

GRM – Séance du 19 janvier 2008 : Recherches sur l'esthétique matérialiste

Recherches sur l'esthétique matérialiste :

**Tout contre le mélodrame : les formes de la ségrégation raciale
dans *Mirage de la vie* (*Imitation of life*, 1959) de Douglas Sirk**

par Armelle Talbot

Comme nous l'avons vu lors de la précédente séance, l'analyse que propose Althusser du spectacle du *Piccolo* insiste beaucoup sur la question du mélodrame. D'une part, il s'agit de contester certains malentendus en soulignant l'appartenance problématique du spectacle au genre mélodramatique et la façon dont il le conteste de l'intérieur. D'autre part et surtout, il s'agit de montrer que, bien au-delà du genre, le mélodrame constitue la façon dont les protagonistes principaux de la pièce vivent leur rapport au monde et aux autres, structure idéologique qui conditionne leurs discours, leurs affects, leurs perceptions, leur reconnaissance et leur méconnaissance de la réalité. Or il est possible qu'un malentendu similaire ait affecté la réception des films de Douglas Sirk, génie officiel du mélodrame américain, du moins jusqu'à ce que des cinéastes comme Godard et surtout Fassbinder nous invitent à envisager son œuvre à nouveaux frais. C'est au dernier « mélodrame » de Sirk que nous proposons ici de nous intéresser, *Mirage de la vie*, s'agissant de questionner le rapport qu'il instaure avec le genre dont il se réclame avec ostentation, genre qui constitue en fait le milieu esthétique et idéologique dans lequel sont aveuglément immergés les personnages, véritable machine à produire des leurres et des mirages, contrefaçons flamboyantes d'une réalité qui ne nous apparaît que par la bande, en creux, dans les efforts que font la plupart des protagonistes pour la refouler et la façon dont la mise en scène de Sirk s'ingénie à désigner ce refoulement.

Le film est composé en deux parties bien distinctes. Dans la première, on découvre le personnage principal, Lora Meredith, veuve qui élève seule sa petite fille, Susie, et qui vit chichement tout en rêvant de devenir actrice. Le film s'ouvre sur sa rencontre avec Annie Johnson, femme noire qui, comme Lora, n'a ni époux ni travail, et qui élève seule sa petite fille, Sarah Jane qui a pour particularité d'être blanche de peau (c'est pourquoi Lora prend d'abord Annie pour la nurse de Sarah Jane). Malgré son appartement exigü et l'impossibilité de payer Annie pour un poste de garde d'enfant dont elle aurait bien besoin, Lora recueille chez elle la mère et sa fille qui, elles, n'ont pas de toit et trouve en Annie une aide qui va savoir se rendre rapidement indispensable, comme nurse (gardant les enfants quand Lora recherche du travail et passe des auditions), comme bonne (lavant son linge et préparant ses repas), comme secrétaire (répondant au téléphone, filtrant les appels et annulant ses rendez-vous), comme travailleuse (prenant le relais des travaux à domicile auxquels se consacrait Lora pour subvenir à ses besoins, faisant divers ménages auprès du propriétaire ou de l'épicier pour payer les dettes de Lora ou acheter leur bienveillance pour les retards de paiement). S'il est important de mettre d'emblée en valeur ces différents éléments, il est tout aussi important de souligner qu'ils conservent un statut secondaire par rapport au déroulement du récit et qu'ils s'imposent sur le mode de l'évidence aux personnages (cet effet d'évidence dût-il être contrarié pour le spectateur par les ruses de la mise en scène). De fait, ces diverses activités ne sont jamais clairement recensées comme les attributions que la maîtresse de maison octroierait à son employée : parce qu'Annie en prend très spontanément la charge, qu'elle le fait avec une discrétion que restitue la caméra en lui réservant le fond ou les bords des plans

où elle apparaît (geste de relégation qui est particulièrement perceptible lorsqu'intervient le premier prétendant de Lora, Steve Archer, dans l'appartement), parce qu'enfin, ces activités sont présentées par les personnages eux-mêmes comme des marques de solidarité et bientôt d'amitié. C'est dire que le rapport hiérarchique qui se met en place dès le début de la relation entre ces deux femmes qui partagent pourtant beaucoup de points communs, à l'exception de la couleur de leur peau, n'est jamais thématiqué comme tel, bien qu'il constitue l'une des conditions de possibilité de l'imminente ascension de Lora. De fait, celle-ci multiplie les démarches et rencontre peu à peu du succès, trouvant un nouvel adjuvant auprès du dramaturge David Edwards qui fait d'elle une grande vedette et dont elle devient la compagne. Steve Archer, ce jeune photographe qui a rencontré Lora au même moment où celle-ci a rencontré Anni, se voit d'ailleurs rejeté à la faveur de cette ascension : souhaitant l'épouser, à la condition expresse qu'elle renonce à ses ambitions, il est éconduit. A la marge de cette intrigue, quelques séquences s'attardent sur les difficultés de Sarah Jane à être identifiée comme noire (l'épisode de la poupée noire que lui offre Susie et qu'elle refuse violemment, l'épisode où Lora apprend que les fillettes se sont volontairement coupées pour comparer la couleur de leur sang – le bandage de Susie et le récit euphémistique d'Annie constituant les seules traces que nous avons de cette scène aussitôt réduite à des lubies d'enfants –, l'épisode, plus important, où Annie se rend à l'école de sa fille et provoque aussitôt la fuite de Sarah Jane qui avait caché à tout le monde que sa mère était noire).

La deuxième partie se déroule une dizaine d'années après, à la fin des années cinquante, alors que Lora est au faite du succès. L'actrice dit être lasse de jouer et regrette de ne pas s'occuper suffisamment de sa fille, qui se confie essentiellement à Annie, restée le fidèle serviteur de « Miss Lora » pendant ces années d'ascension. Lora délaisse les comédies de son pygmalion à la faveur d'un rôle plus consistant et plus dramatique (dont elle regrette néanmoins qu'il s'inscrive dans une pièce susceptible de provoquer la controverse en raison de ses thématiques raciales). A cette occasion, Steve reprend contact avec elle et pourrait devenir à nouveau son compagnon si un rôle de cinéma, aussi prestigieux, dit-elle, que celui de Scarlett dans *Autant en emporte le vent*, n'amenait bientôt Lora à le négliger (la convocation de ce film à la gloire des Sudistes, après l'indifférence montrée au caractère « engagé » de la pièce précédemment jouée, montre que le sens idéologique de l'œuvre compte bien moins aux yeux de Lora que le rôle à incarner et la façon dont il pourra mettre en valeur son talent). Dès lors, Steve s'occupe de Susie qui tombe amoureuse de lui, entraînant un certain nombre de conflits entre la mère et la fille. Parallèlement, Annie voit Sarah Jane se détacher d'elle, seconde intrigue mère-fille qui prend plus de place que dans la première partie et qui offre un contrepoint cruel aux bisbilles discrètement artificielles et relativement inoffensives qui opposent Lora et Susie (parce que Lora la délaisse ou qu'elle aime le même homme qu'elle). L'éloignement de Sarah Jane se manifeste en plusieurs temps qui accusent un peu plus à chaque fois le caractère aporétique de la situation. Courtoisement invitée à aider sa mère pour faire le service auprès des invités de Lora, condition manifestement nécessaire pour passer de la cuisine au salon, Sarah Jane contrefait avec insolence le pas chaloupé et l'accent de la « négresse » (avant d'être cité explicitement, *Autant en emporte le vent* fait donc une discrète apparition – pour Lora, le rôle de Scarlett, pour Sarah Jane, celui de la nounou, chacun sa poupée, ce jeu de rôles intervenant lors d'une réception monochrome qui suit pourtant la première de la pièce « engagée » où joue Lora et où jouent également des acteurs noirs, comme nous l'indique un plan précédent sur les saluts à la fin de la représentation) – l'enjeu est toutefois étouffée par une scène de réconciliation en cuisine. La rupture est plus radicale lorsque Sarah Jane se met à fréquenter en secret un jeune homme blanc qui ne sait rien sur ses origines et surtout qui la met à tabac aussitôt qu'il découvre que sa mère est une « négresse » – ici, pas de réconciliation lorsque Sarah Jane retrouve la maisonnée après son

agression : après avoir été violentée par le mauvais garçon, c'est sa mère qu'elle accuse (on pense évidemment à Nina dans la façon qu'a Sarah Jane de renvoyer dos-à-dos la cruauté du mauvais garçon et la résignation de sa mère, tous deux la renvoyant à son destin de femme noire, ne pas sortir du rang et de sa communauté, se satisfaire de son sort et se contenter, comme tout le monde l'y invite, de flirter avec le fils du chauffeur noir...). Enfin, la rupture est consommée lorsque Sarah Jane quitte la maison et refuse de façon apparemment définitive cette distribution des rôles : elle sera blanche – quittant cuisine et dépendances, elle choisit de s'exposer sur la scène, fût-ce dans des cabarets sordides où elle offre son corps aux regards libidineux des spectateurs (se rejoue alors la scène de l'école : Annie, entrant dans le cabaret où elle a découvert que sa fille travaillait à son insu, révèle la vérité de leur lien familial et entraîne le licenciement de Sarah Jane qui écrit alors à sa mère pour lui demander de ne plus entrer en contact avec elle). Annie est de plus en plus épuisée par ces épreuves (auxquelles il faut ajouter son dévouement sacerdotal auprès de Lora, la suivant dans ses représentations, préparant ses réceptions tard dans la nuit, s'occupant de la maison avec l'aide d'un domestique – noir – qui apparaît de loin en loin... aussi le corps d'Annie est-il physiquement marqué par ces dix années qui n'ont laissé aucune trace sur Lora, ce qui constitue un nouveau moyen de montrer, par ses empreintes, les effets de la hiérarchie socio- raciale dans laquelle s'inscrivent spontanément les deux « amies »). Se sachant mourante, Annie cherche à retrouver sa fille (nouvelle incursion dans un cabaret où travaille Sarah Jane, à ceci près qu'Annie sait désormais rester discrète et se fera passer pour sa nurse quand elle rencontrera une collègue de sa fille, autrement dit jouera le rôle qui lui a été attribué dès le début par Lora lors de leur première rencontre). Annie finit par mourir et le film s'achève sur les obsèques grandioses dont elle avait rêvé toute sa vie. Je cite ici un résumé trouvé sur Internet et qui me semble intéressant pour le malentendu qu'il met au jour : « se trouvent réunis Sarah Jane, redevenue pour toujours la fille d'une femme noire, Lora, Steve et Susie enfin prêts à affronter les réalités de la vie, conscients que seuls l'amour et l'affection ne sont pas des mirages ».

A l'instar d'Althusser considérant les critiques faites au spectacle du *Piccolo*, cette interprétation mélodramatique semble complètement erronée et omet la dimension critique d'un film où l'amour, érigé par les personnages en grand universel censé dépasser toutes les différences, constitue précisément le plus grand mirage qui soit et où ses vertus fédératrices ne cessent d'être contredites par la dissociation interne qui structure le récit, non pas tant entre les périodes de vaches maigres et celles de vaches grasses, entre l'appartement minuscule de la première partie et la spacieuse villa de la deuxième, mais, à l'intérieur même de ces deux parties, dans le traitement réservé aux personnages blancs et aux personnages noirs, aux intrigues respectives dans lesquelles ils sont pris (d'une côté, l'ascension de Lora, ses dilemmes sentimentaux, ses revirements, ses retrouvailles, et pourtant son ennui ; de l'autre, la stabilité indéfectible d'Annie, et pourtant son déclin, son usure et la répétition, toujours plus pathétique, de la même scène avec sa fille). Deux intrigues parallèles que lie apparemment l'amitié entre une femme blanche et une femme noire. Mais, justement, une « amie noire » constitue une équation aussi impossible que ne l'est celle qui consiste à se prénommer « Mère Courage » (« Mère courage est toute entière dans l'impossible *et* qui unit *Mère* et *Courage* » dit Bernard Dort dans *Lecture de Brecht*, p. 137) : de fait, de même qu'Anna Fierling se trompe en croyant pouvoir impunément être mère (d'Eilif, de Petit-Suisse et de Catherine) et Courage (c'est-à-dire « la femme qui a peur de perdre son bien » et qui se montre prête à tout pour le conserver et l'augmenter), de même les personnages principaux de *Mirage de la vie* s'illusionnent complètement en croyant pouvoir s'adosser à la domination effective des Blancs sur les Noirs et la laisser dans le hors-champ pour lui substituer un humanisme sans couleur (lorsqu'Annie raconte la naissance de Jésus aux fillettes, Sarah Jane demande quelle est sa couleur, ce à quoi Lora répond aussitôt que le divin enfant peut être tout ce qu'on veut

qu'il soit, Susie objecte alors que le fils de Dieu est bien réel et a donc nécessairement une couleur, conclusion de Sarah Jane : il est blanc).

A ce titre, les derniers plans du film semblent officialiser la victoire de l'illusion sur la réalité et conjurent la rupture instaurée par Sarah Jane : la mort d'Annie permet en effet de conférer une nouvelle vigueur à l'illusion idéologique en laissant au seul personnage noir du film la charge d'en payer le prix et pose *in extremis* un baume unifiant sur la structure clivée du film. Dans la voiture qui accompagne le cortège funèbre, on découvre Lora, entourée de sa fille, de Sarah Jane et de Steve. Le jeu énigmatique des regards entre les personnages et les lueurs de satisfaction qui s'en dégagent viennent déstabiliser l'atmosphère hautement pathétique de ce dénouement : ce qui se donne ici à voir n'est autre que le rassurant spectacle de la famille – blanche – recomposée, le tableau redoublant sur un mode bien plus définitif une image fugacement convoquée au début du film (sur la plage, un homme s'adresse à Steve et à Lora, qui viennent pourtant tout juste de se rencontrer, comme s'ils étaient mariés et parents des deux fillettes, Annie étant maintenue hors-champ). La boucle est bouclée : grâce à la disparition d'Annie, le chromo factice du début prend enfin corps, de sorte que c'est elle, figure hyperbolique de la vertu, qui occupe la fonction cathartique du Méchant.

Objet de déni chez Lora prônant l'égalité « en droit » des hommes, la ségrégation raciale est surdéterminante et se meut en principe de mise en scène, faute de pouvoir être thématifiée en des termes qui échappent aux illusions de la conscience des personnages. De fait, la focalisation de l'intrigue sur le personnage de Lora s'avère hautement ségrégative, comme le montrent de nombreux cadrages qui maintiennent ostensiblement Annie à l'arrière-plan, voire laissent dans le hors-champ, à l'exception très ironique de la séquence de l'enterrement – l'utilisation de la musique elle-même joue sur des stéréotypes raciaux, réservant les violons mélodramatiques aux protagonistes blancs et utilisant jazz et gospel lors des scènes consacrées à Annie et à Sarah Jane : si tous ces personnages vivent sous le même toit, la mise en scène maintient entre eux d'insurmontables frontières tributaires du traitement cinématographique dont ils font l'objet. Certes, la ségrégation raciale est aussi l'enjeu continu d'un conflit explicite entre la mère qui accepte le sort que Dieu lui réserve et la fille qui doit la renier si elle veut se faire passer pour blanche, mais ce conflit est évidemment insoluble à l'échelle intersubjective – cette échelle intersubjective au niveau de laquelle les personnages réfléchissent leur propre position dans les *images* de leur amour, de leur générosité, de leurs ambitions, de leurs rêves. Fassbinder, qui s'y connaît en mélodrame, a bien vu cette impasse qu'engendre cet univers mélodramatique, et surtout a bien vu que cette impasse était justement *ce que montrait* le mélodrame de Douglas Sirk :

« C'est cruel, mais on peut les comprendre toutes les deux [Annie et Sarah Jane], toutes les deux ont également raison, et personne ne pourra jamais les aider. A moins que nous ne changions le monde. Alors nous avons tous pleuré dans la salle. Parce qu'il est si difficile de changer le monde. Puis, aux obsèques d'Annie, tout le monde se retrouve, ils font pendant quelques instants comme si tout était okay. Et ce "faire-comme-si", à l'occasion, leur fait encore faire les mêmes conneries, parce qu'ils se doutent bien, en vérité, de ce qu'ils désirent, mais ils se dépêchent ensuite de l'oublier. »

« Aucun des protagonistes ne prend conscience que tout, pensées, désirs et rêves naissent exactement dans la réalité sociale ou sont manipulés par celle-ci. Je ne connais aucun film qui ait formulé cet aspect de façon aussi nette et aussi désespérée » (Rainer Werner Fassbinder, « Mirage de la vie. Sur les films de Douglas Sirk » (1971), in *Les Films libèrent la tête. Essais et notes de travail*, trad. fr. Jean-François Poirier, Paris, L'Arche, 1984, p. 30 et p. 28).

Nulle opposition ici entre le phalanstère utopique aménagé par Lora et la dure réalité sur laquelle buteraient les personnages. Hormis lors de la scène où Sarah Jane est victime d'une agression raciste, le film maintient dans le hors-champ le « thème » de la ségrégation pour l'envisager à travers la façon dont elle se vit et informe les perceptions comme les comportements. La caméra adopte le point de vue idéologique des personnages qui, tous, acceptent comme une évidence le fait que les Noirs ne puissent occuper que des seconds rôles : pauvre qui, à force d'ambition, est parvenue à passer du second rôle au premier, Lora ne s'intéresse à Annie qu'en tant que faire-valoir et s'étonne logiquement lorsqu'elle apprend qu'elle a d'autres amis qu'elle (au sein d'une communauté afro-américaine avec laquelle elle n'entre jamais en contact sinon sous la figure d'Annie et de la domesticité) ; Annie, elle, se conforme avec zèle à sa place de subordonnée quand Sarah Jane s'y refuse et comprend qu'il n'est d'autre possibilité, pour s'en sortir, que de se faire passer pour blanche.

Voici précisément en quoi consiste « la cantonade » : la caméra ne montre jamais le conflit, ni le conflit social d'une société raciste (qui n'a droit de présence que comme thème de l'une des pièces qui jalonnent l'ascension de Lora vers la gloire), ni même le conflit humaniste du cœur et du monde réel, car ce que montre au contraire le film, c'est l'*absence* de conflit *dans l'univers mélodramatique* dans lequel Lora Méredith, mais aussi tous les personnages qui gravitent autour d'elle, vivent leur situation. Autrement dit, l'ostentation mélodramatique, l'emphase, toutes les composantes typiques auxquelles on reconnaît le genre : l'exacerbation des sentiments en forme dilemmatique (l'amour ou la gloire, se plier au réel ou réaliser son rêve, être mère ou être actrice), la structure binaire du film qui épouse le parcours entièrement centré sur le personnage de Lora dans le registre « Une étoile est née », la luxuriance des couleurs vives et tapageuses, celle des décors, le caractère pathétique des musiques qui doublent les affres des personnages, bref tout un hyperbolisme plastique, tout cela donc, est précisément ce qui, *dans l'image filmique*, étouffe systématiquement la conflictualité potentialisée par l'opposition raciale. Cette conflictualité, nous n'en avons que des bribes : ces brefs instants de « crise » de Sarah Jane enfant puis jeune femme, qui *se répètent* de façon discontinue, tel un refoulé faisant retour dans la trame linéaire de la trajectoire de Lora, refoulé qui ne gagne jamais lui-même la dignité (et la forme narrative) d'une histoire – qui reste, ici encore, à la cantonade. C'est en quoi l'ostentation mélodramatique procède à la critique du mélodrame, c'est-à-dire à l'autocritique de ce code esthétique qui est aussi cet univers idéologique *dans lequel* vivent les personnages de ce film mélodramatique ! Bref, l'ostentation mélodramatique *montre une dissimulation* : elle montre dans l'image filmique ce qu'elle-même dissimule dans l'image que les personnages se font de leur vie (l'image *dans laquelle* ils vivent – le mirage de la vie, entendons : ce mirage qu'*est* leur vie), c'est-à-dire une *dénégation*. Une exception toutefois, comme je l'ai suggéré en passant. Il y a bien *un* retour du réel dans l'univers de l'idéologie mélodramatique, retour cru, brutal, comme tout effet de réel sans doute, dans la guimauve du genre. Une ruelle sombre, quelques poubelles, des flaques d'eau croupissante : Sarah Jane attend son flirt, qui n'arrive que pour exiger agressivement confirmation de ce qu'il vient d'apprendre et qui fait de lui la risée de ses copains : « C'est vrai que ta mère est une négresse ? ». Sarah Jane, affolée : « Mais qu'est-ce que cela peut faire, puisque tu m'aimes ? » Telle était précisément ce que lui avait appris Miss Lora lorsque, pour étouffer l'une des colères désespérées de la petite fille contre son insupportable filiation, celle-ci lui avait dit : « Mais qu'est-ce que cela peut faire ? Cela ne change rien pour nous, car nous t'aimons... ». C'est une tout autre leçon que Sarah Jane apprendra du réel, dans cette ruelle : une bourrade de coups, la jetant à terre, dans les ordures, la face dans la boue.