodrame. Ce genre longtemps décrié par les critiques puis redécouvert pour sa force narrative, se passionne pour raconter des destins sur des générations, des années de turpitudes, des vies à attendre l'être aimé. Genre de l'hyperbole par définition, il n'y a pas d'histoires trop compliquées à raconter pour le mélodrame ; il peut tout intégrer, tout raconter, malgré le passage du temps, et les changements de lieu, il poursuit la passion où elle va, dans ce qu'elle a d'extrême et d'infatigable.

Bien sûr, il n'est pas le seul à faire passer les années ; il n'y a pas si longtemps, des films comme *Zodiac* ou *There will be blood*, qui sont davantage du côté du thriller et du drame historique, se déroulent sur un temps long et font vieillir leurs personnages. Mais seul le mélodrame a conté le passage du temps sur des années avec une telle fréquence. Depuis l'époque du muet jusqu'à aujourd'hui, le mélodrame a conté les passions au-delà du temps, au-delà des générations. Mais pourquoi le mélodrame s'intéresse-t-il fondamentalement au passage du temps ?

Le temps passé par le spectateur avec les personnages, le mélodrame sait bien qu'il est primordial pour créer l'émotion. 3h, 4h ..., le mélodrame produit des œuvres extrêmement longues. Il plonge le spectateur dans un univers où il le submerge de rebondissements et de bouleversements pour le faire passer par toutes les émotions. Mais, et c'est plus surprenant, le mélodrame utilise également le temps que le personnage vit à l'écran pour créer l'émotion. Raconter la vie des personnages sur des années ramène le spectateur à son propre passé, lui fait se souvenir de moments vécus qu'il met en parallèle avec le destin vu à l'écran. La force du mélodrame est son incroyable familiarité et celle-ci s'obtient entre autres en construisant un temps qui se rapproche de celui vécu par le spectateur. Le temps du mélodrame constitue également une expérience extrêmement

fictionnelle et artificielle ; il n'est pas d'expérience cinématographique qui soit exactement similaire à la vie, mais le rapport que le mélodrame construit au temps donne une perspective unique au cinéma : un regard sur la condition humaine, un vertige face à l'irréversibilité du temps qui passe et la conscience de la mort qui s'approche.

L'histoire du mélodrame constitue en soi une véritable réflexion et une leçon de vie sur le temps qui passe et sur notre finitude. Quelle leçon le mélodrame nous donne-t-il sur le temps ? Comment nous le donne-t-il à penser et à sentir ? Comment le passage du temps passe-t-il d'un outil narratif à une réflexion métaphysique ?

Raconter le temps, c'est d'abord le manipuler, le transformer, pour l'amener à produire des émotions et des histoires. Contracté, découpé, passé par le prisme de la mise en scène cinématographique, il épouse les formes complexes du désir des personnages.

La structure du mélodrame, à la fois archétypale et toujours renouvelée, permet de construire un temps où le monde et les personnages courent à leur perte et où tout se répète à l'infini.

Le cadre, premier outil de la construction du temps qui passe, révèle la leçon que le mélodrame nous donne sur la vie et sur la condition humaine.

PREMIERE PARTIE

**La représentation du temps dans le mélodrame,
son utilisation narrative et émotionnelle**

Chapitre 1

Condenser la vie

Comment le mélodrame conte-t-il une vie en un film ?

Le mélodrame est un genre qui multiplie les intrigues, les péripéties, les époques, les personnages. C'est le genre de l'excès, de l'hyperbole. Les années y passent, les rebondissements s'enchaînent. Pourtant, et malgré cette illusion d'une représentation pléthorique de la vie, la force du mélodrame est de lui donner une cohérence implacable. Jamais le spectateur de mélodrame n'a une impression de chaos ou de dissolution. S'il se demande parfois où il va, c'est parce que le genre a le goût des détours, des surprises, de la temporisation. Mais la structure du mélodrame suit une ligne claire : celle de la lutte d'un personnage pour reconnaître et réaliser son désir. Stephen Neale décrit le développement du mélodrame comme « the process of desire and of the various blockages to its fulfillment within an apparently "common sense" established social order »¹. (le processus du désir et de ses obstacles jusqu'à sa résolution dans un ordre social apparemment "bien pensé"). Pour lui, le mélodrame raconte le destin d'un personnage qui confronte son désir à un monde qui ne s'y accorde pas et qui devient pour lui une obsession, un moteur aux actions qu'il entreprend. Si cette définition du mélodrame semble s'accorder très précisément aux enjeux et à la structure dramatique du cinéma de l'âge d'or hollywoodien, force est de constater qu'elle s'applique également tout au long de l'histoire du cinéma mélodramatique. Robert Lang², en souligne la persistance, et identifie en même temps l'évolution de cette lutte, qui a lieu contre des ennemis différents. Il distingue trois phases dans l'histoire du mélodrame qui caractérisent cette lutte. Les débuts du genre avec Griffith mettent en scène la lutte contre le destin et l'injustice sociale. Les années 50 de Vidor sont celles d'une lutte contre les conditions sociales qui déterminent le destin du personnage, et enfin, dans le mélodrame plus contemporain, qu'il associe à Minelli, mais que l'on pourrait étendre à une époque plus récente, racontent une lutte psychologique, de l'affirmation de l'individu dans son contexte

¹ Michaels, Lloyd, *Ingmar Bergman's persona*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. p.89

²Lang, Robert, *le mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minelli*, trad. Noël Burch, Paris L'harmattan, coll. Champs visuels étrangers, 2008. p.15-16

familial. Les mélodrames d'Almodovar, d'Arnaud Depleschin, d'Ang Lee ou encore de Todd Haynes, pour ne citer qu'eux, me semblent répondre également à cette dernière définition.

La vie contée à travers une lutte unique

Tout en changeant de perspective, en s'adaptant aux époques et à ses préoccupations, le mélodrame conte systématiquement l'histoire de cette lutte. Ses personnages traversent la vie, en subissent tous les drames, toutes les péripéties, mais gardent un objectif qui ne cessera de les obséder le temps du film, qu'il soit ou non réalisable. La naissance ou la prise en compte de ce désir débute le film, court sur les années que dure le temps de la narration et ne se résout d'une manière ou d'une autre qu'avec la fin du film. C'est donc l'histoire d'une lutte hyperbolique, compulsive, malade, dans lequel le film trouve sa cohérence. Avec elle, le temps du mélodrame se fait tendu, compressé, tourné autour d'un objectif que le spectateur partage avec le personnage. La première définition du temps mélodramatique que l'on pourrait donc avancer est celle d'un temps entièrement investi dans une lutte.

De quoi va cette lutte ? Les obsessions du personnage sont pratiquement toujours les mêmes, car elles sont directement liées à des luttes universelles, profondes, intimes. Au point que l'on peut faire une liste presque exhaustive des obsessions des personnages du mélodrame : la poursuite d'un amour impossible, la recherche d'une reconnaissance familiale, ou tout simplement *the pursuit of happiness*, la recherche du bonheur, le plus souvent dans la tentative de trouver un équilibre dans une structure familiale déjà établie. Les mélodrames ont beau se poursuivre sur une vie ou sur des générations, ils gardent chez leurs personnages ces désirs obsédants, souvent vains, comme une ligne rouge qui court tout le temps du film. Chaque séquence sera reliée, d'une manière ou d'une autre, à ce fil ; celui d'une lutte pour ses désirs.

La poursuite de l'amour impossible

L'opinion publique, L'heure Suprême, Autant en emporte le vent, Jézebel, L'aventure de Mme Muir, Le secret magnifique, Vertigo, Pandora, Les larmes amères de Petra von Kant, Mme Oyu, Noces Blanches, L'Amour à mort, Loin du paradis, sont des films qui racontent la poursuite d'un amour passionnel, qui se poursuit sur les années. Jézebel agira tout le temps du film dans l'espoir de récupérer son ancien fiancé Pres, Scottie pour retrouver, même après son apparente mort, la Madeleine dont il s'était épris ; Chico et Diane, se marieront et penseront l'un à l'autre toutes les

années où il seront séparés par la guerre ; Mathilde Tessier louera un appartement d'où elle pourra observer en secret le professeur dont elle est amoureuse et vivre sa passion secrètement. Les exemples ne manquent pas, il s'agit de la thématique qui vient à l'esprit le plus rapidement lorsque l'on parle de mélodrame : le mélodrame comme un film d'amour, où l'on aime avec excès.

Chacun de ces films ne commencera et ne se terminera qu'avec cet amour passionnel, qui sera bafoué, perdu, retrouvé, impossible, mais qui restera une obsession jusqu'à la fin. *Autant en emporte le vent* paraît sans doute plus que tous les autres, pour sa durée et pour sa vocation de fresque historique, vouloir tout raconter, tout montrer, se ramifier. Pourtant le film commencera avec la découverte par Scarlett du futur mariage d'Ashley qui rend son amour pour lui impossible ; et se terminera par sa prise de conscience qu'il ne s'agissait pas là de l'amour auquel elle aspirait. Si l'on perd parfois de vue le personnage d'Ashley, il ne cessera jamais de guider les actions de Scarlett, de lui faire prendre des décisions, de la condamner à l'insatisfaction, et de lui faire poursuivre sa lutte.

La recherche de la reconnaissance

La poursuite de la reconnaissance par les personnages est un thème du mélodrame qui lui vient du théâtre. L'un des rebondissements les plus courants du mélodrame théâtral consiste à mettre en scène une orpheline qui découvrira une miraculeuse filiation qui la sauvera ou lui permettra un mariage heureux. Si l'on peut croire que ce type de rebondissement est à reléguer au passé, il suffit de regarder du côté d'*Incendie*, ou *Této*, pour voir qu'il n'en est rien. Les personnages à la recherche d'une figure de père y découvriront une filiation, cette fois monstrueuse, mais toujours dans un retournement spectaculaire. De nombreux mélodrames muets encore très influencés par le mélodrame théâtral traitent de la reconnaissance des enfants abandonnés (*The kid*, *Les deux orphelines*.) Le thème sera repris plus tard de manière plus pessimiste : *Jeux interdits*, *L'enfance nue*. L'une des ramifications possibles de cette thématique sera la reconnaissance symbolique du père par les adolescents et les jeunes adultes des mélodrames des années 50-60. *À l'est d'Eden*, *La fureur de vivre*, *La fièvre dans le sang*, *Écrit sur du vent*, *La chatte sur un toit brûlant*. À nouveau, le film ne commence et ne se finit qu'avec cette obsession du personnage, qui donne son sens et sa cohérence au film.

Cette recherche de reconnaissance, c'est enfin le processus d'acceptation de soi dans des mélodrames où la crise du personnage est davantage intérieure. La jeune fille du *Mirage de la vie* qui souffre d'être née blanche d'une mère noire ne sera capable d'accepter ses origines qu'à la mort

de sa mère, à la fin du film. Stella Dallas, originaire d'un milieu pauvre et ignorant sera un fardeau dans la vie de sa fille qui, éduquée et attirée par les milieux sophistiqués, souffrira de la condition sociale de sa mère. Il faudra à Stella Dallas se sacrifier pour disparaître de la vie de sa fille et pour que se résolve cette crise de la reconnaissance à la fin du film. *Talons Aiguilles* d'Almodovar, reprend également cette thématique à travers le personnage joué par Victoria Abril, qui ne pourra s'accepter elle-même qu'après la mort de sa mère.

Il serait aussi possible d'y ajouter la thématique de la reconnaissance dans le monde à travers l'ascension par le travail. Les mélodrames sont remplis de destins d'actrices venues de rien et devenues célèbres (*Le bonheur, Mirage de la vie, Une étoile est née, La comtesse aux pieds nus ...*) Mais cette ascension est bien souvent secondaire et subordonnée à une recherche identitaire plus profonde. Il s'agit souvent d'une erreur commise par le personnage, qui croit pouvoir remplir un vide par la gloire et se rend compte, trop tard, du bonheur véritable auquel il aspirait. Dans *Le bonheur*, Clara Stuart n'est apparemment pas si épanouie dans son rôle de star ; elle donne davantage l'impression d'être une poule aux œufs d'or pour son impresario qui la manipule et la pousse à faire toujours plus de films. *Mirage de la vie* et *Une étoile est née* présentent également la célébrité comme un obstacle au bonheur : elle éloignera les deux actrices de leurs proches (Lora Meredith de sa fille, et Vicki Lester de son mari).

La recherche du bonheur

Une autre lutte du mélodrame, c'est celle pour le bonheur, la recherche d'un équilibre émotionnel et souvent sentimental. Elle sera moins épique, moins dispersée, souvent dans le cadre de la famille ou du couple. Il s'agit d'une quête plus intérieure, que l'on retrouve de manière fréquente depuis les années 50 et jusque dans le mélodrame contemporain. Les éléments contre lesquels luttent les personnages sont divers ; les addictions (*Derrière le miroir, Une étoile est née*), les névroses (*Une femme sous influence, Mommy*), la société qui les entoure (*Tous les autres s'appellent Ali*), l'ennui (*Les noces rebelles*). C'est une évolution du mélodrame tournée vers l'intérieur du foyer.

Ces obsessions se croisent et s'associent, caractérisent un personnage ou plusieurs du film, mais ne cesseront pas d'en être le fil conducteur, jusqu'à sa résolution, positive ou tragique. La première fonction de l'ellipse dans le mélodrame, c'est donc d'éliminer ce qui ne viendrait pas nourrir ou frustrer cette quête du personnage. On éliminera tout ce qui ne viendra pas faire lutte. Ce qui n'appartient pas à la poursuite de ce désir ou à sa frustration n'aura pas lieu d'apparaître. Dans

Les lumières de la ville, Charlot est brutalement envoyé en prison, sans avoir le temps de prévenir la jeune aveugle dont il est amoureux. Alors que ce temps passé en prison est une épreuve pour le personnage, dont on pourrait tirer des moments forts, il se trouve totalement « ellipsé ». Charlot est arrêté et sort, le plan d'après, à l'air libre. La raison de ce choix est claire ; une séquence en prison n'aurait permis ni avancée ni rebondissement dans ce qui fait lutte dans ce film : l'amour de Charlot pour la jeune aveugle. À l'inverse, le passage du temps nous importe, car il permet narrativement à l'aveugle de se débarrasser de sa cécité, et, émotionnellement, de montrer au spectateur que Charlot sera resté fidèle à son amour pour la petite aveugle. Dans *Autant en emporte le vent*, Les deux premiers mariages de Scarlett, n'auront aucune importance à ses yeux ni dans sa quête de l'amour d'Ashley ; ils tomberont de même dans la béance de l'ellipse. Il ne restera du premier mariage qu'un plan : le moment où Ashley l'embrasse pour la féliciter. Du second, il ne restera rien. Car seule importe la quête d'amour de Scarlett pour Ashley.

Jacqueline Nacache dans *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, affirme en parlant du mélodrame que « l'ellipse, en éliminant l'intervalle et l'accessoire, est, dans cette entreprise, l'outil qui construit la cohérence et le sens d'un temps tragiquement irréversible »³. La cohérence, c'est celle de ces existences en lutte, tournées vers un objectif certain sans lequel on aurait bien du mal à résumer une vie. Le cinéma doit condenser la vie pour la rendre racontable, et le mélodrame lui donne cette cohérence. Le temps du mélodrame est donc d'abord un temps cohérent, tendu vers un but, concentré dans l'action.

Mais Jacqueline Nacache va plus loin en parlant d'un « temps tragiquement irréversible ». Car cette cohérence va de pair avec une forme de condamnation du personnage. Tout d'abord, par cette lutte à laquelle ils se trouvent enchaînés, et dont ils ne pourront jamais se défaire : les histoires d'amour sonnent comme des malédictions, la recherche de la reconnaissance comme une névrose, la poursuite du bonheur, une maladie. Le spectateur sait en voyant cette lutte commencer qu'elle ne s'achèvera qu'à la fin, à la mort du film. Cette concentration du temps va de pair avec la sensation qu'il n'y aura de temps que pour une seule bataille. Ensuite, le mélodrame se plaît à s'assumer comme fiction en assumant que tout est déjà écrit d'avance. Le temps du cinéma est un temps trompeur puisque le présent n'est qu'un faux présent : il ne détermine en rien ce qui viendra dans la suite du film puisque le futur des personnages est déjà imprimé sur la pellicule et ne pourra pas être changé. Le mélodrame joue avec cette caractéristique du cinéma en multipliant les effets d'annonce, et en prévenant le spectateur de ce qui attend les malheureux personnages. Lorsque Mme Muir (*L'aventure de Mme Muir*), rencontre un prétendant qui, lui, n'est pas un fantôme, et avec lequel elle

³ Nacache, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'harmattan, coll. Champs visuels, 2001. p.70-71

a donc la possibilité de construire un futur, son entourage la met en garde : sa servante Marta, et le fantôme du capitaine tirent la sonnette d'alarme ; il y a quelque chose qui ne va pas avec cet homme. Ainsi quand Mme Muir ira lui rendre une visite surprise à Londres, un jour qu'il prétend être malade, le spectateur sait déjà que tout finira mal. Seul le personnage de Mme Muir ne semble pas se douter de ce qui va lui arriver, avançant gaiement jusqu'à la maison où elle découvrira la femme de son prétendant, avec laquelle il a également des enfants. Stella Dallas, dans le film éponyme, séduit un homme qui n'est pas de sa classe sociale et franchit ainsi une barrière qui signera le début de ses problèmes ; le spectateur sait en la voyant jouer les ingénues pour conquérir le jeune homme qu'il ne pourra naître rien de bon de cette union, et qu'un mariage né sur du mensonge est un mariage condamné.

Le temps du mélodrame a donc quelque chose à voir avec celui de la tragédie. Robert Lang définit le mélodrame comme une déclinaison du tragique où les forces qui s'exercent sur les êtres auraient cessé d'être de l'ordre du sacré :

« C'est l'effondrement de notre sentiment du Sacré, il y a quelque deux cents ans, qui a donné l'impulsion la plus décisive au passage d'un tragique de la vie à un mode mélodramatique. (...) parfois à l'encontre du but recherché, le mélodrame se livre à cette entreprise : il reconnaît, en tout cas, que la misère humaine n'est pas inévitable, et s'il ne sait pas toujours comment s'y prendre pour y remédier, il s'efforce à tout le moins de localiser et de définir les responsables de cette misère⁴. »

Dans un contexte qui ne met plus en jeu le divin, mais des difficultés sociales, politiques, psychologiques, le mélodrame garde la cohérence, et la fatalité du temps tragique. Même dans le mélodrame contemporain, dont on pourrait attendre davantage de recul, cette concentration du temps et la sensation d'un « déjà-écrit » perdure. Le mélodrame déploie un temps qui n'est pas concentré en une époque ou en un espace, mais en un mouvement, celle d'une lutte acharnée et désespérée puisque la résolution en est déjà écrite.

⁴ Lang, Robert, *le mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minnelli*, trad. Noël Burch, Paris L'harmattan, coll. Champs visuels étrangers, 2008. p.28-29

Symboliser et simplifier

Cette entreprise de concentration du temps en une histoire va de pair avec la nécessité de simplifier pour pouvoir raconter. Comment peut-on raconter une vie en un film ? Comment rendre lisibles des ellipses de plusieurs années ? Le mélodrame est souvent associé au cliché, aux lourdeurs, à une morale manichéenne. Le « mélo » évoque dans sa version la plus caricaturale les soap-opéras les moins élaborés, où les bons et les méchants s'affrontent dans les péripéties les plus saugrenues. Mais si l'esthétique mélodramatique utilise en effet des stéréotypes, c'est pour parvenir à raconter vite ; créer des symboles, construire des personnages qui sont immédiatement identifiables et qui permettront au découpage et à la structure du mélodrame de rester compréhensibles malgré les ellipses les plus radicales, les transformations de l'histoire, les années passées en un clin d'oeil. Et ce sont d'abord les personnages qui permettent cette clarté de l'intrigue.

Le personnage symbolique

Muriel Andrin, développant l'analyse de Balukhatyi sur le théâtre mélodramatique, décrit un « primitivisme psychologique des personnages, leur fonction simple et parfaitement claire, leur discours qui n'exprime qu'une seule idée soulignée par une émotion vive, leurs gestes dénués de nuances, tous ces éléments permettant un rendu très aiguisé qui entraîne une collection d'instant isolés, mais frappants, d'action dramatique»⁵. Les personnages s'identifiaient alors à des stéréotypes, à des modèles à l'instar des personnages de la *commedia dell'arte*. La jeune fille pure et innocente, son jeune amant noble et courageux, le traître prêt à toutes les vilenies, le maître cruel comptent parmi les figures inévitables du mélodrame théâtral. Si, au cinéma, les personnages du mélodrame se sont complexifiés au cours du temps, ceux du mélodrame muet ne sont, eux, pas loin de ceux que proposait le théâtre mélodramatique.

Sans en reprendre les modèles de personnages, il en conserve l'aspect archétypal, symbolique, réduit à une fonction. La mise en place de l'intrigue commence d'ailleurs très souvent par une présentation des personnages à travers quelques plans qui les définit. Dans le *Lys brisé*, on nous dépeint tour à tour le père, boxeur cruel qui bat sa fille qu'il a eue avec une prostituée, la jeune fille, frêle et pure, fidèle au souvenir de sa mère, et l'homme jaune, immigré chinois plein de bonnes intentions que la rencontre avec le monde occidental a fait plonger dans l'opium et dans une

⁵ Andrin, Muriel, *Maléfiques : le mélodrame filmique américain et ses héroïnes(1940-1953)*, Bruxelles, Peter Lang, coll repenser le cinéma, 2007 p. 26

langueur désespérée. Dans *The kid*, la présentation se fait également personnage par personnage. La mère, désespérée par sa pauvreté, est contrainte à abandonner son enfant à une riche famille et se repent trop tard. Le père, obsédé par sa carrière de peintre, laisse tomber par erreur dans la cheminée la photo de son ancienne compagne et la laisse finalement brûler. Le clochard, maladroit au bon coeur, trouve l'enfant dans la poubelle et l'adopte. Déjà dans le théâtre, on procédait presque de la même façon pour présenter les personnages. Des soliloques où les personnages présentent leur identité morale servaient à commencer la pièce. Muriel Andrin écrit :

« Comme le soulignait déjà Balukhatyi, les personnages expriment leur nature morale sans détour afin d'engendrer des situations chargées d'un grand potentiel émotionnel (...) Le fait que les personnages tendent à dire, explicitement, leur jugement moral sur le monde est (...) un des éléments les plus frappants en même temps qu'une base constitutive du genre mélodramatique. (...) Cette logique du discours transparent se démultiplie dans les actes de Self-nomination qui ponctuent toute l'intrigue mélodramatique (...) Lettres, actes de naissance, témoignages viennent dès lors soutenir ces affirmations, signes concrets ou preuves de l'identité morale, engendrant identification et reconnaissance⁶ ».

Si le cinéma muet réduit ces soliloques à des cartons, ils perdurent tout d'abord dans le mélodrame cinématographique. Le spectateur peut lire à l'apparition de la mère de *The Kid* : « The woman who's sin was motherhood » (la femme dont le péché était d'être mère.) Ou encore, à celle du père dans le *Lys Brisé* : « Battling Burrows, an abysmal brute – a gorilla of the jungles of East London – gloating on his victory over the « Limehouse Tiger » (Battling Burrows, une brute abyssale – un gorille des jungles de l'est de Londres, se vantant de sa victoire sur Le tigre de Limehouse). La présentation des personnages dans le cinéma muet porte encore une dimension morale très forte, et encore exprimée sur le mode du langage.

Au-delà de ces exemples, la définition des personnages dans le mélodrame cinématographique se fait également de manière visuelle. Muriel Andrin développe la pensée de Brooks :

« ce ne sont plus les mots, devenus soudain presque inadéquats, qui vont exprimer le conflit moral, mais bien les actes physiques, le tableau, les signes visuels. On voit ainsi s'orchestrer toute une série de signes possédant une charge à la fois hautement émotionnelle et éthique, à la signification symbolique. (...) ils

6 Op. Cit. p. 34

permettent au spectateur d'accéder à une représentation *visible* des entités morales.⁷»

Les personnages incarnent donc des symboles que le spectateur pourra immédiatement reconnaître par leur aspect physique ou grâce à la description qu'ils font d'eux-mêmes lors de soliloques introductifs. Plus important encore, la représentation d'une morale rassurante et simple où les personnages s'inscrivent du côté du bien ou du côté du mal. Robert Lang parle de la présence d'une dualité morale dans le mélodrame cinématographique :

« L'imagination mélodramatique est profondément morale ; le mélodrame ne met pas simplement en scène une lutte entre le bien et le mal (avec le triomphe du premier), il cherche plutôt à nous montrer qu'il existe une claire distinction entre eux, que des impératifs moraux sont bel et bien en vigueur ⁸ ».

Si la quête du personnage fait centre, le monde dans lequel il évolue présente également une valeur symbolique duelle. Bonne ou mauvaise, la psychologie des personnages du mélodrame est construite dans un souci de clarté.

Certes, avec le temps, le mélodrame s'éloigne peu à peu d'un modèle aussi schématique. La psychologie des personnages se complexifie et la figure de la jeune fille faible et pure a heureusement disparu peu à peu des films mélodramatiques. Pourtant, force est de constater que l'on en retrouve encore bien souvent l'archétype. Récemment dans *Tess* de Polanski, ou encore dans *The immigrant* de James Gray, le spectateur retrouve cette figure de la femme innocente et bafouée, victime du monde qui l'entoure et de sa condition féminine. Les personnages de « méchants » ont également évolué, mais perdurent. Dans le mélodrame des premiers temps, ils sont sadiques et violents sans explication psychologique, pour la simple fonction de leur personnage. Ils ne sont pas forcément différents aujourd'hui mais leur cruauté s'explique par un passé traumatique ou une névrose profonde. La folie du docteur de *La piel que habito* se justifie par son histoire et l'impact psychologique qu'ont eu sur lui les morts de sa femme et de sa fille, que révèlent deux flash-back situés dans la seconde moitié du film. La violence de Zhang Jinsheng dans *Au-delà des montagnes*, va de pair avec celle de la société chinoise, qui broie les êtres humains au nom du développement économique et de l'obsession pour le dollar. Dans *Dancer in the dark*, ce sont les problèmes d'argent

7 Andrin, Muriel, *Maléfiques : le mélodrame filmique américain et ses héroïnes(1940-1953)*, Bruxelles, Peter Lang, coll repenser le cinéma, 2007. p.36

8 Lang, Robert, *le mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minnelli*, trad. Noël Burch, Paris L'harmattan, coll. Champs visuels étrangers, 2008. p.31

du personnage de Bill qui le poussent au crime. La violence s'explique et se justifie d'une manière plus crédible, mais la figure du « méchant » perdure. Si le mélodrame injecte une complexité psychologique plus dense dans ses personnages, il garde cet intérêt pour le symbole, l'archétype, la signification du personnage au-delà de lui-même.

Le personnage cohérent

Cette simplicité du personnage se retrouve également dans sa cohérence. Il y a peu de limites aux retournements de situation du mélodrame : les personnages passent de la pauvreté à l'extrême richesse, de la mort à la vie, de la cécité à la santé, d'être homme à être femme. Mais une chose est respectée : leur intégrité psychologique. Les personnages du mélodrame disparaissent et réapparaissent après des années, vieillissent et se transforment. Mais il n'en est pas un qui change sans explication ni dont on ne pouvait prévoir le changement. De la même manière qu'il croit en un monde cohérent où s'identifient le bien et le mal, le mélodrame dépeint des identités qui fonctionnent comme un tout, un bloc qui évoluera, mais ne changera pas de nature. Le jeune anarchiste idéaliste du *Dr Jivago* réapparaît sous les traits d'un bourreau du régime, causant la surprise du spectateur qui le croyait mort. Mais l'on avait déjà vu son insensibilité, plus tôt dans le film, lorsqu'il affirmait à sa jeune fiancée qu'il la sacrifierait sans hésiter pour ses idéaux. Son absolutisme justifie la transformation ; le retrouver en agent du système ne saurait nous étonner tout à fait. Bobby dans *le Secret Magnifique*, quitte son ancienne vie de playboy insouciant pour étudier 7 ans de médecine et revenir sous les traits d'un médecin idéal ; à nouveau cette transformation est justifiée. Son amour pour la jeune veuve ainsi que son adhésion aux principes magiques du secret magnifique (qui prédit que tout ce qu'il fera de bien pour les autres, retombera positivement sur sa propre existence) le mènent à tous les efforts. Impossible de croire en la réincarnation du jeune couturier de *La piel que habito* en la belle Véra, et pourtant... Almodovar ne cessera de nous montrer, par bribes les étapes de sa transformation. Et Vicente/Véra restera fidèle à sa première identité, malgré les tortures psychologiques par lesquelles il/elle passera, il/elle ne séduira le médecin incarné par Antonio Banderas que pour pouvoir s'enfuir et retrouver sa mère dont il/elle a été séparé-e. Les plus grands bouleversements ne se font pas sans cette continuité possible de l'identification : le personnage restera fidèles à lui-même malgré le passage du temps.

Le personnage du mélodrame permet donc de concentrer le récit en donnant au spectateur une entité dont il sait qu'il pourra attendre une cohérence. Pas de piège dans le mélodrame ; l'histoire peut avancer vite, le spectateur reconnaîtra presque immédiatement les méchants des

gentils, les forts des faibles, les victimes des bourreaux. Et cette dialectique mise en place ne se retrouvera pas modifiée sans explication.

Lieux et objets symboliques

Les personnages ne sont pas les seuls à faire symbole ; les lieux et les objets aussi signifient au-delà d'eux-mêmes, soit parce qu'ils font écho aux références du spectateur, soit parce que le film leur a donné une signification nouvelle.

La ville et la campagne subissent cette même approche symbolique. La ville est le lieu de la frénésie productive, de la vie à cent à l'heure, des désirs de célébrité et de l'oubli des vraies valeurs. La campagne celui du repos, de la sagesse, d'un rapport plus vrai aux choses et aux êtres. La femme diabolique qui détourne le mari de sa femme dans *L'aurore* sera, dès le début, caractérisée comme « la femme de la ville » tandis que les moments de félicité du couple seront représentés dans une campagne idyllique. Le monde d'*Happy together*, est celui de la confusion, de la passion nocive et du travail frénétique dans la métropole monstrueuse de Buenos Aires. Le café, havre naturel au milieu des arbres est le lieu de la réconciliation du couple d'Emmi et Ali dans *Tous les autres s'appellent Ali*. Enfin, dans *Tout ce que le ciel permet*, les deux mondes sont clairement opposés : celui de l'hypocrite petite ville de province où tout n'est que faux-semblants et le monde de Ron Kirby, qui isolé dans la nature, se rapproche davantage de ce qui importe : l'amour et les sentiments. Les lieux sont fortement associés à des personnages, ou à des symboles. La maison de Mme Muir représente son indépendance acquise et la possibilité de son bonheur. Celle de *Rebecca* à l'inverse, représente l'incapacité de la nouvelle Mme de Winter à pouvoir commencer une relation avec son mari, prisonnière du fantôme de Rebecca, qui se ressent à travers chaque détail de la demeure.

Les objets également ont une dimension fortement symbolique. Depuis les origines du théâtre, c'est l'objet qui identifie le bébé abandonné, qui résout la pièce en permettant à enfants et parents de se retrouver. Médaillons, lettres laissées dans le landau, ils sont la manifestation physique de la filiation qui permettra la reconnaissance par les parents. La note laissée par la mère dans *The kid*, la clé de la maison de Tao que garde autour du cou le fils d'*Au-delà des montagnes*, les boucles d'oreilles de Victoria April que sa mère a oubliées dans *Talons Aiguilles*. Dans le cas des passions amoureuses, c'est le fétichisme autour d'une écharpe rappelant un souvenir amoureux (*Loin du paradis*), la théière qui incarne la liaison puis les tensions dans le couple (*Tout ce que le ciel permet*), un portrait incarnant l'image de l'être aimé (*L'opinion publique*, *L'aventure de Mme Muir*), les médailles échangées en gage d'amour par Chico et Diane (*L'heure suprême*) ou la bague de

mariage abandonnée sans complexe par Scarlett (*Autant en emporte le vent*). Enfin, dans le cas de la poursuite du bonheur, c'est la photo de Frank à Paris, symbole des espoirs d'April pour changer de vie (*Les noces rebelles*), le faire part de mariage qui sera la dernière relique d'une relation avortée (*Au-delà des montagnes*). C'est également dans les objets que se lit le passage du temps. Le piquet de bois de *L'aventure de Mme Muir*, qui plie sous la force des vagues, mais ne disparaît pas.

Le mélodrame est un art de la métonymie : les choses et les êtres ont un sens qui les dépasse et que le spectateur peut identifier immédiatement. Il tisse un réseau de références autour des personnages, cristallise les émotions et les névroses autour d'objets symboliques. Il simplifie le monde à travers des symboles. Robbe-Grillet verra la limite du mélodrame dans cette croyance en un « sens figé » en « concepts comme tels » ; en un monde dont « l'homme était le maître »⁹ puisque c'est lui qui en décide le sens. Il y lit « l'ignorance de la porosité des frontières » qui caractérise la vision simplificatrice du mélodrame, et limite le monde en une somme de choses et de faits délimitables. Il y oppose un point de vue où les « significations du monde, autour de nous, ne sont (...) que partielles, provisoires, contradictoires même et toujours contestées »¹⁰, qui est celui du nouveau roman et d'un certain cinéma des années 60-70. Mais la volonté du mélodrame de s'étendre sur les années, de donner à sentir le passage du temps, de parler d'une vie entière nécessite ces raccourcis, ces simplifications. La cohérence des choses et des êtres est ce qui permet au mélodrame ses bonds dans le temps. Cette réduction de la vie en une lutte unique, où évoluent des personnages et des univers stéréotypés est ce qui permet de la conter.

Se concentrer sur les temps forts

Une seconde caractéristique du mélodrame, c'est son goût pour les moments forts, son sens de la concentration de l'action. Romain Rolland, dans sa définition du théâtre mélodramatique, évoque comme l'une des conditions propres au mélodrame théâtral le rapport que doit entretenir le spectateur à l'émotion « il veut se reposer des larmes dans le rire et du rire dans les larmes »¹¹, mais surtout ne jamais cesser de vivre à l'excès ce qui passe sur devant lui. Le corps du spectateur doit être « pris dans un mimétisme quasi involontaire des émotions ou des sensations ressenties par les

9 Lang, Robert, *le mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minnelli*, trad. Noël Burch, Paris L'harmattan, coll. Champs visuels étrangers, 2008. p.29-31

10 Rolland, Romain, *le théâtre du peuple*, Paris, Complexe, coll. Le théâtre en question, 2003. p.107

11 Lang, Robert, *le mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minnelli*, trad. Noël Burch, Paris L'harmattan, coll. Champs visuels étrangers, 2008.

corps sur l'écran¹² » écrit également Linda Williams en parlant du « mélo féminin ». La continuité de l'émotion est un des éléments caractéristiques du mélodrame. Pas de repos pour le spectateur, il doit tout vivre intensément. La construction narrative obéit donc à ce principe : chaque séquence doit concentrer l'action qui se déroule sous ses yeux pour pouvoir créer de l'émotion.

Le théâtre mélodramatique obéit à une forme codée, où seuls sont représentés les temps forts. Les moments de transitions sont éludés en hors-champ ; le mélodrame théâtral est constitué d'une suite d'instantanés caractérisés par une unité de temps et de lieu et où se déroule l'essentiel de l'action. Les déplacements des personnages seront métaphorisés par leurs sorties de scène. Il peut se passer des mois entre deux actes d'une pièce ; seuls les moments forts seront représentés. Cette esthétique s'incarne de manière très évidente dans l'un des motifs du théâtre mélodramatique ; des moments de pauses où le plus souvent à la fin d'un acte, les acteurs se congèlent littéralement sur place, gardant une position figée sur laquelle descend le rideau pour nous faire passer au moment suivant. À nouveau développant la pensée de Brooks, Muriel Andrin décrit le principe qu'elle nomme « *a visual summary of the emotional situation* » :

« les scènes construites sous le dictat d'une parole claire et sans équivoque se terminent sous le pouvoir absolu du silence final des tableaux qui créent un climax où le discours et la narration s'arrêtent de concert pour offrir une représentation visuelle figée, mais totalement transparente. Une dernière fois, le but de ce procédé est de donner l'opportunité au spectateur de saisir d'un seul regard toutes les significations représentées les émotions et les états moraux rendus par le biais de signes clairs et visibles.¹³ ».

Il s'agit donc de créer une image fixe, du moment le plus fort de l'acte, qui en fait le centre et la raison d'être. Le mélodrame cherchera autant que possible à n'être qu'une suite de ces moments, ne s'intéressant que peu aux transitions qui mènent d'une situation à l'autre. La structure de ces mélodrames a quelque chose du collier de perles, où on ne quitte un moment fort de l'action que pour en retrouver un autre, tout aussi fort.

Cette logique se retrouve très fortement dans le mélodrame cinématographique. Une des constatations les plus simples concerne les transitions spatiales, presque systématiquement

12 Andrin, Muriel, *Maléfiques : le mélodrame filmique américain et ses héroïnes(1940-1953)*, Bruxelles, Peter Lang, coll repenser le cinéma, 2007

13 Nacache, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'harmattan, coll. Champs visuels, 2001. p.62

« ellipsées ». Si le moment du voyage n'est pas le cadre d'un bouleversement de l'histoire, les personnages semblent se téléporter d'un lieu à l'autre. Dans *Le bonheur*, Chakal invite une jeune femme à un rendez-vous, précisant qu'ils iront où elle voudra. Le plan suivant, ils sont devant le théâtre où ils s'appêtent à voir un spectacle. La logique est frappante dans *Jézebel*, où les personnages ne cessent de changer de lieux (de la maison de la ville à la banque, ou à la maison de campagne) comme s'ils se téléportaient. Le seul déplacement de Jézebel que l'on verra sera son passage clandestin à travers le bayou pour aller au chevet de l'homme dont elle est amoureuse et qui constitue, en soi, un moment décisif de l'histoire et une action à forte charge symbolique. Ce qui se déroulera dans les transitions importe finalement peu, il s'agit d'un temps inutile, qui existe, mais qui, n'ayant pas de caractéristiques dramatiques spécifiques, peut être enlevé. Le mélodrame n'a pas la vocation de dépeindre le passage du temps en soi. Seule la lutte menée par les personnages, dans ses moments les plus forts, doit paraître à l'écran. Les temps de transitions, qui séparent la demande en fiançailles du mariage, la mort de l'enterrement, la conception de la naissance de l'enfant importent peu dans le mélodrame, qui ne se charge que des temps pleins. Jacqueline Nacache dit en parlant du cinéma américain qu'il a pour vocation d'« évacuer, expulser ces petits déchets de temps importun ; saturer le film de temps signifiant : le récit (...), ne veut pas avoir besoin de reprendre son souffle »¹⁴. Les temps de pause, de redescende, n'intéressent pas plus le mélodrame : tout doit se passer dans une suite de moments intenses, complets, exaltants pour le spectateur.

L'ellipse joue un rôle fondamental dans cette perspective, il s'agit de trouver toutes les manières de supprimer ces moments jugés trop faibles, tout en garantissant la compréhension de l'histoire. À nouveau dans *Autant en emporte le vent*, le montage permet des raccourcis prodigieux : d'un plan du père tombé de cheval, on passe directement sur le plan de sa tombe. De Scarlett minaudant avec Mr Kennedy, on passe sur le plan d'un chèque qu'elle signe du nom de Mme Scarlett O'hara Kennedy. Le poulet courant dans le jardin qu'attrape un esclave nous amènera en un fondu à la carcasse du poulet sur une table remplie de convives où s'achève le repas. La cause mène immédiatement à la conséquence, le processus se trouvant éliminé dans l'ellipse.

Bien sûr, il s'agit là d'une pratique propre au cinéma, et pas seulement au cinéma hollywoodien : on sait bien que l'ellipse a pour vocation de couper l'inutile de l'histoire, de contracter le temps pour le raconter. Mais le mélodrame va plus loin : il ne coupe pas seulement les transitions qui sont des temps morts pour l'histoire, sinon toute transition. Il se plaît à passer d'un bloc à l'autre, d'une situation à la suivante. Les fortunes se font et se défont le temps d'une coupe, les vies se bouleversent dans la béance de l'ellipse.

14 Op. Cit. p.61

Jacqueline Nacache écrit à nouveau :

« l'ambition des ellipses temporelles, dans le film hollywoodien classique, est de produire un temps souverain, miraculé, délivré des servitudes et des pesanteurs de l'instant, des scories du quotidien. Le temps de l'effort inutile est banni ; libéré, le temps hollywoodien peut, comme le scénario de *Holiday Inn (L'amour chante et danse*, M. Sandrich, 1942), aller de jour de fête en jour de fête, sautant cavalièrement par-dessus les cases ternes du calendrier. »

On voit bien le lien fort qu'entretient le mélodrame avec l'esthétique du cinéma américain : si dans le mélodrame, les personnages ne sautent pas de fête en fête, mais de moments d'émotions en moments d'émotions, on retrouve bien là la même idée. Le spectateur ne verra pas Marie prendre le train pour quitter sa campagne dans *L'opinion publique* : elle sortira du champ, se dirigeant vers les wagons, et on la retrouvera un an plus tard, dans un riche restaurant de la capitale. Nous ne verrons ni la trajectoire physique qu'elle fait, ni son ascension sociale, deux mouvements associés dans une ellipse qui les avalera tous les deux. La mère du *Kid* fera fortune le temps d'un carton, tout comme l'héroïne d'*imitation of life* réussira sa vie professionnelle dans la béance d'une ellipse qui coupe le film en deux. La réussite n'a d'importance qu'en ce qu'elle apporte un changement, un rebondissement à l'histoire. Le processus n'intéresse en rien le mélodrame, qui, drastique, le fait disparaître aux oubliettes.

Le mélodrame conte la vie à en la structurant comme un destin, avec des personnages qui occupent une fonction, des symboles, un système clos sur lui même qui lui permet de transformer le chaos de la vie en une entité racontable. Le monde du mélodrame paraît donc donner à la vie une cohérence toute rassurante, qui garantirait une forme de confort au spectateur. Pourtant, le mélodrame n'est pas le genre de la tranquillité. Au contraire, le spectateur passe par toutes les émotions, les situations de crise s'enchaînent sans transitions, ni pauses, avec très peu de place laissée à l'accomplissement des personnages et bien davantage à leurs échecs. L'ellipse joue un rôle primordial dans la concentration de la narration autour de la lutte des personnages, mais elle travaille également en profondeur l'enchaînement des moments forts, propices à produire l'émotion chez le spectateur. La structure du film et la place de l'ellipse sont ce qui permet de rythmer les accomplissements et les échecs du personnage dans sa lutte.

Chapitre 2

Ellipse, désir et frustration

Comment l'ellipse travaille-t-elle l'émotion du spectateur ?

Jacqueline Nacache rapproche dans son analyse, ellipse et frustration et écrit à ce sujet :

« Ce que nous montrent (...) les ellipses du *Secret magnifique*, c'est, bien sûr, la filiation du mélodrame avec le tragique ; mais aussi à quel point l'ellipse est, outre son rôle narratif fonctionnel, une figure de l'interruption, de la satisfaction jamais atteinte ; une figure dont l'objectif le plus simple, le plus primitif, est d'entretenir chez le spectateur le mouvement de désir, lequel le fait aspirer à la fois à la prolongation indéfinie du récit et à sa conclusion toujours reculée. D'où la facilité avec laquelle le spectateur du mélodrame accepte les *happy endings* les plus rapidement expédiés, y compris ceux qui, comme celui du *Secret magnifique*, sont un affront à son intelligence, du moment qu'ils apaisent la fièvre que le découpage elliptique a entretenue tout au long du film.¹⁵»

Si la première fonction de l'ellipse dans le mélodrame était de tailler la matière de la vie pour en faire sortir l'os, la colonne vertébrale, elle constitue également un moyen narratif de produire des émotions chez le spectateur. La frustration et l'insécurité que décrit Jacqueline Nacache sont des motifs du mélodrame qui travaillent le spectateur, le font passer par toutes les craintes et par tous les espoirs. Le travail du mélodrame est de faire passer le spectateur de la frustration au désir, entretenant sans cesse ses peurs pour l'amener à ressentir toujours davantage d'émotions.

Travailler l'insécurité du spectateur

La première expérience forte que fait le spectateur de mélodrame, c'est celle du choc de l'ellipse. L'ellipse est tout d'abord un choc en soi. Jacques Aumont la décrit comme un rapport antinaturel à notre perception de la temporalité ou encore « une violence faite au temps¹⁶ ». Sans que le spectateur n'en perçoive consciemment le caractère brutal, il s'agit d'une coupe, d'une rupture.

15 Nacache, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'harmattan, coll. Champs visuels, 2001. p.75

16 Nacache, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'harmattan, coll. Champs visuels, 2001.

Puisque la vie avance de manière linéaire, l'équivalent « naturel » de l'ellipse pourrait s'apparenter à une nuit de sommeil. Une petite mort, donc, une inconscience, la perte du contrôle et de la perception. Il est essentiel de distinguer deux ellipses qui n'ont pas la même brutalité pour le spectateur. L'ellipse « déterminée », distinguée par Jacqueline Nacache de l'ellipse « indéterminée » est sûrement moins brutale pour le spectateur : le personnage commence à monter un escalier et il le retrouve immédiatement après la coupe, arrivant sur le palier. Le spectateur ne vit pas de surprise, la coupe concerne un élément qu'il déduit de manière très naturelle, sans violence. L'ellipse « indéterminée » au contraire, ne nous donne pas d'indication sur le temps écoulé. Elle nous arrache d'un moment de l'histoire pour nous précipiter dans un autre, tout à fait différent. Il ne sera pas possible pour le spectateur de déterminer combien de temps a passé par le seul biais de la coupe. Ce sera la somme d'indices qui sera disséminée dans le film qui lui permettra (ou non) de connaître le temps écoulé.

Le mélodrame raffole de ces sautes dans le temps, de ces bonds spectaculaires et violents. Le spectateur n'est pas amené progressivement à vivre les situations avec le personnage principal, mais à y être soudain confronté. Il est amené à être surpris, choqué, ému par ces changements brutaux, qui lui font ressentir les bouleversements de la vie comme des changements arbitraires. Le spectateur a donc toutes les raisons d'être anxieux puisque les situations du mélodrame ne durent jamais longtemps ; elles n'existent que pour être immédiatement détruites, et remplacées par d'autres. Le spectateur doit faire preuve d'une adaptation similaire à celle des personnages. Loin d'être accompagné tout au long du chemin, il vit la rupture de l'ellipse comme un traumatisme. Car la première leçon qu'apprend le spectateur de mélodrame est que tout ce qui est peut à tout moment disparaître. La seconde, c'est que ce qui disparaît, disparaît dans la coupe.

Au temps du muet, la coupe elle-même est suffisante pour justifier n'importe quel retournement de situation. Jacqueline Nacache explique que l'ellipse favorise cette fameuse « suspension volontaire de la croyance » (willing suspension of disbelief) qui, selon la critique littéraire anglo-saxonne, conditionne l'investissement du lecteur (spectateur) dans la fiction. »¹⁷

Un simple carton peut suffire à raconter les retournements les plus abrupts : dans *The kid*, la mère fait fortune le temps d'un carton et d'un plan la montrant entourée de fleurs dans une riche chambre d'hôtel. Sans savoir comment, le spectateur accepte ce bouleversement extraordinaire sans le questionner : dans la mesure où un tel changement est possible dans les 5 ans qu'aura duré l'ellipse, il est amené à l'accepter.

17 Nacache, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'harmattan, coll. Champs visuels, 2001. p.79

Dès lors, la rupture est le lieu privilégié de toutes les avancées de l'histoire. Le chapitrage permet de relancer un nouveau moment de l'histoire ; dans *Loulou*, le changement d'acte la renvoie chaque fois à des situations plus dégradantes et plus infâmes. Les films à épisodes apportent dans chacune de leurs parties des disparitions et des changements ; dans la première partie d'*Au-delà des montagnes*, Tao choisit entre ses deux prétendants le plus fortuné des deux. L'autre, désespéré, quitte la ville. Dans la deuxième, Tao a divorcé de son mari et a eu un fils dont elle se retrouve séparée, tandis que son ancien prétendant a également fondé une famille et est tombé malade du cancer. L'ellipse longue est le moment privilégié pour redistribuer les cartes. Qu'il s'agisse d'un bouleversement politique ou historique : le docteur Jivago retrouvant sa magnifique demeure occupée après la révolution socialiste ; un bouleversement dans l'équilibre d'une relation : le passage de la rencontre des deux amoureux des *Noces rebelles*, à un couple qui se hait, se disputant dans une voiture. Ce sera sous la forme d'un flashback dans *l'Aurore* – mais c'est la même idée – l'apparition d'un couple épanoui, travaillant avec joie dans les champs, avant de retrouver dans le présent du film, le même homme voulant tuer sa femme. La série utilise ce même ressort pour faire avancer l'action. Entre deux épisodes, ou mieux entre deux saisons, les scénaristes ont toutes les libertés de faire basculer la vie des personnages dans un sens ou dans l'autre. La seule limite, on l'a vu, sera de garder une cohérence propre au moteur et aux caractéristiques du personnage. Dans *Six Feet Under*, le passage de la saison 2 à la saison 3 fait passer Nate de jeune libertaire à la vie sexuelle dissolue à père de famille aimant et responsable. Le personnage restant cohérent, il se lassera finalement de sa vie rangée.

Au-delà de la sage division en parties, l'ellipse se glisse partout. Elle peut surgir dans la moindre coupe, mais aussi dans la moindre séquence qui ne fasse pas apparaître un personnage. Un petit garçon que je connais avait entendu dire que la mère de *Bambi* mourait tuée par un chasseur avant de voir le film. Lorsqu'il le regarda pour la première fois, il commença à s'agiter et à demander où était la maman de Bambi chaque fois que le personnage disparaissait hors-champ, jusqu'à ce qu'enfin, elle vienne à mourir. Cette intuition très première du spectateur de cinéma est tout à fait centrale dans la construction mélodramatique ; l'ellipse se loge également dans tout ce que ne voit pas le spectateur et ce qu'il ne voit pas a toutes les chances d'être en danger. Dans les deux versions du *Secret Magnifique*, c'est pendant que le spectateur est occupé à voir une autre ligne narrative se développer que se fera la mort du père ; dans la version de John M. Stahl, ce sera pendant les retrouvailles de la femme du docteur et de sa belle-fille ; elles apprendront, la séquence d'après, en arrivant à l'hôpital, la terrible nouvelle. Dans la version de Douglas Sirk, c'est durant l'accident de Bobby Merrick, qui, lui, survivra, que se déroulera l'accident du père.

Dans d'autres cas, c'est la coupe seule qui est le moment de bascule, de la disparition et de la mort. Quand, toujours dans le *Secret Magnifique*, la jeune veuve perd la vue ; c'est également dans le temps de l'ellipse. Il assiste à l'accident, mais n'en apprendra qu'ensuite la conséquence tragique, dans une séquence à l'hôpital, où les médecins annoncent qu'elle est aveugle. Les chutes répétées d'*Autant en emporte le vent* ; chutes à cheval, chute dans l'escalier ou évanouissement de Mélanie, fonctionneront de la même manière. Le corps inanimé que voit le spectateur ne suffit pas à conclure sur leur mort ; il faudra montrer l'enterrement, le diagnostic, la preuve du décès au spectateur pour qu'il l'accepte comme tel. Le moment de la mort réside donc dans l'ellipse ; avant elle, tout est encore possible, la rémission reste une alternative ; après elle, la mort a déjà eu lieu, et le personnage est cette fois face à un cadavre, une tombe ou une couronne funéraire.

Le spectateur a donc bien raison de craindre l'ellipse ; elle peut tout remettre en cause, pour le meilleur comme pour le pire. À chaque rupture, tout est à jouer ; c'est dans la moindre coupe que le destin des personnages peut basculer. Parlant du film *La fièvre dans le sang*, de Kazan, Nacache décrit que « les ellipses soudaines inquiètent sans relâche le récit » ; et évoque la volonté du réalisateur de « prendre au dépourvu le spectateur toujours aux aguets. » Travailler la frustration, travailler la peur, grâce à l'ellipse qui, en manipulant des moments de néant et de vide, peut le mieux laisser au spectateur l'espace de projeter ses propres craintes. Parce que le spectateur ne voit pas tout, il peut craindre et désirer. Ne pas savoir ce qui se cache derrière l'ellipse, c'est à coup sûr provoquer la projection du spectateur tout en en préservant l'intégrité.

Travailler le désir du spectateur

Il n'y a pas de frustration sans désir et l'ellipse sert également à construire un rapport de progression et d'envie du spectateur pour ce qui est en train de se passer, en écho à ce que vit le personnage. Le mélodrame joue sur l'inconscient du spectateur. Il crée ces béances où tout est à craindre, mais où le spectateur peut également glisser ses fantasmes, ses désirs, sa propre expérience vécue. Si le mélodrame a quelque chose de familier et nous parle de nos propres expériences, nous permet de nous reconnaître sans cesse dans les situations vécues par les personnages, c'est également parce qu'il laisse un espace, des failles, où le spectateur peut venir se projeter et s'approprier le destin du personnage. Jacqueline Nacache écrit :

« Même si les ellipses temporelles absorbent des images *visiblement absentes*, celles-ci sont présentes, d'une présence à la fois précise et vague, silencieuse et

pourtant émouvante, dans la quatrième dimension du hors-temps, sans laquelle le film n'est à proprement parler que l'ombre de lui-même. Si le récit filmique peut-être assimilé à une intelligence/conscience en action, le hors-temps est à la fois son imaginaire et son inconscient : à ce titre il remédie à la fois aux coupes fictives et aux coupes réelles, aux images pré- et autocensurée (images jamais filmées) et aux images supprimées sous quelque prétexte que ce soit.¹⁸ »

L'identification au personnage et la projection du spectateur dans la lutte qu'il mène pour accéder à ses désirs se font donc, inconsciemment, à travers les ellipses. Elles constituent un espace où l'imaginaire du spectateur est libre - bien que fortement influencé parce qu'il s'y passe avant et après - de créer sa propre séquence. Le phénomène n'est pas conscient pour le spectateur : le film se poursuit, ne le laissant pas avoir le temps de rêver aux possibles de l'ellipse. Pourtant, elle viendra créer un imaginaire flottant, impalpable, qui entourera le film et la relation des personnages.

La passion amoureuse

La passion amoureuse, bien sûr, est l'une des lignes narratives qui viendront s'adresser directement au désir du spectateur. L'identification y est évidente pour l'universalité et la force du sentiment amoureux. L'ellipse, plus que jamais, permet de laisser le spectateur y projeter son propre vécu, mais également de garder intacte, parfaite, la relation passionnelle et romanesque construite par le mélodrame. Car si l'on observe les grandes idylles du genre, il se trouve qu'elles se passent, le plus souvent dans la coupe de l'ellipse. Le mélodrame nous apprend que pour préserver le romanesque d'une passion, sa pureté et son aspect absolu, il sera bien plus efficace de n'en rien montrer.

Il y a d'abord le cas des passions impossibles, qui n'auront pas lieu. Il ne s'agit pas à proprement parler d'ellipses puisque cette passion ne sera vécue que comme une projection par le personnage. Pourtant c'est celle qui provoque, sans doute le plus, le sentiment de désir du spectateur. Il se retrouve, comme le personnage, dans la position de spéculer sur les possibles d'un tel amour ; il ne peut qu'imaginer ce que donnerait la relation si elle avait une chance. Ces spéculations sont souvent introduites par des éléments du film : les personnages évoquent un avenir ensemble qui ouvrira un possible dans l'univers du film et qui fera fonctionner l'imaginaire du spectateur. Et si April et Frank partaient pour Paris, comme ils projetaient de le faire dès leur mariage ? Et si Scarlett et Ashley s'enfuyaient au Mexique, comme elle le propose insidieusement ?

¹⁸ Nacache, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'harmattan, coll. Champs visuels, 2001. p.79

Le spectateur partage alors de manière mimétique les désirs du personnage, tout en y projetant évidemment les siens propres. À quoi ressemblerait ce voyage à Paris ou à Mexico ? Chacun y répond en fonction de sa propre expérience, à commencer par s'il est déjà allé dans une de ces deux villes.

Plus frappantes sont les manières qu'a le mélodrame de traiter les passions qui se déroulent le temps du film. Les idylles disparaissent finalement le plus clair du temps dans les ellipses. Comme la passion s'éteint dans un couple après s'être réveillés tous les matins l'un à côté de l'autre, le cinéma mélodramatique travaille les histoires d'amour en révélant le moins possible les échanges de deux amants, et en laissant fonctionner l'imagination du spectateur. Il y a l'idylle dont on n'entendra seulement parler : la première histoire amoureuse entre le Docteur Jivago et Lara ne sera qu'évoquée, au moment de leur séparation à la fin de la guerre. Dans *Rebecca*, sans que se narre la passion entre Maxime de Winter et sa première femme, Hitchcock nous fera croire à une histoire d'amour exceptionnelle entre eux. L'admiration des domestiques, la finesse des toilettes que découvre la nouvelle Madame de Winter, l'obstination mutique de Maxime seront autant d'indices qui feront imaginer à l'héroïne, et au spectateur une passion grandiose entre les deux époux. Il n'en sera évidemment rien, et Maxime de Winter révélera la véritable nature de sa relation avec la défunte, mettant fin à l'image nourrie par les désirs du spectateur depuis le début du film.

Il y a ensuite l'idylle dont le spectateur ne verra qu'une image ; ce n'est pas la parole ou les indices laissés dans le film qui seront le point de départ de l'imaginaire du spectateur, mais une vignette ou une séquence, un instant suspendu qui viendra symboliser une relation de félicité. Il s'agira donc de choisir avec précision cette image, qui à elle seule, indiquera au spectateur dans quelle direction projeter son image du bonheur. Ce sont les flashbacks du couple de *l'Aurore* - bonheur champêtre -, celui du couple de *Casablanca* – suite de ballades parisiennes -, des *Noces rebelles* - l'excitation des projets ensemble - ou encore la sortie de Mme Muir et du fantôme tendrement enlacés vers une porte ouverte sur un monde de nuage. La passion s'incarne en une image, de peur qu'elle ne s'épuise en davantage, et cette image doit tout concentrer, donner l'intensité d'une passion entière.

Les passions qu'il faudra faire durer dans le temps auront beau être davantage développées, on tentera également d'en montrer le moins possible. Dans *A brief encounter*, la voix-off prend une place très importante pour conter les moments de rencontre des deux personnages ; plutôt que de le montrer, mieux vaut le raconter. Le spectateur verra le couple se promener, rire, se parler sur un petit pont, mais il n'en entendra pas la conversation. Rares seront les échanges auxquels on assistera

réellement, à part leurs discussions sur l'avenir qu'ils ont ensemble, essentielles à l'histoire. Dans *Rebecca*, de même, la rencontre entre Maxime de Winter et sa future femme sera résumée à très peu de choses, on les verra, revenant du tennis, la jeune fille s'émerveillant de ces derniers jours passés ensemble, mais des jours eux-mêmes, le spectateur n'en gardera finalement qu'un très bref aperçu. Ce qui aura deux conséquences : lui faire projeter une liaison romantique entre les deux personnages, mais également garder tout le mystère qui entoure Maxime de Winter.

Le climax de la passion amoureuse, c'est évidemment l'union charnelle des deux personnages. Le code Hays et la morale des années 50 feront de la dissimulation de l'acte sexuel une règle même de la représentation au cinéma. Il est donc difficile de commenter les prises de décisions de mise en scène qu'il s'agirait d'attribuer à la fois au réalisateur, au producteur, au monteur, au responsable de la censure. Mais si « ellipser » le sexe au cinéma est une décision extérieure aux choix de mise en scène du film, Jacqueline Nacache parle très bien du fait que c'est également le point de départ d'un jeu de suggestion, où il s'agira, de la même manière, de créer le désir chez le spectateur. Il y a d'ailleurs une gradation entre les manières de refermer ou d'ouvrir cette suggestion à l'imagination du spectateur. Quand Lara Antipova et Viktor Komarovsky s'embrassent dans le *Docteur Jivago*, le spectateur n'a pas les moyens de déterminer ce qui s'est exactement passé. Ils s'embrassent dans un carrosse, on coupe à la mère qui lui reproche d'être rentrée tard. Le trouble et l'indéfinition entourent ce moment. Le choix de mise en scène de *La bête humaine* fera plus clairement référence à l'acte sexuel, lorsque Jean Gabin entraînera Simone Simon sur le sol avec lui, tandis que la caméra se détournera pudiquement avant de revenir, en un mouvement symétrique, découvrir les deux amants sortant, blottis l'un contre l'autre.

Retrouvailles et reconnaissance

Dans le cas de la thématique de la recherche de la reconnaissance, on retrouve, de la même manière, le cas où la reconnaissance n'aura jamais lieu, ne s'adressera qu'aux projections du spectateur sous la forme du « si seulement... ».

Dans le cas de la séparation des personnages, le mélodrame utilise moins l'ellipse temporelle que la concentration de l'espace, par la mise en scène ou par la coupe. Dans *The Kid*, la mère réapparaîtra à plusieurs reprises dans le quartier où vivent Charlot et le fils qu'elle a abandonné. Ils se verront sans se reconnaître, tandis que le spectateur aura envie de les prévenir et restera impuissant jusqu'à l'identification finale du kid par la mère. En concentrant l'espace où vit la mère et celui où vit le fils, Chaplin travaille le désir du spectateur. Celui-ci en sait plus que les personnages

et veut leur permettre de se retrouver. Cette sensation se retrouve dans *Stella Dallas* lorsque le spectateur voit Stella assister au mariage de sa fille depuis la rue, cachée dans l'ombre, restant invisible pour lui permettre d'intégrer les hautes sphères de la société. Le désir du spectateur de les voir réunies est maximisé par leur proximité physique. Elles sont à jamais séparées et pourtant une simple fenêtre les sépare. Ces purs artifices de mise en scène datent également du théâtre mélodramatique : dans *Coelia ou l'enfant-mystère*, les héros en fuite iront se réfugier dans le moulin abandonné où, justement, le traître est venu se cacher, ce qui permettra de mettre en scène la chute du traître dans un piège avant les retrouvailles des héros avec la famille dont ils avaient été chassés et le dénouement heureux de l'intrigue. Il s'agit d'une complaisance scénaristique, mais celle-ci permet d'accentuer le moment d'émotion en travaillant des rencontres entre les lignes narratives.

Cette condensation de l'espace pourrait presque être considérée comme une ellipse spatiale dans le cas où le cinéma la manipule sur le plan du montage. Dans *L'heure suprême*, les deux personnages séparés par la guerre entrent en communion tous les jours à 11 heures, en pensant l'un à l'autre et en communiquant à travers les médailles qu'ils se sont partagées le jour de leur mariage. Le découpage permet de les rapprocher, faisant suivre un plan du visage de Diane à celui de Chico, tous deux emportés par l'émotion. Un fondu enchaîné permettra même de fusionner les deux visages, réalisant par le montage le désir de les voir réunis auquel aspire le spectateur. À défaut de pouvoir accélérer le temps pour se retrouver plus vite, c'est l'espace qui se rétrécit, les personnages étant amenés à proximité l'un de l'autre par la magie amoureuse.

L'usage du gros plan de visage avant ou après l'ellipse permet la suggestion d'un désir qui est celui du personnage. Le mélodrame l'incarne en rapprochant le visage désirant et l'objet désiré. C'est le visage de Chakal dans *le Bonheur*, qui tombe amoureux de Clara Stuart en la voyant sur scène. C'est le visage de Laura dans *Brève rencontre*, qui renvoie le spectateur au passé qu'elle raconte. C'est celui de l'homme jaune, fasciné par la jeune fille qu'il recueille dans *le Lys Brisé*. En analysant *L'opinion publique*, Nacache écrit :

« Les procédés elliptiques vibrent et résonnent de façon à provoquer un déplacement de l'intérêt sur le visage comme terrain privilégié de l'émotion. À chaque allusion fine, à chaque condensation elliptique, répond un visage sur lequel s'attarde la caméra (...) L'appel à l'infilmé ne dérobe le spectacle, soudain frappé d'insignifiance, que pour permettre à la caméra de s'alanguir sur un spectateur devenu lui même objet de spectacle. Il n'est pas de plus bel écran que le

visage humain : telle est, par-delà les mérites de la condensation et du déplacement, la leçon de *L'opinion publique*¹⁹».

S'attarder sur un visage avant une ellipse, c'est donner au spectateur la sensation d'une connexion, d'une tension entre le visage désirant et le plan qui le suit, c'est établir une relation de désir de l'un avec l'autre, une projection qui invite le spectateur à y mettre son propre désir.

Donner la sensation du cosmique, la conscience de la mort

En jouant entre la frustration et le désir du spectateur, le mélodrame le fait passer par toutes les émotions. Mais il ne se contente pas de l'anecdote, de la romance. Il élève les histoires à l'épique, au tragique. Sa force est de conjuguer une sensation très familière, proche du spectateur, et la valeur universelle des histoires qu'il raconte. Muriel Andrin parle du langage mélodramatique en le qualifiant d'hyperbolique. L'hyperbole « est une forme "naturelle" d'expression » où « tout ce qui lui serait inférieur ne ferait passer que le drame apparent (le naturaliste, le banal) et non le véritable drame (moral, cosmique)²⁰.» Le mélodrame se situe au-delà des histoires que vivent les personnages, il fait sentir les forces qui animent le monde et la lutte de l'individu pour parvenir à y trouver leur place. Et l'ellipse est un des outils qui permet d'élever l'histoire, la situer au-delà de la simple anecdote sentimentale. On l'a vu, le mélodrame transforme les anecdotes en destin, et c'est encore une fois l'ellipse qui permet de le faire passer au spectateur sur le plan émotionnel.

Il est difficile de caractériser une ellipse dans la mesure où il s'agit d'une coupe, d'un vide. Toutes les ellipses sont en soi similaires puisqu'elles sont constituées par une coupe. Ce qui les caractérise, c'est donc ce qui se passe avant et après la coupe. Il s'agira ici de se concentrer sur l'ellipse longue. Dans la structure globale d'un film, elle fonctionne comme une petite fin ; elle donne l'impression que quelque chose se termine, elle clôt le chapitre, elle termine une partie de l'histoire. Elle fonctionne en même temps comme un renouveau ; après le noir, quelque chose recommence ; le film débute à nouveau, gardant ce qui a été vécu par le spectateur comme un souvenir commun entre le personnage et le spectateur. Elle a à voir avec une impression de début et de fin, de vie et de mort, comme le début du film pourrait s'assimiler à une naissance et sa fin à son décès. En découpant un film en parties, cette sensation s'applique au sein même de la structure. Avant l'ellipse, c'est l'univers du film qui se clôt, disparaît dans l'obscurité pour des mois, des

20 Andrin, Muriel, *Maléfiques : le mélodrame filmique américain et ses héroïnes(1940-1953)*, Bruxelles, Peter Lang, coll repenser le cinéma, 2007. p.35

années dans le temps du film. En commençant la partie qui suit, il s'agit d'une renaissance pour le spectateur, un nouveau départ, comme s'il retrouvait soudain une conscience, la capacité à voir l'histoire qui se déroule sous ses yeux.

Cette connotation, les réalisateurs de mélodrame l'utilisent dans toute l'intensité hyperbolique, « cosmique », comme dit Muriel Andrin²¹, qu'elle contient. La fin d'une séquence, suivie d'une ellipse longue sonne comme la fin d'un temps, la mort d'un moment vécu par le personnage. Elle a quelque chose d'absolu, de terrible ; elle donne à sentir la disparition définitive – puisque le temps du mélodrame ne permet jamais de retour en arrière – d'un morceau de vie du personnage, et nous rappelle qu'enfin, le temps passé est irréversible. Dans *L'insoumise*, Jézebel, provoque une fois de trop son fiancé Pres en l'obligeant à l'amener dans une tenue inappropriée au bal et en transformant la soirée en un terrible moment de honte pour tous les deux. En la raccompagnant chez elle, Pres lui fait comprendre qu'il s'en va, abandonnant l'idée d'épouser une femme aussi capricieuse. Jézebel monte alors les escaliers, désespérée, mais faisant bonne figure. Aveuglée par sa fierté, elle affirme que Pres reviendra et ordonne même à sa mère de ne pas le recevoir lorsqu'il se représentera. Elle sortira du champ et passera alors une ellipse d'une année, durant laquelle le spectateur apprendra qu'elle ne sortira pas de chez elle. L'ellipse se terminera avec le retour de Pres, qui reviendra avec une autre fiancée. Le symbole est clair : avec le départ de Pres, c'est la fin d'une époque, et la mort de la Jézebel telle qu'on l'avait connue. Elle ne réapparaîtra que très diminuée, ayant abandonné toute envie de voir le monde et perdu la fougue qui la caractérisait dans la première partie du film. Durant le reste du film, elle n'aura de cesse que de tenter de récupérer son ancien fiancé sans y parvenir. Cette ellipse symbolise la fin d'un temps, celui de l'insouciance et du bonheur de Jézebel.

De même dans *Au-delà des montagnes*, la première longue ellipse a lieu après un jeu de triangle amoureux où Tao sera forcée de choisir entre ses deux prétendants. La dernière séquence avant cette rupture met en scène le départ de Liangzi, le prétendant qu'elle ne choisira pas. En colère, il lui annonce son départ après qu'elle lui ait préféré son rival et jette ses clés par-dessus les toits dans un geste de défi, affirmant sa volonté de ne jamais revenir. C'est donc à nouveau une petite mort que produit l'ellipse, la petite mort de Liangzi; disparaissant de la vie de Tao. La fin d'un possible entre eux, la fermeture d'une des voies qui se présentaient à elle. Bien sûr, la deuxième partie ne tarde pas à faire revenir Liangzi. Il retrouve sa maison laissée là des années et cherche le moyen d'ouvrir la porte qu'il avait pourtant fermée quelques minutes avant dans le film avec tant de

21 Andrin, Muriel, *Maléfiques : le mélodrame filmique américain et ses héroïnes(1940-1953)*, Bruxelles, Peter Lang, coll repenser le cinéma, 2007. p.35

ferveur. Mais c'est bien cette sensation que produit l'ellipse, d'une fin de tout, une disparition dans le néant, la séparation qui est synonyme d'une absolue et hyperbolique fin du monde. C'est bien avec cette idée en tête que Liangzi ferme la porte, la sensation qu'il n'aura plus rien à faire dans cette ville, tout espoir d'une relation avec Tao étant mort.

Mais l'ellipse a également le pouvoir inverse, de faire revenir à la vie. Dans *Tous les autres s'appellent Ali*, le couple s'enferme dans les problèmes : Ali se met à avoir une relation adultérine avec la serveuse du bar duquel il est habitué ; son épouse Emi se laisse contaminer par le racisme ambiant de la société allemande et se met à le traiter comme un animal de foire devant ses amies de travail. Ils décident de partir en vacances, tentant d'arranger les choses entre eux. Le voyage se fait entièrement le temps d'une ellipse ; le spectateur n'en verra rien. À leur retour cependant, tout a changé. Avec une naïveté confondante de beauté, et dans le hors-champs de l'ellipse, Fassbinder les fait repartir de zéro, redonne à leur amour sa force d'antan. L'ellipse fonctionne alors comme un réel élixir de jouvence, une potion de vie qui leur permet de recommencer. Ce ne sont pas seulement des tensions qu'ils ont su dépasser : tout repart de nouveau, l'univers leur redonne une chance.

Le monde du film est en cohérence avec le regard du personnage. Il s'interrompt quand tout espoir semble perdu et recommence lorsque celui-ci renaît ; Pres revient, l'amour recommence, une nouvelle existence paraît possible : « Le temps hypnotique du mélodrame, ses ellipses foudroyantes, est peut-être la plus violente d'entre toutes, car elle fait de la causalité une fatalité et ajuste le temps sur le mouvement vif du désir. »²² écrit Jacqueline Nacache. La structure suit les espoirs et les frustrations des personnages. En créant un univers où le désespoir mène au noir de l'ellipse, et l'espoir au retour de l'image, le mélodrame donne au spectateur cette impression d'un drame cosmique. L'univers entier prend la forme des drames intérieurs que vivent les personnages.

Le mélodrame fait passer le temps, sépare les personnages, construit des péripéties où ils sont ballottés par les hasards de la vie d'un endroit à l'autre. Il produit des coïncidences, des retrouvailles fortuites, des fortunes miraculeuses, des moments de plénitude inespérés. Associé à une dimension cosmique, les histoires prennent la forme de destins. La rencontre de deux personnages constitue une anecdote ; la rencontre de ces mêmes personnages détenant un passé commun, et s'étant perdus de vue, donne la sensation romanesque que l'univers les a réunis. Le plaisir du temps qui passe, c'est la possibilité de faire revenir les personnages et les éléments des années après. Le temps n'a pas besoin d'être long pour le spectateur ; dans *Les lumières de la ville*, Charlot est envoyé en prison et revient le plan suivant, situé des années après dans la narration. Le

²² Nacache, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'harmattan, coll. Champs visuels, 2001. p.174

temps passé dans le film est minime et le spectateur n'a pas pu ressentir l'absence de la jeune fille. Mais il s'émeut de voir leurs retrouvailles comme si elle avait duré également pour lui. C'est l'idée de la séparation, de l'absence qui crée l'émotion. Le temps passé à l'écran n'a pas besoin d'être long ; les retrouvailles émeuvent le spectateur et lui donnent la sensation d'une coïncidence cosmique, d'une destinée commune aux personnages.

Le destin n'existe que parce qu'il y a une fin à tout, et la force du mélodrame est également de donner à sentir la mort qui est au bout. Le pire ennemi du personnage de mélodrame, c'est le temps qui passe et qui viendra, tôt ou tard, mettre un terme à sa lutte effrénée pour le bonheur. Tant qu'il y a du temps, l'espoir subsiste. Mais ces bonds en avant que constituent les ellipses le font avancer dans une direction irrévocable avec une rapidité vertigineuse pour le spectateur. Le montage construit chez lui la conscience du temps, lui fait sentir que sa pire crainte est en train de se dessiner : l'échec du personnage, son incapacité à pouvoir accéder à son désir par faute de temps, la mort comme point final à tous les drames qui l'avaient agité le temps du film. Bien sûr, l'identification est très claire : l'insécurité du spectateur a à voir avec le destin des personnages et le possible naufrage de leurs existences, mais également avec la sensation de sa propre condition, de sa propre finitude face à la vie. Le mélodrame joue avec le passage du temps avec une violence ouverte. Dans *L'aventure de Me Muir*, on voit Gene Tierney chez elle, discutant avec sa bonne. Un an a passé depuis le début du film, nous annonce la conversation qu'elles ont entre elles. La petite fille qui avait 7 ou 8 ans - qui n'apparaît pas dans la séquence - en a donc à peine plus. Une suite de prises de vue de la mer et des vagues qui s'enchaînent avisent le spectateur que le temps passe. Le plan suivant, il retrouve Gene Tierney se promenant sur la plage, paraissant égale à la séquence précédant l'ellipse. Pourtant, elle rencontre en chemin sa fille, venue lui rendre visite. Surprise, elle n'a plus 8 mais 20 ans, et arrive en voiture avec un jeune homme qu'elle veut présenter à sa mère. Le spectateur ressent comme un choc ce temps qui a passé et que l'on n'a pas vécu ; les années de Mme Muir se sont envolées le temps d'une coupe. La sensation est également celle du personnage, bien sûr, qui retrouve sa fille grandie le temps de leur séparation. Le choc du temps passé, partagé par le personnage et le spectateur, fait soudain sentir que la vie a une fin, et que celle-ci s'est rapprochée d'un bond. Dans *Suzanne*, de Katell Quillévéré, la mort du personnage joué par Adèle Haenel se déroulera également le temps d'une ellipse. Le spectateur découvre sa tombe en même temps que sa sœur, qui, partie au Maroc, n'en avait rien su. Cette fois le temps englouti par l'ellipse aura été fatal ; le possible précieux des retrouvailles entre les deux sœurs disparaît pour toujours.

Chapitre 3

La sensation du temps qui passe

Comment l'ellipse traduit-elle un temps subjectif ?

L'ellipse longue, qui fait passer des années en une seule coupe est très fortement associée à l'esthétique mélodramatique. Les réalisateurs s'en servent dans toute sa force émotionnelle ; pour faire avancer à grands pas la situation, choquer le spectateur devant le changement ou donner à sentir le passage d'une vie. Pourtant, c'est ce type d'ellipse qui, le moins, rend compte de la sensation du passage du temps pour le spectateur. Elle peut rendre l'impression, vertigineuse, du moment où le personnage voit soudain le temps qui a filé et ne reviendra plus. Elle peut faire sentir l'abîme, la coupe. Mais elle ne donne pas au spectateur la sensation du temps qui passe. Elle construit un temps déjà passé, qu'il ne peut que regretter depuis le présent du film. Le mélodrame travaille également une autre manière de faire passer le temps : un temps plus subjectif, proche des émotions des personnages, qui en traduit l'état d'esprit et évolue au cours du film.

Simone de Beauvoir écrit dans une nouvelle de *La femme rompue* :

« Tragiquement, ma vie se précipite. Et cependant elle s'égoutte en ce moment avec une telle lenteur – heure par heure, minute par minute. Il faut toujours attendre que le sucre fonde, que le souvenir s'efface, que la blessure se cicatrise, que le soleil se couche. Étrange coupure entre ces deux rythmes. Au galop mes jours m'échappent et en chacun d'eux je languis²³.»

Cette contradiction de la sensation du passage du temps me semble extrêmement importante dans le mélodrame. Les personnages courent après leurs objectifs tout en souffrant la lenteur de la vie quotidienne et en en percevant la grande monotonie ; Laura cherche un cadeau pour son mari dans *Brève Rencontre*, le professeur de *Noce blanche* donne son cours, Avril sort les poubelles dans *Les noces rebelles*. L'ennui et le quotidien ont également leur place dans le mélodrame. Les personnages, tantôt exaltés par le bonheur, tantôt résignés à l'attente et à l'ennui, ne vivent pas un temps mais des temps, qui se succèdent et se mêlent.

23 De Beauvoir, Simone, « l'âge de la discrétion », dans *La Femme rompue*, Gallimard, Paris, 1985, réed. Folio, p64-65

Le fracas du monde, la course folle du temps

Jacqueline Nacache soulevait avec intérêt la réminiscence du motif du bolide dans le cinéma mélodramatique²⁴. Dans *Écrit sur du vent*, *Comme un torrent* ou encore *Le Secret Magnifique*, les personnages se passionnent pour des voitures de course ou des hors-bords. La locomotive de la bête humaine, ou les chevaux fougueux de *Jézebel* et d'*Autant en emporte le vent* reprennent également ce motif de la vitesse, incarnant à la fois la cavalcade effrénée du temps et la tentation folle de pouvoir en défier la course, d'aller plus vite que lui.

Le premier ressenti que le spectateur a du temps dans le mélodrame, c'est sa fuite inaltérable. Elle est d'autant plus tragique que son irréversibilité constitue le véritable ennemi du héros de mélodrame ; s'il peut compter sur les retournements de situation les plus improbables pour se rapprocher de ses désirs, il ne peut pas lutter contre le passage du temps et il aura intérêt à ce que la résolution aie lieu avant qu'il ne soit trop vieux pour en profiter.

Cette sensation du temps qui passe, vite, est celle de la vie trépidante que le cinéma relie d'abord à la ville. Les mouvements d'accélération sont ceux de la machine productive du monde moderne, de la folie de la vie mondaine, et de la rapidité des ascensions et des chutes dans le monde capitaliste. Dans *Le bonheur*, ce sont les titres de journaux qui s'empilent les uns sur les autres, symbolisant le temps qui passe ; les théâtres ou les affiches où apparaissent le nom de l'actrice dans *Mirage de la vie* et dans *Une étoile est née*. Dans *l'Aurore* ce n'est pas l'ellipse, mais le rythme des plans, qui fera sentir cette activité débordante, excessive : les deux amants arrivent en ville et descendent du tramway. Une suite de plans fixes, courts, montrant les visages agacés des conducteurs, leurs freinages brusques, traduit la sensation de cette agressivité sensorielle de la ville, où les choses vont trop vite. Cette perception de la ville continue dans le mélodrame d'aujourd'hui. Dans *Happy together*, tout est fait pour perturber la sensation qu'a le spectateur de l'espace ; les plans s'enchaînent sans lui donner de références. Jouant sans arrêt sur les sautes d'axes et sur la décontextualisation des plans dans l'espace, Wong Kar-Wai lui donne une sensation de confusion et de rapidité. À nouveau, la ville est un tourbillon qui semble absorber le temps, l'accélérer avec brutalité.

L'image du temps qui passe à toute allure et de la ville va de paire avec la notion de succès. L'actrice de théâtre, car il s'agit souvent de cela, se retrouve soudain à enchaîner les spectacles et les succès, à passer d'un évènement mondain au suivant. Dans le mélodrame, on l'a vu, il s'agira

²⁴ Nacache, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'harmattan, coll. Champs visuels, 2001. p.73

souvent non pas d'une réussite en soi, mais d'un élément secondaire, voire d'une barrière à la réalisation véritable du personnage. Le regard que porte le mélodrame sur ces succès n'est donc jamais celui du simple réjouissement. Ce temps qui passe à toute allure, c'est du temps que le personnage ne vivra pas comme il le devrait, oubliant de regarder autour de lui et de prendre le temps de se consacrer à des valeurs plus importantes et plus proches de son réel désir. Dans *Mirage de la vie*, l'ellipse donne une sensation de vertige au spectateur. Les dates se mettent à défiler à toute vitesse. Le spectateur voit avec une soudaine impuissance les années s'envoler devant lui, assistant à 10 ans qui lui échappent et qu'il aurait envie de retenir. Comme un contrat diabolique, faustien, le personnage semble troquer du temps de vie contre la célébrité ; la possibilité de voir grandir sa fille contre la richesse et la reconnaissance du monde du théâtre. Ce temps exacerbé, accéléré, ne permet pas de vivre pleinement la vie. C'est celui du capitalisme et de la productivité nécessaire, effrénée, la poursuite d'un ersatz de bonheur promis par la société. La critique vise plus particulièrement le rêve américain : la vitesse du temps qui passe est associée à la pression sociale exercée sur les personnages qui leur impose de travailler, de réussir, de « devenir quelqu'un ».

Dans sa vision politique du mélodrame, Robert Lang associe capitalisme et patriarcat, et souligne qu'ils constituent presque systématiquement la force qui s'oppose aux personnages du mélodrame et contre laquelle ils devront lutter. Pour lui, ce monde de la productivité effrénée est celui des hommes ; les journaux qui défilent, les automobiles et les bolides, les grandes tours de New York, sont les modèles de réussite qu'imposent le patriarcat aux femmes. « Dans cette division du travail requise par le capitalisme, le « travail » des femmes est invisible et leur désir est subordonné aux impératifs masculins de la production réelle. Sous le patriarcat, on refuse aux femmes le rôle d'agents actifs dans l'économie du désir et de l'échange, elles sont réduites au statut de marchandise ²⁵ ». Le mélodrame traiterai alors de la confrontation du désir de ces femmes à ce statut qui leur est imposée. « Qu'une femme soit ou non au centre du récit, l'idéologie dominante veut que l'enjeu du mélodrame soit une question d'identité – d'un échec à être masculin, ou bien d'un échec à accepter les conditions répressives et négatrices du sujet qui sont celles du féminin sous le patriarcat²⁶. » Dès lors, ce temps qui est vu comme précipité, perdu, éloignant les personnages de l'essentiel prend un sens politique. Le mélodrame associe l'accélération nocive du temps qui passe au capitalisme et à la domination masculine responsable des frustrations et des problèmes identitaires de ses personnages. Il explicite aussi la complexité du désir féminin dans un monde en

25 Lang, Robert, *le mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minnelli*, trad. Noël Burch, Paris L'harmattan, coll. Champs visuels étrangers, 2008, p.23

26 Op. Cit. p21-22

changement : déchirée entre le travail et ses responsabilités de mère et d'épouse, l'héroïne sera souvent contrainte sur un mode tragique de choisir entre les deux.

Cette accélération du passage du temps introduit également un point de vue moral. Il s'agit presque d'un avertissement adressé au spectateur. Le mélodrame lui rappelle qu'il est lui aussi condamné à la mort ; non pas à la fin du film, mais finalement à peine plus tard. L'une des variantes les plus spectaculaires de ce passage du temps effréné sont les dernières minutes de la dernière saison de *Six Feet Under*. Le spectateur verra les personnages dont il a suivi les péripéties sur 5 saisons vieillir et mourir les uns après les autres. Pas un des personnages ne survivra à cette terrible hécatombe ; quelques scènes de vie décriront leur évolution jusqu'au moment de leur mort, systématiquement représenté. Cette résolution spectaculaire provoque une double sensation ; celle de la détresse devant la mort de tous les personnages que le spectateur avait accompagné le temps de la série, mais également le sentiment que ces morts font partie de la vie, et que ces personnages, tout comme lui-même, n'avaient pas de raison de vivre éternellement. Ce choix de mise en scène fonctionne comme un *memento mori* destiné au spectateur.

Le temps qui s'accélère est aussi celui, plus positif mais plus rare, du bonheur absolu. Dans *Brève rencontre*, de David Lean, les rendez-vous des deux amants sont représentés par des séquences de montage, c'est-à-dire par une suite de plans qui les montre ensemble dans des situations différentes sous une forme qui tient de l'inventaire ou de la liste. Des fondus enchaînés font passer d'un plan au suivant, avec un rythme rapide, comme si à peine commencé, l'instant devait déjà se terminer, s'estomper. Cet enchaînement ne s'arrête qu'une fois que, retournés à la gare, ils se retrouvent sur le point de se séparer. Le temps ne reprend sa course normale qu'une fois la journée terminée, lorsque les deux amants épuisés de la rapidité avec laquelle le temps aura passé, prendront leurs trains respectifs. Le flash back de *Casablanca* où Humphrey Bogart et Ingrid Bergman vivent pleinement leur passion à Paris peut-être lu de manière similaire. Le montage enchaîne une promenade en voiture, un achat de cacahuètes sur les bords de Seine, un moment d'intimité où elle arrange un bouquet de fleurs et tandis qu'il débouche le champagne et, enfin, une danse ensemble dans un bal. Le temps semble accéléré : cette fois non pas parce que le monde impose son rythme aux personnages, mais qu'au contraire, parce que ce bonheur parfait ne peut que donner la sensation que tout va trop vite. Les deux amoureux n'ont pas le temps de sentir le temps passer, absorbés par ce moment béni où ils sont enfin réunis. À nouveau, le mélodrame traduit avec pessimisme l'injustice avec laquelle le temps frappe les hommes ; les bonheurs trop intenses seront toujours trop courts, iront toujours trop vite. Les amoureux seront séparés, et il ne restera que ces bribes de moments intenses, parfaits, que le spectateur aura vécu fugacement.

La douceur des jours qui passent

Ce rythme effréné n'est jamais le seul mode d'évolution du mélodrame. Les accélérations viendront souligner la force du moment vécu ou le tumulte de la vie mondaine, mais elles seront irrémédiablement entrecoupées de moments plus contemplatifs. Genre nostalgique par excellence, le fracas de la vie et son intensité se verront contrebalancés par les moments réflexifs des personnages rêvant ou se souvenant de ces moments heureux. Dans *Brève rencontre*, les séquences de flash-back succèdent au présent du film : le personnage de Laura, assise dans un fauteuil aux côtés de son mari, revoit comme un spectateur de sa propre vie les images de la relation amoureuse qu'elle a vécue. Deux plans viennent jusqu'à mélanger les deux moments par un effet de surimpression ; tandis que Laura se souvient, elle apparaît dans le bas du cadre assise sur son fauteuil et assistant à ses propres émois amoureux. Le temps trop rapide du bonheur des *flash back* se retrouve confronté à la lenteur des séquences représentant sa vie présente, constitué de plans fixes et plus longs où elle ne quitte presque pas son fauteuil, symbole de son avenir tranquille et ennuyeux aux côtés de son mari.

Le mélodrame dilate peu le temps qui passe. À l'inverse du cinéma de la modernité où le temps devient un objet en soi, que l'on peut faire sentir au spectateur en tant que tel, le mélodrame se concentre toujours sur l'action, sur l'histoire, sur le temps fort. La représentation de l'attente, ou de l'ennui n'aura donc presque jamais à voir avec la longueur du plan. Étrangement, la représentation d'une sensation de langueur se fait également par le biais de l'ellipse. Le mélodrame viendra davantage jouer sur la répétition, et sur la représentation du passage du temps. Dans *L'heure suprême* de Frank Borzage, les années passées par Diane à attendre Chico seront ainsi représentées par une somme d'éléments que l'on retrouve au fil des plans : son travail à l'usine, les avances d'un officier, les aventures truculentes de pépé Boul. Le temps se trouve concentré par l'ellipse, mais les plans prennent une valeur itérative ; la scène qui sera répétée deux ou trois fois à l'image, fonctionnera en réalité pour des dizaines, des centaines de jours similaires. Les fondus enchaînés de Diane dans l'usine, son geste toujours similaire assise à la machine, l'axe de caméra qui ne changera pas pour la montrer attablée au travail... Autant d'éléments qui donnent la sensation d'un temps qui dure, des jours qui se suivent et se ressemblent. Tout en avançant, il n'avance pas puisque les journées passées sont les mêmes. Le temps passé par Diane loin de Chico s'embourbe, n'évolue plus, bloque les personnages dans une situation qui leur paraît interminable.

Dans *l'Aventure de Mme Muir*, c'est le même effet qui se répète. Malgré les sauts dans le temps, qui compressent les années durant lesquelles Mme Muir vieillit tranquillement auprès de Marta, la sensation que donne le film est également celle de la langueur des jours et de la lenteur tranquille de la vie qui passe. Au cours du film, la même scène se répète trois fois, avec des découpages quasi similaires ; il s'agit de la sieste de Mme Muir. Le spectateur assiste au début du film à la première : Mme Muir entre dans le salon suivie de Marta et s'assoit dans le fauteuil. Marta prend la couverture, posée non loin, chassant dans son geste le chien qui y est installé. Mme Muir s'endort et apparaît le fantôme, qui la regarde dormir, ce qui précédera leur première rencontre et leur histoire amoureuse. Dans la dernière partie du film, la même scène se répète quasiment à l'identique : jusqu'au chien qui est à la même place et à Marta qui le chasse de la même manière pour attraper la couverture. Cette fois le fantôme n'apparaît pas. Pourtant cette répétition invite bien le spectateur à ne penser qu'à lui, tout comme Mme Muir, qui ne peut oublier son amour impossible pour le beau fantôme. La dernière séquence reprend tous ces éléments à nouveau. Cette fois, Mme Muir va faire sa dernière sieste : elle est très âgée et s'éteint doucement dans son fauteuil, renversant son verre de lait dans un dernier souffle. Le fantôme reviendra, comme lors de la première sieste, pour partir avec elle dans l'au-delà où ils vivront enfin pleinement, leur relation ensemble. Bien que la vieillesse de nombreuses années de Mme Muir soit finalement représentée en peu de temps et de plans, la répétition de cette sieste rituelle, l'exactitude avec laquelle les éléments reviennent, donne l'impression de l'infinité du temps passé. Combien de siestes, dont on n'en représentera finalement que trois ? La sensation finale qu'en retire le spectateur est celle d'une tranquillité triste, d'un bonheur en demi-teinte, dont les malheurs et les bonheurs extrêmes sont exclus.

La lenteur des jours qui passent dans le mélodrame est très souvent associée à la résignation et à la vieillesse. Si le temps s'écoule avec lenteur et tranquillité, c'est que la lutte s'est achevée pour le personnage ; il a soit obtenu ce qu'il voulait, soit a accepté de ne pas atteindre son but. Le rythme effréné du mélodrame n'a plus lieu d'être : si la lutte est terminée, le temps peut se mettre à passer avec davantage de tranquillité, le personnage cessant d'être happé par l'objet de son désir. Les cas où le personnage obtient ce qu'il veut sont finalement très rares; le mélodrame se termine souvent par son échec. Ces moments de calmes seront alors ceux de d'un regard rétrospectif du personnage sur sa vie. Dans le cas où le *happy end* l'emporte, il arrive au dernier moment et il est rare de voir passer du temps après la réussite du personnage. L'image finale est celle du couple réuni (*L'Aurore*, *Les lumières de la ville*), des personnages réconciliés (*Talons aiguilles*), de la fin de la crise (*Derrière le miroir*, *La chatte sur un toit brûlant*). Le spectateur ne verra pas dans le mélodrame de bonheur durable ; il sera à peine représenté, le temps d'un instant, avant que ne s'achève le film.

La majorité des mélodrames se terminent cependant par une résignation. Tao, vieillissant, accepte l'idée d'être séparée de son fils, Stella Dallas s'exclut volontairement de la vie de sa fille, Mme Muir se laisse vieillir seule puisque le fantôme du capitaine ne reviendra plus... Si le fracas du monde et la vitesse avec laquelle passe le temps est jugé négativement dans le mélodrame, comme une erreur des personnages qui se laissent détourner par des distractions futiles, la résignation semble au contraire jugée comme une forme de sagesse. Elle est la seule forme de bonheur durable possible dans le mélodrame, celle où le personnage d'accepte son sort et cesse de lutter. Robert Lang écrit :

« le mélodrame ne propose pas de remplacer le patriarcat par autre chose de globalement meilleur ; le sujet (féminin ou masculin) ne peut rien attendre de mieux qu'une sorte d'adaptation à la culture dominante. Si l'espoir du changement subsiste, même les protestations les plus violentes du mélodrame n'appellent pas de changement radical. Le mélodrame reconnaît ce fait que nous sommes tous – hommes et femmes - assujettis à la Loi (...) - « l'ordre social légalement établi » - en tant qu'elle est fondée sur la différence des sexes et qu'elle a cette différence pour origine²⁷. »

Pas de révolution, pas de changement majeur : l'oppression que subit le désir du personnage est un état de fait qu'il échouera à combattre. La seule voie raisonnable pour lui, c'est d'accepter son impuissance. Le jugement moral de cette vie adoucie, faite de résignation et d'acceptation de sa propre misère humaine est donc en un sens positive ; il s'agit d'une forme d'acceptation du monde tel qu'il est, que l'homme ne peut pas changer. Robert Lang citant Elsaesser, écrit aussi :

« Le monde est clos, les personnages sont agis par d'autres. À force de souffrances, le mélodrame leur confère une identité négative, l'immolation de soi et les désillusions qui se succèdent aboutissent généralement à la résignation : les personnages émergent comme des êtres amoindris pour être devenus plus sages et plus consentant devant le monde comme il va²⁸. »

À nouveau dans la logique du mélodrame, rien n'est obtenu sans sacrifice ; la tranquillité se fera au prix de l'espoir et de l'illusion du désir. Dans *les Paraphuies de Cherbourg*, le spectateur retrouve

²⁷ Lang, Robert, *le mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minnelli*, trad. Noël Burch, Paris L'harmattan, coll. Champs visuels étrangers, 2008. p.22

²⁸ Op. cit. p. 20

Geneviève mère de famille et en manteau de fourrure, et il la devine, au fond, insatisfaite, puisqu'elle a senti le besoin irréprensible de passer par Cherbourg alors qu'elle n'a plus rien à y faire. Elle repart en voiture après sa rencontre avec Guy, émue et nostalgique, mais ne doute pas un instant de là où est sa place : auprès de sa famille à Paris. Geneviève a entièrement assimilé la rhétorique patriarcale portée par sa mère qui l'avait poussée à épouser Roland Cassard. Si Geneviève proteste un temps, son statut de fille-mère lui fait accepter la proposition de Roland : incapable de lutter face à la pression sociale, elle épouse celui qu'elle n'aime pas, mais qui lui promet une situation. Le mélodrame ne propose finalement pas d'alternative à ce monde patriarcal et semble affirmer que le seul moyen d'y être heureux, c'est d'accepter l'échec de son propre désir, son impossibilité dans le monde tel qu'il est. Le temps vidé de la précipitation, de l'urgence, ne peut finalement qu'être celui de l'abandon de ses désirs, de la fin du bonheur tel que le personnage l'avait fantasmé et de l'acceptation d'une existence plus terne.

Ces deux modalités du passage du temps dans le mélodrame reflètent finalement chacun un état du personnage dans sa situation de désir. La rapidité et le fracas du monde lorsque le personnage semble voir ses rêves se réaliser ; la lenteur et la répétition lorsqu'il se trouve frustré ou définitivement résigné. Dans le mélodrame plus contemporain, le temps reste celui de l'action, invariablement lié aux désirs et aux actions du personnages mais il se complexifie. Plus ironique, plus distancié du modèle mélodramatique des débuts, l'appréhension du temps peut se faire plus inhabituelle, et plus inquiétante pour le spectateur ; la perception en est plus profondément subjective, variable, difficile à saisir.

Le temps qui oppresse

La dilatation du temps est l'une des marques d'un cinéma plus moderne, qui caractérise entre autres, le passage de l'image-mouvement à l'image-temps théorisé par Gilles Deleuze. Si le principe de rendre l'action cohérente domine le mélodrame, certains cas plus ou moins marginaux du mélodrame, peuvent l'utiliser pour produire des sensations différentes. Robert Lang produit une analyse du *Lys Brisé*, où il remarque, bien avant le néoréalisme, cette dilatation du temps :

« C'est l'impossible ethos sexuel victorien qui constitue une impasse, reflété dans la structure même du film et son esthétique — les plans prolongés, les tableaux composés, les fonds flous, les valeurs picturales, les symétries centripètes. La différence des races est présentée comme le principal obstacle au bonheur dans *Le*

Lys brisé, mais sa spécificité est non-pertinente, car chaque forme de différence représentée ici — religieuse, esthétique, économique, sexuelle — renvoie immédiatement à une autre, montrant qu'elles sont toutes liées entre elles (...) Le film est obsédé par la différence de façon absolue et paralysante, au point que le récit lui-même n'avance presque pas. »²⁹

L'histoire d'amour fétichiste du *Lys brisé* introduira le ralentissement d'une progression de l'intrigue, remplacées par la répétition d'un motif au sein du film : le regard amoureux du chinois sur la jeune fille. Leur première rencontre dans la rue, l'irruption à demi-consciente de la jeune fille dans sa boutique, puis les deux séquences où le spectateur le voit s'occuper d'elle, jusqu'après la mort de celle-ci, le vol du corps et les derniers hommages qu'il lui rend. Le motif se répète, inlassablement, celui du visage regardant, accolé à celui du visage regardé ; l'histoire semble parfois ne pas avoir de réelle raison d'avancer autre que la répétition de ce regard. L'amour fou du chinois pour la jeune fille envahi le temps du film, en provoque la dilatation, le déraillement. L'objet du désir devient tel pour le personnage, que sa folie elle-même contamine le temps de la narration et ne mène plus qu'à la répétition. Comme une machine qu'un défaut mécanique viendrait altérer et qui tournerait, à vide, en répétant toujours le même mouvement stérile. Le mélodrame utilise à nouveau la répétition, mais cette fois pour souligner l'obsession du désir. La sensation de la langueur des jours qui passent est remplacée par une forme de folie obsessionnelle, par le cas où le désir prend toute la place et arrête le temps, lui donnant la forme d'une boucle dont on ne sort plus.

De manière plus contemporaine, Abdellatif Kechiche me semble jouer lui aussi sur la dilatation des situations pour les rendre à peine supportables. La séquence de rupture dans *La vie d'Adèle* s'étire sur 6 minutes durant lesquelles les deux jeunes femmes, Emma et Adèle, répètent à l'infini les mêmes phrases : le temps semblant rencontrer un point de boucle, où elles se trouvent l'une comme l'autre, à défendre leur position de manière presque folle, hystérique, sans évolution. Dans une première partie de la séquence, Emma interroge Adèle, tentant de la faire avouer son adultère, tandis qu'Adèle s'obstine à nier toutes les accusations d'Emma. La conversation se fait sur un mode répétitif, systématique : Emma pose les questions, Adèle trouve un détour ou une justification sur laquelle rebondit Emma. Enfin, lorsqu'Adèle finit par avouer sa trahison, la séquence passe à une autre boucle ; où Emma tente de faire partir Adèle, lui jetant ses affaires au visage et répétant, inlassablement qu'elle n'est qu'une « petite pute » et qu'elle ne veut plus la voir, tandis qu'Adèle fait résistance au rejet d'Emma. La séquence, qui aurait pu durer 30 secondes, trouve sa force dans la répétition insupportable des gestes et des mots. La sensation est celle d'un

²⁹ Lang, Robert, *le mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minnelli*, trad. Noël Burch, Paris L'harmattan, coll. Champs visuels étrangers, 2008. p.51

dérèglement du temps ; la folie s'empare du rythme même de la vie. La structure du mélodrame perd ici un peu son aspect linéaire ; il ne s'agit plus seulement de représenter l'enchaînement des moments forts jusqu'à leur résolution mais de les étirer jusqu'à l'épuisement, de les répéter, de les distordre. Le temps devient sujet à toutes les manipulations extrêmes. En revanche l'intention reste la même : c'est bien pour incarner une sensation de folie et donc une subjectivité, un mouvement du désir du personnage qui a cette fois perdu toute attache rationnelle, que le temps est travaillé, reconstruit.

Le temps qui oppresse, c'est également le temps indéchiffrable, aux sautes insondables pour le spectateur. On l'a vu, le spectateur confronté à l'ellipse est incapable de mesurer le temps passé sans indices visant à le lui signaler dans la suite du film. La coupe dans le temps est par définition incommensurable. Rompre la linéarité du temps, c'est donc perdre le spectateur, le laisser seul tenter d'évaluer le rythme de ce passage du temps. Dans *Happy Together*, Wong Kar-Wai s'en sert pour créer la confusion et le malaise. Coupes brutales, faux-raccords, saute d'axe, le découpage du film est fait pour mettre le spectateur mal à l'aise, incapable de se situer dans l'espace mais également dans le temps. À nouveau, la confusion est celle du personnage : Lai Yiu-Fai est perdu à Buenos Aires, contraint à un exil qu'il n'a pas choisi et incapable de se défaire de son ancien amant Ho Po-Wing avec lequel il vit une passion destructrice, obsessionnelle, cyclique. Un moment de *Happy Together* est particulièrement frappant sur ce point : lors d'une énième dispute entre les deux amants, Lai Yiu-Fai met Ho Po-Wing à la porte. Cette fois la rupture semble consommée. Un plan silencieux montrant Lai Yiu Faie enfin seul vient constituer un moment de répit pour le spectateur après une séquence de dispute caméra à l'épaule où les deux hommes se hurlent dessus. Pourtant, dès le plan d'après, le spectateur retrouve Lai Yiu Faie et Ho Po-Wing à nouveau réunis dans la même chambre exigüe. La structure du film coupe les retrouvailles et la réconciliation, pour ramener le spectateur au même point de départ, qui précède l'éprouvante séquence de dispute : tout est à recommencer. L'aspect cyclique du film et l'irrégularité avec laquelle passe le temps épousent les mouvements du désir chaotique des deux hommes. Wong Kar-Wai construit un temps oppressant, difficile à déchiffrer, contaminé par les émotions destructrices des deux amants.

Traduisant une émotion différente, ce jeu sur le temps de l'ellipse laissé indéterminé par le réalisateur est également présent dans *L'amour à mort* d'Alain Resnais. Chaque séquence est séparée de la suivante par l'image d'un ciel où tombe plus ou moins de neige, hachant le rythme du film d'autant de petites entractes qu'il y a d'ellipses temporelles. Le spectateur ne sait pas combien de temps est passé entre chacune de ces séquences. Parfois les personnages lui donnent un indice - le voyage prévu dans le Missouri ou la seconde mort de Simon fonctionnent comme des repères

dans l'histoire – mais la plupart du temps, le spectateur ignore le temps passé d'une séquence à l'autre. Les plans de neige sont accompagnés d'une musique dissonante et la quantité de neige tombante semble varier de manière aléatoire. Cette impression d'irrégularité, de hasard et les ruptures continues du temps du film donnent au spectateur la sensation d'un temps qui s'écoule de manière chaotique, incompréhensible. Le temps est vu comme un mystère pour l'homme, au même titre que la vie et la mort. Les plans font attendre une explication ; on entre dans le film par la mort et la résurrection d'un homme, dont il faudra attendre une ellipse et la séquence suivante pour en comprendre le sens. À nouveau, cette gestion du temps traduit l'émotion des personnages : le spectateur se sent sans cesse coupé du film, interrompu, tout comme Simon, ayant assisté à la mort, ne peut plus faire partie de la vie. À nouveau, ce temps perturbé du film, qui provoque des difficultés de lecture au spectateur, vient signaler un déséquilibre chez le personnage. La relation de Simon à la mort, dont on ne saura jamais bien si elle est tout à fait sensée ou toute à fait folle, contamine le film ; la répétition de ces plans de ciel fera bien sûr écho à la question de l'au-delà, qui obsède tous les personnages et viendra retranscrire l'obsession de Simon, qui l'empêche de participer pleinement à la vie.

DEUXIÈME PARTIE 2

Le temps du mélodrame, Structure du montage et récurrences

À travers trois analyses

Loulou de PABST

Mirage de la vie de SIRK

Au-delà des montages de ZHANGKE

La structure même du mélodrame introduit un point de vue sur le temps qui lui est spécifique. Le regard qu'il porte sur le défilement du temps est propre au genre : le rapport entre passé, présent et futur, mais également la croyance en une circularité du temps. Pour entrer davantage dans les détails, nous étudierons la structure mélodramatique à travers trois exemples, qui jalonnent l'histoire du muet à nos jours : *Loulou* de PABST, *Mirage de la vie* de SIRK et *Au-delà des montages* de ZHANGKE. Trois films , qui proviennent de continents différents et où enfin, passent les années : L'Allemagne en 1927, les USA en 1959, ou la Chine en 2015 continuent de penser le mélodrame avec un rapport à la structure et au temps similaire.

Chapitre 1

Les trois temps du mélodrame

Regard vers l'avenir, Regret du passé, Échec du présent

Le mélodrame est un genre nostalgique. Les personnages passent leur temps à regarder en arrière, à regretter un temps béni et perdu. Dans les trois exemples de films choisis, la structure se répète : un premier temps qui sans être idéal, sera vécu comme tel par les personnages et reste un souvenir vers lequel ils se tournent, sans cesse. Un second temps qui met en place la déchéance de cet univers et une course vers un objet de désir qui s'éloigne toujours plus. Enfin, un troisième temps où les personnages font le constat de leur existence et, regardant en arrière, se rendent compte des erreurs commises et de la vacuité de leurs existences.

Le paradis que l'on perdra

Les trois exemples choisis ont en commun de construire une première situation, qui sera vue comme idéale par les personnages durant le reste du film. S'il n'est jamais tout à fait rose, et laisse déjà sentir les tensions qui pèseront sur eux le reste du film, il reste l'objectif vers lequel les personnages se tournent. Il s'agit d'abord du temps où tous les personnages sont réunis.

Dans *Loulou*, les personnages sont tous présents dans les deux premiers actes ; le docteur, Alwa, le père de Loulou, Rodrigo, la comtesse. Ce n'est que par la suite que tous disparaissent, les

uns après les autres, mourant pour la plupart. Jamais l'équilibre ne se reforme, et il s'agit des seuls moments où Loulou est avec son entourage au complet. Dans l'acte 4 meurt le docteur ; dans l'acte 5 et 6, Loulou fuit le contexte dans lequel elle vivait, n'emportant qu'Alwa avec elle ; dans l'acte 7, Rodrigo est assassiné et la comtesse, rendue folle, emmenée par la police ; dans l'acte 8, c'est enfin Loulou qui meurt assassinée. Dans *Mirage de la vie*, la famille se constitue également dans la première séquence : Lora, et Susie rencontrent Annie, Mary-Jane, et Steeve. Dans la première moitié du film, avant l'ellipse, elles vivent toutes ensemble, tandis que Steeve passe son temps à leur rendre visite, considéré comme un membre de la famille. La fin de cette première partie s'achève avec l'histoire d'amour entre Steeve et Lora, annonçant la fin de l'équilibre familial. Dans la seconde partie du film, le spectateur les retrouve définitivement dispersés et ne rêvant que de se retrouver les uns les autres. Susie souffre de ne plus voir souvent sa mère ; Steeve n'a pas oublié Lora et rêve de reconstituer le couple qu'il formait avec elle ; Annie cherche sans relâche Mary-Jane, qui cherche à s'éloigner de la famille. Enfin, dans *Au-delà des montagnes*, le trio amoureux que forment Tao, Jinsheng et Liangzi représente l'équilibre le plus parfait du film. Jamais Tao ne sera mieux entourée par la suite, perdant ses proches les uns après les autres : elle divorcera de Jinsheng, se verra retirer la garde de son fils, et verra mourir son père. Seul lui restera son chien, dont la présence à ses côtés viendra davantage souligner sa solitude.

Il s'agit également du moment où l'innocence est encore possible. Les personnages vivent un moment béni : ils ont des rêves, des espoirs, croient en l'avenir. Lora Meredith veut faire du cinéma tandis que Steeve Archer se consacre à la photo d'art et rêve d'exposer dans les meilleurs musées de New York. Tao chante à la fête du Nouvel An « nous entrons fièrement dans le nouveau siècle ». Si Loulou est un personnage plus difficile à lire, tournée vers le présent et ses plaisirs, elle passera de son statut de femme entretenue à celle de meurtrière en cavale puis prostituée des quartiers pauvres de Londres. Bien que les choses ne semblent pas affecter Loulou, toujours égale à elle-même, elle sera de plus en plus réduite à un corps, souillée par le monde qui l'entoure, tandis que le début du premier acte dessine un possible équilibre avec le docteur. Le seul personnage qui ne vit pas cette perte de l'innocence est Mary-Jane, la fille d'Annie de *Mirage de la vie*, qui sait déjà son avenir désespérément fermé par le fait d'être née d'une mère noire. Le personnage est d'autant plus autodestructeur qu'il n'a justement pas accès à ce passé providentiel, ce paradis perdu dans lequel s'abreuvent les autres personnages lorsqu'ils souffrent trop.

Ce passé idéal est systématiquement associé à un statut social. Dans *Au-delà des montagnes* et *Mirage de la vie*, c'est la pauvreté ou l'appartenance à une classe moyenne. Rêvant de réussite sociale, les personnages y sont pourtant plus heureux que dans la suite du film. L'argent et le succès

seront responsables de la séparation des personnages : Lora ne voit plus sa fille qu'entre deux succès théâtraux ou cinématographiques ; Tao accepte de perdre la garde de son fils car elle imagine que son ex-mari plus fortuné qu'elle est plus à même de permettre une belle vie à son fils. À l'inverse, dans Loulou, la déchéance se fait de la tranquille vie de femme entretenue à celle des bas-fonds de Londres où les personnages se demandent pourquoi il est si facile de trouver de l'alcool à crédit et si difficile de trouver du pain. La morale du mélodrame semble celle de prôner l'équilibre : une trop grande fortune et une trop grande misère sont des obstacles au bonheur. À nouveau, la leçon est celle de la ligne médiane et de l'acceptation de ce que l'on a.

Cette première partie est intéressante à analyser car si elle constitue un modèle de bonheur fantasmé par les personnages durant le reste du film, elle est d'abord loin d'être vécue comme telle. Lora Meredith ne parvient pas à percer et, déjà, se sent un peu trop vieille pour commencer une carrière ; Tao voit apparaître les signes de la jalousie entre les deux hommes qui la forceront à choisir ; Loulou n'est que la maîtresse du Docteur qui, dès le premier acte, lui annonce qu'il veut se marier avec une autre femme. Cette première partie est en réalité loin d'être une situation idéale pour les personnages ; pourtant, ils ne cessent d'y faire référence. Ce qui la caractérise davantage qu'un moment de plénitude absolue, c'est qu'il s'agit en réalité du seul moment où ils se projettent vers l'avenir. Le temps de cette première partie existe pour les laisser rêver au futur, qui ne se déroulera évidemment pas comme prévu ou n'apportera pas la plénitude espérée. Lora Meredith devient bien la star à laquelle elle rêvait, mais elle confie à Annie qu'elle sent qu'il lui manque quelque chose. Susie souhaite en regardant passer une étoile filante que la famille se reforme pour toujours, comme dans les premiers temps du film. Tao et son fils, séparés, rêvent l'un et l'autre aux moments où ils étaient ensemble. Jinsheng ayant émigré, regrette la Chine où contrairement à l'Australie, il avait des ennemis sur lesquels tirer. Les personnages ne cessent de regarder vers le passé, là où le début du film les montrait pleins d'espoirs dans le futur. Même le spectateur, qui a pourtant assisté à la première partie du film, se prend à la voir comme un temps béni pour les personnages.

Une analyse plus en avant porterait à voir ce paradis perdu comme une entité qui n'existe en réalité non pas dans le film, mais dans un avant du film. D'une certaine manière, lorsque le film commence, il est déjà trop tard, et les premiers problèmes sont apparus. Le bonheur aurait existé, mais dans le trou noir qui précède le début de la narration.

Jacqueline Nacache, étudiant les débuts des films Hollywoodiens, remarque un motif souvent répété. Pour les américains, l'une des manières de commencer un film, c'est de :

« considérer le hors-temps comme un paradis où le récit filmique vient semer son désordre ; un paradis dont l'ouverture, telle une fenêtre entr'ouverte, laisse parfois apercevoir brièvement la perfection, fait jaillir le récit d'un passé dont l'harmonie lumineuse n'éblouit un instant que pour mieux disparaître. (...) L'ouverture en tant qu'elle offre un éclair de l'unité primitive, ne se contente pas de construire un spectateur désirant, mais donne au récit filmique sa propre zone de manque et de désir ; le fait que ce récit ne progresse que poussé par un invincible mal du pays, poussé par la douleur d'une absence dont les ellipses sont la seule (in)visible figuration.»³⁰

Cette idée développée sur le cinéma Hollywoodien s'applique parfaitement sur les trois films ; la passion de Loulou et du Docteur s'achève dans le premier acte, mais a dû bien exister avant dans toute sa splendeur ; Lora Meredith raconte à Steeve que son mari était un grand homme de théâtre avant de mourir, et qu'ils formaient une famille heureuse avec Susie ; on apprend qu'Annie est également veuve ; l'innocente et joviale Tao tente de conserver le trio amical qu'elle forme avec Jinsheng et Liangzi d'une manière toute enfantine qui donne à penser qu'ils ont vécu cet état d'équilibre dans le passé. « Tout le film » nous dit encore Jacqueline Nacache « est le mode d'emploi, qui part à la recherche des « secrets » de l'ouverture plein d'espoir, et pourtant résigné à la défaite. (...) la souffrance d'éprouver que ce qui a été plus jamais ne sera, et dont un éventuel *happy end*, en fin de parcours ne sera jamais qu'un vague et infime écho.³¹ » En effet dans *Mirage de la vie*, la famille ne se reconstituera jamais durablement, Mary-Jane fuit à New York et Susie part pour l'université ; lorsqu'elles reviendront, ce sera pour l'enterrement d'Annie. Dans *Au-delà des montagnes*, Tao ne retrouvera un certain bonheur que dans le souvenir de ses années de jeunesse, revivant dans sa tête les meilleurs moments de son passé. Quant à Loulou, la *happy end* n'a pas lieu d'être, le film sombre dans le désespoir le plus total.

La déchéance sous toutes ses formes

La seconde partie constitue donc une chute, une déchéance par rapport à la situation première. La lutte du personnage pour son bonheur se complique et il en semble au contraire de plus

³⁰Nacache, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'harmattan, coll. Champs visuels, 2001. pp. 137-138

³¹ Op. Cit. p171

en plus éloigné. Dans les trois films, cette déchéance prend une forme différente. Dans *Loulou*, c'est la chute sociale du personnage éponyme qui ne cesse de l'entraîner dans des situations plus sordides, où se révèlent la concupiscence et la cruauté humaine. Dans *Mirage de la vie*, il ne s'agit pas d'une déchéance progressive, mais d'une rupture provoquée par l'ellipse : 10 ans plus tard, les personnages sont plus que jamais éloignés les uns des autres, la communication est devenue impossible. Ils ont suivis des voies trompeuses, n'ayant pas compris que seul l'amour les aurait rendus heureux, comme le dit la chanson du générique « Without love, you're only living an imitation of life » (Sans amour, vous ne vivrez qu'un mirage de la vie). Enfin, dans *Au-delà des montagnes*, la déchéance des personnages est entièrement liée à celle du monde qui l'entoure : la Chine se perd dans le capitalisme effréné et oublie sa propre culture, ses propres racines ; ils s'effondreront dans un même mouvement.

L'aspect le plus étrange de la déchéance de Loulou est peut-être que le personnage principal ne semble pas être transformé par ce qui lui arrive ; le monde se détruit autour de Loulou et elle ne s'en rend pas compte. Elle semble toujours égale à elle-même : elle joue, amoureuse, lorsqu'elle se prostitue dans les pires quartiers de Londres de la même manière qu'elle sautait dans les bras du docteur lorsqu'elle était riche et entretenue ou qu'elle semblait tomber sous les charmes du jeune Alwa. S'il est difficile de lire le personnage de Loulou, qui est la source de multiples interprétations, sa constance à travers les événements est évidente. Elle reste libre dans sa tête et dans ses actes alors que l'étau se resserre peu à peu autour d'elle. L'objectif du personnage, est celui d'une forme de réussite sociale, mais il semble difficile de le cerner davantage elle semble se contenter de toutes les situations, détenant la capacité à survivre hors du commun. Elle se laisse utiliser par les hommes qui l'entourent sans sembler leur en vouloir, et les aime sans relâche jusqu'aux fous, aux monstres, aux meurtriers.

Si à la vision du film, *Loulou* donne l'impression d'une longue descente aux enfers, la structure de Loulou est en réalité construite sur la forme d'une ascension puis d'une chute. Dans les 4 premiers actes, Pabst dessine la possibilité pour Loulou de sortir à tout jamais de sa condition de femme pauvre : d'abord rejetée par le docteur qui la quitte pour épouser une femme du même rang que lui, Loulou parvient à le séduire de nouveau et à provoquer un esclandre qui force le docteur à l'épouser. Le premier chemin qui se dessine pour elle est donc une sortie possible : une émancipation du travail, de la pauvreté et des hommes qui cherchent à l'utiliser. Le mariage est la promesse d'une stabilité qui ne lui coûte pas sa liberté : une fois le docteur épousé, elle pourra faire ce qu'elle voudra. Sans être complètement idéale, sa situation lui permet de se projeter vers l'avenir dans ces 4 premiers actes. Les signes de la tragédie sont déjà là : la violence du docteur ; l'amour

aveugle que son fils Alwa porte à Loulou ; la concupiscence de ses deux compagnons de route qui se servent d'elle, lui volant ouvertement son argent et son alcool... Le spectateur sait qu'il n'arrivera rien de bon en compagnie de ce monde-là. Mais il se projette, avec Loulou, vers un avenir plus radieux, car le propre du mélodrame est de faire croire, que tant qu'il reste du temps, tout est encore possible. La fin de cette première partie se fait à la fin de l'acte 4, lorsque le Docteur tente de forcer Loulou à se suicider. Découvrant Rodrigo et de Schigolch dans leur chambre nuptiale, le docteur les chasse avec violence. En revenant, il découvre Alwa pleurant sur les genoux de Loulou ; c'en est trop, il comprend que jamais il n'aura l'assurance de la fidélité de Loulou et tente de la forcer à se tuer. Le coup part, mais c'est lui qui meurt dans les bras de Loulou et sous les yeux d'Alwa, qui ne sera, comme le spectateur, jamais totalement convaincu de son innocence. L'acte 5, qui correspond au moment du procès sera un moment de pivot, un point de bascule entre la partie de la progression et la chute définitive de Loulou jusqu'à la mort. Loulou s'enfuit et devra vivre dans la clandestinité, devenant davantage vulnérable aux hommes qui l'entourent. La déchéance en tant que telle ne se compose finalement que des 3 derniers actes : Loulou est contrainte de s'enfuir à l'acte 6 ; arrive dans l'acte 7 dans un casino clandestin où la loi est celle de l'argent et de la violence ; finit l'acte 8 dans la misère la plus crasse, qui l'amènera à se prostituer. Le monde des deux derniers chapitres est suffisamment violent pour nous donner l'impression que le film se compose d'une lente et interminable chute alors qu'il s'agit en réalité seulement des deux derniers chapitres.

Dans *Mirage de la vie*, la sensation n'est pas celle de la déchéance progressive, sinon du passage d'un point de non-retour d'où toute possibilité d'amélioration est systématiquement rompue. Comme dans *Loulou*, toutes les difficultés qui pèsent sur les personnages sont déjà en germe dans la première partie. L'ambition de Lora Meredith qu'elle met au-dessus de tout et qui causera le malheur de sa fille dans la seconde partie ; le refus de Sarah-Jane, jeune blanche d'une mère noire, d'accepter sa condition raciale et de subir la même exclusion sociale de sa mère ; la passion de Susie pour son beau-père, d'abord infantine et innocente. Les personnages sont également tournés vers le futur et surtout vers la réussite de Lora Meredith, qui constitue l'objectif dont dépendent les autres personnages. Annie est déjà en échec avec Sarah-Jane mais son désir dans la première partie épouse encore celui de Lora : elle rêve avec elle à son ascension dans le monde du théâtre.

Après la rupture de 10 ans, au cours duquel Lora Meredith fait une carrière et devient une star, l'objectif fixé est donc obtenu. La déchéance de la seconde partie s'explique par l'erreur de Lora Meredith, qui aveuglée par son orgueil, s'est trompée d'objectif. Alors que le générique présente, dès le début, la réponse au chemin que cherche Lora Meredith (se contenter de l'amour), elle continuera à chercher à combler ses frustrations dans le show-business. Tous condamnés par cette erreur, les

problèmes en germe dans la première partie s'intensifieront dans la seconde. Lora délaisse sa fille et laisse l'écart se creuser entre elles ; elle rejette Steeve Archer, permettant à Susie d'en tomber amoureuse ; elle impose à Sarah-Jane le spectacle de sa mère comme domestique et l'accroissement des différences entre la moitié blanche et la moitié noire de la famille ; elle se laissera servir par Annie jusqu'à l'épuisement total et se rendra indirectement responsable de la mort de celle-ci. Le passage des filles à l'âge adulte est le vecteur de l'intensification des problèmes, jusqu'à l'explosion. Pour Sarah-Jane il ne sera plus question de supporter la honte que lui fait sa mère en venant la chercher à l'école, mais bien de choisir une vie, de se construire son propre chemin. La seule voie qui lui semble possible est celle de mentir et de cacher ses origines noires, ce qui lui ouvre la possibilité d'une ascension sociale mais l'oblige à renier sa mère. Pour Susie, le passage à l'âge adulte sera synonyme de la découverte de l'amour qu'elle porte à Steeve. Dès lors, ce sera pour elle l'occasion de se confronter à sa mère en tant que fille délaissée mais aussi en tant que rivale potentielle.

Dans cette partie, le destin des personnages et leur incapacité à prendre conscience de ce qui pourrait les rendre heureux se fonde sur deux modes. Le premier est celui de la déchéance tragique qui touche Sarah-Jane et Annie. Sarah-Jane verra sa place dans la famille de plus en plus réduite au rang de domestique : plus Lora fait fortune, et plus la rupture entre les deux parties s'accroît. Sarah-Jane vit progressivement les rejets : le cheval offert à Susie tandis qu'elle reste enfermée dans sa chambre, les conseils du reste de la famille pour qu'elle sorte avec le fils du chauffeur noir, l'invitation de Lora à aider sa mère tandis que Susie et Steeve profitent de la soirée avec les invités... Sa place sera de plus en plus retranchée aux coulisses. Elle vivra de même l'échec de se construire une existence en dehors du cercle familial. Battue par son premier amoureux lorsqu'il apprend qu'elle est la fille d'une noire, virée du bar où elle trouve un emploi de danseuse après que sa mère lui ait rendu visite : le destin s'abattra sur Sarah-Jane, lentement, sûrement. Elle devra toujours plus se détacher de la famille jusqu'à la renier définitivement, chassant sa mère de sa vie. Cette tragédie individuelle, déjà en germe dans la première partie, ne fera que se développer, comme un cancer, au cours du film. Pas un soupçon d'espoir ne viendra égayer la lente et tragique séparation de la mère et de sa fille. À l'inverse la relation entre Susie et Lora – tout comme celle de Lora et Steeve – évolue en dent-de-scie : Lora promet de cesser de travailler puis se voit proposer un film à Hollywood qui la fait revenir sur sa décision ; elle promet de rester et d'assister à la remise de diplôme de Susie mais repart à nouveau pour un tournage. À un certain point, la moitié blanche de la famille se met à tourner en rond, ne sachant plus quelle position adopter. Lora hésite à se lancer dans une relation avec Steeve, hésite à abandonner sa carrière pour Susie et se trouve finalement une position médiane qui ne contente personne.

Dans *Au-delà des montagnes*, la décadence des personnages est entièrement liée à la déchéance de la Chine et s'apparente à une symbolique fin d'un monde. Le film est rempli de références qui y font écho. Après avoir choisi d'épouser Jinsheng, Tao voit un petit avion s'écraser devant elle. Elle est filmée en travelling circulaire, avec une forme de solennité qui vient souligner ce plan comme un moment symbolique. L'avion qui s'écrase, en feu est sans doute une référence au rêve d'Icare : l'homme capitaliste, en lutte contre la nature des choses, finira par s'autodétruire. Dans tous les cas, c'est la promesse de la chute. Plus loin dans le film, Liangzi regarde un tigre majestueux enfermé dans sa cage tourner en rond. À nouveau, il peut symboliser beaucoup de choses ; l'enfermement de la Chine dans un jeu qui la dépasse, ou l'absurdité d'un monde qui enferme celui qui était né pour dominer. Mais la volonté du film de construire une réflexion sur la décadence de la Chine à travers les destins des personnages se retrouve à de nombreux niveaux. Tous les rebondissements vécus par Tao et ses prétendants correspondent à des problèmes sociaux contemporains. La trajectoire des personnages est directement et systématiquement influencée par l'évolution de la Chine ; à la fois victimes et acteurs des changements de la société chinoise, leurs destinées sont intimement liées.

Dans la Chine des années 2000, Jinsheng, le prétendant capitaliste et sans scrupule applique dans sa vie amoureuse ce qu'il a appris dans les affaires : prendre l'initiative, battre ses concurrents, et les éliminer tout à fait. Il exige de Tao qu'elle choisisse entre Liangzi et lui, achète la mine où travaillait Liangzi pour le faire renvoyer, et cherche enfin à le tuer. En 2014, Liangzi, l'ouvrier minier peu qualifié, déménage vers la campagne pour pouvoir subvenir à ses besoins et développe un cancer à force de travailler sous la terre, dans des conditions déplorables. Jinsheng qui est fasciné par l'occident déménage à Shanghai pour que son fils Dollar fasse ses études en anglais ; il va ensuite en Australie. En 2025, Dollar, exilé en Australie, a tout oublié tout de ses racines chinoises et de sa langue maternelle, il ne peut même plus communiquer avec son père. Tous les rebondissements majeurs du film sont en lien avec les problèmes actuels de la Chine : l'accroissement des inégalités entre riches et pauvres, l'attraction vers un modèle occidental jusqu'à nier sa propre culture, l'immigration forcée par la pauvreté des travailleurs à l'intérieur du pays, la diaspora menée dans un souci d'expansion capitaliste... Jia Zhangke dépeint à travers l'histoire de Tao la déchéance de son propre pays, la perte de l'identité chinoise, la volonté d'aller toujours plus vite et plus loin sans prendre en compte ce qui y est perdu. Les deux personnages de Jinsheng et de Liangzi représentent ces deux aspects de la Chine entre lesquels Tao est déchirée. Liangzi appartient au passé socialiste de la Chine ; travailleur patient, appartenant à un groupe de mineurs, se moquant de Jinsheng qu'il qualifie ironiquement d'élite. Jinsheng représente le capitalisme sauvage ; il n'a pas de limites éthiques, géographiques, et encore moins de vitesse. Il communique par skype entre la

Chine et l'Australie, envoie son fils en jet ou en TGV, traduit l'anglais en temps réel avec Google Translate. Jinsheng vit un temps de plus en plus rapide, où les choses s'accélèrent de manière vertigineuse et où il n'est plus besoin d'être patient, d'attendre quoi que ce soit : la technologie a réduit le temps pour chaque action.

La déchéance d'*Au-delà des montagnes* est donc en relation directe avec le temps du film. Jia Zhangke observe une déconnexion entre le temps humain et le temps de la société. Les personnages devront ralentir pour tenter de retrouver un rapport émotionnel aux choses : Tao choisit un vieux train qui fait le voyage en davantage de temps afin de ramener son fils à Jinsheng en en profitant un maximum. Après l'échec de la communication entre Dollar et son père, ils troquent google translate contre la professeur de Dollar qui prend le temps de leur traduire ce qu'ils ont chacun à se dire. La déchéance n'a pas lieu dans une violence de la société chinoise qui s'intensifierait ; dès la première partie, Jinsheng fait renvoyer son rival et va jusque tenter de le tuer. Ils s'agit davantage d'une déconnexion des êtres : de l'isolement progressif de Tao qui au fil des années peut compter sur de moins en moins de soutien ; de Jinsheng qui s'enferme dans une solitude mutique et entêtée ; de Dollar qui ayant perdu toutes ses racines, ne parvient pas à voir un futur à son existence. Le personnage de Liangzi, isolé dans une cité ouvrière et devenu père de famille, paraît relativement heureux, mais il n'a surtout pas le choix : en tant qu'ouvrier il semble réduit à sa fonction économique au-delà de tout autre principe. Refusant la compétition acharnée et un monde qui s'est transformé radicalement, restant fidèle à la religion et aux valeurs conservatrices chinoises, il sera cependant épargné du sort des autres personnages, dont la structure familiale explose en chemin.

La déchéance centrale du film mélodramatique est finalement assez peu consciente chez les personnages : elle est causée par le monde qui les entoure et ils n'en voient que les répercussions sur leurs vies quotidiennes. Loulou semble à peine voir les changements dans sa vie ; les personnages de *Mirage de la vie* ne se rendent pas compte du mal qu'ils se font les uns et les autres, enfermés dans une vision des choses qui est la leur ; Tao, Jinsheng et Liangzi ne formuleront jamais la moindre analyse sur la déchéance politique de la Chine, que seul lit le spectateur attentif. Ils n'en apprendront rien dans ce temps du film, il faudra en attendre la fin pour qu'un regard un peu plus réflexif sur le chemin parcouru soit fait par les personnages.

La fin, constat de la vacuité de la vie

La fin du mélodrame donne toujours l'occasion de faire revenir les personnages sur leurs trajectoires. Sous la forme du regret, de l'indignation ou au contraire de l'acceptation, de la résignation. La fin se retourne vers le début et forme une boucle dans l'imaginaire des personnages ; ils se revoient, se souviennent, regrettent le paradis perdu des débuts, leurs jeunessees et leurs vies gâchées.

Le motif le plus récurrent est celui de la constatation du caractère déceptif de la vie. Dans *l'Éducation Sentimentale*, Flaubert construit une œuvre de plus de 300 pages racontant la vie de Frédéric de sa lutte pour se faire une place à Paris. La dernière page raconte la rencontre entre Frédéric et son ami d'enfance Deslauriers : ils évoquent alors le souvenir commun d'un jour d'été où ils avaient une quinzaine d'années et où ils s'étaient enfuis, honteux, d'un bordel, sans oser aller jusqu'au bout. Le livre s'achève sur la constatation de Frédéric « C'est là ce que nous avons eu de meilleur ! ». Des centaines de pages et de péripéties, d'efforts et de sacrifices des personnages pour parvenir finalement au constat que ce qu'ils ont eu de meilleur, fut un épisode imbécile et adolescent dont ils sont sortis couverts de ridicule. Le pessimisme de Flaubert sur l'existence s'incarne ici avec beaucoup de force et résume assez bien la vision que le mélodrame donne de la vie. Cet effet narratif se retrouve en effet chez Zhangke et chez Sirk de manière pratiquement similaire.

Dans *Au-delà des montagnes*, 25 années passent entre la première séquence et la dernière. Dans la première, Tao qui doit avoir dans les 30 ans, apparaît pour la première fois au centre d'un groupe de jeunes chinois sur la musique *Go West* des Pet Shop Boys. Ils sont tous très enthousiastes et reprennent la même chorégraphie, parfaitement synchronisées. Vingt-cinq ans plus tard, après ses déboires amoureux et familiaux et la décadence de la Chine que l'attraction pour l'Occident (« Go West! ») n'a pas rendue aussi heureuse que prévu, Tao apparaît à nouveau. Le maquillage la vieillit fortement : elle ressemble à une grand-mère alors qu'elle devrait avoir à peine 55 ans. Le symbole est clair : le temps a passé, et Tao, qui entrait dans l'existence au début du film, se trouve aujourd'hui à la fin de sa vie. Elle n'a pas grand-chose à attendre de plus que de vieillir, tranquillement avec son chien. Dans la dernière séquence, elle part le promener lorsque soudain se met à retentir le début de *Go West* ; sous la neige, souriant légèrement, elle se met à danser, avec les mêmes gestes, la chorégraphie du début. Seule, sur le terrain vague couvert de neige, dansant sur la musique qui se joue dans sa tête, elle paraît presque aussi juvénile, ses gestes la rappelant à ses 30 ans. Ainsi se termine le film, sur Tao rêvant, seule, et dansant avec l'enthousiasme de sa jeunesse. Comme chez Flaubert, le dernier moment du personnage rappelle le premier, annulant tout ce qui s'est passé entre

les deux. Le chemin qu'a pris Tao se révèle être une erreur, dont elle n'a finalement rien tiré et où elle a perdu son mari, son fils, et son père, se retrouvant à la fin plus malheureuse qu'au début. Seuls lui restent ses souvenirs.

Dans *Mirage de la vie*, c'est la même constatation qui arrive, mais plus tôt dans le film. Juste après l'ellipse, Lora Meredith parle de sa célébrité avec Annie. Elle évoque sa sensation d'incomplétude : « It's funny isn't it? After all this time of struggling, you make it. And you find out it doesn't worth it. » (« C'est drôle, non ? Après tout ce temps à lutter, enfin on réussit... Et on découvre que ça n'en valait pas la peine. »). Plus tard, c'est Steeve qui lui confiera la même sensation : « did you ever get the feeling that you get tired of what you're doing ? » (« ne t'es jamais tu sentie fatiguée de faire ce que tu fais? »). Ce qui a été accompli par les deux personnages qui se sont élevés socialement dans le film a perdu tout son sens, car ça ne les a pas rendu heureux. Irrémédiablement attirée par le show-business, Lora Meredith ne peut s'arrêter de tourner, devenue dépendante à sa propre popularité, elle s'enferme dans une course vaine. De la même manière, tous les efforts commis dans la première partie trouvent leur réponse dans la phrase de Lora Meredith : ça n'en valait pas la peine. La fin apporte une donnée supplémentaire et d'autant plus cruelle. Annie meurt et le reste de la famille assiste à ses funérailles : surprise, ce sont des milliers de gens qui viennent lui rendre hommage, la larme à l'oeil, reconnaissants de la bonté dont elle avait su faire preuve, à chaque instant. Soudain, la destinée d'Annie, qui avait toujours été reléguée au second plan, réapparaît dans toute sa puissance, comme un modèle de vie exemplaire depuis toujours sous leurs yeux à tous. Annie, elle, a aimé : elle est restée attentive, proche des autres, dans le don d'elle-même en permanence. Elle a suivi le chemin exactement inverse à celui de Lora, qui n'a jamais pensé qu'à elle ; et le spectateur se demande soudain pourquoi le film contenait davantage l'histoire de Lora que la sienne. L'ironie moralisatrice frappe à la fin : si le centre des regards, avait été Annie, au lieu d'être Lora, les autres personnages auraient peut-être compris ce qui leur manquait.

Au-delà des personnages, le mélodrame se termine par la permanence des situations de domination instaurées au début. Ce n'est pas seulement un regard cruel porté sur la condition humaine qui est ici à l'oeuvre, mais également le constat d'un échec politique, social, d'améliorer le monde vers d'avantage de justice et d'équité. Loulou reste, jusqu'au bout, traitée comme un moyen et non comme un être humain. Les hommes qu'elle rencontre tout au long du film tentent de se l'approprier ; de l'épouser, de la vendre, de se servir d'elle pour obtenir de l'argent. Elle finira prostituée par ses deux plus proches amis, qui dépensent l'argent qui leur reste pour acheter de l'alcool. Elle mourra du vice des hommes, simple objet entre leurs mains. Il n'y aura guère plus de justice pour les personnages d'*Au-delà des montagnes* : Liangzi, le jeune ouvrier, attrape un cancer à

force de travailler sous terre, Tao se retrouve seule pour avoir cédé au mauvais prétendant, et Jinsheng, bien que malheureux dans son exil australien, reste riche à millions, et vit avec son fils. Enfin, dans *Mirage de la vie*, la résolution plus ou moins heureuse ne peut se faire qu'avec la disparition d'Annie. Les dernières images montrent la famille prenant soudain un autre sens : sans Annie, tous sont blancs, et l'équilibre conventionnel se retrouve (un père, une mère et deux filles). Sarah-Jane se trouve, par la mort de sa mère, plus que jamais intégrée chez les Meredith. La tension raciale a disparue, laissant la famille riche à la moralité bien pensante plus tranquille, entre blancs, sans plus de problèmes. Le chemin parcouru n'a rien amené aux personnages, mais il n'a rien amené non plus au monde qui les entoure. La domination écrasante des hommes sur les femmes, des blancs sur les noirs, des riches sur les pauvres se trouve confirmée, définitivement.

Dans *Loulou*, la fin va plus loin. Il ne s'agit pas de la simple constatation que le chemin parcouru ne valait pas la peine, mais d'une perte de sens totale. Loulou, symbole de la joie et de l'innocence dans un monde en putréfaction, se retrouve assassinée par Jack l'Éventreur. Contrainte à se prostituer et cherchant son premier client, elle rencontre un homme qui est prêt à la suivre, mais qui n'a pas d'argent. L'amoureuse Loulou l'accepte malgré tout : elle s'offre à celui qui se révélera bientôt être un tueur fou. D'abord déconcerté, il se refusera à la tuer, jusqu'à ce que, pris de folie, il mène finalement à bien son acte. Loulou élevée ainsi peu à peu au symbole de l'innocence et de l'amour, se retrouve assassinée cruellement à celui à qui elle avait offert son corps. Tuer Loulou, c'est tuer un enfant, assassiner un être pur, vivant. C'est un acte anti-naturel, barbare, contre la vie elle-même. La première perte de sens vient de cet assassinat ; avec le meurtre de Loulou, s'achève le peu de foi que le spectateur pouvait garder en l'univers. Ne reste que le monde en putréfaction dans lequel elle symbolisait la beauté, l'espoir et la joie. Seuls les personnages les plus monstrueux subsistent : Jack l'Éventreur est un être fou, déchiré par ses pulsions. Le père de Loulou, un parasite rongé de tous les vices qui terminera le film en buvant le peu d'argent qui lui reste ; on devine que la mort de Loulou ne sera pour lui que l'occasion de trouver une autre vache à lait. La fin d'Alwa, ultime rescapé du film achèvera le tragique tableau. Le jeune homme plein d'enthousiasme n'existe plus : il a été rendu fou par le jeu et l'argent et vidé de tout estime de lui-même après avoir lâchement mis Loulou sur le trottoir. Il finit comme un corps mort, une figure de zombi. Abandonnant Loulou - il ne saura pas qu'elle a été assassinée - il suit en traînant les pieds la fanfare de la croix rouge. Il s'abandonne, errant dans la nuit sans but : le jeune héritier plein d'enthousiasme est devenu une âme en peine .

Le plus étrange c'est que malgré ce moment réflexif, qui nous ramène au début du film, le spectateur semble seul être capable de tirer une synthèse. Les personnages n'auront jamais le recul

nécessaire pour comprendre leurs erreurs : ce n'est pas parce qu'elle assiste à l'enterrement d'Annie que Lora Meredith va pour autant changer sa façon de vivre ; Tao n'aura pas le recul nécessaire pour se rebeller devant l'état de putréfaction du monde qui l'entoure. Les personnages de mélodrames ne cessent de traverser les épreuves sans voir leurs erreurs. Les mêmes problèmes, les mêmes malédictions, se répètent, mais personne d'autre que le spectateur ne s'en rendra compte.

Chapitre 2

Quand la structure épouse le désir

Le mélodrame construit un temps où la fin fait référence au début, où rien n'a évolué pour les personnages qui se retrouvent, 10 ans ou 25 ans après, sans davantage idée de ce qui aurait pu les rendre heureux. Cette impression de revenir à zéro est la manifestation la plus évidente d'un mal qui travaille le mélodrame de l'intérieur et qui donne à la structure mélodramatique son caractère si spécifique. Le célèbre paradigme de Field, qui résume la structure type du scénario en une histoire en trois parties (avec une mise en situation, une confrontation et un dénouement)³² se trouve totalement inexploitable dans le cas du mélodrame. La forme n'est pas celle de la concentration autour d'un motif, mais au contraire de la dilution du temps autour de l'obsession d'un personnage. Même si on en retrouve l'écho de Field à travers la structure détaillée plus haut (le temps paradisiaque, la déchéance, le retour sur le passé), la tension globale du film ne se situe en aucun cas dans les mêmes zones du film. Dans *Mirage de la vie*, l'ascension sociale de la mère, qui aurait pu constituer le cœur d'une intrigue complète, s'achève de fait à la moitié du film, donnant naissance à une autre situation dont le centre est beaucoup plus flou. *Au-delà des montagnes* se divise en trois parties, mais, à nouveau, aucune d'elle n'est assimilable à celles que définit Field ; impossible de voir dans la trajectoire de Tao, une évolution linéaire qui irait dans un sens. Le mélodrame s'intéresse à ce qui viendrait après le dénouement : comment vivraient le prince et la princesse après s'être mariés ? Comment leurs désirs respectifs peuvent-ils (ou non) se conjuguer pour donner un contexte familial sain ? Après avoir sauvé le monde, comment le héros parvient-il à revenir chez lui et à retrouver un équilibre ? Si l'on veut voir le mélodrame comme une structure linéaire, la ligne est dans tous les cas plus longue et la fin arrive toujours plus tard que ce que l'on aurait attendu.

Une structure complexe : le désir changeant

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons défini le mélodrame comme l'histoire de la lutte d'un ou de plusieurs personnages pour la réalisation de leurs désirs. Mais l'association du personnage à son désir n'est pas synonyme d'une construction linéaire et simple. Le désir est une

³² Field, Syd, *Scénario : les bases de l'écriture*, trad. Nadia Eddaïra, DIXIT, Paris, 2008

entité plus complexe qu'un but narratif ; la structure épousant le désir du personnage, la structure elle-même devient complexe. Le temps passant, les personnages vieillissants, les désirs se modifient, changent de sens. Enfin dans le cas où le spectateur suit plusieurs destins à la fois (*Mirage de la vie, Au-delà des montagnes*), ils se confrontent et se choquent les uns aux autres.

Dans les trois exemples choisis, on retrouve une complexité du désir qui influence la narration. Dans *Mirage de la vie*, Lora Meredith veut devenir une grande actrice. À la moitié du film, elle arrive au sommet de son but : célébriissime actrice de théâtre comique, elle remporte également un succès avec une pièce dramatique, et le cinéma finit même par s'intéresser à elle pour « le plus grand rôle depuis Scarlett O'hara ». Pourtant, Lora Meredith se sent incomplète, malheureuse. Elle cherche une autre voie qui prolonge celle de la célébrité, mais peine à se trouver un but, oscillant entre sa relation avec Steeve, sa fille et encore sa carrière pour laquelle elle continue de sacrifier son entourage, ne pouvant cesser de répondre à l'appel du show-business. La trajectoire du personnage est donc celle d'une flèche, qui obtient son but, mais explose immédiatement après, faute de trouver un autre désir aussi fort.

Le désir qui caractérise Susie dans *Mirage de la vie*, c'est celui de son amour pour Steeve. Mais Susie passe la majorité du temps du film à ignorer qu'elle en est amoureuse ; ce n'est que 15 minutes avant la fin qu'elle se rend compte qu'elle l'a toujours aimé. Elle partira immédiatement pour une université lointaine, ne donnant aucune chance à son désir de se réaliser. L'essentiel de la relation de Susie avec son propre désir est donc souterraine, en germe. À peine éclos, elle sera à nouveau enterrée, refoulée. Sarah-Jane est animée par un désir impossible ; celui d'être blanche. La seule possibilité pour elle d'accéder d'une autre forme à son désir, c'est de fuir sa mère ou que celle-ci ne meure (elle en souhaite plusieurs fois la disparition). Annie finira par mourir, ce qui laissera Sarah-Jane avec un désir résolu, mais déchirée par la culpabilité. Le désir de Loulou est multiple, changeant. Elle aime avec le même enthousiasme le docteur sans scrupule et son jeune fils idéaliste ; son propre père et son premier client des bas-fonds de Londres ou un marquis rencontré dans un train. Elle incarne le désir : elle aime et attire l'amour sans limites. La structure du film suit les mouvements de girouette de Loulou : 8 actes pour 8 désirs différents, 8 contextes où elle aime toujours, mais différemment. Tao, elle, renonce à ses désirs un par un. *Au-delà des montagnes* est une suite d'échec et de résignations : elle ne veut pas avoir à choisir entre ses deux amants et les perd tous les deux ; elle rêve d'un mariage heureux avec Jinsheng et ils divorceront rapidement ; elle fait un enfant qui lui est retiré presque immédiatement ; elle tente de rester tranquillement aux côtés de son père et d'oublier les hommes et son père meurt. La trajectoire de Tao est donc une suite de désirs inaboutis, tués dans l'oeuf. La trajectoire la plus simple est celui d'Annie, dans *Mirage de la*

vie, qui ne vit que par procuration les désirs des autres. Son unique désir personnel, est celui de faire de grandes funérailles, qui est finalement le plus concret, le plus simple à obtenir et le seul qui ne permette pas la lassitude de s'installer puisqu'il sera le dernier.

L'évolution du mélodrame n'est pas progressive ; elle avance par à-coups, péripétie par péripétie, qui rapprochent ou éloignent le personnage de son objectif. Se répètent les erreurs, les obsessions des personnages, leurs désirs contredits et leur incapacité à être heureux. Une trajectoire commencée avec tout l'enthousiasme du monde peut mourir aussitôt commencée. Car parmi les leçons du mélodrame, il y en a deux qui expliquent cette structure changeante et complexe du destin des personnages : les sentiments ne se contrôlent pas et les êtres humains n'ont aucune idée de ce qui peut les mener au bonheur. Dans les trois cas évoqués, il y a un mouvement de désir qui construit le film : dans *Mirage de la vie*, c'est le destin de Lora qui ouvre le film et celui de Sarah-Jane et Annie qui le clôt. Sirk inverse l'équilibre et délaisse la ligne narrative jusque là dominante qui racontait la vie de Lora Meredith pour clore le film sur celle des deux femmes jusque-là davantage invisibles, Annie et Marie-Jane. Dans *Loulou*, c'est la confrontation d'un esprit libre et d'un monde en putréfaction qui donne la trajectoire globale du film. Le désir de Loulou est celui d'une liberté d'agir sans limites. Sa trajectoire ne se terminera que dans la mort, dans la défaite de cet esprit libre face au monde. Il est plus difficile de voir une trajectoire globale à *Au-delà des montagnes*, l'unité se faisant surtout dans le destin de la Chine. La relation de la mère et du fils, incarne sans doute le mieux une tension qui pourrait être un fil conducteur du film : leurs désirs tournés l'un vers l'autre dans la Chine qui s'écroule pourraient caractériser une partie de la seconde et la troisième partie du film. Le début constituerait alors une préface, l'histoire de comment cet enfant viendra au monde ; d'où vient-il ? Quelle est l'histoire de la rencontre de ses parents ? Zhangke place d'ailleurs le carton qui annonce le titre du film à la fin de la première partie, alors que le film semble avoir déjà commencé, ce qui viendrait renforcer la lecture de la première partie comme un prologue.

Le désir du personnage et la structure du mélodrame avancent de paire, et ce n'est pas de manière linéaire ou directe. Le désir prend des voies inattendues, se transforme, fait naître des sentiments nouveaux et impossibles, ne se contente pas d'être réalisé pour disparaître et ne se contente pas des refus et des impossibilités. Car le désir a aussi à voir avec l'obsession, la récurrence. Le mal qui ronge les personnages, c'est bien qu'une fois instillé en eux, il ne leur laissera pas de répit. Au-delà d'une évolution qui prend des détours et change de nature, le désir a une nature cyclique, récurrente, obsessive. La structure du mélodrame est travaillée par ce retour incessant du mal.

Les passions auxquelles on n'échappe pas

Le temps du mélodrame est cyclique : les récurrences, les répétitions ne cessent d'en travailler la structure d'une manière souvent néfaste pour les personnages.

Dans *Loulou*, ce qui cause la déchéance du personnage se répète en permanence. Si l'on analyse chacun des retournements de situations de Loulou, ils sont liés à la présence de deux personnages. Les figures de Rodrigo et de Schigolch, les deux parasites qui tentent systématiquement de l'utiliser à leur profit, fonctionnent comme deux mauvais génies, qui viennent sans cesse détruire l'univers de la jeune fille. Ils apparaissent 6 fois. Seuls les actes deux et trois seront épargnés de leur présence. Il s'agit des actes où Loulou pourra progresser. Dans l'acte 1, le docteur part en colère après sa conversation avec Loulou parce qu'il a découvert Schigolch caché dans la maison avec une bouteille de Whisky. Dans l'acte 4, le docteur découvre Schigolch et Rodrigo dans sa chambre à coucher. Dans l'acte 5, ce sont eux qui invitent Loulou à fuir, la condamnant à une vie de cavale. Dans l'acte 6, ils montent dans le train juste avant que celui-ci ne parte, comme une malédiction qui colle à Loulou ; le spectateur qui les a déjà identifiés comme une menace, sait alors pertinemment que la fuite de Loulou est d'Alwa ne pourra pas être le nouveau départ espéré. Dans l'acte 7, ils utilisent Loulou jusqu'à la ruine de celle-ci. Enfin dans l'acte 8, c'est le père qui pousse Loulou à la prostitution et sera donc indirectement responsable de sa mort.

La figure de ces deux hommes est celle de mauvais génies cachés sous l'apparence de l'amitié, que Loulou accueille jusqu'au bout avec enthousiasme. La répétition de leurs apparitions viendra systématiquement ruiner la possibilité pour Loulou de voir son existence s'améliorer : dans les deux seuls actes où ils ne sont pas présents, Loulou parvient presque à épouser le docteur et à se mettre à l'abri du besoin. Schigolch verra d'ailleurs cette relation d'un mauvais œil, dès le premier acte, lui expliquant que le docteur ne pourra pas subvenir à ses besoins éternellement, et qu'elle ferait mieux de monter un numéro avec Rodrigo. Le motif obsessionnel, récurrent n'est pas interne, mais externe. Loulou est poursuivie par une malédiction contractée malgré elle ; son propre père. L'autre récurrence de Loulou, ce sont les mondes qui se détruisent autour d'elle. Les hommes et les femmes qui aiment Loulou finissent tous mal. Le docteur meurt d'une balle dans le ventre, Rodrigo est assassiné par la comtesse, la comtesse est emmenée par la police, Alwa finit comme une âme errante, dépossédée de tout. Le désir obsessionnel les détruit systématiquement ; tous passent par une phase de fascination puis de dégoût et de mépris pour Loulou qui les mènera à la destruction.

Le monde que dépeint Pabst dans *Loulou* est ravagé par les pulsions ; pulsions sexuelles et pulsions de mort à l'égard de Loulou. Il est entièrement régi par les désirs qu'ont les personnages les uns aux dépens des autres ; la négation de l'autre, son utilisation comme un moyen. La trajectoire de Loulou est constamment dirigée par ces désirs qui la traversent ou qui s'imposent à elle, faisant d'elle un être presque passif, victime de ces pulsions. C'est en cela que Loulou semble innocente, en proie à des mouvements qui se répètent, l'envoyant sans cesse dans des conditions plus terribles et plus moralement inacceptables pour le spectateur, comme une vague incessante des pulsions destructrices des hommes. Chaque fois qu'elle semble trouver un nouvel espoir, un nouvel équilibre, il est renversé pour l'amener plus bas.

Dans *Mirage de la vie*, le désir est davantage intérieur. Plus discret, plus sourd, mais aussi plus éreintant pour les personnages, qui ne parviennent pas à se sortir d'une situation qui les obsède. La structure du film les renvoie continûment à ce même désir dans lequel ils étouffent. L'exemple de Sarah-Jane est très clair. Apparaissant à des intervalles réguliers, ce sera systématiquement pour subir des humiliations la ramenant à sa condition raciale. Son entourage la ramène à sa position trouble dans la famille, du côté de la domestique davantage que celui de l'égale de Susie : elle doit dormir dans la chambre du fond (9'), Lora ne l'embrasse pas le matin (10'), Lora présente Susie et Steeve à ses amis, mais oublie Sarah-Jane dans la cuisine (1'02), Lora lui demande d'aider sa mère à servir (1'03), Annie lui demande de servir (1'04). La famille lui rappelle son statut racial : Susie lui donne sa poupée noire et refuse de prêter la blanche (8') ; Susie, puis Lora lui demandent si elle sort avec le fils du chauffeur noir (1'10 et 1'13) ; Annie l'encourage à fréquenter les fils de domestiques à l'église (1'14). Elle subit trois fois la découverte humiliante de ses origines noires par son entourage : à l'école (33'), avec son petit ami auquel elle a menti (1'17), dans le bar de New York où elle travaille (1'24). Elle sera presque découverte une nouvelle fois à la fin, mais sa mère se fera passer cette fois pour sa bonne. Elle se fait battre deux fois pour le fait d'être noire : un épisode est raconté par Annie (14') et le spectateur assiste ensuite à son agression par son petit ami (1'17). Enfin, elle revendique trois fois son désir d'être blanche : en comparant le sang de Susie au sien (30'), en évoquant la couleur de peau de Jésus (43'), en discutant avec Susie (1'10). Une telle fréquence n'existe pas seulement dans le film afin de faire passer une information. Chaque information est passée au moins trois fois et chacune des apparitions de Sarah-Jane mène à la même conclusion : son rejet de son identité noire et l'incompréhension de la famille qui l'entoure. Le spectateur comprend cela dès l'enfance de Sarah-Jane, dès son refus de la poupée, dont le symbole ne pourrait être plus clair. La répétition du motif va donc au-delà de la simple explication. La fonction répétitive de ces motifs est de faire sentir au spectateur la suffocation dans laquelle vit le personnage. Le mal qui ronge Sarah-Jane revient très régulièrement dans le film ; en moyenne

toutes les 10 minutes, le monde fait comprendre à Sarah-Jane qu'elle doit faire partie d'une place qu'elle se refuse à occuper.

L'expression du désir est également ce qui lui donne une récurrence dans la structure du film. Lora Meredith, bouillante d'ambition ou Susie Meredith, découvrant les premiers transports amoureux ne cesseront d'évoquer par la parole de manière directe ou indirecte, ce désir qui les ronge. Lora Meredith évoque avec passion sa volonté de devenir une grande comédienne à de très multiples reprises, ce qui donne systématiquement lieu à des monologues emportés : lors de sa première conversation en tête à tête avec Steeve (17), lors de son premier repas avec lui (19'), lorsqu'elle refuse de se vendre à Loomis pour devenir célèbre (27'), lorsqu'elle rentre, désespérée après ce rendez-vous (30'), lorsqu'elle se dispute avec Steeve qui lui demande de renoncer à ses ambitions (41'), avec le metteur en scène qui la refuse d'abord (« I'm an actress and a good one ! » 44') et jusqu'à son premier succès (46'). Sans compter les manœuvres qu'elle déploie pour y parvenir et les castings qu'elle fait, la parole est un moyen majeur utilisé par le cinéaste pour faire vivre et revenir le désir de Lora Meredith de manière obsédante. Chez Susie, la répétition sert davantage l'effet d'annonce et la progression dans le récit. Les déclarations de Susie sur les garçons et sur l'amour se transforment peu à peu pour désigner de plus en plus clairement Steeve. Elle s'intéresse d'abord innocemment aux garçons (59') juste avant de retrouver Steeve pour la première fois, elle parle à nouveau d'embrasser des garçons au pique-nique avec Annie (1'05) pendant que sa mère et Steeve s'embrassent justement dans la forêt, elle glousse au côté sulfureux des histoires de Sarah-Jane (1'10), elle se jette au cou de Steeve (1'22), puis passera le temps avec lui, faisant du cheval (1'23), allant dans un restaurant romantique et lui avouant qu'elle est amoureuse sans dire de qui (1'26), le lendemain elle est surexcitée à l'idée de sortir avec lui à nouveau (1'27), elle s'agace du fait que sa mère l'invite à sortir (1'43) et finit par avouer son amour pour Steeve à Annie (1'44). La récurrence du motif, cette fois en évolution progressive, fait sentir au spectateur peu à peu la situation à laquelle elle va être confrontée. Elle traite d'un autre aspect du désir : le lent processus de sa prise de conscience. Le motif chez Susie est celle de la découverte progressive de sa propre identité sexuelle jusqu'à son expression conscientisée. Dans les deux cas, parole et désir sont intimement liés ; l'évoquer c'est presque déjà se rapprocher de son désir. Il semblerait que dans leurs deux cas, la parole est un pouvoir performatif : en exprimant les choses, elles finissent par se réaliser, comme dans un acte magique. En répétant assez de fois la formule magique de son propre désir, on finit par le faire arriver. Les rêveries de Susie sont suivies du retour de Steeve ; les monologues de Lora de sa réussite au théâtre. De même, dans le cas de Sarah-Jane, la rejet de sa mère sera formulé de manière récurrente : à la sortie de l'école « Why did you have to be my mother, why ? » (33') (pourquoi faut-il que tu sois ma mère ? Pourquoi?), auprès de Susie « I don't

want anybody to know her » (1'11) (je veux que personne ne la connaisse), en la rendant responsable de son agression par son ex-petit ami « everything you can spoil, you spoil » (1'21) (tout ce que tu peux gâcher, tu le gâches), elle la renie lorsque celle-ci se présente au bar (1'31), jusqu'à refuser de lui répondre et, enfin, lui envoie une lettre lui demandant de sortir de sa vie (1'34). Plus tragiquement, la parole sera également performative, puisqu'Annie finira bel et bien par mourir d'épuisement et de chagrin devant le rejet de sa fille. À force de vouloir que sa mère disparaisse, en la niant de plus en plus violemment, Sarah-Jane finit par la faire sortir de son existence de la manière la plus cruelle qu'il soit. Sarah-Jane s'en fera même responsable le jour de son enterrement (« I killed my mother ! » (2'01) (j'ai tué ma mère!)).

La récurrence de l'obsession chez Sirk, c'est la malédiction contenue en chaque personnage et qui le caractérisera jusqu'à la fin. Une obsession intérieure qui ne laissera pas les personnages en paix. La structure du *Miracle de la vie* a quelque chose de la spirale ; le motif se répète, tourne en rond, ne cesse de revenir tout en faisant progresser peu à peu l'histoire. Le temps ne tourne pas tout à fait en rond, mais ce qui préoccupe les personnages reste similaire du début à la fin.

Dans *Au-delà des montagnes*, le motif cyclique est davantage symbolique et semble être en lien avec la vision d'un éternel recommencement des choses. Les symboles récurrents fonctionnent comme des portes qui permettent de passer d'un moment à un autre et de voyager dans le temps ou dans l'espace. Deux éléments semblent avoir, plus que les autres, ce pouvoir : la musique et la nourriture. Les deux morceaux qu'écoute Tao dans sa jeunesse reviennent dans le film plusieurs fois. « Go West » revient à la fin du film, comme nous l'avons déjà commenté. Le second morceau se répète, lui, 4 fois : des clients le jouent dans sa boutique pour tester une chaîne Hi-Fi ; Jinsheng leur achète le disque, qui a tant plu à Tao et le joue à nouveau ; Tao le fait écouter à son fils pendant leur voyage en train ; le fils l'entend, 11 ans après, dans sa classe de chinois. Chaque moment joué par cette musique est l'occasion d'un retour en arrière, du surgissement du souvenir dans le temps du présent. Il évoque un souvenir différent aux personnages : sa jeunesse insouciante pour Tao et peut-être l'amour de Jinsheng, qui était prêt à tout pour la séduire ; le souvenir de sa mère pour Dollar. La musique nous renvoie en arrière, au passé des personnages, ramène le spectateur à des moments déjà vécus. La nourriture aura la même fonction : Tao partage des dumplings avec Liangzi, puis les cuisine pour son fils et enfin pour elle, tandis que, déjà âgée, elle pense à Dollar. Ce moment du film provoque même une connexion, cette fois presque surnaturelle avec son fils. Depuis l'Australie, Dollar murmure son nom en regardant l'océan. La séquence d'après, la voix de Dollar résonne à nouveau sur les images de Tao en train de cuisiner. Elle s'arrête une seconde, à la voix de

son fils et sourit. La nourriture et la musique, qui s'adressent aux sens, agissent ici comme de véritables machines à remonter le temps.

Les objets auront une fonction similaire. Le faire-part de mariage servira à effectuer un saut dans le temps ; Tao l'offrira à Liangzi qui le laissera dans la maison qu'il abandonne. Quelques minutes plus tard à l'échelle du film, lorsqu'elle revient dans la maison, elle le retrouve couvert de poussière, portant un sens bien différent : les années ont passé et elle a divorcé de Jinsheng. La clé autour du cou de Dollar, que lui a donné Tao fonctionne également comme un passe magique, et symbolise la possibilité de retourner voir sa mère, de ramener le passé à la vie. La récurrence chez Jia Zhangke donne à sentir la temporalité comme une entité complexe, au sein de laquelle il est possible de voyager de manière transversale. La référence à une métaphysique religieuse n'est pas exclue, puisque les sagesse chinoises prônent avec récurrence l'idée d'un temps cyclique : la réincarnation chez les bouddhistes, l'immortalité et le retour sur la terre chez les Taoïstes.

L'obsession au-delà d'une vie : l'hérité du drame

Ce que montre le mélodrame, c'est donc la circularité du temps, mais également l'éternel recommencement. Le mélodrame ne se contente pas de la résolution (ou non) du désir, il montre l'éternelle incomplétude de l'être humain et son incapacité à apprendre à temps. Un désir qui meurt, c'est un autre qui naît ; un désir chez l'un, le révèle chez un l'autre. Les personnages ne finissent pas de désirer et lorsqu'ils parviennent parfois à la résignation, c'en sont d'autres qui prennent le relais. La figure de la relation parent-enfant dans le mélodrame est celle d'une passation des désirs, d'une perméabilité de l'un à l'autre et d'une co-dépendance des destins.

Dans *Mirage de la vie*, l'une des filles ne peut vivre sans sa mère, dont elle attend la reconnaissance et la présence (Susie), tandis que l'autre ne peut vivre avec sa mère, qui lui bloque l'accès à un statut de blanche (Sarah-Jane). Dans les deux cas, les destins sont liés, dépendants l'un de l'autre. Un désir limite l'autre ; Lora et son désir de célébrité qu'elle fait peser sur le destin de sa fille en ne prenant pas le temps de la voir. Annie et sa vision morale, son amour envahissant qui se refuse à laisser sa fille se renier. Le passage à l'âge adulte de Susie, sa réalisation en tant que personne ayant des désirs et les identifiant comme tels, entraînera sa fuite à l'autre bout des États-Unis, loin de sa mère. Elle passera donc d'un coup d'un besoin compulsif de sa mère à son rejet le plus complet. Dollar ne pourra commencer sa propre vie tant qu'il en ignorera les racines ; ne sachant plus ce qu'il veut dans la vie, décidant de quitter l'université, il se lance dans la quête de sa

mère, qui demeure un mystère pour lui. Cette inconnue l'obsède : il ne pourra commencer sa vie d'adulte sans rencontrer sa mère. Ce jeu de chassé-croisé se retrouve également lors de la mort du père de Tao, c'est-à-dire du grand-père de Dollar : cet événement tragique est celui qui permettra de faire revenir Dollar auprès de Tao, sous le prétexte de l'enterrement. Une génération part, l'autre revient ; les destinées familiales sont liées.

Les relations entre mère et fille se construisent entre la différenciation et l'imitation. Sarah-Jane, dansant dans les bars sordides de New York, semble chercher une voie du côté de celle de Lora Meredith, sa mère adoptive, mais dans un registre moralement inférieur, comme incarnant le double maléfique de Lora. Ne trouvant pas sa place dans la famille, elle devient cette figure monstrueuse, à la fois proche et opposée au modèle de Lora, qui ne l'a pas acceptée comme elle l'aurait dû. Les cheveux relevés, la robe blanche froufroulante, Susie est au contraire dans l'imitation de sa mère ; la séquence des retrouvailles avec Steeve Archer donnent à voir des costumes pratiquement similaires chez les deux femmes.

Dans le cas de Loulou, sa seule parenté présente est Schigolch. Qu'il soit ou non le père biologique de Loulou, il fait office de tuteur, venant la conseiller - bien que systématiquement pour en tirer du profit. Dans la première séquence, ils évoquent le temps où elle dansait et où lui faisait la manche dans les bars. Le spectateur comprend alors que Loulou continue la voie ouverte par son père ; elle séduit pour de l'argent, comme on lui a appris étant petite. La danse a seulement été remplacée par le mariage intéressé puis par la prostitution, mais son mode de survie est au fond le même. Schigolch restera le seul qui ait un pouvoir sur elle ; elle l'écoute jusqu'au bout, lui sacrifie tout, cède à ses revendications. Ses débuts de prostituées viendront de l'envie de Schigolch de manger du pudding de Noël, dont il pressent s'agit de son dernier. Le personnage le plus odieux du film a donné naissance à l'innocente Loulou, qu'il mène dans ses traces. Mais l'on peut voir également dans ce personnage l'incarnation physique et extérieure de l'aspect mauvais de Loulou. Bizarrement, il sera le seul à l'accompagner du début à la fin ; il la poussera systématiquement à prendre la voie de la facilité et de l'immoralisme, comme un mauvais diable perché sur son épaule ; elle suivra aveuglément chacune de ses suggestions. Il pourrait incarner la folie, la pulsion d'auto-destruction de Loulou, une pulsion de mort qui la fait détruire ce qu'elle a, la fait désirer ce qui est amoral ou interdit.

La connexion entre parents et enfants, c'est aussi celle d'un désir qui entre en compétition avec l'arrivée à l'âge adulte. La thématique des amours défendus entre mère et fille ou père et fils est incroyablement présente dans le mélodrame. Il y a évidemment Susie, amoureuse de Steeve, l'amant

de sa mère, mais il y a aussi Sarah-Jane qui sans doute, aurait pu l'être aussi. La scène de rencontre entre Steeve et la fille d'Annie ne manque pas d'ambiguïté ; elle descend, sensuelle, de l'escalier et le laisse s'approcher, le saluant d'un langoureux « Hello Steeve ». Une musique jazzy souligne la rencontre. Steeve lui répond « It can't be ! You were all legs » (ce n'est pas possible, tu étais toute en jambes!), ce à quoi elle répond « I still have them » (je les ai toujours). L'allusion sensuelle de la conversation est bien plus ambiguë que le comportement enfantin de Susie, qui lui saute dans les bras. Le spectateur peut supposer ici que le fantasme que représente Steeve pour Susie est finalement le même pour Sarah-Jane. À nouveau, Sarah-Jane se serait effacée sachant qu'elle ne pouvait pas gagner. Cette hypothèse est partiellement confirmée par un plan où elle regarde avec envie Susie et Steeve montant à cheval ensemble. Dans *Loulou*, on retrouve le même schéma avec le Docteur et son fils Alwa, tous deux amoureux de la même femme. Le docteur usera de son autorité pour se débarrasser de son fils et rival, l'envoyant prendre son train lorsqu'il se rend compte de la proximité que celui-ci entretient avec sa femme. La mort de l'un permettra la réalisation du désir de l'autre, mais Alwa n'acceptera jamais complètement ce qu'il vit comme une trahison de son père et se trouvera hanté par son souvenir.

Le tabou flottant derrière ces représentations c'est évidemment le complexe d'Oedipe. Steeve n'est pas loin d'être le père des deux filles, ayant une relation avec leur mère depuis longtemps et les ayant connues dans leur enfance. Dans *Au-delà des montagnes*, le fantasme transgressif du fils est à peine voilé. Il se met à avoir une relation avec sa professeure, Mia, à peine plus jeune que sa mère tandis qu'il se met à se poser des questions sur son passé. Mia possède de nombreux points communs avec sa mère : divorcée, chinoise et encore proche de ses racines. Elles sont également associées via la musique qu'elle propose d'écouter en classe et qui est un morceau qu'adorait Tao. Enfin, une séquence est particulièrement transparente : Dollar roule avec elle à la campagne. Elle conduit et lui demande de lui passer ses lunettes de soleil. À cet instant, Dollar se met à s'agiter fortement, il lui dit qu'il a déjà vécu cette scène ; « you're driving and I'm your passenger, I've seen this before » (tu es en train de conduire, et je suis ton passager. J'ai déjà vu ça !). Un peu plus tôt dans le film, le spectateur a vécu en effet la même scène, mais entre Tao et Dollar : elle est avec lui, petit, dans une voiture et porte des lunettes de soleil. Dollar demande à sa professeur si elle croit en la réincarnation, elle lui répond que non, simplement « life repeat itself » (la vie se répète). Il terminera la conversation en s'allumant une cigarette, ce qui ramène à nouveau le spectateur à sa mère : la seule autre cigarette qu'il y ait dans le film, c'est celle de Tao, que Dollar, petit, lui interdit de fumer. L'allusion est claire, Dollar projette les deux images l'une sur l'autre, celle de sa mère et celle de sa maîtresse. De fait, à la fin du film, il renonce à partir en avion voir sa mère lorsqu'une employée de l'agence de tourisme prend justement Mia pour sa mère ; il semble se rendre compte,

soudain, de la confusion, de leur appartenance à la même image mentale. Mia suggère qu'il a peur de la présenter à sa mère. Sans doute se rend-il compte de l'évidence de la similarité entre elles.

Encore plus perverse, la relation entre Shigolch et Loulou. Lorsque le Docteur la découvre sur les genoux de l'homme dans la chambre où ils s'apprêtent à passer leur nuit de noces, il devient fou de jalousie, et Loulou lui affirme alors qu'il s'agit de son père. Mais il n'est pas question de cela dans le premier acte ; elle le présente d'abord comme son premier patron et le fait que cette explication vienne justifier une action qui n'a pas plu au docteur la rend d'autant plus suspecte. Dans la pièce de théâtre de Frank Wedekind, il s'agit en réalité de son premier amant. Le film de Pabst ne résout la question ni d'un côté, ni de l'autre, mais laisse planer l'ambiguïté dans les démonstrations d'affection que lui fait Loulou, minaudant sur ses genoux et se serrant contre lui. Entre un amour pur et désintéressé au-delà de toutes les manipulations de Shigolch et une relation entièrement perverse et crapuleuse, le cœur du spectateur balance. L'indéfinition de la relation entre eux la rend particulièrement intéressante.

Le temps du mélodrame est donc un temps circulaire, où se répètent entre parents et enfants les mêmes motifs, où les désirs transpirent des uns pour s'imposer aux autres et ne laissent personne en paix. Les tourments s'imposent aux personnages sans s'arrêter, et au-delà de se poursuivre d'une génération à l'autre, ils continuent également d'une œuvre à l'autre. Le mélodrame prend ses racines dans la littérature, le théâtre, et dans le cinéma lui-même. *Mirage de la vie* est un remake d'*Images de la vie* de John M. Stahl, lui-même inspiré du roman de Fannie Hurst, *Imitation of life*, publié en 1933. *Loulou* est l'adaptation de deux pièces de théâtre de Wedekind. *Mirage de la vie* fait une référence directe à *Autant en emporte le vent* avec le rôle que Lora Meredith veut à tout prix remporter « seulement le meilleur depuis Scarlett O'hara ». Il y a donc également une forme de continuité, de contamination des mélodrames de l'un à l'autre ; il est impossible d'aller jusqu'au bout du désir et celui-ci continue d'hanter le personnage et le spectateur au-delà du film. Le film *Talons Aiguilles* d'Almodovar peut se lire comme la suite de *Mirage de la vie*, racontant le destin de Lora et Susie après la fin du film. On peut imaginer que, des années plus tard, Susie rencontre Steeve et se marie avec lui, tandis que Lora poursuit sa carrière avec succès et s'éloigne pendant des années : on obtient exactement la relation des personnages incarnés par Victoria Abril et Marisa Paredes. Le rapprochement est d'autant moins absurde qu'Almodovar est friand de citations au début de sa carrière et que cette référence peut tout à fait être consciente. Le titre de *Loulou* de Pialat (1980) peut également faire référence à la pièce ou au film ; Loulou est cette fois un personnage masculin, incarné par Gérard Depardieu avec le même pouvoir de séduction que Louise Brooks dans le film de Pabst et la même intention de se laisser entretenir.

Le désir structure le temps du mélodrame au-delà de la vie des personnages, et au-delà de la vie des films. La force du trouble fait revenir les personnages et les histoires autour des mêmes préoccupations, des mêmes obsessions, des thématiques finalement universelles.

Chapitre 3

Division en séquence et relation au temps

Structure et idéologie

Ces remarques sur la construction générale du mélodrame révèlent ce qu'ont en commun ces trois films dans leur rapport au temps. Malgré leur éloignement géographique et historique, ils gardent un regard assez similaire sur la condition humaine. Le temps passe cependant de manière différente dans les trois œuvres. Il s'agira d'étudier comment s'agencent les séquences entre elles, comment la transition de l'une à l'autre induit une logique différente dans la représentation du passage du temps. *Loulou* semble créer en permanence la surprise et le choc dans le passage d'un acte à l'autre tandis que le *Mirage de la vie* donne une impression globale d'une extrême fluidité. L'un présente une forme discontinue, de sauts dans le temps, là où l'autre semble dissimuler la moindre ellipse et conserver un rapport de fausse continuité. *Au-delà des montagnes* quant à lui pense le temps de manière associée à l'Histoire, s'obsédant pour la trace et le souvenir.

Loulou, une séquence détruit l'autre

La structure de *Loulou* donne l'impression d'un édifice en continue destruction. Le temps joué semble à la fois se répéter et contredire le moment immédiatement passé.

D'abord au sein de l'espace : *Loulou* est divisé en 8 actes, qui correspondent à des unités de lieu et de temps. Dans l'ordre de ces 8 actes, l'action se déroule dans l'appartement de *Loulou* ; dans le bureau du Docteur ; dans le théâtre qui lui appartient ; dans le salon et la chambre du docteur lors du mariage ; dans le tribunal ; dans la maison du docteur puis dans le train ; dans le casino clandestin ; dans un appartement lugubre et dans les rues de Londres. Dans le cas des actes 6 et 8, la continuité est assurée par l'action : c'est la fuite de *Loulou* et d'*Alwa* qui les fait passer d'un lieu à l'autre et c'est la prostitution de *Loulou* qui nous amène à passer de l'intérieur à l'extérieur de l'appartement. Il s'agit d'abord de blocs narratifs qui pourraient fonctionner indépendamment les uns des autres. Chaque séquence est constituée d'un début, d'une progression et d'une fin. Il pourrait

presque s'agir d'une suite de courts-métrages. Les préoccupations des séquences précédentes disparaissent presque systématiquement de celle en cours ; la niant presque dans l'évolution du film.

Pour commencer, chacun des lieux où passent les personnages deviennent des lieux condamnés, où il ne sera plus possible aux personnages de revenir par la suite. L'appartement de Loulou est abandonné suite à son mariage avec le docteur ; le théâtre ne lui sera plus accessible après s'être élevée dans la bonne société ; la fuite de Loulou dans la clandestinité l'empêchera ensuite définitivement de revenir à tous les lieux qu'elle fréquentait avant l'acte 5 ; le casino ferme après l'arrivée de la police dans l'acte 7 ; le meurtre de Loulou nous permet de supposer que Schigolch n'y reviendra que pour constater le décès et s'enfuir en courant. Chaque lieu devient maudit après le passage de Loulou. Le seul moment où elle revient sur les lieux d'une séquence passée sera vécue comme un acte contre-nature par le personnage d'Alwa : fuyant son procès, elle se réfugie chez elle, dans le lieu même où elle a tué son ex-mari. Si cela ne perturbe en rien Loulou, qui vient prendre un bain et se délasser, elle épouvante de ce fait Alwa, qui ne comprend pas la tranquillité de Loulou. Son regard tombe sur un bas-relief, présent dans la séquence du meurtre de son père et il semble revivre ce moment terrible. Le lieu est littéralement hanté par cette figure qui continue d'y planer. Les lieux où Loulou passe semblent être immédiatement maudits, l'air empoisonné, la zone déclarée sinistrée. Un lieu vient donc systématiquement remplacer le suivant.

De même, Loulou ne semble pas marquée par les événements qui lui arrivent. Elle change de vie et d'amoureux sans jamais sembler marquée par leurs souvenirs. La mort du docteur la laisse froide, comme la folie qui s'empare d'Alwa ; le personnage de Loulou ne semble pas avoir de mémoire et revient, toujours fraîche au début de chaque acte. Les autres personnages souffrent, eux, du passage du temps, comme Alwa vivant dans le souvenir de son père, la comtesse poursuivant Loulou au bout du monde et Rodrigo obsédé par l'idée de monter son spectacle, réitérant chaque fois sa tentative. Loulou, seule, semble immunisée contre le passage du temps, la vieillesse et le regret ; elle est un personnage magique en ce qu'elle ne vit pas le temps comme les autres. Il ne s'agit pas seulement des lieux qui s'annulent les uns les autres, mais également des moments vécus par Loulou : chaque moment prend la place de celui qu'il suit. Le passé semble immédiatement gommé dans l'esprit de Loulou pour laisser place au présent.

Un autre facteur donne l'impression de cette destruction continue : l'arrivée de Loulou dans chacun des lieux est strictement « ellipsée ». On découvre toujours Loulou déjà installée. Elle apparaît en femme entretenue du docteur ; puis en costume de danseuse en train de participer à la revue du fils ; Loulou durant la fête du mariage, déjà mariée au docteur ; Loulou en train de vivre

son procès ; Loulou ruinée dans le casino clandestin... Jamais le processus qui la fait arriver à un nouveau lieu, à une nouvelle étape de sa vie n'est développé à l'image. Certes, il est annoncé par la séquence d'avant : le docteur déclare qu'il est contraint d'épouser Loulou après le scandale qui a lieu au théâtre ; le regard trouble du marquis qui invite Loulou et Alwa à se cacher dans un endroit sûr donne à imaginer au spectateur qu'il ne sera pas si paradisiaque ; la fuite en bateau est annoncée en direction de Londres... Les séquences ne sortent pas de nulle part, elles sont annoncées par les péripéties. Mais l'ellipse nous amène à un moment où l'action a systématiquement déjà commencé. Le spectateur constate l'intégration de Loulou dans un nouvel univers et déduit le processus qui l'a amenée là. Le film travaille de ce fait de manière critique le fantasme très américain de l'ascension. Tout en les incluant dans la narration (Loulou parvient bien à quitter son statut de danseuse dans les bars pour celui de femme entretenue), il refuse de les mettre en scène, préférant au processus d'ascension celui de la chute brutale.

Le travail n'intéresse pas Pabst. On ne voit pas Loulou se préparer à la revue de danse ; la séquence commence par une représentation déjà en cours. L'individu ne s'élève pas aux prix d'efforts et de sacrifices, il ne remporte pas de victoires sur son environnement ; c'est toujours l'inverse. Loulou traverse des mondes qui tentent de se l'approprier et elle s'en échappe avant qu'ils ne se mettent à la broyer, jusqu'au dernier moment du film où elle finit par être rattrapée par la violence et assassinée. Se nourrissant de la tragédie, le mélodrame préfère les affres du destin qui tombent sur les personnages sans prévenir et détruisent tout ce qui a été construit. Ce que *Loulou* met en scène, c'est donc le moment de bascule de cet univers, le point où la situation devient insupportable jusqu'à être détruite. L'univers finit toujours par rejeter *Loulou* ou la contraindre à s'enfuir. L'acte 4 dépeint un mariage entre Loulou et le docteur mais le spectateur n'en verra ni la préparation, ni le déroulement : il sera immédiatement confronté à la fin de la cérémonie, au moment où Loulou y tuera par accident le docteur, rompant la situation et la forçant à recommencer dans un autre univers. L'acte 5 commence par la représentation du procès. Il n'assistera qu'à la fuite de Loulou, qui fait basculer le processus judiciaire et la situation vécue par le personnage. Dans l'acte 7, la police entre dans le casino clandestin et les force tous à fuir. L'ellipse avale les progressions, les ascensions, pour ne garder que le moment de la chute, le moment de crise, qui changera la vie des personnages. Il s'agit donc de représenter de manière quasi-continue, des mondes qui basculent, se désagrègent. La pulsion de mort qui anime les personnages semble donc animer également la structure du film. Dans *Loulou*, le monde est un éternel chaos où chaque séquence semble écraser l'autre, l'annuler, la détruire. Le film n'avance pas par progression, mais par destruction des séquences, les unes après les autres.

Cette analyse explique la sensation du spectateur d'un monde en destruction perpétuelle, d'une descente aux enfers toujours plus longue et plus sordide. En réalité, seuls les deux derniers actes montrent Loulou dans un contexte de violence ouverte, où l'argent, le sexe et la violence sont ouvertement les seules règles qui animent l'espace. Mais toutes les autres séquences contiennent cette caractéristique de s'autodétruire en se terminant, signant la fin d'un état relativement stable où se trouvait Loulou. Rien n'est abouti : la relation entre le docteur et Loulou est interrompue par des fiançailles, qui seront elles mêmes interrompues par le retour du docteur vers Loulou ; le spectacle de danse qui sert de contexte à cette séquence ne sera pas non plus fini ; le mariage termine avant la nuit de noce par la mort du docteur ; le procès s'achève avec une fausse alarme et la fuite de Loulou ; le casino est vidé par l'arrivée de la police ; et, enfin, la mort de Loulou met un point final au film.

Mirage de la vie, la structure en aimant

Il est très curieux de voir comment après avoir vu à peine une ou deux fois *Mirage de la vie*, le spectateur se retrouve capable de se remémorer scène par scène la structure du film. Les séquences semblent découler les unes des autres, comme naturellement : tout commence à la plage, où elles se rencontrent ; Lora Meredith offre à Annie de dormir chez elle ; quand Lora se voit proposer un travail, elle demande à Annie de s'occuper des petites... Chaque séquence appelle celle qui la suit. La structure est compliquée car plurielle, remplie de personnages aux désirs et aux destins différents ; ils avancent en parallèle et il serait aisé de croire que le passage de l'un à l'autre structure les changements et les évolutions du récit. Mais la force de la structure de *Mirage de la vie* est au contraire la force de la connexion de chaque séquence avec celle qui la précède et celle qui la suit. Les séquences sont comme aimantées les unes aux autres par des effets d'annonce et des déductions logiques. L'enchaînement des événements semble suivre un lien de cause à effet jamais rompu : tout découle du précédent et amène logiquement au suivant. L'exemple le plus évident est celui des castings que passe Lora Meredith dans la première partie du film : dans une séquence, elle est invitée à passer un casting et se dispute violemment avec Steeve à ce sujet ; on la voit la séquence d'après étudier son texte tandis qu'Annie raconte des contes de Noël aux deux petites ; elle est sur scène en train de passer le casting et attire l'attention du metteur en scène qui clôt les essais ; elle salue à la fin de la pièce et c'est un triomphe. La pluralité des personnages permet de rendre l'ensemble plus riche et plus complexe, mais le lien suivi est implacable : celui du trajet de Lora de l'essai au triomphe de la pièce. La logique est celle, factuelle, des événements. Pas un moment ne vient détourner l'évolution de sa logique propre. Certains éléments viennent nourrir d'autres lignes

narratives : l'annonce de son casting se déroule durant une séquence où elle rompt avec Steeve, et ses répétitions à la maison pendant une conversation d'Annie et des petites sur la couleur de peau de Jésus... Mais l'enchaînement des séquences suit le lien implacable de la logique.

Mais il peut aussi s'agir d'une logique émotionnelle, psychologique. Un autre enchaînement de séquences s'intéresse cette fois à Sarah-Jane : lors d'une réception chez les Meredith, Lora oublie d'emmener au salon Sarah-Jane, ne présentant au monde que Susie et Steeve. Un plan sur Sarah-Jane nous indique qu'elle en est affectée. La séquence suivante, elle prétend être malade pour ne pas aller au pique-nique préparé par la famille et s'enfuit de la maison retrouver son amoureux ; Susie l'interroge et vexe Sarah-Jane en lui demandant s'il est noir, Sarah-Jane affirme alors son indépendance à l'égard de Lora qui n'est ni sa mère, ni sa maîtresse ; Lora demande dans la séquence suivante à Sarah-Jane d'aider sa mère puis réitère la gaffe de Susie en lui demandant si son petit-ami est le fils du chauffeur noir ; Sara-Jane parle avec sa mère qui lui conseille d'aller passer du temps avec les autres enfants des domestiques et lui demande à nouveau d'aller servir les invités de Lora ; Sarah-Jane entre dans la soirée de Lora et fait un esclandre en se comportant et en parlant comme une esclave noire. Sans être liées par un lien de causalité aussi clair que le premier exemple, chaque séquence prépare la suivante : la première exclusion de Sarah-Jane dans la soirée de Lora la fait choisir de s'exclure elle-même et de ne pas participer à cette hypocrisie familiale dont elle ne fait qu'à moitié partie. Son absence attire l'attention de Susie qui l'interroge et de nouveau, la place dans une position inférieure sans s'en rendre compte. Sarah-Jane affirme qu'elle ne sera pas une domestique ; et les deux séquences suivantes, se retrouve placée dans cette position par Lora et Annie, ce qui la mène à l'explosion. Sirk n'explicite pas toujours ces liens logiques : de manière assez fine, le simple effet de juxtaposition de certaines séquences en change le sens. Une séquence sur Susie faisant du cheval avec Steeve ; une autre sur Sarah-Jane l'observant, puis se mettant à danser sur une musique jazz avant de shooter dans sa peluche. La sensation qui reste, est celle de la jalousie. Une séquence, Susie et Steeve vont dans un restaurant romantique ; celle d'après, Susie est surexcitée dans sa chambre et affirme qu'elle n'a jamais été aussi heureuse de sa vie. Immédiatement le spectateur associe son bonheur à Steeve, alors que les moments ne se suivent pas. Le montage construit ce lien logique implacable, où toutes les séquences sont préparées ou amenées par celle qui les précède. Même le scandale est annoncé : juste avant la séquence où Sarah-Jane s'enfuit de l'école à la visite de sa mère, Lora apprend que Sarah-Jane a ouvert le poignet de Susie pour comparer la couleur de leurs sang, ce qui annonce un déséquilibre psychologique immédiatement confirmé par la séquence qui suit.

Les séquences s'organisent donc selon un lien logique, intellectuel. Le spectateur n'est jamais abandonné : les connexions se font, implacables, rendant la lecture du film très fluide et naturelle. Pourtant, rien n'est moins naturel que le temps de *Mirage de la vie* : justement, le passage d'une séquence à la suivante ne respecte en réalité en aucun cas une logique temporelle. Pour avoir un lien logique entre elles, les séquences n'ont en aucun cas besoin d'être suivies ou régulièrement espacées dans le temps. Le spectateur accepte la temporalité proposée sans se poser de question. Il aura finalement peu d'indices sur le temps passé réellement entre chaque séquence, à part l'ellipse du milieu ; où les dates défilent, donnant les 10 ans passés comme une donnée informative. Sirk joue avec la perception conventionnelle que le spectateur a du temps pour dissimuler ses ellipses. Lora rentre de son casting et découvre Susie couchée. La séquence d'après, Annie rend visite à Sarah-Jane à l'école. Le spectateur lit cet enchaînement comme celui, naturel, d'un soir de semaine au jour qui le suit ; pourtant rien n'indique que l'enchaînement soit celui-là : il pourrait tout aussi bien s'agir de la semaine d'après. La fluidité dans le choix du moment et la connexion logique entre ces deux séquences donnent au spectateur la sensation d'un temps qui s'écoule avec douceur et régularité. Dans la seconde partie, Lora reçoit la proposition d'un casting pour un film, un soir chez elle tandis que les filles discutent dans leur chambre et que Steeve part, déçu que Lora privilégie à nouveau son travail. Un fondu au noir et l'on est de nouveau, en soirée chez Lora : Steeve n'est pas là ; Lora déambule dans l'appartement et Sarah-Jane sort de sa chambre. Les vêtements ont changé, mais les couleurs sont presque les mêmes : Sara-Jane est passé d'une robe crème à une robe jaune et Lora d'une robe rose très clair à une robe blanche : il pourrait presque s'agir de la même soirée, les personnages étant capturés dans la position presque exacte où ils avaient été laissés. La seule différence est que l'agent du cinéaste qui avait appelé Lora quelques secondes plus tôt dans le temps du film est dans cette séquence assis sur le canapé. Sirk utilise le même subterfuge avec le passage des saisons : la première partie va de l'été (le spectateur entre dans le film avec des scènes de plage) à l'hiver (Steeve voulant acheter des cadeaux de Noël). La seconde partie répétera exactement le même agencement, de la saison des pique-niques en famille au sol couvert de glace de la scène de l'enterrement d'Annie. L'utilisation des saisons a évidemment à voir avec sa portée symbolique (la colère de Sarah-Jane sous la neige et la mort d'Annie dans le froid contre les insouciantes promenades d'été), mais il est également possible de lire ici une autre reconstitution « naturelle » du temps du spectateur. Bien que 10 ans aient passé entre les deux parties, Douglas Sirk continue de faire passer les saisons comme s'il s'agissait de deux années consécutives. De l'hiver de la première partie, on passe au printemps de la seconde.

Il s'agit ici typiquement de l'exemple que décrit Jacqueline Nacache de la compression que le cinéma américain inflige au temps, ne s'encombrant jamais du temps inutile. Tout découle,

logiquement, de manière absolument soumise à la narration, dans une continuité forcée du temps qui donne à voir de manière fluide et agréable le film au spectateur. Mais cette continuité prend un sens tout particulier chez Sirk. La fluidité va de paire avec la sensation d'une familiarité avec la vie de la famille. Si le mouvement se répète, de Sarah-Jane dans sa chambre, de Lora marchant à travers la maison, vérifiant que tout est en ordre, le spectateur a la sensation d'une quotidienneté des choses, de leur répétition. Dans cet exemple, la quasi- fusion de ces deux séquences donne la sensation qu'effectivement, les choses se répètent invariablement, de manière similaire. Le temps s'écoule paisiblement, sans heurts, tout semble rouler selon une mécanique bien huilée, où Annie s'occupe de tout et de chacun, chaque personnage a sa place définie dans l'équilibre global du monde du film. En parallèle de cette apparente mécanique, la violence symbolique et psychologique ne cesse de se sentir de manière sourde ou de surgir subitement dans un coup d'éclat. En tension avec cet ordre des choses où tout est fluide, chacun des personnages subit des violences intérieures terribles. Susie que l'on traite comme une enfant et que la passion pour Steve viendra envahir, et surtout, Sarah-Jane, à laquelle on prétend en permanence donner une place légitime, dont elle n'a pas à se plaindre, tout en la ramenant inconsciemment à celui de fille de domestique. La fluidité du passage du temps va de paire avec l'impression de normalité de l'organisation familiale alors qu'elle est en réalité emprunte d'un racisme primaire et violent que l'on nie. Si Annie avait eu des ambitions professionnelles, jamais Lora ne serait mise à la servir avec la même dévotion. Si Annie avait été blanche, les deux filles seraient traitées sur le même mode, seraient gâtées de la même façon. Cette illusion d'un déroulement naturel des choses associée à la violence symbolique dont est victime Sarah-Jane révèle en réalité la profondeur avec laquelle le racisme est ancré dans l'Amérique des années 50. Le temps continue de passer, la vie quotidienne de se dérouler dans une apparente tranquillité alors que la colère et la révolte de Sarah-Jane ne cessent de gronder. La fluidité du montage et de l'enchaînement des séquences montrent de quelle manière Sarah-Jane est enfermée dans un monde où la violence qu'elle vit de l'intérieur est perçue comme illégitime, niée, étouffée dans la normalité des choses. Malgré les diverses explosions qui ponctuent le film (la colère de Sarah-Jane quand sa mère vient la chercher à l'école, ses expériences sur Susie, son imitation de l'esclave noire, son agression par son premier amoureux...) rien ne change, la famille continue de la traiter de la même manière qu'auparavant en s'étonnant de ses névroses.

De même, l'enchaînement des séquences qui souligne la relation de cause à effet d'une action à l'autre sert la préparation petit à petit, en tension, de la fin tragique du film et à la mort d'Annie. Comme une boule de neige où les événements s'entraînent toujours plus fortement vers une résolution attendue et désespérée, chaque segment existe pour intensifier la situation et mener à la chute.

Au-delà des montagnes, la perte et la trace

La structure d'*Au delà des montagnes* est motivée par une tension entre le changement, la destruction et les traces d'un ancien monde, qui seront de plus en plus floues et lointaines. La destruction n'est pas celle de *Loulou*, radicale, définitive, et totale d'une séquence par celle qui suit : *Au-delà des montagnes* met en scène une évolution lente où survivent deux mondes en tension. La logique qui anime le passage d'une séquence à l'autre, est celle, binaire d'une confrontation entre un univers en voie de disparition (celui de la Chine populaire, ouvrière, familiale) et un second qui s'impose (capitaliste, froid, déconnecté de l'humain, fou de vitesse et de technologie). La différence entre les trois parties se fera par la manière dont se solde cette confrontation et la place (toujours plus réduite) laissée à cet ancien monde. Le passage d'une séquence à l'autre est justifié par la construction du contraste, de la tension, qui entre de manière progressive dans l'histoire.

Dans la première partie, le monde ancien de la Chine est là, présent, et sert de décor aux personnages. La violence du nouveau monde entrant dans l'équation, il sera systématiquement perdant. Le film s'ouvre par la danse des jeunes chinois pleins d'enthousiasme et des images du Nouvel An en train de se préparer ; c'est la Chine amoureuse de ses traditions, confiante en son futur, car elle connaît son passé. Le premier signe du changement est donné dans la séquence qui suit avec l'arrivée de la voiture de Jinsheng : son accusation lui vaut d'être qualifié "d'élite", et annonce d'abord de manière innocente et joviale, que rien ne sera plus comme avant. Suit la séquence du Nouvel an ; à nouveau, prime l'image de la Chine traditionnelle. Mais peu de temps après, Jinsheng évoque pour la première fois à Tao la possibilité de se débarrasser de Liangzi pour n'être plus que deux. Le signe résonne cette fois à l'échelle individuelle : la menace de la fin du trio, de la convivialité des personnages, de la Chine humaniste. Cette alternance de signes caractérisera toute la construction du film. Liangzi travaille à la mine puis s'en voit renvoyé par les manigances de Jinsheng. Tao mange les dumplings de sa recette familiale et Jinsheng exige d'elle qu'elle choisisse entre ses deux amis. Ils dansent, emportés, dans la boîte de nuit, mais s'ensuivra la rupture définitive avec Liangzi. Les séquences mettent en scène, l'une après l'autre, les tentatives de conservation du mode de vie chinois et de l'équilibre du trio et les victoires progressives du nouveau monde qui s'impose, derrière la figure symbolique de Jinsheng. La fin de la première partie viendra mettre un frein à cette violence : Tao interdit à Jinsheng de tuer son rival, ce qu'il accepte. L'absence de Liangzi se trouve bientôt palliée par l'achat d'un petit chien, pour lequel Tao s'enthousiasme. Mais cette apparente douceur traduit une réalité plus cruelle ; contre quelques compromis, le monde de la Chine traditionnelle accepte l'intrusion du nouveau monde et de sa violence. Il ne sera pas question de se révolter, mais d'accepter la déchéance, de la rendre familière. Le renvoi de Liangzi

par Jinsheng ne sera pas connue de Tao et elle acceptera d'embrasser le monde de Jinsheng contre un peu de poudre aux yeux : un joli mariage et un petit chien.

Dans la seconde partie, le monde moderne a pris presque toute la place : il ne reste que quelques traces de la Chine d'avant, qui survivent, mais n'ont définitivement qu'une existence fragile. Le spectateur assiste à la destruction de ses derniers remparts. La première séquence a lieu dans la cité ouvrière où Liangzi a retrouvé du travail. En dehors de la ville, le monde ancien perdure un peu. Mais le spectateur sait bien que les provinces finiront par suivre le même chemin. L'aspect festif du début a déjà disparu. Liangzi apprend qu'il est malade d'un cancer, contracté à cause de son travail à la mine et l'on apprendra dans une conversation avec son ancien collègue que les deux mines sont sur le point de fermer, car elles sont trop petites. Le monde ouvrier et populaire est à l'agonie. Les premiers plans ont une forte charge symbolique : les ouvriers sont photographiés tous ensemble et se séparent ensuite, laissant Liangzi seul, debout sur les marches. Il sera le dernier à quitter le cadre, le dernier des ouvriers, l'ultime représentant d'une génération qui n'est déjà plus.

Liangzi rentre à la ville, contraint de venir demander de l'argent à ses anciennes fréquentations. Il le trouvera du côté de Tao, qui lui offre avec plaisir. Le symbole est à nouveau fort; le nouveau monde capitaliste se dédouane de la culpabilité de la destruction de l'ancien monde traditionnel par l'argent. Tao achète sa tranquillité, sa culpabilité, et répare le mal causé avec ses liasses de billets, ultime preuve que le nouveau monde l'a emporté. Viendront immédiatement après la mort du père et le retour du fils ; de nouveau, l'un et l'autre incarnent les deux mondes qui se croisent, la mort de l'un provoquant l'arrivée du second. Le fils Dollar communique par Skype avec sa mère, possède son propre Ipad, et, à y voir ses photos, sa propre voiture, son propre cheval et son propre bateau. Pendant ce temps, le père de Tao est enterré de manière traditionnelle, selon des rites de la Chine ancienne. Dollar se trouve étonné de devoir s'agenouiller au sol devant le corps de son grand-père, sous les ordres de sa mère. Très vite, Dollar devra repartir ; car le nouveau monde est d'abord celui de la déconnexion à la terre d'origine et de la dispersion de la famille.

Dans la troisième partie, les restes de cette Chine d'antan ne sont plus qu'immatériels. Il s'agit de souvenirs, de réminiscences vagues : d'une relique conservée, d'un prénom murmuré, d'une langue presque oubliée. Les premières séquences font le constat des pertes chez le personnage de Dollar : perte de la langue et du souvenir de sa patrie (il étudie le chinois qu'il a oublié et dit ne pas se rappeler du nom de sa mère) ; perte d'un sens à sa vie (il écrit un mail à son père pour lui expliquer qu'il ne sait plus quoi faire) ; perte de la famille (il se dispute avec son père, avec qui il ne peut plus parler qu'à travers *google translate*). Sa relation naissante avec sa professeure de chinois

incarne le désir d'un retour aux sources, la recherche à travers des dérivatifs d'un monde qui a définitivement disparu et dont il ne reste que l'écho. Avec elle, il prononcera pour la première fois le nom de sa mère, comme une formule magique de son enfance, et se construira l'espoir d'un retour aux sources, avec le voyage qu'ils s'apprêtent à faire ensemble. Mais il se refusera finalement à le faire : trop de temps passé, la sensation que l'écho seul est peut-être plus beau que ce qu'il risquerait de découvrir en Chine. Le dernier plan en Australie, montre Dollar souffler le nom de sa mère, la seule relique qui existe encore pour lui de l'ancien monde chinois traditionnel. La dernière séquence montre Tao se souvenant de sa jeunesse ; pour elle aussi, il semble qu'il n'y ait guère d'autres traces.

La structure est donc une réflexion sur le vestige : ce qui reste du monde passé dans le monde d'aujourd'hui, ce qui vit après la destruction. En un sens, Zhangke montre un moment de transition de l'Histoire où deux temps cohabitent un moment, comme superposés, en attendant la victoire de l'un sur l'autre. À l'inverse de *Loulou*, les lieux sont récurrents et viennent signaler, chaque fois, l'oeuvre du passage du temps. La maison de Liangzi, couverte de poussière ; le train, chaque fois plus moderne ; la mine, désormais vide et que son collègue veut quitter pour un emploi au Kazakhstan. Seule la maison de Tao semble congelée dans le temps, foyer qui fait aussi office de prison, dans la solitude qui la caractérise. Les séquences font écho les unes aux autres. La composition des plans également. Une des premières séquences montre Tao, Jinsheng et Liangzi faisant exploser des pétards au bord des eaux du lac artificiel. Son dernier plan les montre, tous les trois, observant les feux d'artifices. Un plan très similaire surviendra un peu plus tard dans le film, lorsque Jinsheng projette de tuer Liangzi et se voit contraint sous la pression de Tao de faire éclater la dynamite dans les eaux du lac. Le plan est similaire, mais en miroir ; l'eau se soulève comme jadis la fumée des pétards, mais ils ne sont plus que deux. Ils regardaient dans le premier tous les trois vers la droite du cadre, vers l'avenir ; Tao et Jinsheng terminent dans le second en regardant vers la gauche, révélant l'impasse de leur futur ensemble et de celui de la Chine.

La question est systématiquement celle de la trace. Que reste-t-il de l'ancien monde dans ces images ? Le choix des extérieurs est particulièrement révélateur de cette volonté d'enregistrer la superposition des époques. Tao traverse de manière répétée un paysage qui porte la marque de la superposition architecturale des époques. Un bâtiment traditionnel entouré d'un terrain vague poussiéreux revient lors de quatre plans dans le film. C'est un symbole très net du passage du temps, de l'oubli du passé laissé à l'abandon et en voie de disparaître. D'autres vestige de l'ancien monde survivant dans le monde moderne, apparaîtront à l'image ; l'arche traditionnelle située au-dessus d'une avenue encombrée de voitures lorsque Liangzi revient en ville ; le barrage du lac gelé ; le

bâtiment faussement traditionnel qui accueille des mariages, reproduction moderne et sans saveur d'une architecture de la Chine ancestrale.

Le passage du temps dans les trois films choisis marque cette fois par leurs différences. La vision chaotique et à court terme du temps chez Pabst ; l'impossibilité de la durée, de l'aboutissement, un temps fou qui se répète et se détruit à la fois, dans une logique de fin du monde. Le temps lisse et régulier chez Sirk, un monde sans heurts qui cache les souffrances intimes et intérieures prêtes à jaillir ; la souffrance qui perdure, sourde, inaltérable tant que le manège de l'hypocrisie sociale ne se terminera pas. Enfin un temps qui détruit tout, peu à peu, lentement mais sûrement, avec la force d'une machine en marche. La transformation du passé en un monde de fantômes, qui regardent avec désolation un nouveau monde s'imposer.

TROISIÈME PARTIE

Le cadre et le découpage pour conter le temps.

Chapitre 1

Lumière et gros plans dans *Loulou*

La fin des temps

La lumière dans *Loulou* joue un rôle prépondérant dans la définition des personnages et de leur identité morale. Loulou pourrait paraître un personnage totalement monstrueux si elle n'était pas sans arrêt baignée par une étrange clarté. De la même manière qu'elle attire les hommes, elle semble attirer la lumière. Mieux encore, la lumière semble émaner d'elle-même. Son visage systématiquement blanc, opalescent, contribue à faire d'elle un personnage brillant, lumineux ; la clarté allume l'expression ouverte de son visage, ses sourcils haussés, son sourire toujours prêt à surgir, ses yeux sans cesse dans le questionnement et dans l'attente innocente d'une réaction en face d'elle. Même à travers le voile noir du deuil, Loulou garde le visage d'une blancheur éclatante, systématiquement éclairé, sans ombre, dans toute son innocente pureté. Ainsi est-elle mise du côté du bien via la lumière, qui semble ne laisser rien de caché de ses expressions, la révélant franche, entière, sans mensonge possible. Son corps blanc est également dévoilé avec récurrence ; dans la scène du théâtre où elle porte une robe qui lui découvre le dos, le décolleté et les bras, elle est la seule à apparaître lumineuse, les autres portant des costumes sombres qui accentuent d'autant plus le contraste. Mais Loulou n'est de plus pas seulement claire, elle provoque également un scintillement : ses yeux et ses dents brillent, son casque de cheveux noirs et brillants sont remplis de reflets et ses vêtements renvoient la lumière dans leurs moindres petits plis. Même sa robe de deuil noire, d'apparence satinée reflète la lumière de manière surprenante. Les choix de filtres accentuent ces brillances : les blancs qu'elle porte dans la scène du mariage sont explosés par un filtre qui diffuse les hautes lumières et qui serait aujourd'hui l'équivalent d'un pro-mist ; les reflets de ses yeux et de ses dents sont accentués par un filtre-cross qui les transforme en petites croix de manière absolument irréaliste, mais magique. Évidemment, un projecteur en contre s'impose dans les portraits de Loulou, et lui donnent une aura glorificatrice.

À l'inverse, le docteur est, lui, associé à l'ombre. La lumière le touche souvent en contre, laissant la partie la plus visible de son visage dans l'ombre. La lumière est jouée également de manière à lui accentuer les traits ; éclairés en $\frac{3}{4}$ contre, ses traits sont accentués par le volume que donne la lumière venue de derrière. Son visage est systématiquement associé à un contraste très

élevé, qui le rend terrifiant, à la limite du monstrueux. Il est toujours vêtu d'un costume sombre, et son imposante stature en fait un bloc immuable et imposant à l'écran ; d'autant plus qu'il est souvent filmé de dos. Dans la séquence de sa mort, il est filmé en premier plan, de dos, tandis que Loulou, à demi cachée par sa large épaule, le regarde de ses yeux apeurés. Le cadre appuie sa posture de domination en lui faisant remplir à lui tout seul la moitié du champ. Le docteur a également les yeux qui brillent, mais d'une brillance plus terrifiante que celle de Loulou : le visage dans l'ombre, seuls ses yeux blancs apparaissent, un reflet sur son monocle venant lui donner une étincelle diabolique.

De manière très classique, le personnage innocent est associé à la lumière et le personnage plus négatif à l'ombre. Mais la lumière traduit en réalité des entités plus complexes. Si le docteur n'avait pas été traité de manière aussi monstrueuse, il aurait pu être vu également comme une victime ; amoureux de Loulou, il s'est vendu à une femme dont il sait déjà qu'elle va causer sa perte et se trouve désespéré. Ce personnage en perdition aurait finalement pu être associé à la lumière comme Loulou à l'obscurité. En réalité, la clarté de Loulou nous parle davantage du désir. Brillante, elle attire le regard d'un monde plongé dans l'obscurité et le désespoir. C'est cette clarté irréaliste sur son visage qui explique la fascination des hommes pour elle. Telle la lumière qui attire les insectes, elle les guidera dans la nuit jusqu'à ce qu'ils viennent mourir à son contact.

Loulou, être de lumière



Le docteur Schon et les ténèbres



Une analyse plus précise de la lumière au cours du film vient confirmer cette hypothèse : les moments de grande tension, où le crime et l'immoralité sont au plus haut ne sont pas les moments les plus sombres, mais les plus contrastés et où les blancs sont les plus brillants. Le filtre équivalent au black pro-mist semble être présent dans les séquences les plus sulfureuses, où les pulsions sexuelles et destructrices sont à leur comble : le meurtre du docteur, le moment du casino, summum de la décadence du monde, dans la séquence où elle se prostitue avec Jack l'Éventreur et où il finit par la poignarder. Les hautes lumières et les blancs semblent donc les plus brillants, les plus éclatants, dans les moments les plus sombres. Les espaces où ont lieu ces trois scènes présente une illumination plus contrastée que dans le reste du film : la chambre nuptiale est éclairée par des lampes ponctuelles ; le casino étant située dans la cale d'un bateau, les parois sont plus foncées et la lumière, inégalement répartie, laisse des recoins sombres ; enfin la dernière séquence se déroule dans la mansarde pauvre où survivent Loulou et ses compagnons et est éclairée à la lampe à huile, posée sur la table. Le contraste fonctionne donc en résonance directe avec la perversité du lieu traversé par les personnages. De la lumière relativement uniforme des premiers actes (jusqu'au mariage), le monde se fait de plus en plus contrasté ; la tension entre l'ombre et la lumière plus forte. La montée du désir et de sa violence sont incarnés par la montée du contraste, de la différence entre l'objet désiré et l'objet désirant.

Sur ce principe, le travail de la lumière traduit donc également la déchéance sordide du monde de Loulou. Peu à peu, son univers sombre dans un chaos où la lutte de lumière et de l'obscurité prend toute la place, annihilant tout autre sens possible. Dans les deux derniers actes, la lumière se fait plus expressionniste. L'acte 7 amorce ce mouvement : le bateau se divise entre la salle éclairée où la société joue et perd au casino et les recoins sombres où se trament les complots les plus odieux (la vente de Loulou à un riche égyptien, la suggestion de Schigolch à Alwa de tricher aux dés, la séduction entre la comtesse et Rodrigo pour obtenir de l'argent l'un de l'autre, fomentée par les manipulations de Schigolch). Le contraste entre l'ombre et la lumière commence à se creuser, révélant toute l'horreur de la concupiscence et du désir humain. Le moment de bascule me semble être le meurtre de Rodrigo. Dans un plan où il se débat avec la comtesse, une lampe à huile oscille au-dessus d'eux, les plongeant tantôt dans l'ombre, tantôt dans la lumière. Son cadavre découvert par la police sera également éclairé de manière étrange et effrayante ; une tache de lumière vient à moitié découvrir ses traits figés, donnant une forme au visage qui n'a rien d'humaine. L'abstraction de la lumière fait perdre à Rodrigo son statut d'homme, et commence à dessiner un monde où les choses sont difficilement identifiables, floues, sans délimitations compréhensibles.

Toute la fin du film sera sous la marque de cette étrange et terrible perte de sens. Les rues de Londres sont systématiquement filmées à contre-jour, transformant les hommes en silhouettes ; le brouillard rend l'espace abstrait, impalpable ; les ombres de l'escalier dessinent des motifs effrayants et sans fondements. Le monde du 8^e acte sombre dans la folie ; la décadence arrive à un point de non-retour, où il n'y a plus de barrières, plus de limites entre les choses. L'obscurité et la lumière diffusée par le brouillard fusionnent le monde en entités inconnues, incompréhensibles pour l'oeil et le cerveau humain. Ne reste qu'un chaos de lumière et d'obscurité, où tout se mêle, comme avant que Dieu ne décide de les séparer. La décadence de Loulou mène donc à une destruction du monde intelligible qui nous ramène à un avant de l'homme, un état de perception premier du monde, où tout n'est que pulsions, formes, lumières et plus rien n'a de sens.

Le temps que dépeint la lumière de *Loulou*, c'est celui d'une décadence morale et humaine où les choses perdent leur intelligibilité. Sans règles ni limites, sans compassion pour son prochain, la société où évolue Loulou sombre dans la folie la plus totale, jusqu'à la destruction de tout sens. En cessant d'agir en corps ordonné par la loi, le monde de Loulou revient à un état premier, un état d'enfance où seules comptent les pulsions et où la civilisation a totalement disparue.

La perte de sens du monde



Le caché et le visible : le flottement de l'indécision.

Si le monde de Loulou finit par sombrer dans la folie la plus totale, le flottement du sens et des intentions des personnages caractérise, lui, l'ensemble du film. Le personnage de Loulou a largement été commenté et interprété, car elle possède quelque chose de flottant, d'insaisissable. Jacques Lourcelle écrit dans son *dictionnaire du cinéma* :

« Les significations que trouvèrent les exégètes au personnage de Loulou (et, à travers lui, à la personnalité de Louise Brooks) sont nombreuses, variées, parfois contradictoires. Elles reflètent la subjectivité variée des spectateurs en proie à l'énigme de ce visage lisse, encadré par le célèbre casque de cheveux noirs, que la succession changeante des émotions ramène toujours à une impassibilité troublante. Incarnation libertaire et anarchiste de l'amour fou et de la révolte sans compromis contre la société, féministe avant la lettre ou bien héroïne incandescente de mélodrame, victime des hommes et d'une morale en putréfaction, Loulou a survécu triomphalement à toutes ces interprétations³³. »

Loulou est un film où la psychologie des personnages n'est jamais expliquée par la parole. Le spectateur tente de déduire les intentions des personnages en les observant, en scrutant leurs visages à la recherche d'un indice sur ce qu'ils s'appêtent à faire. Mais le film est volontairement trouble, indéterminable. L'image de *Loulou* est largement composée de gros plans de visages : celui de Loulou, troublant de beauté, mais également celui du Docteur, dont le spectateur attend avec angoisse de voir exploser la violence ; celui de Schigolch, que le sens du mensonge et de la duplicité rend absolument impénétrable ; celui d'Alwa une fois dégoûté de l'existence, qui semble être devenu une coquille vide. Le spectateur est au plus proche de l'émotion, des indices qui pourraient jaillir de ces visages, mais ceux-ci sont contradictoires, flottants, troubles. Le gros plan de visage chez Pabst ne sert pas à souligner une émotion ou une réaction, mais au contraire à étoffer le mystère de la conscience qu'il a sous les yeux. Pabst joue pleinement sur cette ambiguïté : qui la comtesse regarde-t-elle, manifestement jalouse devant la complicité de Loulou et d'Alwa ? S'il s'avère que ce sera Loulou, signe d'une certaine modernité de mœurs pour l'époque, le spectateur se demande d'abord s'il ne s'agit pas d'Alwa, hypothèse la plus plausible dans un film datant de 1927. Que signifient les regards amoureux que se lancent Loulou et celui qui est supposé être son père ? Tendresse filiale ou perversité la plus crasse ? Que se passe-t-il dans la tête de Jack l'Éventreur, que l'on verra en gros plan un long moment ? Et enfin, que pense Loulou ? Loulou qui à son procès pour

³³ Lourcelles, Jacques, *le dictionnaire du cinéma*, vol.3, Paris, R.Laffont, coll. Bouquins, 2003

meurtre, dévoile ses sourires les plus séducteurs et les plus carnassiers sans paraître éprouver la moindre culpabilité ? Loulou qui, ravie, s'abandonne dans les bras de son premier client en riant ?

L'essentiel du découpage de Loulou est constitué de champ contre champ. Les échelles changent, les personnages bougent dans le cadre, mais c'est le regard des personnages l'un sur l'autre qui motive le changement de plan. Schigolch regarde Loulou danser, le docteur le découvre caché sur son balcon ; Loulou aperçoit la nouvelle fiancée du docteur Schon et ce sera ensuite à elle d'être vue, embrassant le docteur dans la réserve ; le docteur surprend les deux camarades de Loulou dans sa chambre puis son propre fils couché sur les genoux de Loulou ; le marquis reconnaît Loulou dans le train ; Alwa est attrapé en train de tricher ; Loulou fixe amoureuxment le visage de Jack l'Éventreur. Le regard et la vue ont une place prépondérante dans *Loulou*. Le spectateur est sans cesse confronté à ces visages percevants mais impénétrables, dans l'attente d'une action des personnages qui vienne donner un sens à ce mystère. Mais l'action elle-même, brutale, rapide, est source d'ambiguïtés.

Les trois meurtres présents dans *Loulou*, incarnation enfin visible des pulsions intérieures des personnages, sont représentés de trois manières différentes en utilisant le hors champ et en rendant trouble le déroulement des faits. Dans le cas du meurtre du docteur, l'amorce de son épaule cache exactement toute l'action au spectateur. Seule lui parvient l'expression apeurée de Loulou et, soudain, la fumée qui annonce que le coup est parti. Le spectateur, tout en ayant assisté à la scène, se trouve donc dans la même position qu'Alwa, incertain de l'innocence de Loulou. L'un d'entre eux a-t-il appuyé sur la gâchette par erreur ou Loulou a-t-elle profité de l'occasion pour assassiner le docteur ? Son absence de culpabilité lors du procès et son enthousiasme à profiter de la maison qu'elle a, enfin, le droit d'occuper sans dépendre de personne, la rendent suspecte. À nouveau, le spectateur se retrouve confronté à son visage indéchiffrable. Le moment de l'action qui aurait pu lui donner la réponse a disparu derrière l'épaule épaisse du docteur. L'action ne résout pas le mystère.

Le second meurtre est celui de Rodrigo par la comtesse. Le spectateur assiste au début de l'agression, et au constat de la mort de Rodrigo : l'essentiel de l'action tombe dans l'ellipse. Le mystère plane sur le personnage de la comtesse, dont le spectateur sait finalement peu de choses et qui semble d'un naturel calme et placide. Il la retrouve devenue hystérique suite à son agression par Rodrigo : sa folie éclate dans toute sa violence, avec une force qui suggère qu'elle a pu vivre un traumatisme similaire par le passé, ce qui expliquerait également de manière un peu simpliste son rejet des hommes. Où a-t-elle trouvé la force de tuer Rodrigo, qui semblait maîtriser la situation, la

dominant de tous ses muscles ? Le mystère n'est cette fois pas si elle l'a tué, mais comment elle l'a tué.

Le troisième meurtre est celui de Loulou par Jack l'Éventreur. Filmé à nouveau en gros plans, les détails du meurtre restent hors champ. Le plan de la mort de Loulou est magnifique ; commençant sur le visage à l'abandon de Loulou, le cadre reste un temps immobile, laissant Jack l'Éventreur basculer son corps vers le fond du plan tout en l'embrassant. À nouveau cachée par l'épaule du tueur, seule la main de Loulou se détache sur la forme obscure du dos de Jack, agrippée sur le dos de son bourreau, dans un mouvement d'étreinte. La caméra restera, fixe, sur cette main lentement traversée de spasmes, seul signe visible de l'assassinat en train de se commettre. On n'assistera pas au changement d'expression de Loulou : son visage souriant sera la dernière image d'elle. Le mystère que constitue le personnage reste entier. Loulou souffrante, Loulou humaine, Loulou perdant sa foi en l'humanité est une image que le spectateur ne verra pas. Il devra se contenter du souvenir de son sourire énigmatique.

Le hors-champ dissimule l'explication, met à distance les réponses auxquelles aspire le spectateur frustré, tandis que les échanges de regards au sens indéterminé et flottant apparaissent à l'écran. La seconde chose qui frappe le spectateur, c'est la répartition des temps entre ces deux moments de la construction dramatique : les plans de regards durent, se répètent, laissent s'installer le suspense, tandis que le moment du meurtre est toujours vif, immédiat, fuyant. Le temps de l'indétermination domine le film, le rendant insaisissable. La violence éclate par à-coups, foudroyante, cachée, ne résolvant rien de la volonté des personnages et ouvrant la question d'un mystère plus grand : celui du mal sur terre et de l'immoralité des hommes.

La fascination pour le mal

On peut séparer ces gros plans en deux catégories. Il y a ceux qui nous livrent la réaction des personnages, si ambiguë soit-elle, mais restent intégrés au montage de manière fluide et transparente. Et il y a ceux qui semblent faire s'arrêter le temps du film et porter une signification particulière. Ces plans-ci ont quelque chose d'étrange, qui saute aux yeux du spectateur. Trop proches, trop frontaux, porteurs d'effets lumineux appuyés... Ils se détachent par leur intensité. Le visage de Loulou, filmé très frontal, regard-caméra, à travers le filtre-cross ; Loulou se balançant au bras de Rodrigo, plan soudain de exagérément rapproché ; Loulou se rapprochant d'Alwa ; le cou de Loulou pleurant, observé par le docteur. Ces plans ont pour point commun de venir constituer un

moment trouble, emprunt d'ambiguïté et de désir. Ils correspondent à des moments où la passion l'emporte, au-delà de toutes les conventions. Loulou affirme qu'Alwa est le seul homme avec lequel elle n'aura pas d'histoire, mais leur regard l'un vers l'autre dit tout le contraire. Le plan sur le dos de Loulou est la marque du désir irrépressible du docteur. Le visage de Loulou invitant Jack l'Éventreur dans sa chambre est celui de son amour sensuel. Si ces plans frappent le spectateur, c'est parce qu'ils viennent couper l'action. Ne correspondant pas à un modèle de montage transparent, fluide comme dans *Mirage de la vie*, ces gros plans créent une bulle de temps hors de celui du film, viennent créer un moment qu'ils isolent de la continuité. Le temps de ces gros plans de visages, de ces regards pleins de désirs est un temps à part, une bulle où le temps se gèle un court instant. Le temps semble se suspendre.

Le meurtre de Loulou par Jack l'Éventreur s'étire dans le temps : le champ contre-champ entre le visage de Jack, déformé par la folie, et une image de sa main, s'approchant du couteau se répète de nombreuses fois, dilatant le moment dans un effet classique de montage alterné. Les plans sur Loulou s'énervant dans les coulisses du théâtre et battant des pieds, sont étirés selon la même logique : la caméra s'attarde une fois sur ses jambes, une fois sur son dos, une fois sur son visage et répète ainsi un temps qui, filmé avec davantage de recul, aurait pu être réduit au tiers. Les plans qui viennent suspendre un échange de regards entre les personnages (Schigolch et Loulou dans l'acte 1, Loulou et Alwa dans l'acte 2) allongent de même la temporalité de la scène en interrompant l'action. L'usage du gros plan a dans *Loulou* la même fonction que le ralenti. Il vient démultiplier le moment de l'action et en faire un moment à part, où le temps se dilate.

La fascination du mal



Ces plans ont également en commun de contenir une grande violence ou de produire un malaise chez le spectateur. Ils sont systématiquement associés à des mensonges (Loulou qui prétend apprécier Alwa parce qu'il ne tente pas de la séduire, Loulou et Schigolch dont la relation est ambiguë) ; à des moments à la sensualité étranges (Loulou se pendant au bras de Rodrigo ; Loulou se prostituant) ; à une grande violence (la grimace de folie de Jack l'Éventreur). Tous ces moments ont donc pour point commun le surgissement du mal, du péché, de l'immoral. Soudain, le temps s'arrête dans la contemplation du mal. La temporalité du film va de pair avec ce qui ronge le monde fictif de Loulou : le retour perpétuel du mal, et l'attraction morbide qu'il provoque. La fascination des personnages pour la violence, pour le sexe et pour l'argent vient ralentir le déroulement normal des choses, rendre les frontières plus floues, les choses plus brillantes. Comme dans un état second, les personnages se laissent hypnotiser et cela se traduit à l'image par ces gros plans étranges, tous différents, mais dégagant une impression d'étrangeté, quelque chose de monstrueux.

La violence vient également du fait que ces gros plans, coupent le corps des personnages, comme s'il était tronçonné, découpé en morceaux. Cet effet est beaucoup utilisé sur Loulou, dont l'image coupe régulièrement des parties : les pieds et la tête dans l'acte 1, le dos et les jambes dans l'acte 3, la tête et les mains dans l'acte 8. La manière de cadrer invite à sentir la violence des rapports, les personnages s'envisageant non pas comme des êtres humains, mais comme des objets, que l'on peut utiliser et détruire en toute liberté. Il n'est pas un hasard que Loulou soit celle qui, le plus, subit ce traitement. Femme, objet de tous les désirs, et de toutes les convoitises, les hommes du film cherchent en permanence à se l'approprier. Ils l'observent non comme un tout mais par parties, selon leurs propres désirs et leurs propres intérêts. Tant et si bien qu'elle finira par être réellement agressée au couteau dans la fiction, Jack l'Éventreur transformant en acte ce que le découpage révélait des fantasmes morbides des personnages.

Le temps de Loulou est un temps rythmé par une ambiguïté constante, des corps découpés sous l'effet du regard et un désir latent omniprésent. Cette tension sourde donne l'impression que l'histoire avance comme dans du coton. Les actions sont déconnectées de leurs motivations psychologiques, les intentions des personnages sont floues, imprévisibles : le spectateur marche comme dans un brouillard. Le temps est ralenti, endormi, le monde de Loulou reste insondable. À l'opposé complet de la clarté apparente de *Mirage de la vie*, où tout est fluide, et file avec régularité, Loulou est empreint de mystère. La vivacité ne se retrouvera que dans les moments de violence, mais sera tellement rapide qu'à peine perceptible, à peine visible. Comme la foudre s'abattant sur un arbre, la violence ouverte nous éclaire un très bref instant pour nous replonger immédiatement dans l'obscurité la plus totale.

Chapitre 2

La couleur et les mouvements de caméra dans *Mirage de la vie*

La première chose qui frappe le spectateur dans *Mirage de la vie*, c'est son apparente normalité. Jean Douchet disait avec humour dans une intervention à la suite d'un cinéclub consacré au film, que Douglas Sirk avait choisi le meilleur chef opérateur de l'époque, mais avait travaillé pour que ça ne se voit pas³⁴.

Simple et naturel comme la vie

Si l'univers de Douglas Sirk est visuellement plutôt du côté de l'artifice, des couleurs éclatantes et des intérieurs coquets, il est assez harmonieux pour que le spectateur s'y laisse prendre. Les couleurs de *Mirage de la vie* sont omniprésentes, utilisées dans toute leur charge symbolique et en même temps presque invisibles à la première vision du film. À l'inverse de la robe rouge vif de Scarlett O'hara dans *Autant en emporte le vent*, qui nous saute aux yeux et nous agresse dans toute sa connotation sexuelle, les couleurs du *Mirage de la vie* se sentent sans se voir. Les tenues des actrices se marient avec les fonds, se répondent ou se complètent sans jamais s'imposer au spectateur. Annie et Susie discutent assises dans l'herbe, l'une en bleu clair, l'autre en jaune vif, sur le sol vert ; Lora et Annie en rose et en bleu sur un fond blanc ; Susie, petite, en maillot de bain bleu sur le fond du parasol orange : les couleurs se complètent ou s'associent sans jamais perturber. Les rappels entre les tenues des personnages et le décor se font également de manière discrète, mais très précise : un abat-jour de la même couleur que le pull de Susie, le mur jaune de la même couleur que Sarah-Jane, une tapisserie bordeaux derrière Lora en rose. Les couleurs travaillent l'esthétique du film, mais n'apparaissent pas de manière remarquable. La sensation est celle d'une apparente normalité au sein même du comble de l'artificialité.

34 Intervention réalisée le 21 novembre 2012 au Centre des Arts d'Enghien-les-bains.

Couleurs complémentaires et rappels dans le décor



De la même façon, le découpage et le cadrage du film sont travaillés de manière à être absolument invisibles, à l'opposé de toute tentative spectaculaire ou virtuose sur l'image. La caméra est à hauteur humaine, presque systématiquement dans des valeurs de plan moyennes (plan américain, ou plan buste) avec quelques plans d'ensemble pour ouvrir la séquence. Cette représentation, à la fois familière et très conventionnelle, donne l'impression d'une relation naturelle avec les personnages. Les plans laissent la place dans le cadre aux acteurs d'évoluer : les valeurs de plans changent lorsqu'ils s'approchent de la caméra où s'en éloignent. Les mouvements de caméra sont essentiellement des panoramiques, qui suivent les personnages dans leurs déplacements ; tout est fait pour privilégier l'action en train de se dérouler, les dialogues et les interactions entre les personnages. Analysé de manière superficielle, le découpage a presque quelque chose de l'ordre de la captation. Invisible, classique, suivant les personnages ou les attrapant en champ-contre-champ, tout semble d'une lisseur absolue. Seuls quelques moments du film viennent briser cette absolue régularité.

Les quelques travellings présents dans le film sont très discrets et surviennent à des moments particulièrement intenses vécus par les personnages. Lorsque Susie et Steeve vont danser ; lorsque Sarah-Jane va à son rendez-vous amoureux ; quand Annie se décide à rendre visite à Sarah-Jane pour la dernière fois avant sa mort ou lorsque Susie et Lora se disputent l'amour de Steeve. Ce sont des moments forts, d'élans amoureux ou passionnés : le mouvement est invisible, noyé dans l'intensité de la scène.

La passion et l'attraction seules peuvent faire bouger la caméra de son pied. L'unique mouvement qui sera, lui, visible, virtuose, a lieu lors de l'enterrement final d'Annie. D'un plan en plongée sur la foule, un mouvement à la grue suit Sarah-Jane qui s'échappe du public vers le cercueil et que la caméra suit ; elle la rattrape tandis que la jeune fille se fait ralentir par la police, et termine en plan rapproché sur elle, blottie contre le cercueil. C'est la mort d'Annie, la plus grande tragédie du film, qui viendra faire éclater la sage et transparente mise en scène.

D'autres plans détonnent, et ils sont systématiquement associés à des chocs vécus par les personnages. En contre-plongée, utilisant la rambarde de l'escalier comme un premier plan pour donner une sensation de déséquilibre très forte, ils traduisent un malaise absent du reste du film. Il y en a trois : lorsque Susie rend visite à Sarah-Jane après le pique-nique et que celle-ci évoque pour la première fois sa rébellion dans la famille ; lorsque, juste après l'agression de Sarah-Jane, Annie et Lora descendent en trombe les marches jusqu'à elle ; enfin juste après que Susie ait vu sa mère embrasser Steeve. La séquence de l'agression de Sarah-Jane est également mise en scène de manière

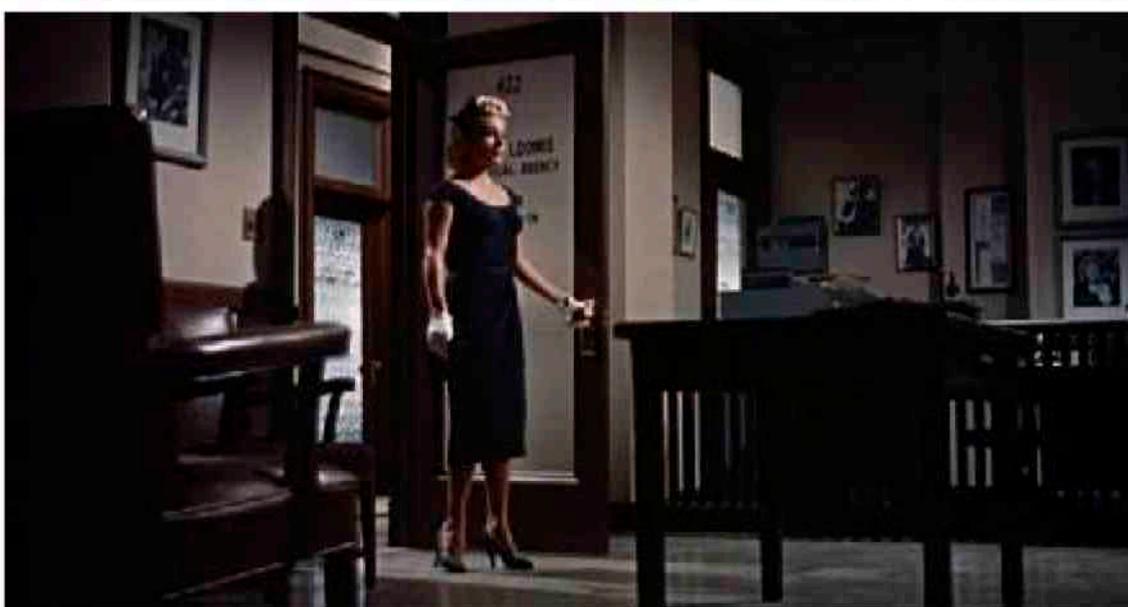
très spécifique. Il s'agit du seul moment où la violence éclate : la mise en scène fluide et élégante du reste du film ne peut plus être utilisée de la même manière. Tandis que le jeune amoureux de Sarah-Jane s'approche d'elle, la caméra se détourne et la scène de l'agression se déroule dans le reflet de la vitrine. La caméra filmera ensuite l'agression en champs contre champs, en trois plans très rapides, montés au rythme des coups. À nouveau, la violence fait éclater la régularité de la mise en scène et contraint le point de vue de changer, soulignant le caractère insupportable de la scène en train de se dérouler. Il s'agit là en tout et pour tout des moments où la mise en scène sort de son système bien rodé sur le temps de 2h de film. Le reste du temps, la fluidité du panoramique et l'invisibilité du raccord dans l'axe sont de mise.

Le fantasme de la continuité temporelle présente au niveau de la structure du film se retrouve donc à l'échelle du découpage. Pas d'ellipse au sein des mêmes espaces, si le temps passe, le plan suivant est systématiquement situé dans un autre lieu. Et les coupes sont consciencieusement dissimulées. La tentative de Douglas Sirk est de présenter un temps faux, absolument reconstitué, mais qui donne une sensation de continuité.

Le temps factice du théâtre

Cette continuité, c'est celle du théâtre, dont vient à l'origine Douglas Sirk. La mise en scène évoque en effet par beaucoup d'aspects celle du théâtre. La caméra qui ne bouge pas de son pied, c'est le point de vue fixe du spectateur de théâtre. Les plans d'ensemble évoquent également des représentations théâtrales. Filmés en pieds, composant et décomposant le cadre par leurs trajets dans la profondeur du champ et dans sa largeur, ils pourraient presque évoluer sur une scène. Il arrive d'ailleurs que ces plans soient légèrement angulé : en contre-plongée, cela ressemble à un point de vue situé dans la fosse ; en plongée, à un point de vue situé dans les gradins. Un autre aspect qui évoque le théâtre est bien sûr le fait que l'essentiel du film se déroule en intérieur studio. On ne verra également pratiquement jamais le 4ème mur de nombreux lieux : le premier appartement de Lora, le bureau de Loomis, le studio de photo, les coulisses du théâtre. Cette disposition de l'espace renforce l'impression d'une facticité du dispositif. Tout est fluide, naturel, et en même temps le spectateur sent une forme d'artificialité étrange et sous-jacente.

L'influence du théâtre : le point de vue du spectateur



Le langage théâtral me semble aussi adapté dans la manière de ses déplacer qu'ont les personnages. Chaque apparition de Lora Meredith à l'écran a quelque chose d'une entrée de scène. On la voit systématiquement franchir les portes, entrer d'un pas décidé dans la pièce et dans le plan. Elle rentre du travail, pousse la porte du bureau de Loomis, sort de sa chambre, descend l'escalier... Elle esquisse le geste symbolique d'entrer un nombre incalculable de fois. De plus, ses entrées sont accompagnées d'une découverte de l'espace évocatrice du théâtre. Dans la première partie, le spectateur découvre l'appartement de Lora avec elle. Elle entre et va d'une lampe à l'autre, allumer la pièce. Elle marche comme sur une scène, et la caméra la suit, révélant comme avec fierté un appartement en fin de compte petit et lugubre. Une séquence fonctionnant en référence à celle-ci se retrouve dans la seconde partie, lorsque Lora Meredith déambule de la même manière dans sa nouvelle demeure, repositionnant les objets décoratifs et donnant des ordres aux déménageurs. Cette manière d'évoluer dans l'espace, de se l'approprier par la déambulation me semble très propre au théâtre : dans la majorité des cas, l'espace scénique précède l'apparition des acteurs et il leur faudra parcourir cet espace pour l'intégrer. Lora Meredith semble faire la même chose, l'actrice et le dispositif donnant l'impression d'un regard spectral. Le monologue théâtral trouve également son équivalent dans le cadre et le placement des personnages ; il n'est pas rare qu'ils soient placés en premier plan, face caméra, tandis que leur interlocuteur se trouve derrière eux et leur parle. Sans faire usage de la parole, ce type de plans utilise les spécificités du cinéma pour reproduire la fonction du monologue. Le visage au premier plan exprime au spectateur un sentiment personnel du personnage sur ce qui est en train de passer ; le personnage dans son dos ne voit pas la même chose, et ignore l'émotion qui est en train de survenir. Comme dans les représentations caricaturales de l'acteur qui se couvre un côté de la bouche pour souffler en aparté quelques lignes au spectateur, ces émotions-là sont strictement destinées à celui qui regarde le film. Un de ces plans va jusqu'au regard caméra de Lora Meredith lorsqu'elle promet à Susie de se sacrifier et de renoncer à Steeve, ce à quoi l'allusion au théâtre ira jusqu'au bout puisque Susie lui répondra « Don't play the mother » (ne joue pas la mère).

Plus que tout, la temporalité du film suit le rythme des dialogues et feint la continuité. Le temps de *Mirage de la vie* est celui du présent, du direct, de l'interaction. Toujours à hauteur d'homme, à une vitesse qui semble naturelle au spectateur, car elle est induite par le temps de la parole. Les plans relativement longs, donnent l'apparence d'une relation naturelle aux personnages et font accepter la facticité de l'univers de Sirk. Mais, déjà, tout semble trop fluide, trop lisse pour être cru.

La représentation d'un monde à deux vitesses

Ce que révèle l'analyse du cadrage, c'est que cette normalité prétendue est en réalité phagocytée par une extrême violence symbolique au sein de la famille. L'apparente fluidité de la caméra est contredite par la construction des cadres, qui, systématiquement révèlent les injustices, hiérarchisent les personnages, soulignent les mensonges. Pour commencer, le cadre possède un langage systématique de hiérarchisation des personnages. Lora est toujours au premier plan, ou la plus visible. Elle entraîne systématiquement la caméra avec elle. Les couleurs qu'elle porte sont toujours les plus vives ou les plus claires. À l'inverse, Annie est cantonnée au fond du plan : elle apparaît dans les embrasures de portes, dans la pièce du fond, derrière le petit salon où se discute le futur de Lora. Lorsqu'elle est seule, le même traitement lui est imposée : elle est filmée perdue dans la foule, à peine visible au premier abord, cachée dans les coulisses ou derrière un paravent. L'une a le droit d'être visible, l'autre est systématiquement cachée. L'histoire se concentre sur l'avenir de Lora, qui devient de plus en plus riche au fur et à mesure qu'Annie sombre davantage au second voir au troisième plan. Lorsque la construction du film revient mettre l'accent sur l'histoire d'Annie, le personnage actif et réellement visible devient Sarah-Jane, pour laquelle elle se désespère, impuissante.

Il y a donc une réelle hiérarchie faite entre les personnages par leur simple position dans le plan. Lora l'emporte systématiquement sur tous les autres : même lorsqu'elle est au second plan, elle se trouve de face alors que les autres sont de profil ou s'approprie la plus grande partie du cadre. Dans la première partie, les deux petites filles sont filmées comme des sous-personnes : la caméra ne les suit jamais, elle les rencontre comme sans le vouloir lors d'un panoramique qui suit Lora ou capte leurs déplacements dans la profondeur du cadre. Elles ne seront jamais dans le plan sans un adulte. Le moment où Sarah-Jane vit sa grande humiliation à l'école, elle ira se réfugier dans sa chambre et Susie tentera de lui remonter le moral, mais toute l'action passera hors champs. De même, ne sera pas filmée l'expérience de Sarah-Jane racontée par Annie à Lora. Le point de vue de l'adulte domine systématiquement et fait office de référence pour retranscrire les événements vécus. Cet état de fait se confirme lors de la séquence où Susie raconte la promenade au parc, qui sera contredite par Sarah-Jane.

L'inégalité révélée par le cadre



Une fois adultes, la hiérarchie se modifie un peu. Susie l'emporte sur la moitié noire de la famille. La mise en scène de sa relation avec Sarah-Jane, diffère entre les endroits publics et les endroits privés. À l'opéra ou dans les soirées de sa mère, Sarah-Jane est systématiquement au second plan ; immobile alors Susie se déplace, silencieuse alors que Susie parle. Lors des retrouvailles avec Steeve, Sarah-Jane entre par le fond et Susie, au premier plan, lui laisse d'abord la place de saluer Steeve. Mais elle reste dans le plan et, très rapidement, viendra reprendre sa place devant Sarah-Jane, la cachant à moitié. Dans l'intimité, les relations sont différentes ; Sarah-Jane se fait objet de regard et Susie, le point de vue. Si la construction de la domination est différente (Sarah-Jane est cette fois la plus visible), elle reste présente de manière plus pernicieuse. Lorsque Sarah-Jane explique son sentiment vis à vis de sa condition raciale, Susie l'observe incrédule, comme une bête curieuse, et le spectateur est mis de son côté. Sarah-Jane est systématiquement reléguée par le cadre à la place que la société l'invite à prendre. Inutile de préciser que dans ce classement hiérarchique, Sarah-Jane l'emporte également sur sa mère : de peau blanche et sans fonction de domestique, elle lui reste supérieure.

La caméra semble s'intéresser à Annie à seulement deux moments. La fin, bien sûr, où le faste de l'enterrement vient saturer le cadre de spectateurs et de fleurs. Et lorsqu'elle décide, quelques séquences avant, d'aller voir Sarah-Jane pour la dernière fois. Elle en parle avec Lora et se retrouve le visage au premier plan - Lora au second - pour la première fois de tout le film. Les deux séquences fonctionnent ensemble : la séquence annonce en effet la mort d'Annie (elle a soudain conscience que la fin est proche). La fin révèle l'ampleur de la popularité d'Annie et l'amour que lui porte toute une communauté ignorée de Lora et du spectateur. Dans ces deux moments, l'histoire revient à Annie, et le spectateur prend conscience qu'il y avait un autre destin à conter et que celui-ci a totalement disparu dans les hors-champs et les ellipses du film. L'apparition d'Annie face caméra la fait apparaître dans toute sa dimension épique : consciente de la mort, prête à accepter son destin, elle commence déjà à ressembler à la figure de sainte que tous célébreront durant ses funérailles. Son agonie sera moins forte : elle organisera, méthodiquement son testament et sera à nouveau éclipsée par la figure mélodramatique de Lora pleurant bruyamment sur son lit. Les funérailles fonctionnent comme une apogée, mais l'image d'Annie ne sera pas toujours pas visible : la hiérarchie pourra être contrebalancée qu'une fois la mort du personnage et la disparition de son visage, de sa peau noire.

Le film établit un espace clairement cloisonné, infranchissable entre les personnages. Annie peut accéder à toute la maison de Lora, mais elle restera toujours au second plan. Le cadre révèle la domination violente d'un groupe social sur l'autre que sent Sarah-Jane mais que nient les autres.

L'apparente égalité de traitement menée dans la famille ne tient plus face à l'analyse du plan. La dichotomie entre les deux espaces vécus par les personnages révèle également une temporalité différente. Alors que tout est fait pour nous faire croire à l'unité du temps vécu, le monde du *Mirage de la vie* est en réalité à deux vitesses. Celle de la progression rapide, du rythme fou des tournages et des événements mondains du côté des blancs fortunés et celle de l'impasse, de l'éternel recommencement, et finalement de la mort prématurée du côté des noirs voués à être domestiques. Les deux plans ne vivent pas au même rythme. Tandis que Lora Meredith emmène la caméra d'un endroit à l'autre, investit son énergie à la construction d'une vie sociale et économique rayonnante, Annie reste elle immobile ; pivot du cadre, parfois faisant partie du décor, elle répète inlassablement les mêmes actions, reste avec les mêmes préoccupations. Susie grandit et découvre l'amour ; Sarah-Jane reste avec les mêmes préoccupations qu'elle avait enfant, ne voyant dans sa première relation qu'un moyen de fuir sa condition et de tenter de vivre comme une blanche. Si Sarah-Jane évolue, cela est laissé hors champ. Son déménagement à New York et ses nouvelles rencontres sont à peine esquissées, au second plan dans le film et au second plan dans le cadre. Le temps que construit Douglas Sirk est donc un temps double, caché sous l'apparence de l'unité. Le vieillissement ne les touchera d'ailleurs pas de la même manière. Steeve et Lora n'ont pas changé en l'espace de 10 ans : les acteurs ont des costumes qui les vieillissent un peu, mais leurs peaux, et les cheveux restent les mêmes. Cette conservation est également soulignée par les dialogues ; le metteur en scène David Edwards en fait la remarque à Lora, lui disant qu'elle est aussi fraîche que dans leurs premières pièces, tandis que Lora affirme à Steeve, qu'elle retrouve après longtemps, qu'il n'a pas changé. À l'inverse, Annie se voit beaucoup plus vieille : les traits tirés, la peau plus pâle, elle se voit fatiguée. Sarah-Jane semble, dès le début du film, plus âgée que Susie : plus responsable et plus consciente du monde, elle ne pourra pas se permettre de jouer l'innocente écervelée comme son amie. Sarah-Jane réprimande ses mensonges, la corrige, lui fait la leçon et l'observe avec mépris quand celle-ci cite naïvement sa mère. Les classes inférieures ne vieillissent pas à la même vitesse que les classes supérieures.

Cette représentation devient politique : elle symbolise une forme de domination glissée dans l'invisible, dans l'air, dans les interstices. C'est le temps et l'espace eux-mêmes qui se retrouvent contaminés.

Chapitre 3

Formats, cadre et texture dans *Au-delà des montagnes*

La forme de l'image pour conter le temps qui passe

À l'inverse de *Mirage de la vie*, qui ne change pas de langage entre la première et la seconde partie du film, Jia Zhangke tente de marquer le passage du temps au sein même de ses choix techniques. Il représente avec des outils différents trois moments dans l'histoire de la Chine..

Pour commencer, le format choisi est différent. 1:37 pour 1999 ; 1:85 pour 2014, et enfin 2:35 pour la partie située en 2025. La première raison est évidemment ce que nous, spectateurs, associons à ces formats. Le 1:37 nous rappelle aujourd'hui au passé pour nos habitudes de consommation : désormais davantage habitués au 16/9, nous l'identifions au cinéma des débuts. Le 1:85 est utilisé pour le présent et, poursuivant la logique d'un format qui s'allonge, Zhangke imagine un futur en 2:35 et une image cinématographique de plus en plus de spectaculaire. L'ouverture du film me semble être une utilisation particulièrement originale et révélatrice de l'utilisation du 1:37. La première image est celle d'un groupe de jeunes chinois dansant sur ce qui semble être une scène de théâtre. Les bords du cadre sont plongés dans l'obscurité car la composition met au premier plan la structure du plafond et des murs qui encadrent la scène. Il est donc impossible pour le spectateur d'identifier le format : seule la scène au centre est éclairée. Le film commence alors par un mouvement à la grue qui plonge littéralement vers le groupe de danseurs, s'approchant de la zone éclairée et révélant du même fait le format du cadre. Surprise, il est presque carré. Le spectateur entre littéralement dans l'histoire du film, en même temps qu'il entre dans le passé. Ce trajet de la caméra qui le projette vers les personnages fonctionne comme un voyage dans le temps, où il passe d'un 1:77 fictif (auquel il s'attendait, mais qui n'a jamais existé) au 1:37 qui le renvoie immédiatement au passé.

Mais Zhangke ne se contente pas d'utiliser les formats comme une référence partagée avec le spectateur, il les utilise pour nourrir une réflexion sur le passage du temps, et plus précisément, sur la vitesse dans le monde contemporain. L'espace que révèle le 1:37 est finalement assez limité : il ne reste que peu de place pour filmer ce qui se passe autour des personnages. La caméra se concentre sur l'humain, laissant le monde qui les entoure dans le fond du cadre. Avec les deux autres

parties, le spectateur découvre des horizons de plus en plus ouverts, des paysages et un monde environnant qui prend de l'ampleur. L'être humain ne remplit plus tout l'espace du cadre, il découvre l'univers qui l'entoure. L'analogie est très claire avec l'évolution du monde et de la société chinoise que dépeint Jia Zhangke : au fur et à mesure du film, internet apparaît, les écrans se multiplient, on découvre les téléphones portables... Les chinois se mettent à voyager, immigrer jusqu'en Australie, échangent via skype. Bref, les frontières tombent, l'accès à l'information s'ouvre et l'univers des personnages se trouve agrandi en même temps que celui du spectateur. Ce changement de format métaphorise le changement rapide d'un monde en expansion : les personnages sont de plus en plus petits dans le cadre et le monde qui les entoure de plus en plus étendu. L'humain, au centre de l'image en 1999, perd peu à peu de son importance, pour finir perdu dans l'immensité des paysages de 2025. Dollar est perdu dans le cadre comme dans la vie alors que sa mère et ses amis remplissaient à eux seuls l'espace, sachant peu, mais se trouvant entourés de l'essentiel.

La composition allongée favorise également la représentation de la vitesse. La voiture avançant en cahotant dans la profondeur de champ du format 1:37 est remplacée par un TGV traversant l'écran à toutes vitesses en 1:85. La sensation n'est évidemment pas la même : Jia Zhangke, décrit l'accélération du monde à travers cette image symbolique. Il ne filme pas non plus les voitures de la même manière : en 1999, la caméra est sur le pare-brise, proche des personnages ; en 2014, les véhicules sont filmés à une étrange distance. Isolés, au centre de la route, parfaitement de face, l'impression que donne l'image n'est absolument pas familière. Alors que la voiture a quelque chose de sympathique, de familier dans la première partie (elle sera aussi le centre d'une scène comique entre les personnages), elle est filmée comme un corps étranger, à distance dans la suite du film.

L'évolution du format prend donc tout son sens dans la représentation du temps que fait Jia Zhangke : elle incarne formellement et implacablement l'accélération des mouvements humains, des échanges, des communications. L'ouverture de l'homme au monde et en même temps l'isolement progressif qu'il subit dans une société où tout est ouvert, où il n'y a plus de barrières. Le format allongé paraît presque lui-même un objet du futur : plus aérodynamique, comme les trains et les avions qui peuplent le film ; plus plat comme le nouvel Ipad de Jinsheng en 2025, plus gracieux comme les lignes de l'appartement de Dollar et de son père.

L'esthétique de l'image vient également servir cette évolution. Elle varie avec le format pour représenter un univers de plus en plus froid, de plus en plus mécanique et déconnecté de l'humain. Dans la première partie, des images documentaires filmées en DV se mêlent à la fiction tournée en

ALEXA. Zhangke a tourné des images de la Chine en 2001, avec une des premières caméras numériques. Il s'agissait alors davantage de repérages, mais il a choisi de les intégrer au film. Des images du Nouvel An chinois, de la boîte de nuit, ou de paysages ponctuent le film de leurs défauts si identifiables. Les trames apparaissent lors des mouvements de caméra, le bruit vient rompre la propreté des images de l'ALEXA, les couleurs trop saturées et le contraste élevé viennent en signaler le caractère étranger. L'image que donne Zhangke du passé, est celle du numérique avec ses défauts, auxquels il voit déjà un charme nostalgique. Le film en Super 8 et ses défauts ont été longtemps associés aux souvenirs d'enfance, à la familiarité des films de famille ; Zhangke fait le choix d'associer au numérique longtemps décrié pour son côté froid, électronique, un côté au contraire humain et nostalgique. Le grain de l'image argentique n'est plus la seule référence au passé : il y préfère les trames des premières images vidéos. Ce choix de support sert une autre réflexion sur le passage du temps : son film porte en lui le constat de la rapidité avec laquelle ont évoluées les images. Le numérique a vécu de tels changements, avec une telle rapidité, que les images d'il y a 10 ans, déjà, portent la marque du passé pour le spectateur. La technologie s'accélère et le spectateur le constate dans la matière même des images du film. En 25 ans, il montre un monde qui change, mais aussi un point de vue qui se modifie, un rapport à l'image bousculé ; le regard est autre puisque changent la texture de l'image et son format. Le temps que construit Zhangke est un temps qui subit des évolutions fortes, violentes : il les inscrit jusque dans la matière du film.

La texture et les couleurs du film évoluent également dans ce sens. Ces images tournées en DV donnent une chaleur à l'image qui ne se retrouvera pas dans le reste du film. La palette de couleur change entre les trois parties, en même temps que l'image perd sa saturation. La première partie du film est caractérisée par le rouge et le bleu qui se retrouvent pratiquement dans tous les plans. Or le rouge est le symbole de la vitalité en Chine, et celle de son drapeau. Le bleu quant à lui peu présent dans la symbolique chinoise originelle se trouve associé dans le monde moderne aux classes prolétaires et aux ouvriers. Les vêtements des personnages, qu'ils garderont étrangement tout le temps de la première partie, la voiture, les uniformes des mineurs, les enseignes dans la rue, les décorations du Nouvel An... sont teintés de rouge ou de bleu. Même les paysages semblent s'y rapporter : les nuits sont bleues, et les paysages de terre marrons ou ocre. Le ciel sous lequel les personnages partent faire leurs virées en voiture est également bleu vif - il sera plus nuageux ou surexposé dans les autres parties du film.

La deuxième partie du film est davantage désaturée ; les peaux ont un teint plus blafard, cireux. Les fonds sur lesquels évoluent les personnages tirent davantage vers les gris et les marrons clairs, des couleurs plus neutres. Les seules touches de couleurs qui apparaissent sont celles qui résonnent avec le passé : le manteau rouge que porte encore Tao lorsqu'elle retrouve Liangzi, les

murs des bureaux de la mine qui sont restés vert vif. Alors que la lumière est globalement naturaliste, on note aussi qu'un effet rouge vif vient éclairer les personnages au moment où Tao entre chez Liangzi. Justifiée par les guirlandes lumineuses de l'autel qui se trouve dans l'entrée, elle est cependant un peu trop intense pour être vraisemblable et vient davantage s'associer à Tao et à son manteau. Justement, la séquence met en scène sa seconde rencontre avec la femme de Liangzi, qui la regarde avec méfiance. Le rouge reste associé au passé, à la menace que représente Tao, l'ancien amour de Liangzi.

La troisième partie est beaucoup plus lumineuse. Les fonds sur lesquels sont filmés les personnages sont les paysages de mer ou la baie vitrée de la maison de Jinsheng. Les ciels sont blancs ou bleu-gris. La palette de couleur est celle que l'on associe de manière consensuelle à la modernité et au design : blanc, bleu et gris. L'image semble encore avoir été désaturée.

Au cours du film, les couleurs se perdent, et les images s'uniformisent. La gaieté, le désordre, la vivacité des couleurs caractérisent la première partie : c'est le temps joyeux de la jeunesse des personnages, un moment où tout est encore possible en Chine, la possibilité d'une convivialité entre les personnages. Un monde où sont associées l'histoire de la Chine ancestrale (rouge) et ses rêves d'une société égalitaire et populaire (bleu). La seconde est beaucoup plus terne, froide et triste, n'étant ravivée que par les couleurs qui restent des éléments du passé. La Chine est à l'agonie : le cancer a frappé Liangzi, le père de Tao décède. Le charbon extrait avec tant d'impatience des mines chinoises semble avoir déposé une couche grise sur les images. Ne restent que quelques éclats de couleurs, vestiges des temps heureux du passé, qui ne tarderont pas à disparaître : Tao troquera son manteau rouge contre un manteau noir pour vivre le deuil de son père. La troisième partie ne se passe pas en Chine. Les Chinois se sont réfugiés par milliers en Australie (tous les personnages que l'on y voit ont des traits asiatiques), ce qui donne à penser que la Chine a encore davantage cessé d'être vivable. L'image est celle d'un monde plus lisse, aseptisé, brillant, mais sans âme. L'intérieur de la maison de Jinsheng semble avoir été conçu par Apple : tout y est blanc et plastifié ; les images de nature donnent à voir des champs bien rangés, à la hauteur régulière, et servent de pistes d'atterrissage pour des tours en hélicoptère. Tout y est artificiel. En trois changements de palettes de couleurs, Zhangke dépeint une histoire de la Chine : un pays vivant et enraciné dans ses traditions, tué par la modernité et forcé de se réinventer ailleurs, dans un espace sans âme où les repères ont été perdus. Le monde a changé, et le rapport à l'espace avec lui.

L'évolution de la couleur et du format entre les trois parties



Le temps vécu et sa représentation dans le cadre

Les formats n'induisent pas seulement un changement d'atmosphère dans le film, ils ont directement à voir avec la représentation des êtres qui le peuplent et leur manière de vivre le temps passé. Le format 1:37 caractérise la première partie du film. Caméra sur pied, mais mobile, tremblante et vive, elle est parfaitement à la hauteur des personnages et épouse leur rythme, leur manière de vivre le temps. Le format est particulièrement bien choisi pour raconter un triangle amoureux : le plus souvent en plan poitrine ou américains, les trois personnages tiennent difficilement dans l'espace du cadre. La composition joue en permanence à les intégrer dans la profondeur du cadre, mais ils ne tiendraient pas alignés au premier plan. La situation est donc exactement celle des personnages : ils tiennent ensemble mais personne n'est dupe, cet équilibre est temporaire, et un infime mouvement des personnages ou de la caméra exclurait l'un d'entre eux du cadre – et de la relation. Les déplacements des personnages suivent une chorégraphie très claire. Jinsheng, le jeune premier à la drague agressive, force systématiquement la caméra à bouger lorsqu'ils sont tous les trois intégrés à la composition. Il invite Tao à voir sa voiture ou l'emmène faire un tour, en profitant pour faire sortir son rival du cadre, qui viendra les y rejoindre quelques secondes plus tard. À l'inverse, Tao effectue systématiquement le trajet du retour, ramenant la caméra sur Liangzi et recomposant le trio.

La caméra est donc animée en permanence, centrée sur l'humain et sur les relations des personnages. Les objets seront dans cette première partie relativement exclus du cadre. Cette constatation est très claire dans la séquence où les deux prétendants de Tao se rencontrent dans sa boutique. Le cadre ne permet pas d'y faire entrer les objets, qui restent relativement hors champ. Jinsheng se prend les pieds dans un objet dont on ignore la nature et que le cadre ne viendra pas révéler. De même le couple de jeunes clients restera fortement hors-champ : ils ne seront à l'image que le temps de leur entrée dans le magasin, la caméra n'en enregistrera même pas la sortie. Les quelques plans où la caméra recadre sur les objets concernent des objets symboliques : les dumplings que Tao partage avec Liangzi, le CD qu'achète Jinsheng pour la séduire. Le mouvement et le rythme de la caméra est entièrement basé sur le mouvement des personnages et sur leur relation. Ce qui importe Tao, c'est ce trio, le plaisir d'être entourée par ses deux amis dont elle s'efforce de ne pas voir les intentions. Le temps de cette première partie est un temps social, rythmé par les échanges, les blagues, les tentatives d'appropriation de Tao par l'un ou par l'autre. C'est un temps de jeu, de danse amoureuse, un ballet où la caméra suit les constructions et destructions des

possibles qui existent entre eux. Le temps de la première partie est un temps plein, rempli par les interactions humaines.

Cette constatation est d'autant plus vraie qu'en 1:37, l'espace alentour étant très limité, se sont surtout les fonds des plans qui servent à donner vie aux espaces. Les enfants en costume, flous dans la profondeur du champs, viendront combler le peu d'espace vide laissé entre les personnages. Les plans de foule seront saturés, remplissant le cadre de manière spectaculaire, ne laissant pas même une ligne d'horizon pour s'en échapper. Le 1:37 se prête également peu aux amorces. Rien ne vient encombrer le cadre, ou obstruer la vue du spectateur – il est déjà assez complexe d'y faire tenir les trois personnages. La sensation est également celle d'un aspect direct aux choses, d'une clarté de l'image, de sa lisibilité. Le monde est simple, réduit, mais confortable, l'accès des hommes les uns aux autres est direct.

Une fois que Tao aura choisi Jinsheng, ce temps se termine. Le moment de rupture, déjà, ne laisse plus la place aux personnages que deux par deux : Tao et Jinsheng ou Tao et Liangzi. La tension avec lequel Jinsheng emmenait la caméra pour n'être plus dans le cadre qu'avec Tao perd en force : la caméra le suit, mais il ne cherche plus à la rejoindre. Les adieux de Tao et de son autre prétendant se feront en les isolant l'un de l'autre. Quand enfin, Liangzi la rejoindra dans son espace, ce sera pour s'éloigner dans le fond du plan, rapidement flou. Le net reste sur Tao et indique que la séparation est consommée : ils appartiennent définitivement à deux espaces différents. À nouveau, les relations humaines remplissent l'espace et rythment le temps des plans. Mais tout semble s'être un peu ralenti. La séquence où Tao cherche Liangzi s'étire dans le temps, multipliant les plans où elle erre à se recherche. Ce n'est plus la relation humaine qui anime ce moment ; mais l'absence, le manque, le vide. Cette séquence prépare la seconde partie.

Dans la seconde partie du film, la caméra est moins mobile ; en 1:85, les personnages peuvent vivre ensemble dans le cadre. Les plans sont plus longs, plus fixes. À l'inverse du temps que dépeint Jia Zhangke d'un monde qui s'accélère, le temps du personnage de Tao est lui de plus en plus morne. Le temps des hommes n'est plus en phase avec celui de la société. Le rythme est plus lent, établi par de nombreux plans fixes, sans mouvements ni dialogues des personnages. Les amorces sont plus présentes et fonctionnent de manière symboliques, associées à des lieux en particulier : la mine, la maison de Tao, qui sont chacun à leur manière des prisons pour les personnages. La prison de Liangzi est celle du travail et de la production économique, celle de Tao est la prison de la solitude, la cage dorée à laquelle lui a permis d'accéder son mariage avec Jinsheng, mais qui lui a coûté aussi son bonheur et son dynamisme. Le motif de la cage est

particulièrement clair au moment où Liangzi observe le tigre au zoo ; le symbole d'une force contenue et d'un enfermement contre-nature s'applique au personnage, filmé systématiquement à travers les barreaux. L'image est très claire : ce pourrait tout aussi bien être lui dans cette cage, prisonnier de son quotidien, de son travail d'ouvrier, de sa condition de père de famille, de la campagne où il a été forcé d'immigrer et enfin de son corps malade puisqu'il vient de découvrir son cancer. Plus que tout et sans s'en rendre compte, les personnages de Jia Zhangke sont prisonniers de la société chinoise, devenue folle au point d'abandonner son propre peuple.

Dans cette partie, le motif du double remplace celui du trio, les personnages sont pratiquement toujours deux dans le cadre, les champ contre champ sont systématiquement construits avec amorce. La composition du cadre s'équilibre avec deux personnages, mais déjà, ils paraissent plus éloignés les uns des autres. La largeur du cadre permet la distance entre eux. Tao et son fils subiront le même éloignement dans le cadre, mais seront finalement rapprochés dans les derniers plans, lors de leur voyage en train. Ils se seront apprivoisés le temps de la visite de Dollar. Mais ce rapprochement fera aussi sentir le vide qui les entoure. Les plans laissent alors place aux décadrages, aux vides, à l'absence que Tao ressent d'avance avant le départ de son fils. Assis tous deux dans le trains, ils sont filmés dans le bas du cadre : le reste de l'image est vide. Lorsqu'ils écoutent ensemble la musique dans le wagon-couche, un large aplat est laissé à côté d'eux, un mur vide. Les plans ne sont plus aussi équilibrés, traduisant leur séparation prochaine.

Dans la troisième partie, le motif passe de deux personnages dans le cadre à un seul. Alors que le format scope permettrait sans problème de filmer les personnages côte à côte, plusieurs séquences les isole au contraire alors qu'ils sont effectivement rapprochés dans l'espace. Lorsque Dollar discute avec sa professeure ou avec son père, le cadre passe de l'un à l'autre, les isolant désespérément. Même la scène suivant les premiers ébats de Dollar et de sa professeur les sépare : alors qu'ils discutent blottis l'un contre l'autre, la caméra parvient à ne pas les montrer tout à fait ensemble dans le plan. Filmés de très près, le cadre isole un visage, en coupant l'autre à la moitié. Le temps de la troisième partie est celui d'un isolement total des individus, tous perdus dans leurs problèmes respectifs et peinant à construire des relations.

Les plans de paysages sont plus récurrents dans cette partie. La figure du promeneur solitaire sur le bord de mer ou dans l'immensité des champs devient un motif. Les paysages sont plats, réguliers et vides, les personnages déambulant d'un bord à l'autre du cadre dans un monde trop grand pour eux. Le rythme est contemplatif, à la vitesse des personnages errant et observant le monde faute de le comprendre.

De la collectivité à la solitude



L'intrusion du documentaire, temps réels et temps fictifs

Deux temps se superposent et s'organisent : celui de la fiction, que nous avons ici analysé, et celui du réel, des images tournées par Jia Zhangke avant le tournage. Les temporalités de la fiction et de ces images ne sont pas les mêmes, elles induisent un autre type de rapport au monde.

L'utilisation de ces images n'est pas toujours la même. Elles apparaissent d'abord dans la première partie comme faisant partie intégrante de la narration. Elles servent à amorcer la séquence du *Nouvel An chinois* et à décrire l'espace de la boîte de nuit où déambulent les personnages. Elles sont donc associées à un présent du film. Le rythme est relativement rapide, les images sont utilisées pour décrire les espaces. Les plans de la boîte de nuit sont montés avec des mouvements rapides, entre personnages en train de danser et plan abstraits où se mêlent lumière et fumée. Ils servent à construire un contexte aux personnages, à faire sentir l'appartenance du temps de la fiction à un temps plus large, en référence au monde chinois contemporain. Le temps du film n'est pas, comme dans *Loulou*, déconnecté de l'Histoire à la manière d'un conte qui pourrait se passer n'importe où et n'importe quand. Les références à un temps réel le rapproche de notre expérience vécue. Mêler documentaire et fiction, c'est ouvrir les limites du temps de l'histoire pour la convertir en un temps historique. Jia Zhangke s'y prend de différentes manières : il applique par exemple un effet de tramage aux images de l'ALEXA lors d'au moins un plan, où Tao et Liangzi arrivent en scooter. Les trames de l'image sont celles que l'on retrouve dans les vidéos précédentes qui sont, elles, des images documentaires. Dans un souci d'unité, sans doute, mais il joue également à rapprocher ces images passées et ces images présentes dans un même moment du film pour brouiller les frontières. De même, un moment curieux du film est répété deux fois : un petit garçon que l'on voit marcher dans la ville en 1999 porte une grande épée et semble se rendre à un cours d'arts martiaux. Au début de la seconde partie, en 2014, un adolescent portant une épée similaire traverse le cadre. Est-ce le même ? Jia Zhangke nous invite à penser que si, même si cela signifie qu'il a dû immigrer au même endroit que Liangzi, ce qui serait un curieux hasard. Or en observant avec attention les plans, on se rend compte que celui du premier garçon a été tourné en DV ; les acteurs ne sont pas présents dans le cadre, il s'agit d'un point de vue de Tao qui regarde passer la foule. Il semble donc que ce soit une image documentaire. La seconde, à l'inverse a bien été tournée en ALEXA. Jia Zhangke, jouant entre fiction et documentaire, crée un futur fictif à ce petit garçon bien réel, en le faisant marcher avec la même épée 15 ans plus tard. Le film étant sorti en 2015, ce temps fictif se rapproche de celui du réel, et ce petit garçon doit aujourd'hui avoir l'âge de celui que met en scène Jia Zhangke. L'interpénétration du temps réel et du temps fictif est donc plurielle,

multiple. Elle élargit le champ de la fiction en ouvrant d'autres possibles, elle prolonge le temps fictif du temps réel.

Les images documentaires ne sont d'ailleurs pas les seules à jouer ce jeu. De nombreux plans tournés en ALEXA contiennent des éléments documentaires, d'observation de la Chine : des plans d'ensemble où passent les personnages, des transitions sur les paysages ou contenant des fonds intéressants. De la même manière qu'il enregistrerait la vie en 2001, Zhangke utilise la fiction pour produire d'autres images d'archives, celle de paysages chinois de 2014. Il rapproche alors passé et présent en rendant le spectateur conscient, par le rapprochement de ces images, que celles qui lui paraissent aujourd'hui du présent, auront bientôt le charme des anciennes et que le temps file sans s'arrêter, de manière continue et inaltérable. La photo des ouvriers qui ouvre la seconde partie est bien à l'image de la tentative de Jia Zhangke : enregistrer des images du monde avant qu'il ne soit détruit, pendant qu'il en reste encore quelques traces. Dans la même logique, le cadre commence souvent sur un mur, un espace à côté des personnages pour arriver sur eux. Un panneau sur le camion dans lequel est assis Liangzi alors qu'il quitte la ville, un autre sur les lits-couchettes où sont assis Tao et Dollar... Zhangke semble vouloir toujours mettre en rapport, jusque dans les plus petits détails du cadre, ses personnages et le monde qui les entoure, l'histoire individuelle et celle du pays. Il s'agit de faire sentir l'ampleur du monde qui les entoure, le vertige du temps qui passe, l'immensité de l'univers dans lequel les personnages sont si faibles et minuscules.

Certaines images documentaires ont également une autre fonction dans le film. Il s'agit des des plans plus longs, plus contemplatifs, également tournés en DV mais ne s'intégrant pas directement à la narration. Elles fonctionnent comme des transitions entre les parties. Zhangke les traite comme des allusions précieuses, fragiles, du passé. Elles sont davantage de l'ordre de l'évocation poétique, indirectement en rapport avec l'histoire du film. Elles ont parfois un aspect purement abstrait. Zhangke joue avec la texture de l'image avec les plans du *Nouvel An chinois* qui, ralentis, tendent vers l'abstraction. Comme Chris Marker dans *Sans Soleil* jouait à filmer de très près des télévisions et des images modifiées, Zhangke joue avec ses images documentaires à la limite de l'expérimental. Cette irruption de l'abstrait dans la fiction instille un rapport au temps différent, déconnecté de la seule narration, qui laisse le temps à l'observation poétique du monde.

Dans les deux dernières parties du film, elles fonctionnent comme des moments de souvenir, des réminiscences de l'ancien monde, qui n'était qu'il y a 10 ans, mais qui, déjà, semble avoir beaucoup changé. Des paysages apparaissent dans des moments de pause, accompagnés de musique ou de la voix d'un personnage en off le temps d'un dialogue un peu réflexif. Sans être directement

associées aux personnages, ces images surgissent à des moments où il est question du passé. Les premières apparaissent lors de la séparation de Tao et de Liangzi, à la fin de la première partie. Les autres lors de la seconde séparation, (entre Tao et son fils) à la fin de la deuxième. Dans les deux cas, les images font indirectement référence à des éléments qui disparaîtront.

Dans le premier, il s'agit de l'image du camion chargé de minerais qui manque de se renverser sous le poids de la charge. Le plan fixe dure, donnant à voir des ouvriers qui s'agitent autour de lui, attendant de voir si le camion parviendra à démarrer. Il s'agit évidemment d'une métaphore de la Chine, qui veut trop, trop vite, quitte à se renverser sous le choc du changement. Mais le plan est également associé à une image de Liangzi qui quitte la ville, sa mine, ses collègues pour partir vers d'autres horizons. Il semble rêver à ce monde qui va disparaître et qui est le sien. La séquence est en réalité composée de deux autres plans, qui interviennent avant celui du camion : un plan sur une forêt, au crépuscule et de silhouettes au loin qui font un feu, puis celui d'une terre aride, où les arbres ont été brûlés ou coupés et où les gens attendent, en groupe et où l'on tentera de démarrer le camion. Ces images, bien que mystérieuses, évoquent également la perte, la disparition de ces bois immenses et mystérieux contre une Chine aux sols boueux, sans végétation. La Chine se détruit elle-même, brûle sa propre terre dans un mouvement d'autodestruction absurde.

Dans le second, il s'agit de formations rocheuses, que survoleront plus tard dans le film Dollar et sa professeur et d'un coucher de soleil filmé dans un flou abstrait, et contemplatif. La disparition du premier sera évoquée de manière directe dans le film : la professeur explique à Dollar qu'il existait auparavant 8 de ces formations et qu'il n'en restent aujourd'hui plus que deux. La seconde fait indirectement référence à la perte de saturation progressive dans le film. Dans cette Australie grise où plus rien ne semble avoir de saveur, la réminiscence d'un coucher de soleil et de ses couleurs incarne toute la nostalgie du personnage.

Images de la chine, d'hier



... et d'aujourd'hui



Zhangke applique la vision pessimiste du mélodrame à une lecture politique de son pays ; il construit un temps profondément ancré dans l'histoire, précisément référencé, qui perd peu à peu son sens. Les espoirs de la Chine vont de paire avec ceux des personnages, pleins de l'enthousiasme de la jeunesse, pour aller vers un profond désespoir où ils ne peuvent plus qu'assister à la destruction du monde où ils vivaient. Les personnages n'en semblent même pas conscients, ne vivant cette chute morale et humaine que du point de vue de leurs relations sociales. Les classes populaires que dépeint Zhangke, prisonnières et aveuglées dans le temps présent ne font que percevoir ces bouleversements sans les théoriser. Avec ce film, Zhangke tente d'ouvrir une réflexion sur la destruction de la Chine au cours du temps.

Conclusion

La leçon du mélodrame sur le temps est aussi morale qu'elle est pessimiste. Le mélodrame est une chute : le monde se transforme en un autre toujours plus décadent, plus triste et sans espoir. La jeunesse des personnages, pleine d'espérances est en réalité le dernier moment pour être heureux : tout ce qui adviendra ensuite ne pourra qu'être pire. En attendant, le mélodrame propose de vivre selon quelques principes pour éviter de souffrir davantage : ne pas trop espérer de la vie, se contenter de ce que l'on a, chercher du côté de ses proches l'amour qui nous manquera toujours dans la vie. Il ne faut pas espérer un changement dans le monde : les faibles seront toujours écrasés, les femmes soumises aux hommes, les noirs au services des blancs. Il ne nous reste qu'à attendre sagement la mort, profitant du passage du temps comme il va ; ne pas lutter, mais se laisser porter, car la lutte sera toujours une déception. Aux antipodes d'un regard révolutionnaire sur le monde, le mélodrame incarne une vision du temps où tout est voué à recommencer et où les modifications qui nous paraissent les plus importantes n'ont en réalité qu'un impact minime. Les grands principes qui guident l'être humain restent les mêmes et sa lutte pour la célébrité, ou l'amour ne l'empêchera pas de finir dans la tombe. L'homme n'a d'autre choix que d'accepter le temps plutôt que de lutter contre lui. Genre populaire par excellence, le mélodrame tente de faire passer cette leçon à ses spectateurs, appliquant au sein de la famille, de l'intime, une réflexion sur la condition de l'homme dans le monde.

Bibliographie

- Andrin, Muriel, *Maléfiques : le mélodrame filmique américain et ses héroïnes(1940-1953)*, Bruxelles, Peter Lang, coll repenser le cinéma, 2007
- De Beauvoir, Simone, « L'âge de la discrétion », dans la *Femme rompue*, Gallimard, Paris, 1985, réed. Folio
- Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Les éditions de minuit, 1983
- Dufief, Anne-Simone, *Le théâtre au XIXè siècle – du romantisme au symbolisme*, Paris, Bréal, coll. Amphi lettres, 2014
- Field, Syd, *Scénario : les bases de l'écriture*, trad. Nadia Eddaïra, DIXIT, Paris, 2008
- Gorton, Kristyn, *Theorising desire : from Freud to Feminism to Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2008
- Lang, Robert, *Le mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minnelli*, trad. Noël Burch, Paris L'Harmattan, coll. Champs visuels étrangers, 2008.
- Lourcelles, Jacques, *Le dictionnaire du cinéma*, vol.3, Paris, R.Laffont, coll. Bouquins, 2003
- Michaels, Lloyd, *Ingmar Bergman's persona*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- Nacache, Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'harmattan, coll. Champs visuels, 2001.
- Rolland, Romain, *Le théâtre du peuple*, Paris, Complexe, coll. Le théâtre en question, 2003
- Zamour, Françoise, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain, une fabrique des peuples*, Rennes, PUR, coll. Le spectaculaire Cinéma, 2016.

Filmographie principale

Die Büchse der Pandora

(*Loulou*)

Réalisation : Georg Wilhelm Pabst

ALLEMAGNE, 1929

Noir et blanc, muet, 133min.

35mm – 1.33 : 1

Scénario : Georg Wilhelm Pabst et Ladislaus Vajda

Chef Opérateur : Günther Krampf

Direction artistique : Andrej Andrejew

Montage : Joseph Fleisler

Musique : Peer Raben

Production : Seymour Nebenzal

Acteurs principaux : Louise Brooks, Francis Lederer, Carl Goetz, Alice Roberts

D'après l'adaptation de deux pièces de Frank Wedekind, *Erdgeist* et *Die Büchse der Pandora*

Imitation of life

(Mirage de la vie)

Réalisation : Douglas Sirk

USA, 1959

couleur, son mono, 125 min.

35 mm – 1.85 : 1

Scénario : Eleonor Griffin et Allan Scott d'après le roman de Fannie Hurst

Chef opérateur : Russell Metty

Direction artistique : Alexander Golitzen

Montage : Milton Carruth

Musique : Frank Skinner et Henry Mancini

Production : Ross Hunter

Acteurs principaux : Lana Turner, Juanita Moore, Sandra Dee, Susan Kohner, John Gavin

Shānhé gùrén

(Au-delà des montagnes)

Réalisation : Jia Zhangke

JAPON, 2015

couleur, son stereo, 126 min.

ARRIRAW 2,8K – 1.37 : 1 / 1.85:1 / 2.35 : 1

Scénario : Jia Zhangke

Chef Opérateur : Yu Lik-Wai

Direction artistique : Qiang Liu

Montage : Matthieu Laclau

Musique : Yoshihiro Hanno

Production : Shozo Ichiyama, Nathanaël Karmitz, Jia Zhangke, Ren Zhonglun, Liu Shiyu

Acteurs principaux : Zhao Tao, Zhang Yi, Liang Jing-dong, Dong Zijan, Sylvia Chang

Filmographie additionnelle

- ALMODOVAR, Pedro, *La piel que habito*, Espagne, 2011, 117min., couleur.
- ALMODOVAR, Pedro, *Tacones lejanos*, (talons aiguilles), Espagne, 1991, 113min., couleur.
- BALL, Alan, *Six Feet Under*, USA, 2001-2005, 5 saisons, 63 épisodes de 55 minutes, couleur.
- BRISSEAU, Jean-Claude, *Noce Blanche*, France, 1989, couleur.
- BORZAGE, Frank, *Seventh heaven*, (l'heure suprême), USA, 1927, 127min., noir et blanc, silencieux.
- CASSAVETES, John, *A Woman Under the Influence*, (Une femme sous influence), USA, 1974, 155min., couleur
- CURTIZ, Michael, *Casablanca*, USA, 1942, 102 min., noir et blanc.
- BROOKS, Richard, *Cat on a Hot Tin Roof*, (la chatte sur un toit brûlant), 1958, 108,min., couleur.
- CHAPLIN, Charlie, *The kid*, USA, 1921, 68min., noir et blanc, silencieux.
- CHAPLIN Charlie, *A woman in Paris* (l'opinion publique), USA, 1923, 78 min., noir et blanc, silencieux.
- CHAPLIN Charlie, *City lights*, (les lumières de la ville), USA, 1931, 87min., noir et blanc, silencieux.
- CLÉMENT, René, *Jeux interdits*, France, 1952, 86 min., noir et blanc.
- COPPOLA, Francis, Ford, *Tetro*, USA-Argentine-Espagne-Italie, 2009, 126 min., noir et blanc et couleur.
- CUKOR, George, *A star is born*, USA, 1954, 169min., couleur.
- DEMY, Jacques, *Les parapluies de Cherbourg*, France, 1964, 91 min., couleur.
- DOLAN, Xavier, *Mommy*, USA, 2014, 134min., couleur.
- FASSBINDER, Rainer W., *Angst essen Seele auf*, (tous les autres s'appellent Ali) , Allemagne, 1974, 93 min., couleur.
- FASSBINDER, *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant*, (les larmes amères de Petra Von Kant), Allemagne, 1972, 124 min., couleur.
- FLEMING, Victor, *Gone with the wind*, (Autant en emporte le vent), 1939, 238 min., couleur.
- GRAY, James, *The immigrant*, USA, 2013, 120min., couleur.
- GRIFFITH, David.W., *Broken Blossoms*, (le lys brisé), USA, 1919, 90 min., noir et blanc, silencieux.
- GRIFFITH, David.W., *Orphans in the storm*, (les deux orphelines), USA, 1921, 150min., noir et blanc, silencieux.
- HAYNES Todd, *Far from heaven*, (loin du paradis), USA, 2002, 107min., couleur.
- HITCHCOCK, *Rebecca*, USA, 1940, 130min., noir et blanc.
- HITCHCOCK, *Vertigo*, (Sueurs froides), USA, 1958, 128 min., couleur.
- L'HERBIER, Marcel, *Le bonheur*, France, 1930, 98min., noir et blanc.

LEAN, David, *A Breve Enconter*, Brève rencontre, Royaume-Uni, 1945, 86 min., noir et blanc.

LEWIN, Albert, *Pandora*, Royaume-Uni, 1951, 122min., couleur.

KAR-WAI WONG, *Happy together*, Hong Kong, 1997, 96 min., couleur.

KAZAN, Elia, *East of Eden* (À l'est d'Eden), USA, 1955, noir et blanc.

KAZAN, Elia, *Splendor in the grass*, (la fièvre dans le sang), USA, 1961, 124min., couleur.

MANKIEWICZ, Joseph L., *The ghost and Mrs. Muir*, (l'aventure de Me Muir), USA, 1947, noir et blanc.

MENDES, Sam, *Revolutionnary road*, (les noces rebelles), USA, 2008, 119min., couleur.

MIYAZAKI, Hayao, (le vent se lève), Japon, 2012, 126min., couleur.

MIZOGUCHI, Kenji, *Oyu-sama*, (Miss Oyu), Japon, 1951, 89 min., noir et blanc.

PABST, Georg Wilhelm, *Die Büchse der Pandora* (Loulou), Allemagne, 1929, 133 min., noir et blanc, silencieux.

PIALAT, Maurice, *l'enfance nue*, France, 1969, 83 min., couleur.

POLANSKI, *Tess*, France-Royaume Uni, 1979, 186 min., couleur.

RAY, Nicholas, *Bigger than life*, (Derrière le miroir), USA, 1956, 95 min., couleur.

RAY, Nicholas, *A Rebel whithout a cause*, (La fureur de vivre), USA, 1955, 111 min., couleur.

RESNAIS, Alain, *L'amour à mort*, France, 1984, 88 min., couleur.

SIRK, Douglas, *All That Heaven Allows*, (tout ce que le ciel permet), USA, 1955, 89 min., couleur.

SIRK Douglas, *Written on the wind*, (écrit sur du vent), USA, 1956, 99 min., couleur.

STAHL, John M., *Magnificent Obsession* (le secret magnifique), USA, 1935, 112min, noir et blanc.

STAHL, John M., *Imitation of Life*, (Image de la vie), USA, 1934, 111min., noir et blanc.

VIDOR, King, *Stella Dallas*, USA, 1937, 106min., noir et blanc.

VILLENEUVE, Denis, *Incendie*, Canada, 2010, 130 min., couleur.

WYLER, William, *Jezebel* (l'insoumise), USA, 1938, 104min., noir et blanc.