

CAROL

Un film de Todd Haynes

160

dossier enseignant

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA



CNC

Fiche technique	1
Réalisateur	2
Jouer avec les codes	
Avant la séance	3
Deux femmes qui s'affichent	
Genèse	4
Sources lumineuses	
Genre	6
Le mélodrame revisité	
Découpage narratif	8
Récit	9
Un rêve dans un rêve	
Mise en scène	10
Filmer Therese	
Filmer Carol	
Maison de poupées	
Distance(s)	
Séquence	14
(Re)commencer	
Motifs	16
Fétichisme amoureux	
Filiations	18
L'envers du décor	
Document	20
Coup de foudre	

● Rédacteurs du dossier

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice et intervenante dans le cadre des dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est également rédactrice de livrets pédagogiques et dirige des ateliers de programmation et d'initiation à la critique.

Jérôme Momcilovic est critique et dirige les pages cinéma du magazine *Chronic'art*. Il enseigne par ailleurs à l'ESEC et intervient régulièrement, auprès des professeurs et des élèves, dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a publié deux livres aux éditions Capricci : *Prodiges d'Arnold Schwarzenegger* en 2016 et *Chantal Akerman. Dieu se reposa, mais pas nous* en 2018.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.



Fiche technique

● Générique

CAROL

États-Unis | 2015 | 1 h 58

Réalisation

Todd Haynes

ScénarioPhyllis Nagy, d'après *The Price of Salt* de Patricia Highsmith**Direction artistique**

Judy Becker

Directeur de la photographie

Edward Lachman

Montage

Affonso Gonçalves

Musique

Carter Burwell

Costumes

Sandy Powell

Décors

Jesse Rosenthal

ProducteursElizabeth Karlsen, Tessa Ross,
Christine Vachon et Stephen
Woolley**Sociétés de production**Film4, Number 9 Films,
Killer Films**Distribution France**

UGC Distribution

Format

Couleur - 1.85:1

Sortie20 novembre 2015 (États-Unis)
13 janvier 2016 (France)

● Synopsis

New York, à la fin de l'année 1952. Therese, une jeune femme réservée qui se passionne pour la photographie, peine à trouver sa place dans la société. Son emploi au rayon des jouets d'un grand magasin l'ennuie, et elle rechigne à s'engager avec son fiancé Richard, qui voudrait l'épouser. Un jour, Therese rencontre Carol, venue acheter un cadeau de Noël pour sa fille. L'élégance bourgeoise de Carol la fascine, et Carol elle-même ne semble pas indifférente à la beauté délicate de la jeune femme. En dépit de sa maîtrise apparente des codes, Carol n'est pas plus à l'aise dans la société corsetée des années 1950. Son mari Harge n'accepte pas leur divorce pourtant inéluctable, et elle ne trouve de réconfort qu'auprès de sa petite fille et de son amie Abby, avec laquelle elle a eu jadis une relation intime que lui reproche encore Harge. Le désespoir du mari, attisé par ses soupçons sur son idylle naissante avec Therese, le fait revenir sur sa décision d'une garde partagée : Carol est éloignée de sa fille, au motif que son goût pour les femmes vaut comme faute morale. Effondrée, Carol se laisse aller à son désir pour Therese, qu'elle invite à la suivre pour quelques jours de voyage vers l'ouest. Le voyage est l'occasion d'un premier baiser et d'une première nuit, mais les deux femmes déchantent vite : un détective, engagé par Harge pour les espionner, ruine les espoirs de Carol de revoir sa fille. Carol abandonne brutalement Therese, qui reste bouleversée. Quelque temps plus tard, Therese s'est remise avec difficulté et commence une carrière de photographe. Carol, qui a fait le choix de renoncer à la garde de sa fille pour n'avoir plus à dissimuler son homosexualité, nourrit l'espoir de renouer avec elle. Therese l'éconduit dans un premier temps, avant de se ravisier le soir même.

Réalisateur

Jouer avec les codes

Né le 2 janvier 1961 à Los Angeles, Todd Haynes est l'une des figures marquantes du cinéma indépendant américain depuis les années 1990. Après un premier essai consacré à Arthur Rimbaud, il se fait remarquer en 1987 avec un autre film court, retraçant le destin tragique de Karen Carpenter, chanteuse à succès au sein du duo The Carpenters, décédée à 32 ans des suites d'un long combat avec l'anorexie. La singularité de *Superstar: The Karen Carpenter Story* est qu'il s'agit d'un film entièrement tourné avec des poupées Barbie. Il est aisément identifiable dans ce film, difficilement visible aujourd'hui pour des raisons juridiques, quelque chose de tout à fait programmatique. En effet l'œuvre de Todd Haynes, qui est un auteur au sens plein du terme (soit un artiste travaillé par une série de motifs et d'obsessions reconduits de film en film), restera hantée non seulement par cette ambition de miniaturiste jouant avec les codes de la culture populaire, mais aussi par des figures de femmes souffrant silencieusement derrière l'image avantageuse et conciliante qu'elles s'échinent à offrir à la société.

● Codes

En 1991, son premier long métrage, *Poison*, fait de lui l'un des espoirs de ce que la presse américaine nomme alors le «New Queer Cinema», pour désigner une nouvelle génération de cinéastes homosexuels dont les films bouleversent les codes de représentation à la fois sociale et cinématographique. Inspiré de nouvelles de Jean Genet, le film, qui remporte le Grand Prix du Festival de Sundance, adopte là encore une forme assez expérimentale, entrecroisant trois récits dont chacun est mis en scène selon les codes d'un sous-genre cinématographique différent. Son film suivant, *Safe*, met en scène Julianne Moore dans le rôle d'un personnage déjà nommé Carol, parfaite femme au foyer dans une banlieue résidentielle, souffrant d'un mal étrange dont le spectateur comprend petit à petit qu'il est le symptôme de son aliénation consentie. Discrètement inspiré par l'esthétique du Hollywood des années 1950, le film, très remarqué, voit s'affiner le talent plastique de Todd Haynes autant qu'il déploie son goût pour les portraits de femmes en crise.

● Costumes

Son film suivant, *Velvet Goldmine* (1998), le voit creuser plus avant son plaisir à jouer avec les codes de la culture populaire et la question de la représentation. Inspiré par les figures de David Bowie et Iggy Pop, le film retrace un moment de l'histoire du glam rock, courant volontiers baroque qui s'est plu, au début des années 1970, à battre en brèche les codes usuels de figuration du masculin et du féminin. Les films suivants confirmeront que Todd Haynes trouve dans les films d'époque non seulement un moyen de mettre à profit son sens plastique très minutieux (costumes et décors y sont le fruit d'un travail très raffiné), mais aussi d'interroger chaque fois cette question des représentations. Le succès de son film suivant, *Loin du paradis*, en 2002, va révéler cette ambition à un public plus large. C'est un film «à la manière de», en l'occurrence celle de Douglas Sirk, grand cinéaste hollywoodien qui compte au rang de ses inspirations les plus évidentes [cf. *Filiations*]. Imaginé à partir du canevas de *Tout ce que le ciel permet*, qui racontait en 1955 l'histoire d'une veuve empêchée par la pression sociale de vivre son amour pour un homme plus jeune et de condition plus modeste, *Loin du paradis*



Todd Haynes dirigeant Cate Blanchett sur le tournage de *Carol* © Number 9 Films (Carol) Limited / Channel Four Television Corporation 2014

est un exercice de style imitant l'esthétique du film de Sirk tout en déployant les possibles ouverts à l'époque par son scénario. Situé à la même époque, le film voit Julianne Moore jouer de nouveau le rôle d'une femme au foyer irréprochable, cette fois tombée amoureuse de son jardinier noir tandis que son mari lutte violemment contre ses penchants homosexuels. L'époque, comme le sujet, annoncent *Carol*, qu'il tournera treize ans plus tard et après une longue absence des écrans. En 2006, un autre film, *I'm Not There*, devait recevoir un accueil mitigé, en raison de la manière, il est vrai un peu raide, dont Haynes avait voulu y pousser son goût de l'expérimentation – la vie de Bob Dylan y était retracée par le biais de six acteurs différents, dont une femme et un enfant noir.

● Miniatures

Durant cette quasi-décennie d'absence, Todd Haynes a néanmoins tourné une mini-série pour la chaîne HBO, *Mildred Pierce*, nouvelle histoire de femme au foyer adaptée d'un roman célèbre aux États-Unis et d'un film qui fut en 1945 un fleuron du *women's picture* [cf. *Genre*]. *Carol*, qui reçoit en 2015 un accueil chaleureux au Festival de Cannes (où Rooney Mara reçoit un prix d'interprétation), est sans aucun doute son film le plus abouti, peut-être parce que, tout en poussant plus loin encore son raffinement plastique, Haynes y rend plus discret son appétit postmoderne pour le pastiche et le jeu des références. Il a depuis sorti un autre film, *Wonderstruck*, adapté d'un roman pour enfants de Brian Selznick, et dans lequel on retrouve intact son goût du métissage (le film entrecroise les années 1920 et les années 1970) et des miniatures (il voit son récit se résoudre devant une splendide maquette de la ville de New York).



Loin du paradis (2002) © DVD/Blu-ray ARP Sélection



© TF1 / UGC

Avant la séance Deux femmes qui s'affichent

● Mouvements du regard

Une étude de l'affiche de *Carol* permettra de sensibiliser les élèves à certains enjeux et partis pris de mise en scène. Que peut-on en deviner à partir de cette première image ? Peut-on imaginer qu'il va s'agir d'une histoire d'amour ? L'affiche, divisée en deux parties, réunit les deux héroïnes pour mieux, semble-t-il, marquer leur séparation soulignée par le titre. Ce prénom marque une frontière entre les deux femmes mais il peut tout aussi bien être perçu comme un trait d'union. Il place le film sous le signe du portrait dont l'affiche désigne clairement qu'il n'est pas unique, mais double. Dans la partie supérieure apparaît la blonde et élégante Carol, de trois-quart, le visage tourné vers la gauche, dans la partie inférieure, la brune Therese, elle aussi de trois-quart mais le visage tourné vers la droite. Leurs profils inversés sont légèrement décadrés, ce qui dessine une ligne de fuite, un mouvement vers le hors-champ accentué par leurs regards, comme si quelque chose de ces deux femmes nous échappait : elles ne rentrent pas parfaitement dans cette case définie par l'affiche et peut-être par extension dans la case imposée par la société. Ces premiers éléments d'analyse ouvrent un axe de recherche pour les élèves : au cours de la projection, ils pourront observer les regards de ces deux femmes, leur évolution, et se demander en quoi ils définissent leur manière d'être dans la vie mais aussi au sein de leur relation amoureuse. Leurs regards dessinent-ils une ouverture sur le monde ou nous donnent-ils davantage accès à leur intérriorité ? Que voient-elles

et que ne voient-elles pas l'une comme l'autre ? Ce mouvement contraire des regards mis en évidence souligne l'éloignement plutôt que le rapprochement amoureux de ces deux femmes, par choix sans doute de présenter leur relation sous le signe de l'empêchement, mais aussi peut-être par refus d'enfermer ces deux héroïnes dans une image figée : quelque chose reste ouvert dans le sens à donner au collage de ces deux visages, ouverture que l'on retrouve dans les choix mêmes du film, dans son parti pris de ne pas tout montrer, de préserver des temps de suspension. Dans le choix aussi de mettre en évidence une histoire d'amour vierge de toute représentation, qui invente ses propres lois, ses propres images.

● Contexte

La différence sociale de ces deux femmes n'est pas visible sur l'affiche, alors qu'elle existe dans le film : *Carol* est une femme au foyer issue de la grande bourgeoisie, son niveau de vie est très éloigné de celui de Therese qui vit dans un appartement modeste d'un quartier populaire et doit travailler pour subvenir à ses besoins. Mais la boucle d'oreille et le rouge à lèvres de la jeune femme brune semblent la placer sur le même rang social que celle avec qui elle partage l'affiche. À partir de cette observation, les élèves pourront se demander ce qui socialement va réellement séparer ces deux femmes, ils pourront être attentifs au cadre dans lequel évolue *Carol* et à la manière dont celui-ci va peser sur elle et sa relation avec Therese. D'où l'intérêt d'introduire avant la séance le contexte dans lequel s'inscrit le film : l'Amérique des années 1950, décennie au cours de laquelle les États-Unis, sortis vainqueurs de la Seconde Guerre mondiale, entrent dans une période de prospérité, celle des Trente Glorieuses. C'est le règne de la consommation de masse, de la publicité (comme le met en évidence la série TV *Mad Men*) dont ressortent plusieurs stéréotypes féminins : la ménagère équipée des nouveaux appareils électro-ménagers qui envahissent le marché et révolutionnent la vie domestique, la pin-up et la star de cinéma. Soit des images de consommation étroitement liées à la standardisation de la famille et du désir. Comment *Carol* et Therese se situent-elles par rapport à ces images fabriquées ? Si cette explosion capitaliste reflète l'entrée de l'Amérique dans une forme de modernité, on ne peut pas dire que la société de l'époque soit marquée par un réel progrès social. L'Amérique des années 1950 est encore profondément marquée par le ségrégationnisme et l'homosexualité est répertoriée par l'Association des psychiatres dans la liste des maladies mentales. Les élèves pourront observer quelques images typiques de la société de consommation de l'époque : portraits de stars, publicités, affiches de pin-up leur serviront de référence pour repérer la manière dont *Carol* les met à distance.



Ci-dessus : Publicité des années 1950 pour Coca-Cola © D.R.

Ci-contre : Publicité australienne de 1947 © DR



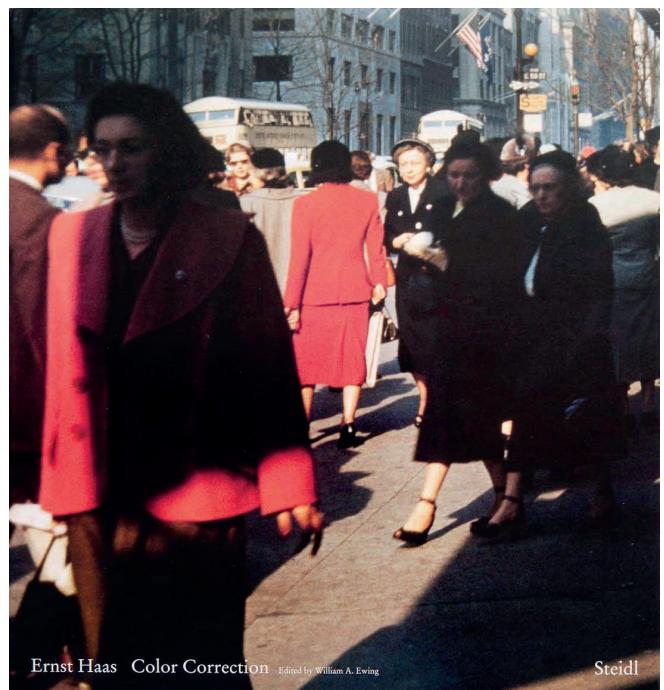
Todd Haynes dirigeant Cate Blanchett sur le tournage de *Carol*
© Number 9 Films (Carol) Limited / Channel Four Television Corporation 2014

Genèse Sources lumineuses

● Roman-photo

Rapidement associé au nom de Cate Blanchett, le scénario de *Carol* (signé Phyllis Nagy) est passé d'abord entre d'autres mains avant d'arriver jusqu'à Todd Haynes. C'est la costumière Sandy Powell¹ qui attira l'attention du cinéaste sur ce projet, détail amusant et révélateur quand on sait à quel point l'habillage – notamment vestimentaire – est déterminant dans l'élaboration de ses films. Haynes découvre alors le roman de Patricia Highsmith, *Carol* dont le titre original est *The Price of Salt* [cf. Document], et se passionne immédiatement pour cette histoire d'amour lesbien ancrée dans un cadre historique très riche et stimulant visuellement. Pour la première fois, Haynes s'attèle à un projet de film qu'il n'a pas écrit. Si habituellement il puise principalement son inspiration dans des univers cinématographiques marqués par une esthétique forte [cf. Réalisateur], pour *Carol* c'est la photographie qui constitue sa référence visuelle majeure, et plus précisément des photographes américains des années 1950 dont la rue était le sujet de prédilection et qui furent des pionniers dans l'expérimentation de la couleur. Parmi eux, Saul Leiter, Ernst Haas, Ruth Orkin, Vivian Maier, Esther Bubley, Helen Levitt, Paul Franklin. Haynes réunit dans ce qu'il appela son «Carol Image Book» une sélection de leurs photos qui servit de base à la conception visuelle du film [cf. Encadré : «Le livre d'images»]. Ce collage semble déjà esquisser l'histoire du film et définit autant sa matière documentaire que son hors-champ intime (voir les nus). Figurent aussi dans ce cahier d'autres types d'images : des peintures d'Edward Hopper et quelques photographes tirés de *Lovers and Lollipops* de Ruth Orkin et Morris Engel (1956), romance plongée dans la matière documentaire bouillonnante que constitue le New York de l'époque, et du road movie *Sugarland Express* de Steven Spielberg (1974).

1 Collaboratrice de Haynes sur *Velvet Goldmine* et *Loin du paradis*.



Ernst Haas Color Correction Edited by William A. Ewing

Steidl

● Vérité du grain

La ville de Cincinnati (Ohio), dont certains quartiers semblent figés dans les années 1940-50, offre un décor idéal pour faire revivre le New York de *The Price of Salt* à moindre coût, en évitant le plus possible les effets numériques pour les plans larges. Cette fidélité historique – tant sur le plan documentaire que sur le plan esthétique – est aussi renforcée par le choix de tourner le film en 16mm. Pour le directeur de la photographie Ed Lachman², fidèle collaborateur de Haynes, il y avait une évidence absolue à tourner en pellicule, ce choix permit de développer une «approche documentaire dans l'image, comme une sorte de réalisme poétique»³. «Je dis documentaire, mais pas caméra épaulé. L'image devant ressembler à ce que des gens auraient pu filmer de la réalité dans les années 1950», précise-t-il, «c'est pour cette raison qu'on a tourné en Super16, pour retrouver la structure d'image de l'époque». Par le choix d'un grain moins fin que celui du 35mm, Haynes cherche ainsi à restituer une «sensation de chaos» et l'«impression d'un monde en désordre, pesant», «c'est le monde dans lequel ces femmes doivent vivre»⁴. Ainsi la stratégie adoptée n'est pas la même que pour *Loin du paradis* qui repose sur un éclairage totalement artificiel. Lachman décrit ainsi son travail sur *Carol* : «La lumière provient des sources naturelles. Que ce soit pour les extérieurs où elle provient des fenêtres ou bien

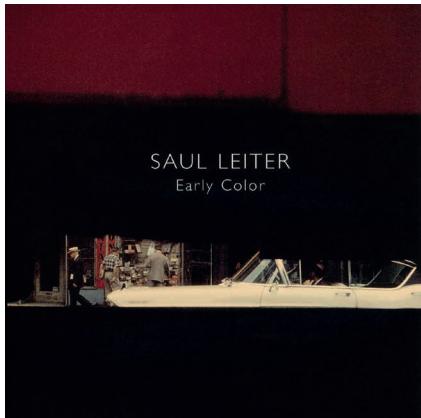
pour les intérieurs où j'ai surtout utilisé des sources déjà présentes dans le décor, comme les lampes, etc. L'image du film est donc plutôt naturaliste et ne ressemble en rien à l'image des films tournés en studio à Hollywood dans les années 1940 et 1950. J'ai utilisé cette même approche naturaliste pour la série *Mildred Pierce*. L'idée était d'éclairer un espace où les acteurs pouvaient se mouvoir et non de les éclairer comme des portraits tel que dans les films hollywoodiens de l'époque. Ce que je voulais faire, c'était donner aux spectateurs la possibilité de voir le film à travers les yeux de Carol et de Thérèse, comme si nous étions auprès d'elles à cette époque-là.»⁵

2 Également réalisateur et photographe, Ed Lachman a collaboré sur plusieurs films de Todd Haynes dont *Loin du Paradis* et *I'm Not There*. Il a aussi travaillé avec Werner Herzog, Wim Wenders, Steven Soderbergh et Sofia Coppola.

3 www.afcinema.com/Ed-Lachman-ASC-parle-de-son-travail-sur-Carol-de-Todd-Haynes.html

4 «Le monde des femmes», entretien avec Todd Haynes, *Cahiers du cinéma* n°718, p. 19-20.

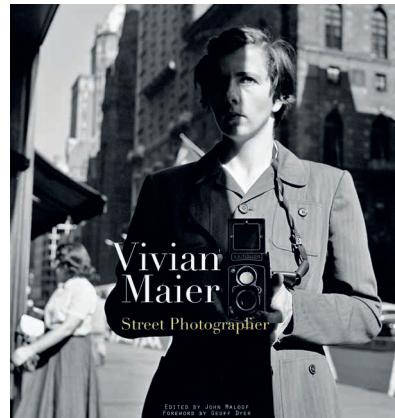
5 www.afcinema.com/Ed-Lachman-ASC-parle-de-son-travail-sur-Carol-de-Todd-Haynes.html



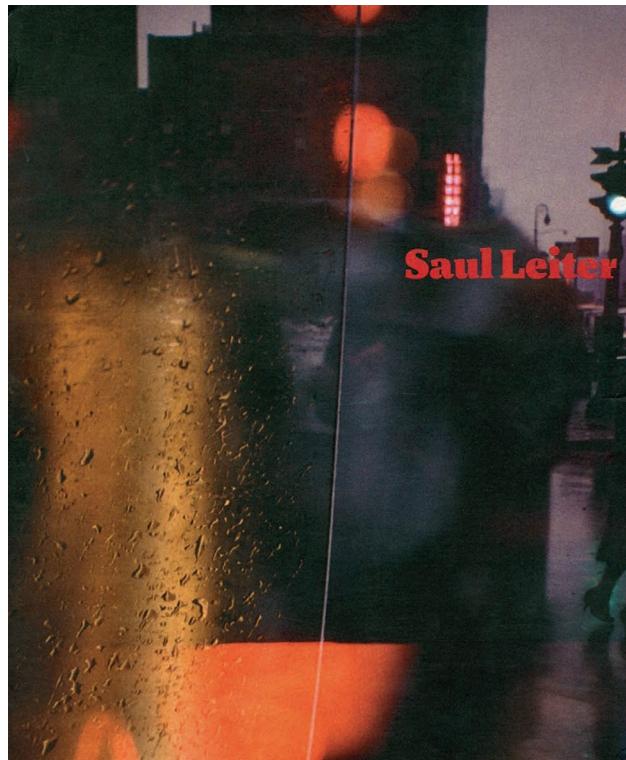
© Steidl



© Hatje Cantz



© powerHouse Books



© Kehrer

● Le livre d'images

Les élèves pourront s'appuyer sur le travail de quelques artistes, principalement photographes, qui ont inspiré *Carol*, pour repérer la manière dont Haynes intègre cette matière visuelle à sa mise en scène, notamment à travers ses cadrages, son utilisation du flou, du mouvement et de la couleur [cf. Mise en scène]. Ils pourront s'interroger, à partir de là, sur ce que ces choix de composition et de sujets racontent du cadre social et politique dans lequel les personnages évoluent. Scènes de rue, mouvements de foule, reflets et portraits mettent en évidence une matière documentaire très stylisée, qui tend parfois vers l'abstraction et revêt même une dimension fantomatique. Ils pourront également se demander en quoi certaines de ces images résonnent avec cet extrait tiré du roman de Patricia Highsmith à l'origine du film [cf. Document] : «La fourmilière rendait encore plus évident l'isolement de chacun et de tous, dont les cheminements se croisaient, sans se rencontrer dans un monde de signes inadéquats, de telle sorte que le message, le projet, l'amour que pouvait contenir chaque vie ne trouvait jamais son expression.» Les élèves pourront eux-mêmes rechercher et sélectionner d'autres photographies des années 1950 qui reflètent les inspirations et choix esthétiques de Haynes.



Genre Le mélodrame revisité

● Chaînes conjugales

La question du genre constitue une des préoccupations premières du cinéma de Todd Haynes, au double sens du terme : comme catégorie cinématographique et comme codification sexuelle. Le genre cinématographique a toujours été appréhendé par le cinéaste cinéphile comme matière à réfléchir sur les images, voire les clichés, produits par une industrie, une esthétique, une société et la manière dont elles conditionnent la destinée de ses personnages, principalement féminins. Cette dimension réflexive et interprétative de son travail est d'autant plus marquée que c'est souvent vers des films d'époque, rattachés à des univers visuels très marqué, qu'il s'est tourné [cf. [Réalisateur](#)]. Ainsi en est-il pour *Loin du paradis*, pastiche assumé du cinéma de Douglas Sirk, qui glisse, à l'intérieur de l'esthétique flamboyante du mélodrame des années 1950, des personnages et un scénario transgressant les censures de l'époque. Soit une façon d'ouvrir, sur un mode expérimental, presque chimique, des formes de représentation passées à des idées, des sentiments auxquels elles ne faisaient pas de place, tout du moins de manière explicite. Si la référence au mélodrame travaille et façonne également *Carol*, le cinéaste y appréhende le genre avec plus de recul, plus de liberté aussi que dans son travail de reprise du cinéma de Sirk [cf. [Filiations](#)]. Il met de côté l'esthétique flamboyante et spectaculaire du genre, tel qu'elle a culminé dans les années 1950, pour orchestrer les passions et les déchirements de ses personnages en sourdine : les grands moments de rupture ne donnent pas lieu à des coups d'éclats mélodramatiques, aux images attendues de débordements, d'effusion, d'explosion, mais sont contenus dans les ellipses et retenus dans des yeux, des images emboités. Ainsi, le moment où Carol quitte brutalement Therese lors de leur voyage n'est pas montré, c'est le montage qui radicalise la coupure et substitue à la présence de Carol celle de son amie Abby. L'autre composante mélodramatique déterminante que constitue la séparation imposée de Carol et sa fille, Rindy, ne fait pas l'objet non plus de scènes spectaculaires bien qu'elle détermine totalement le récit. Cet arrachement se raconte principalement en creux ou dans des espaces sombres (la nuit où Harge vient chercher sa fille, les bureaux des avocats plongés



dans l'obscurité). Cette privation définit le cadre mélodramatique, c'est-à-dire sacrificiel, de cet amour interdit : Carol préfère vivre pleinement son amour plutôt que donner à sa fille l'image d'une femme allant «contre sa nature». Cette trajectoire rejoint celle analysée par Stanley Cavell dans son essai *La Protestation des larmes* à partir du personnage interprété par Ingrid Bergman dans *Hantise* (1944) de George Cukor : il décrit une femme «destinée à être décrée, psychologiquement torturée»¹ qui finit par effectuer «devant cet homme [son mari] son cogito ergo sum, elle lui apporte la preuve qu'elle existe»².

¹ Stanley Cavell, *La Protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue*, Capricci, 2012, p. 82.

² Op. cit., p. 85.



● Women's pictures

L'épouse socialement condamnée interprétée par Cate Blanchett ressuscite un type de personnage féminin prédominant dans le mélodrame, celui de la “desperate housewife”, que l'on pourrait traduire par «ménagère aux abois». Mais “desperate” signifie aussi «prêt à tout» ce qui nous renvoie à une autre dimension mélodramatique de ce type de personnage, explorée par Cavell: Carol porte en elle ce que le philosophe américain appelle le «mélodrame de la femme inconnue» qui tente de trouver par ses propres moyens une place à elle, place dont la prive sa relation conjugale. Ce mouvement est parfaitement résumé dans le titre français de *Now, Voyager*, mélodrame d'Irving Rapper avec Bette Davis: *Une femme cherche son destin* (1942). À travers le personnage de Carol ressuscitent aussi les stars qui portaient avec éclat les couleurs du *women's picture* dans les années 1930, 1940, 1950.

Genre étroitement lié au mélodrame, le «film de femmes» se définit en premier lieu par le public essentiellement féminin auquel il se destine et par la présence de certaines stars féminines emblématiques du genre. Parmi elles, Joan Crawford (*Le Roman de Mildred Pierce* de Michael Curtiz, 1945³), Bette Davis (*L'Insoumise* de William Wyler, 1938) et Barbara Stanwyck (*Stella Dallas* de King Vidor, 1937). Ces actrices imposent à l'intérieur d'un schéma tragique une force de caractère, une ténacité, une personnalité physique qui marquent une forme de résistance quant au statut victimaire de leurs personnages et leur donnent une dimension créative et combative. De quoi nous renvoyer au caractère populaire du genre⁴, et donc aussi à sa teneur profondément sociale. Malgré la confusion et la fragilité extrême de son personnage (que l'on associe à des actrices comme Ingrid Bergman et Joan Fontaine), Blanchett s'affirme elle aussi comme une présence forte, imposante, qui irradie littéralement l'écran. Ce mouvement d'affirmation de soi est d'autant plus central et intense qu'il est double dans le film: si Therese n'est pas, comme Carol, prise au piège que lui tend un homme (sa relation avec Richard ne la condamne pas et elle devient photographe grâce à l'aide d'un ami), elle-même va devoir s'affirmer en tant que sujet et sortir d'un autre piège, celui de la fascination, de l'effacement, de la possible perte de soi qu'en entraîne son amour. La référence à certains thèmes et figures emblématiques du mélodrame – les relations mère/fille, les amours contrariés, le mariage comme prison – permet ainsi à Haynes de poser et de nourrir cette question centrale: comment s'émanciper d'une image?

● Les amantes criminelles

La structure circulaire du film, qui se présente comme un long flashback encadré par les retrouvailles de Carol et Therese dans le restaurant, accentue cette idée d'enfermement des personnages. Ce choix n'est aucunement calqué sur le roman de Patricia Highsmith, qui suit un fil chronologique, mais est inspiré d'un film de David Lean, *Brève Rencontre* (1945), qui s'ouvre et se termine sur la même scène d'adieu entre deux amants

interrompue par l'arrivée d'un troisième personnage et filmée de deux points de vue différents: au début du film la scène est vue de l'extérieur et l'on ne saisit pas tous les éléments en jeu; à la fin elle est perçue de l'intérieur, via les sentiments des personnages. Parce que leur relation est adultère, l'homme et la femme réunis dans un lieu public ne peuvent exprimer leurs sentiments. Ils sont rattrapés par la bienséance à laquelle ils cèdent douloureusement. Le film a pour décor principal une gare et son café; ce cadre permet de faire contraster cette intimité avec les mouvements anonymes de la foule en même temps qu'il entretient à l'intérieur de cette relation le fantasme d'un départ, d'une rupture avec le quotidien. Ces deux aspects sont également présents dans *Carol* qui reprend, comme chez Lean, le motif du voyage pour remonter le fil de l'histoire mais aussi entretenir une forme d'illusion amoureuse. Toute une partie du film s'apparente à un *road movie* qui se présente comme un voyage sentimental, pour ne pas dire mental (voir les nombreux plans de Therese filmée à travers la vitre de la voiture), mais ancre aussi la trajectoire des deux femmes dans l'univers tourmenté du film noir. En effet, plusieurs éléments relatifs au genre émergent durant leur traversée des États-Unis: l'arme de Carol, trouvée par Therese dans la valise, la présence d'un détective qui file les deux femmes et les met sur écoute, les ambiances nocturnes, les coups de fils secrets, les étapes successives des chambres d'hôtels de standing inégal. Tous ces détails donnent aux amoureuses l'apparence de criminelles en cavale, ce qui souligne la manière dont l'homosexualité était considérée à l'époque: comme un crime ou un délit. Plus largement, cela renvoie à l'art du *road movie* de faire exister des individus que la société marginalise et bannit. Nombre de films des années 1970 l'ont montré, parmi lesquels *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn (1967), *L'Épouvantail* de Jerry Schatzberg (1973), *Sugarland Express* de Steven Spielberg (1974) qui servit de référence visuelle à Haynes pour *Carol*.

3 Tiré du roman de James M. Cain qu'Haynes adaptera dans la série télé *Mildred Pierce*.

4 Dans son essai *Le Mélodrame hollywoodien* (Ramsay, 1994), Jean-Loup Bourget note que “women's pictures” est «à peu près synonyme, à la nuance péjorative près, de “romantic drama”».

● Dénouement

Un retour sur le début et la fin du film aidera les élèves à analyser la manière dont Todd Haynes revisite le genre du mélodrame. Le générique s'affiche sur l'image d'une grille. Y apparaît en lettres bleues le titre *Carol*, ce qui semble d'emblée placer ce personnage sous le signe de l'enfermement, de l'empêchement, emblématique du mélodrame (ce prénom sépare les deux femmes sur l'affiche [cf. Avant la séance]). Cette image est d'autant plus lourde de sens que l'on comprend juste après que cette grille n'est pas celle d'un portail mais d'un égout dont la caméra finit par s'éloigner pour suivre le mouvement de la foule la nuit. Carol prend ainsi place dans un New York opaque, anonyme, sombre, trivial; il affiche un prénom sans visage, comme le signe d'une identité floue et condamnée. La fin du film nous ramène à cette nuit new-yorkaise, Therese revient sur sa décision et rejoint Carol dans le restaurant où elle dîne avec des amis. Le noeud mélodramatique semble s'être desserré, des identités se sont affirmées, mais s'agit-il d'un véritable *happy end*?

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE

00:00:00 - 00:03:14

La caméra suit la foule new-yorkaise de la sortie du métro jusqu'à la rue, de nuit, épousant de loin le trajet d'un homme à chapeau qui se dirige vers un restaurant.

2 RETROUVAILLLES

00:03:15 - 00:05:59

L'homme y reconnaît une amie, Therese, attablée avec une belle femme blonde prénommée Carol. Therese accepte l'invitation de l'homme à l'accompagner chez des amis communs, et semble désemparée quand Carol prend congé en posant la main sur son épaule. Depuis le taxi qui la conduit à la soirée, son regard s'arrête sur un couple de passants, et des images de sa rencontre avec Carol lui reviennent à l'esprit.

3 RENCONTRE

00:06:00 - 00:13:26

Quelques temps plus tôt. Sur le chemin du grand magasin où ils sont tous deux employés, Therese est sans réaction quand son fiancé Richard lui propose un grand voyage en Europe. Sa journée de travail commence, entre deux rêveries. Parmi la foule, elle remarque Carol, qui lui rend son regard et l'aborde peu après, venue acheter une poupée pour sa fille. Au trouble de Therese répond le regard insistant de Carol, qui part en oubliant ses gants.

4 ENVOÛTÉE

00:13:27 - 00:15:54

Therese passe la soirée avec Richard et deux de ses amis. Parmi eux, Dannie questionne Therese sur sa passion pour la photographie, et lui propose de passer le voir au *New York Times* où il travaille. Le soir, tandis que Richard dort, Therese pense à Carol en regardant les gants oubliés.

5 CRISE CONJUGALE

00:15:55 - 00:17:49

Dans sa grande maison bourgeoise, Carol coiffe sa jeune fille. L'arrivée du mari, Harge, jette un froid. Carol se voit reprocher de trop voir son amie Abby.

6 DEUX INVITATIONS

00:17:50 - 00:24:42

Therese reçoit un appel de Carol qui la remercie d'avoir fait renvoyer ses gants, et lui propose un déjeuner en ville. Le lendemain, au restaurant,

Carol l'invite à lui rendre visite le dimanche suivant, avant de partir retrouver Abby. Seule chez elle, Therese note le rendez-vous dans son carnet.

7 RÉCEPTION

00:24:43 - 00:30:49

Carol fait bonne figure dans la réception où elle a rejoint Harge. Dans les bureaux fermés du *Times*, Therese se laisse embrasser par Dannie, avant de se ravisier. Harge raccompagne Carol à la porte de la maison où il ne dort plus, et essaie une nouvelle fois de la convaincre de sauver leur mariage.

8 PREMIER VOYAGE

00:30:50 - 00:45:15

Carol vient chercher Therese en voiture, sous le regard suspicieux de Richard. Le trajet passe comme un rêve. En route, Therese prend une photo de Carol qui s'est arrêtée acheter un sapin: Noël approche. Chez Carol, le rendez-vous est interrompu par Harge venu chercher sa fille pour le réveillon et qui, ivre, réagit mal à la présence de Therese. Bouleversée par la scène, Carol renvoie Therese qui rentre seule, en larmes. À son retour, elle reçoit un appel de Carol, qui s'excuse et s'invite pour le lendemain.

9 CHEZ L'AVOCAT

00:45:16 - 00:49:53

Carol apprend que Harge invoque une faute morale à propos de ses fréquentations féminines, pour la priver de sa fille. Bouleversée en sortant de son rendez-vous, Carol achète un appareil photo pour Therese, qui de son côté lui achète un disque.

10 PARTIR

00:49:54 - 00:58:59

Therese se dispute avec Richard, après qu'elle ait refusé sa proposition de voyage. Carol raconte à Abby ses déboires et son amour naissant pour Therese. Plus tard, elle vient déposer son cadeau chez Therese, qui lui montre ses photos puis la réconforte quand elle fond en larmes. Carol lui expose sa situation, et l'invite à l'accompagner quelques jours en voiture. Therese accepte, sous les premiers flocons de l'hiver.

11 DÉPART

00:59:00 - 01:04:26

Therese monte en voiture avec Carol, en dépit de la violente réaction de Richard. Une première halte voit Therese offrir son cadeau et prendre une nouvelle photo de Carol. Le soir, Harge fait irruption chez Abby, pensant y trouver Carol.

12 PREMIER BAISER

01:04:27- 01:18:25

À la fin du deuxième jour de voyage, Therese propose de faire chambre commune. Le lendemain matin, elle converse avec un représentant de commerce rencontré la veille. Au terme d'une troisième journée ensoleillée, Therese et Carol s'embrassent et font l'amour dans une nouvelle chambre d'hôtel.

13 FATALITÉ

01:18:26- 01:31:54

Le lendemain matin, Carol découvre avec effroi que le représentant de commerce était un détective chargé de les espionner. Le lendemain matin, Therese se réveille face à Abby, venue la raccompagner à la demande de Carol qui est partie en laissant une lettre de rupture. Effondrée, Therese développe chez elle ses photos avant d'appeler Carol qui décroche mais ne répond pas.

14. DEUIL 01:31:55- 01:38:33

Quelques temps plus tard. Chez Therese, Dannie est impressionné par ses clichés de Carol, et l'encourage à démarcher le *Times*. Carol dîne avec son mari chez ses beaux-parents pour revoir enfin sa fille. Therese rompt avec Richard, et commence à trier ses clichés. Carol se morfond et se confie à Abby. Therese n'essaie plus de l'appeler.

15 SACRIFICE

01:38:34 - 01:42:41

Carol, qui vient d'apercevoir Therese dans la rue, décide d'elle-même de renoncer à la garde de sa fille, sacrifiant son amour pour elle pour ne plus nier son homosexualité.

16 UNE LETTRE

01:42:42- 01:49:31

Au *Times*, où elle travaille désormais, Therese reçoit une lettre de Carol, qui veut la voir. Therese jette le courrier mais se rend au rendez-vous, où elle repousse la proposition de Carol de vivre avec elle. Carol lui propose sans espoir de la rejoindre plus tard. Surgit l'homme à chapeau de la première séquence: nous revoilà au début du film.

17 REGARD

01:49:31 - 01:54:25

Bouleversée, Therese se rend comme convenu chez ses amis, mais les quitte bientôt pour aller retrouver Carol. L'une et l'autre se regardent longuement.

Récit

Un rêve dans un rêve

On entre dans le récit de *Carol* presque à la dérobée, guidé par un homme à chapeau qui est à peine un personnage, et l'histoire est sur le point de se conclure. Construit autour d'un grand flashback, le film concentre tous ses enjeux dans une scène montrée deux fois, au début et à la fin [cf. Encadré: «**Dénouement**»]: deux femmes face à face, deux visages dont on devine qu'ils dissimulent, derrière leur façade de courtoisie, des sentiments et une histoire complexe. Ainsi la structure narrative (un instant bref et intense voué à être éclairé par un long récit rétrospectif) épouse-t-elle l'impression générale d'avoir affaire, tout le long, à des personnages partagés entre une surface volontiers opaque et les secrets qui brûlent leur monde intérieur.

● La boucle est bouclée

Bien évidemment, la première occurrence de ce face-à-face masque volontairement quelques éléments déterminants. Il faudra attendre sa reprise pour savoir que Carol vient de dire *“I love you”*. Et la mise en scène diffère légèrement d'une version à l'autre. La première fois que nous voyons Carol prendre congé, le cadre nous présente Therese de dos, et nous prive donc du trouble qui traverse son visage. Le flashback sera donc pour le spectateur un long voyage vers ce visage doublement mis à nu: à la fois parce qu'il est enfin visible, et parce que son émotion est le résultat de cette longue histoire. C'est d'ailleurs ce même visage qui va nous permettre d'aborder le récit amoureux qui a mené à ce dououreux face-à-face. Le passé s'invite d'abord sous la forme d'une rêverie, à l'arrière du taxi où Therese repense à Carol: quelques images fugaces de leur rencontre, introduites par l'image d'un train électrique. La présence du train miniature n'est pas due qu'au contexte de la rencontre: son trajet est à l'image du film lui-même – c'est une boucle¹. Ensuite seulement commence le véritable flashback, que le spectateur sera tenté d'interpréter comme le fruit de la mémoire de Therese. Il nous montrera pourtant de nombreuses scènes auxquelles Therese n'a pu assister. Peut-être est-ce bien elle qui les imagine: c'est le propre du film que de mêler souci du détail et sensation onirique. Le rêve est une clef du récit. Non seulement parce que tout le flashback peut évoquer un songe de Therese, mais aussi parce que plusieurs scènes, saisies dans son regard, semblent interrompre la narration au profit de moments purement contemplatifs. C'est le cas pour les scènes de voyage en voiture (la première surtout), qui offrent aux deux femmes de s'abandonner à leur fascination réciproque. Ainsi le film fonctionne-t-il en quelque sorte sur un principe de rêves enchaînés. À partir de ce premier face-à-face marqué par la distance entre les deux femmes, le flashback fait exister l'idée de leur romance, et à l'intérieur du flashback ces quelques moments privilégiés et rêveurs la rendent possible, à l'écart des contraintes qui pèsent sur leur union. Le second voyage n'est peut-être pas tendu pour rien vers l'ouest (*Carol* n'évoque aucune destination plus précise), soit le signe même de l'utopie dans la culture américaine: c'est une échappée vers le rêve, vers un pays imaginaire où leur couple serait possible. Les deux voyages sont d'ailleurs interrompus aussi brutalement, tranchés par le couperet de la réalité – qui a le visage de Harge, le mari de Carol. Ainsi, à mesure que le flashback se déroule sous ces auspices tragiques, le spectateur est encouragé à interpréter le face-à-face au restaurant comme une scène de rupture. Il ignore encore que Therese va se ravisier et que le film n'était donc pas vraiment un mélodrame.



© Number 9 Films (Carol) Limited / Channel Four Television Corporation 2014



● Apprentissage en miroir

Revenu à la première scène, le spectateur aura aussi compris que les deux femmes ont subi une véritable métamorphose. Toute l'histoire distillée par le flashback tient d'un récit d'apprentissage en miroir: en se rapprochant, Therese et Carol ont changé, et elles ont changé à l'image de l'autre. Therese a pris un peu de la belle assurance de Carol: maquillée, habillée plus élégamment, elle n'a plus rien d'une enfant – “*You've suddenly blossomed*” (« Tu t'es soudainement épanouie »), lui dit Carol, laquelle, en retour, paraît plus fragile, moins contenue par sa maîtrise des codes sociaux. Ainsi cette scène ne fait pas que rejouer à l'identique celle de l'ouverture: elle réécrit aussi celle du premier rendez-vous, qui voyait Carol dominer le jeu de séduction. On pourra repérer, de même, quelques scènes en miroir tout au long du récit, permettant de mesurer cet effet de vases communicants. Quand Carol, à l'arrière d'un taxi, observe Therese à son insu dans la rue, les rôles semblent clairement inversés. Si la scène du face-à-face est si intense, c'est parce que chacune y est saisie au moment où elle s'apprête à (re)commencer sa vie: Therese concrétise son rêve de devenir photographe et semble enfin intégrée à la société; Carol reprend son destin à zéro en assumant son amour pour Therese, à rebours de la construction sociale élaborée pendant sa vie de femme mariée. Plus qu'une simple histoire d'amour, *Carol* est ainsi le récit d'une double libération.

¹ “*Everything comes full circle*” (« La boucle est bouclée ») dira Carol au moment d'abandonner Therese.



Mise en scène

Filmer Therese

«J'essaie d'analyser la corrélation entre ce que les personnages disent et ce qu'ils pensent en réalité», explique à Therese le jeune cinéphile qui regarde avec elle *Sunset Boulevard*¹ depuis la cabine de projection. Sa méthode vaut pour le spectateur du film de Todd Haynes, tant ce dernier nous invite à être attentifs aux gestes, aux regards, au plus petit souffle de ses deux héroïnes condamnées à garder (face au monde aussi bien qu'entre elles) leurs émotions secrètes. Il revient ainsi à la mise en scène, autant qu'au jeu des deux actrices, de révéler leur personnalité ainsi que des sentiments que les dialogues n'expriment qu'à la marge. Et au spectateur de dresser l'inventaire de ces détails révélateurs.

● Au bord du monde

Therese comme Carol sont définies avant tout par leur manière physique d'être au monde et de prendre place dans les décors. Selon les mots de Carol, Therese est un personnage comme «débarqué de la lune» (*“flung out of space”*). Un personnage presque fantomatique parfois, tant sa présence-absence semble la retenir à la lisière des situations. Carol, d'ailleurs, finira par lui en faire le reproche: «À quoi penses-tu? Sais-tu combien de fois j'ai dû te demander ça?» Un motif récurrent de mise en scène vient signifier ce trait de caractère: quand elle est en voiture, quand elle attend Carol avant leur premier rendez-vous, quand elle dîne avec Abby après le départ de Carol, Therese est filmée à travers des vitres, noyée dans les reflets, comme en train de se dissoudre dans l'image du monde. Et quand elle essaie de cacher ses pleurs dans le train qui la ramène de chez Carol, la caméra doucement va chercher sur la vitre son propre reflet, comme si la déception l'avait bel et bien transformée en spectre.

● Face au flux de la ville

Une autre manière de souligner cette présence vaporeuse consiste pour Todd Haynes à insister sur l'écart entre sa position de spectateur statique et le flux de la ville sous son regard. À ce titre, la scène précoce qui la voit regarder défiler le train miniature a quelque chose de programmatique: Therese est face au monde comme face à un spectacle auquel elle n'appartient pas.

Tout est image devant ses yeux – dans le taxi, la vision fugitive d'un couple fait ainsi revenir l'image mentale de Carol. Le flux de la ville, ici, est le flux de la vie, de cette vie sociale à laquelle Therese peine à prendre part. Ainsi fuit-elle tous les signes de rapprochement: elle refuse de porter le bonnet de Noël imposé aux employés du magasin, et quand son fiancé la conduit à vélo, son torse rejeté en arrière dit très nettement son inconfort – moins sur le vélo, bien sûr, que dans cette relation à laquelle elle consent sans conviction. Le titre du manuel distribué aux employés du magasin (*“Avez-vous l'étoffe d'un employé Frankenberg?”* / *“Are you Frankenberg material?”*) révèle avec ironie combien Therese n'est pas adaptée au monde social qui lui est imposé. De même que toute la séquence du magasin souligne à dessein cette frontière radicale entre le monde intérieur de Therese et son environnement, en la filmant d'abord dans des rayons vides qui sont comme la métaphore de sa solitude (au même titre que la pièce éclairée de rouge où elle développe ses clichés), puis confrontée brutalement à l'agitation de la foule après l'ouverture des portes.



1 Dans ce film de Billy Wilder, le personnage joué par Gloria Swanson déclare au sujet du cinéma muet: «Nous n'avions pas besoin de dialogues : nous avions des visages.» *Carol* a beau être un film parlant, il ne manque pas de faire écho à cette célèbre réplique.

● Cadrer

Therese, donc, est une rêveuse. Pire: une photographe, retranchée derrière son objectif, observant un monde face auquel elle se tient en retrait, y compris quand elle n'a pas son appareil en main – «Un ami m'a encouragé à m'intéresser plus aux humains», confesse-t-elle à Carol. Therese préfère regarder les autres de biais, en secret: il est rare (sinon à la fin, une fois accomplie sa métamorphose) qu'elle soutienne le regard de Carol ou même de Richard. Et tout comme elle est régulièrement filmée à travers des parois de verre, l'objet de son regard fait souvent l'objet de surcadrages, comme pour souligner que devant ses yeux tout devient une image. C'est un personnage qui ne cadre pas avec son environnement (de toute évidence, elle n'est pas du *"Frankenberg material"*), mais qui cadre son environnement. Quand, depuis la voiture, elle observe Carol qui achète un sapin, le contrechamp intègre les bordures du pare-brise qui transforme la scène en écran de cinéma: en somme, le regard de Therese cadre Carol avant même qu'elle ne sorte de la voiture pour la prendre en photo. De même un peu plus loin, quand elle épie, à travers la fenêtre, la dispute qui éclate entre Carol et Harge. Néanmoins, la nature de Therese n'est pas regardée par le film que comme un frein à son épanouissement. Au contraire, c'est en devenant photographe (grâce à l'image de Carol, comme nous allons le voir), et donc en mettant à profit cette nature profonde, qu'elle abordera enfin la rive de sa vie d'adulte.

Filmer Carol

Tel que le film la met en scène, l'attraction mutuelle entre Therese et Carol tient pour une bonne part au fait qu'elles sont l'une face à l'autre comme des miroirs inversés. Et c'est cette même situation qui va nourrir l'effet de vases communicants dessiné petit à petit par la narration [cf. Récit]. Cela est sensible avant tout dans la direction d'acteurs. Le regard de Cate Blanchett est aussi franc que celui de Rooney Mara est fuyant – et on notera que Carol est la seule à appeler Therese par son véritable prénom. De même, la seconde joue un personnage dont les émotions sont très vite trahies par son corps, ses gestes qui se dispersent, son souffle même, que l'on sent gonfler nettement sa poitrine quand son visage est enfin montré après que Carol quitte le restaurant.



● Abstraction

Si Therese se tient en retrait du flux de la ville et de la vie, Carol, elle, est l'incarnation même de ce flux. La mise en scène y insiste nettement, quand Therese observe Carol parmi les passants, avec le même regard teinté de fascination enfantine que quand elle s'absorbe dans la contemplation du train électrique. La rigueur à la fois mécanique et aérienne des gestes de Carol (et donc de Cate Blanchett) pousse son corps, parfois, vers l'abstraction pure et simple. Une scène dit mieux que les autres cette manière qu'elle a de se fondre dans le flux de la ville (et de la société) comme si elle était elle-même un simple courant glissant

dans le décor. Après le premier rendez-vous, Carol monte dans la voiture de son amie Abby et leur trajet donne l'impression d'avoir été filmé au moyen d'une transparence (un faux décor projeté sur un écran derrière les acteurs, comme dans de nombreux films des années 1950): l'artificialité extrême de cette scène décuple le sentiment que Carol elle-même n'est qu'une apparition – un fantôme d'un autre genre.

● Apparition

Elle est en tout cas filmée comme telle. Quand on la découvre, en même temps que Therese, la caméra fait le point sur elle, qui était floue: Therese focalise – et nous aussi. Carol apparaît à Therese au moment où elle interrompt, de manière tout à fait symbolique, la marche du train miniature qui fascinait la jeune femme un peu plus tôt, et elle est regardée d'emblée comme une image. Cette apparition est réellement celle d'un fantôme: sitôt apparue Carol disparaît, comme si Therese avait été la seule à la voir, puis réapparaît par surprise. C'est sa main qui ressurgit, une main aux ongles parfaitement rouges qui fait l'objet de tant de plans que le film est en partie l'étude de cette main. Il y a là un procédé métonymique: Carol est cette main bordée de rouge, la pointe de l'artifice (il faut la voir paniquer, peu après, d'avoir oublié son poudrier), un simple signe, une image. Et, de manière significative, le rouge disparaîtra des ongles juste après la rupture forcée – Carol est défaite, l'image a disparu. Dans la lettre qu'elle lui laisse alors, Carol évoque justement ce qui reste de leur couple comme une simple image (« Tu nous imagineras, nos vies couchées devant nous: un perpétuel coucher de soleil»). Et, de fait, Therese ne gardera d'elle (un temps) que des images – les photos prises au long du voyage avec l'appareil offert par Carol. C'est pour cela, peut-être, que c'est Carol qui donne son prénom au film plutôt que Therese. Des deux, Carol est celle qui est regardée d'emblée comme une image de cinéma. Si le film nous installe à ses côtés aussi bien qu'aux côtés de Therese, c'est à Therese néanmoins que nous nous identifions naturellement.



● Miroirs

Carol est une image, cela veut dire aussi, assez longtemps dans le récit: Carol n'est qu'une image. Deux scènes le disent exemplairement, en miroir – et précisément il se trouve que ce sont deux scènes dans lesquelles Carol se tient devant un miroir. Une affaire de reflet là encore. La première a ceci d'étonnant que Carol, qui est en train de coiffer sa fille, se reflète dans les miroirs qui lui font face à l'exception de celui des trois qui est au centre. Troublante impression de vide, qui décuple en retour celle que Carol n'a littéralement pas de centre, ou que sa «nature profonde», comme elle le dit à son mari et à leurs avocats, est invisible, remplacée par ces facettes tendues de part et d'autres à la société. Or le premier baiser sera échangé face à un autre miroir, devant lequel Carol regardera longtemps le reflet commun formé, au centre, avec Therese. Therese, comprend-on à la lumière de ces deux scènes, fait apparaître une image enfin vraie de Carol. D'ailleurs, Carol, après s'être laissée photographier une première fois de loin, en faisant (mal) semblant de ne pas s'en apercevoir, ne fera-t-elle pas d'étranges manières quand



Therese, à l'occasion d'un escale dans un *diner*, fera un nouveau cliché, cette fois sans se cacher ? Au bout du récit, Therese la photographe aura ainsi révélé Carol, tout comme Carol en retour aura aidé Therese à se forger une image.

Maison de poupées

Un élément du roman de Patricia Highsmith nourrit une dynamique importante de la mise en scène de *Carol*. On peut deviner que Todd Haynes (qui a tourné en 1987 un film entièrement «joué» par des poupées) a été particulièrement sensible à l'idée que Therese travaille dans un magasin de jouets. Sa manière de filmer poupées et train électrique dit bien que les jouets sont un peu plus qu'un motif, presque la présentation d'un art poétique. Haynes, en effet, joue à brouiller la frontière entre le monde minuscule des jouets et celui, supposément réel, où se déploie le récit. À la première apparition du train, il faut un court moment pour comprendre que l'on a affaire à un jouet : le plan nous noie parmi les détails, nous voilà à l'échelle du train minuscule alors qu'au plan d'avant, nous étions en ville à hauteur de piéton. Cette confusion est entretenue par la bande sonore, qui donne à entendre le passage d'un vrai train. Ainsi, entre les silhouettes urbaines aperçues à l'ouverture et les petits santons qui décorent la maquette, il y a une identité de substance : Haynes regarde le monde de son film comme un enfant ferait s'animer du regard les mises en scène auxquelles il emploie ses poupées.

● Automates

De fait, la maison de poupée (ou la maquette d'un train et du paysage qui le borde) se donne comme une idéale métaphore du monde filmique, et de la position de demiurge occupée par le réalisateur. C'est particulièrement vrai chez une poignée de cinéastes qui ont filmé des univers clos et millimétrés, où les personnages semblent glisser comme des automates. C'est un trait dominant du genre burlesque par exemple, de Buster Keaton et Charlie Chaplin à Jacques Tati ou Jerry Lewis. Ce dernier devait d'ailleurs tourner un film, *Le Tombeur de ces dames*, dans un décor explicitement conçu comme une gigantesque maison de poupée. Plus proche de nous, on pourra citer Wes Anderson, lui-même héritier en cela de Stanley Kubrick. Le second long

métrage de Todd Haynes, *Safe*, filme Julianne Moore comme une poupée dans un univers factice, et cette raideur vaut comme commentaire du carcan social qui, ici déjà, emprisonne le personnage féminin.

● Bulles

Mais *Carol*, à la différence de la plupart de ces films, use de peu de plans larges. Car c'est un film dédié aux sensations de ses héroïnes, et en cela il s'agit moins d'y regarder de loin figures et décors que d'épouser le regard des personnages sur leur environnement. Ainsi quand Therese est présentée au milieu de rayonnages remplis de poupées, Haynes signale plusieurs choses. D'abord que Therese, jeune fille fragile, est pareille à une poupée de porcelaine – n'est-ce pas en venant acheter une poupée pour sa fille que Carol la rencontre ? C'est aussi un moyen de figurer le monde intérieur clos de Therese. Ainsi cet effet «boîte», qui ménage pour elle un écrin à la fois protecteur et asphyxiant, est-il une constante. L'habitacle du taxi, la cabine de projection, la pièce où elle développe ses photos, ou encore le casier métallique depuis lequel est filmé son visage après la rencontre, forment autant de bulles autour du personnage. Du point de vue de la mise en scène, l'espoir d'une union entre les deux femmes prend, dès lors, la forme précaire d'une semblable bulle, qu'elles pourraient partager. Dans une société qui ne peut tolérer leur relation, c'est la fonction que revêtent aussi bien la voiture de Carol que les différentes chambres d'hôtel. Therese la photographe et Carol la décoratrice d'intérieur y sont pareilles à des cinéastes, bâtissant un monde qui puisse s'accorder à leurs désirs.



Distance(s)

Laissons, là encore, la parole à ce personnage férus de cinéma et de photographie auquel Todd Haynes semble avoir confié la mission d'éclairer le regard de son film. Dans la rédaction vidée du *New York Times* où, le soir, il a entraîné Therese, il parle de l'attraction érotique, qu'il décrit comme un théorème de sciences physiques: des particules attirées les unes vers les autres, comme des boules de flipper. Pour Todd Haynes, il s'agit de filmer cette attirance proprement physique et en même temps le mouvement contraire qui, né de la pression sociale, oblige Carol et Therese à garder leurs distances. La distance est la grande affaire de la mise en scène. C'est avec elle, cette distance entre deux corps promise à se résorber dans un baiser, qu'on mesure l'intensité du film. D'autant qu'au moment même, ou presque, où la distance est enfin rompue, c'est pour réapparaître brutalement – au lendemain de leur première nuit d'amour, le détective privé planté là comme un oiseau de malheur. Le film oscille sans cesse, avec elles, entre des plans larges voués à montrer l'écart marqué entre leurs silhouettes, et des plans volontiers très serrés sur leurs visages, qui sont pour le montage un moyen de les rapprocher en dépit de la distance. Le premier rendez-vous donné au restaurant est à ce titre révélateur. Le champ-contrechamp ménage, pour chacune, beaucoup de vide à l'image, comme s'il s'agissait à la fois de rappeler le regard de la société alentour (pas d'intimité à proprement parler dans ces plans où l'on peut apercevoir les autres clients du restaurant) et de blottir les corps l'un contre l'autre à l'extrême des plans. Plus tard, lors de la première escale de leur voyage, elles seront filmées de la même manière dans un *diner* ordinaire – et on notera ici que Therese ose prendre une photo de Carol en face à face, tandis qu'un peu plus tôt elle ne se l'autorisait qu'en vertu de la distance qui l'éloignait d'elle. La première rencontre, avant tout cela, figurait le



coup de foudre en faisant se succéder une apparition très lointaine (Carol à l'autre bout de la pièce, regardant le train électrique avant de disparaître), et une autre extrêmement proche (l'apparition soudaine de son gant sur le comptoir). La scène du premier voyage en voiture, par un savant jeu de flous et de mouvements éthérisés, fusionne la distance et la proximité dans une image purement mentale.

● Distance sonore

Ce jeu sur la distance qui berce le spectateur, c'est au son qu'il revient d'en prendre la part la plus subtile. Il faut noter la présence régulière de cette houle propre aux foules des grandes villes, des grands magasins et des grands restaurants. Le personnage de Therese est celui d'une solitaire dans la foule (c'est ainsi, dit-elle, qu'elle passe habituellement ses réveillons), et la bande sonore n'en finit pas de le rappeler. Tout comme celle-ci souligne son absence intermittente au monde en étouffant les bruits de la ville, qui paraissent alors très lointains, par exemple dans le taxi où elle rêve de Carol enfin retrouvée : c'est ce travail sonore qui donne alors l'impression d'une bulle, ou d'un aquarium. Et au cours de la scène déjà évoquée du premier voyage en voiture, les sons se mêlent en une pâte élastique et comme hors du temps.² Dans ce film qui semble tenir de ses images tout son pouvoir d'envoûtement, la partition complexe jouée par les sons environnants joue ainsi un rôle déterminant.

● Sillon musical

Les élèves pourront s'interroger sur le rôle joué par la musique dans *Carol*. Ils pourront d'abord comparer les trois thèmes musicaux qui composent la bande originale signée Carter Burwell et voir à quelles phases de la relation amoureuse ils correspondent. La musique est également présente à travers la diffusion de morceaux des années 1950. Les élèves pourront distinguer les chansons qui accompagnent les personnages de manière intra-diégétique, de celles présentes de manière extra-diégétique. Ainsi, l'air *Easy Living* est d'abord joué au piano par Therese, puis il revient sous forme d'objet lorsque la jeune femme offre le disque à Carol, et sera plus tard écouté par les amoureuses. Cette chanson fétiche devient emblématique de leur relation. Il sera pertinent de revenir sur ses paroles et sa légèreté jazzy qui suggèrent la possibilité un mode de vie plus libre. À partir d'autres titres évocateurs comme *You Belong to Me* (durant la traversée du tunnel) et *No Other Love* (pour le final), les élèves pourront identifier d'autres temps suspendus du récit amoureux.

2 Dans le roman, Patricia Highsmith évoque une musique qui, pareille à un pont, «traversait le temps sans toucher aux choses».

Séquence (Re)commencer

L'ouverture de *Carol* [séq. 1 et 2] mérite une attention toute particulière. Non seulement parce que ce moment de l'histoire, sur lequel le film reviendra se conclure, constitue une manière énigmatique de nous présenter les personnages, mais surtout parce qu'il dissémine quelques éléments à teneur programmatique. Il s'agira notamment d'être attentif aux effets d'échos (trois fois le même geste : une main posée sur l'épaule de Therese) et de reprises (puisque le film donne l'impression de commencer deux voire trois fois plutôt qu'une...).

● La ville

Le générique s'ouvre sur une image aussi abstraite que riche de promesses [1]. Il faudra que la caméra s'éloigne suffisamment pour que l'on reconnaise ici le fer forgé d'une grille d'aération, sur un trottoir new-yorkais. Toutefois cette image semble réunir d'emblée deux pôles du film. La grille évoque la résonance tragique d'une histoire qui est d'abord celle d'un enfermement – dans le carcan social de l'époque. Mais la finesse du motif annonce aussi la rigueur délicate commune au regard du film et à celui de ses deux héroïnes. À mesure que la caméra se redresse, nous quittons l'abstraction pour plonger dans un moment d'apparence documentaire. Un seul travelling nous fait passer de la grille à un panorama de la rue, en suivant de loin le chemin d'un homme à chapeau. L'image sera donc passée d'un détail saisi en très forte plongée (la grille) à un cadre large et aérien accompagnant l'entrée de l'homme dans un immeuble [2]. Ce mouvement de caméra complexe nous présente ainsi une première fois la ville, d'une manière que l'on pourrait qualifier d'objective – c'est le film lui-même qui regarde, et non un personnage.

● Secret

Quand nous retrouvons l'homme dans le restaurant, un court travelling nous révèle le décor en suivant son trajet jusqu'au bar. Tout au fond du plan, apparaît alors le visage de Carol [3]. Un travelling plus serré [4], correspondant au regard de l'homme sur les clients attablés, la fait apparaître de nouveau. Parce qu'il connaît Cate Blanchett (ou parce qu'il a vu son visage sur l'affiche), le spectateur comprend que la fiction attend au fond de ce plan, sur le visage de l'actrice. Et c'est bien dans sa direction que l'homme à chapeau se dirige ensuite : sa fonction est de nous guider vers la fiction. Mais le film entretient délibérément une confusion : quand l'homme prononce le prénom de Therese, tout porte à croire qu'il s'adresse à la femme blonde. Cette méprise, en même temps qu'elle annonce peut-être l'effet de vases communicants qui portera la narration [cf. Récit], présente d'emblée Therese comme un personnage plus effacé, moins remarquable que Carol. En outre, l'écho prononcé de la voix de l'homme souligne la gêne que provoque son irruption : le spectateur n'en devine que mieux que les deux femmes partageaient un moment intime, secret – et il brûle d'autant plus de percer ce secret.

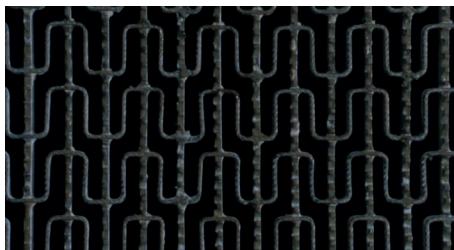
● Mains

L'homme a maintenant rejoint les deux femmes, et salue Therese en lui posant la main sur l'épaule [5]. Mais si Carol et Therese sont contraintes de faire avec cette intrusion, la caméra, elle, ne va plus s'intéresser longtemps à l'homme. Une fois la conversation engagée, un seul plan réunit les trois personnages dans le cadre. Dès que Carol manifeste son désir de partir, et alors que l'échange se poursuit avec l'homme, celui-ci se voit privé de visage, au profit d'une série de champs-contrechamps sur Carol et Therese [6, 7]. Le spectateur comprend alors que le sens de la scène tient moins dans les mots échangés que dans les émotions traversant les visages. En particulier celui de Therese, restée seule dans le plan au moment où Carol se lève. À son tour,

Carol, dont on ne voit plus le visage, dépose sa main sur l'épaule de Therese, et on sent dans le regard de cette dernière le poids douloureux de ce geste. Carol part, l'homme est de nouveau visible [8], mais c'est la chaise laissée vide par Carol qui donne dans le plan l'information la plus significative. Le spectateur comprend que Therese est bouleversée par ce départ, mais c'est en nous cachant son visage que le film nous donne à deviner son choc [9]. La main nonchalamment déposée par l'homme sur son épaule vient le souligner en un écho cruel. Touchée deux fois par l'homme et une fois par Carol, Therese apparaît comme un personnage entièrement agi par la situation : nous n'aurons pas vu une seule fois ses mains.

● Glissements

Quand enfin elle se lève pour partir, le souffle court, une troisième scène commence, qui découle entièrement du choc causé par le départ de Carol. C'est comme si la matière même du film en était éprouvée. L'image plonge de nouveau dans l'abstraction (une danse de couleurs et de reflets sur le visage de Therese, à travers la vitre du taxi [10]), et le son étrangement étouffé évoque aussi bien la sensation cotonneuse de qui est pris de vertige, que le fait que Therese vient de plonger dans son monde intérieur. Dès lors, nous voyons de nouveau la ville et ses passants, mais dans le regard de Therese [11] : l'image documentaire s'est muée en image de fiction, et c'est comme si le film commençait de nouveau, dans l'œil de la jeune femme. Les passants sont désormais des silhouettes fantomatiques, de pures surfaces de projection. Il suffit ainsi d'une élégante et anonyme femme blonde [12], pour faire surgir, dans l'esprit de Therese et sous les yeux du spectateur, quelques souvenirs de leur rencontre. Nous glissons alors vers un troisième niveau de réalité : après les passants saisis objectivement par la caméra, puis d'autres filtrés par le regard brumeux de Therese, nous voilà face à des figurines peintes au milieu d'un décor de modèle réduit [13]. Il faut bien parler de glissement, car le montage entremèle à dessein ces différents niveaux de réalité : le raccord se fait avec le passage d'un train miniature devant la caméra, mais la bande sonore, elle, nous donne à entendre un métro véritable, dont le bruit nourrit déjà l'ambiance urbaine de la séquence. Parmi ces quelques images remémorées par Therese, le visage de Carol est vu de nouveau [14] : cette fois c'est bien elle et non une passante – mais rêvée plutôt que vue. Et c'est un nouvel effet sonore qui nous fera sortir de ce rêve bref par un ultime glissement. Sur le dernier plan de Therese dans le taxi se superpose le tintement d'un réveil, qui fait écho à la cloche du train mais anticipe en vérité le plan suivant, soit la première image du long flashback qui va s'ouvrir : Therese, quelques mois plus tôt, se réveille pour aller travailler.



1



8



2



9



3



10



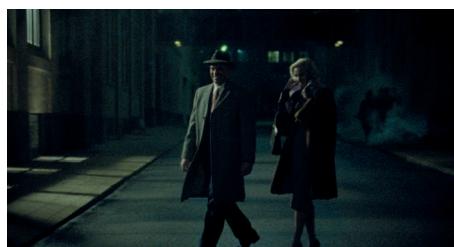
4



11



5



12



6



13



7



14



Motifs Fétichisme amoureux

La relation entre Carol et Therese se raconte à travers plusieurs objets autour desquels semble se cristalliser le désir. L'attention qui leur est portée met en évidence un imaginaire amoureux qui se nourrit des signes, des images qu'il produit. Si *Carol* met ainsi à jour une forme de fétichisme (indissociable du fétichisme cinéphilique de Todd Haynes), c'est presque au sens premier du terme, c'est-à-dire à la manière d'un système religieux qui consiste « à faire de divers objets naturels ou façonnés les signes efficaces de puissances supra-humaines »¹. Puissances que l'on pourrait qualifier ici d'amoureuses.

● L'appareil photographique

De tous les objets, l'appareil photo est certainement le plus emblématique de la fixation en image du désir amoureux. Au milieu de la foule du grand magasin où Therese travaille, l'attention de la jeune femme se « focalise » sur un sujet, comme le ferait un photographe. Son œil sensible produit une image et donc un objet, comme le confirmeront les portraits photographiques réalisés. Catalyseur du désir, l'appareil photo met en évidence le double apprentissage amoureux et artistique de Therese : sa rupture avec Carol lui permet de ne plus être dupe de cet « objet » amoureux, de le considérer pour ce qu'il est, une image [cf. *Mise en scène*]. Carol elle-même participe aussi pleinement à cet apprentissage : c'est elle qui offre un nouvel appareil photo à Therese. Celui-ci est alors placé dans une valise, autre objet symbolique qui annonce déjà le voyage, le mouvement à venir. Plus tard, lors de l'échappée amoureuse des deux femmes, ce n'est plus un appareil photo mais une arme qui sera sortie d'une valise, soit un autre objet que l'on charge, et avec lequel on vise, on « shoote ». Un autre objet-valise, un autre objet-fétiche, métallisé et brillant lui aussi, se présente comme un instrument de protection face au monde. Il est aussi troublant de voir à quel point le vocabulaire photographique résonne ici avec l'expression du désir : Carol est plongée dans un bain révélateur

et un bain fixateur qui sont autant les marques du processus du développement photographique que celles d'un regard orienté, modifié par la fascination amoureuse.

● Fils conducteurs : trains, voitures, téléphones

Le premier son que l'on entend dans *Carol* est un bruit de métro, hors-champ, qui évoque le passage d'un train. Un premier mouvement de fuite semble ainsi se dessiner, mouvement repris sous la forme miniature, presque ironique, du petit train électrique dans le grand magasin où travaille Therese. C'est autour de ce jouet que se fait la rencontre entre les deux femmes, immédiatement placée sous le signe du voyage, mais aussi d'un monde factice. L'objet est donc équivoque : il ne se présente pas uniquement comme la possible promesse d'une échappée, sa trajectoire en boucle désigne un circuit fermé comme la structure du film. La voiture joue un rôle similaire : elle entretient l'illusion d'une échappée en même temps qu'elle ramène finalement Therese à la case départ. Métaphores évidentes du cinéma, trains et voitures font défiler les images (mentales) du désir, dans un jeu de surimpressions et de suspension temporelle. Ainsi, c'est le visage de Therese perçu à travers la vitre embuée d'une voiture qui amorce le long flashback qu'est le film. Le téléphone se présente lui aussi comme un objet-fétiche particulièrement important : toujours associé à des moments de séparation, il cristallise le manque amoureux et lui donne une matérialité affective

● Le fil rouge

Les élèves pourront s'interroger sur le rôle joué par la couleur en observant notamment la manière dont le rouge voyage à l'intérieur du film. Bonnets de Noël, rouge à lèvres, vernis à ongles et manteau de Carol... De quoi ces taches rouges sont-elles le signe ? À quelle émotion, quel sentiment semblent-elles correspondre ? Un éclairage sur ce leitmotiv visuel est apporté au moment où Therese développe les photos de Carol dans la lumière rouge du laboratoire. Comment interpréter la profusion de lampes rouges équitablement réparties autour des deux femmes à la toute fin du film ?

1 cnrtl.fr/definition/f%C3%A9tichisme

particulièrement dense. En témoigne ce gros plan sur le doigt de Carol qui hésite avant d'appuyer sur le bouton pour raccrocher.

● Accessoires féminins

La dimension fétichiste de *Carol* apparaît dans toute sa splendeur lors de la scène de rencontre du grand magasin. Le cadre est particulièrement propice à ce type de fixation puisque que c'est dans un lieu de consommation, peuplé d'objets, plus précisément de jouets (trains électriques, poupées), que s'impose à Therese l'objet de son désir. Gestes lents et distingués, cigarette au bout des doigts, manteau de fourrure : Carol existe à travers des accessoires extrêmement visibles, voire brillants, qui lui donnent une dimension iconique et érotique. Une attention toute particulièrement est apportée aux gants en cuir de l'élegant(e) cliente laissés sur le comptoir tenu par Therese. Véritable acte manqué, cet oubli devient révélateur d'une autre absence, de ce manque constitutif du désir (désirer vient du latin *desiderare*, « regretter l'absence de quelqu'un ou quelque chose »). La valeur métonymique donnée à cet accessoire souligne aussi la fonction de fétiche sexuel. Si Haynes n'exploite pas cette dimension de manière aussi poussée (et perverse !) que Brian De Palma dans *Pulsions*, le potentiel érotique de l'objet, qui fait office de cache (-sexe), est bien là. Mais l'accessoire fétiche masque et enferme l'être aimé, plus qu'il ne le dévoile : « C'est comme si, au bout de toute toilette, inscrit dans l'excitation qu'elle suscite, il y avait toujours le corps tué, embaumé, vernissé, enjolivé à la façon d'une victime » écrit Roland Barthes². Cette dimension asphyxiante se manifeste aussi à travers l'image de la poupée à laquelle Therese (et ses bonnets) mais aussi la fille de Carol sont associées. Mais ces images-objets ne seront pas aussi fatales et mortifères qu'elles en ont l'air, elles posent plutôt la première étape d'un processus initiatique : la révélation photographique appelle une autre révélation, libératrice, de soi et de l'autre. Ce qui « déréalise » véritablement Carol, c'est son foyer, où elle figure tel un mannequin prisonnier d'une vitrine.

2 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977, p. 151.

● Derrière l'objectif

Therese s'inscrit dans la lignée de personnages de cinéma qui se définissent tout avant comme des observateurs en retrait du monde [cf. *Mise en scène*]. Bien souvent armés d'un appareil photo ou d'une caméra, ils se positionnent comme des êtres de l'ombre, désirants, souvent aussi comme des voyeurs (voir *Fenêtre sur cour* et *Psychose* d'Alfred Hitchcock, *Le Voleur* de Michael Powell, *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni), qui perçoivent le monde environnant non pas comme une réalité mais plutôt comme une image désirée. Therese raccorde-t-elle totalement avec ce type de personnages ? Si la jeune photographe occupe effectivement cette position de spectatrice désirante, son regard rejoue davantage un processus artistique émancipateur (comme dans *Mektoub, my love: canto uno* d'Abdellatif Kechiche et *Life* d'Anton Corbijn) que criminel. Un rapprochement pourra également être établi entre Therese et Vivian Maier à partir du documentaire *À la recherche de Vivian Maier* de John Maloof et Charlie Siskel, portrait d'une photographe inconnue et solitaire, vivant de gardes d'enfants, dont le travail fut découvert après sa mort. Les élèves pourront comparer ces figures d'observateurs en s'appuyant sur les différents rapports de champs-contrechamps instaurés par leurs regards. Qu'est-ce que les images qu'ils fixent nous racontent sur eux, sur leurs désirs ?



Filiations

L'envers du décor

«C'était une époque pleine d'espoir [les années 1950] [...]. Puis tout le lustre est parti, tout a pourri, ça a commencé à suinter.»

David Lynch

Tout ce que le ciel permet (1955) © DVD/Bu-ray Elephant Films



● Mirage des fifties

Carol porte l'héritage critique de films qui posèrent sur les années 1950 un regard distancié et ne virent pas dans cette soi-disant glorieuse décennie l'idéal de société vendu par les images publicitaires. Plusieurs cinéastes, dont certains contemporains de cette période, perçurent et montrèrent la dimension asphyxiante et mortifère de cette vitrine un peu trop clinquante et désignèrent la femme comme la première victime de cette apparence trompeuse. Parmi eux, Douglas Sirk constitue une référence majeure pour Todd Haynes, qui dans *Loin du paradis* (directement inspiré de *Tout ce que le ciel permet*, 1955) et dans *Carol* (moins calqué sur son esthétique) donne vie lui aussi, de manière plus démonstrative et explicite, à des histoires d'amour qui bousculent les moeurs étroquées de l'époque : entre deux hommes et entre une bourgeoise blanche et un jardinier noir dans *Loin du paradis*, entre deux femmes dans *Carol*. Il s'inscrit ainsi dans le sillage de cet autre cinéaste particulièrement important pour lui qu'est Rainer Werner Fassbinder (*Tous les autres s'appellent Ali*, 1974). Ainsi, l'ombre du personnage interprété par Jane Wyman dans *Tout ce que le ciel permet* plane encore sur *Carol* qui met en scène une femme prisonnière de son foyer et condamnée par le rôle étroqué que lui attribue la société. Cette dimension est parfaitement résumée par Sirk dans

une image d'une incroyable cruauté : alors que la veuve Cary Scott (Jane Wyman) a renoncé à la demande de ses enfants à poursuivre sa relation avec son jardinier, plus jeune et modeste qu'elle (Rock Hudson), elle se voit offrir pour Noël un poste de télévision, objet parfaitement emblématique de l'époque. Elle regarde le meuble avec désolation et y voit s'y refléter sa propre image, celle d'une solitude abyssale à laquelle la société moderne semble la condamner. «Alors, écrit Fassbinder au sujet de cette scène, on craque dans le cinéma. Alors on comprend quelque chose au monde et à ce qu'il vous fait.»¹ Une scène de *Carol* résonne fortement avec celle-ci : la mère en instance de divorce brosse les cheveux de sa fille Rindy, devant un grand miroir à trois faces. Son geste est lent et automatique, empreint d'une certaine lassitude. La composition du plan semble désigner l'origine même de cette pesanteur. Mère et fille s'apparentent à des silhouettes figées dans une figure imposée, une image de la féminité qui les cantonnent à un rôle de poupées. Tel le reflet de Wyman dans la télévision, le visage réfléchi de Carol dans deux des trois faces du miroir [cf. [Mise en scène](#)] signale autant sa solitude que la menace d'une perte d'identité. Où est-elle à l'intérieur de cet étrange tableau ? Cette menace d'être réduit à l'état de pantin par la société, par les schémas familiaux qu'elle engendre, est exprimée de manière autrement significative dans *Demain est un autre jour* (*There's Always Tomorrow*, 1956) de Sirk. Elle concerne cette fois-ci un personnage masculin négligé par son épouse, totalement dévouée à son rôle de mère. Sur le point de partir avec une ancienne amie, l'homme finit par regagner contre son gré la place factice et insatisfaisante qu'il occupe dans sa famille. La comparaison alors établie par Sirk entre cet homme, inventeur de jouets, et le dernier robot qu'il vient de fabriquer est sans appel.

● De l'autre côté du miroir

Si Sirk constitue le cinéaste le plus emblématique de cette Amérique factice des années 1950, en raison de son exploitation sophistiquée et subversive de son vernis, cette décennie n'a eu de cesse d'inspirer les cinéastes, sans doute parce que l'époque est aussi particulièrement révélatrice des faux-semblants produits par l'usine à rêve hollywoodienne. Todd Haynes ne dit rien d'autre lorsque, le temps d'une courte scène, il montre Therese et ses amis assister avec attention, de l'intérieur même de la cabine de projection, à une séance de *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (1950), référence absolue quand il s'agit d'explorer l'envers du décor cinématographique. Gloria Swanson y joue le rôle d'une ancienne star hollywoodienne qui prend dans ses filets un jeune scénariste fauché prêt à tout pour sortir la tête de l'eau. Cette «figure de cire» vampirique résonne aussi étroitement avec Carol ou plutôt avec la manière dont Therese la regarde, comme une icône, un être de cinéma presque irréel dont elle devient totalement dépendante, comme le révèle leur premier trajet en voiture. Les années 1950 invitent à une traversée du



¹ Rainer Werner Fassbinder, *Les films libèrent la tête – Essais et notes de travail*, L'Arche, 1985.



miroir qui a inspiré nombre de cinéastes. Certains d'entre eux ont exploré la part sombre et malade de cette décennie à la manière d'un voyage fantastique et onirique. Ainsi en est-il de Francis Ford Coppola avec *Peggy Sue s'est mariée* (1986) dont l'héroïne (Kathleen Turner) ressort de cette période avec une méchante gueule de bois. Loin est l'époque où *Peggy Sue* et son petit ami étaient élus roi et reine du bal de fin d'année. Cette mère de famille, désormais séparée de son amour de jeunesse, est revenue de l'illusion dans laquelle l'ont bercé ces glorieuses années. Ne restent que déception et amertume. Tombée dans le coma lors d'une soirée réunissant les anciens de sa promo, elle se retrouve propulsée, comme par magie, dans le temps soi-disant béni et innocent de sa jeunesse. L'occasion de voir comment le mal qui la ronge a germé dans cette Amérique où les jeunes gens se trémoussaient sur des airs de doo-wop et de rockabilly.

Comme Coppola, David Lynch a lui aussi grandi dans les années 1950 et il semble ne pas en être revenu tant son cinéma est hanté, marqué au fer rouge par son esthétique. *Blue Velvet* est certainement son film qui expose avec le plus d'outrance le contraste entre l'illusion publicitaire emblématique de l'époque et son revers sombre, putrescent et déglingué. Côté pile, une blonde innocente (Laura Dern) et des pavillons américains aussi artificiels que des maisons de poupées. Côté face, une brune venimeuse (Isabella Rossellini) et des voyous dégénérés. Si *Mulholland Drive* se situe à la fin du XX^e siècle, son imaginaire est bel et bien ancré lui aussi dans les années 1950. Celles-ci sont clairement placées sous le signe de l'artifice mais aussi de la corruption et du crime : en effet, la scène de casting à laquelle nous assistons n'est autre que le playback d'une chanson sucrée des fifties interprétée par des actrices en tenues rétro. Le caractère factice de la scène est renforcé par l'obligation qu'a le réalisateur de choisir la jeune femme proposée par des mafieux qui exercent une forte pression sur la production. Totallement biaisé, le casting se présente comme une parfaite mascarade qui renvoie plus largement à la nature viciée et vicieuse du système hollywoodien. Ce mal contamine tout le récit, lui-même partagé entre l'artifice et la réalité, le positif et le négatif d'une même situation. En son centre, deux visages de femmes s'imposent, comme les deux revers d'une même médaille que le film va faire tourner sur elle-même (à la manière d'un thaumatrope) jusqu'à embrasement et embrasement. La dualité cinématographique mise à jour se trouve ainsi étroitement liée à ce motif féminin, également réversible, comme si les deux visages du cinéma, partagé entre les

apparences et la réalité, étaient étroitement liés à une certaine image de la femme – double, insaisissable – et du désir. À partir de cet axe-là se dessine une filiation forte de *Carol* avec des films comme *Sœurs froides* d'Alfred Hitchcock (1958) et *Persona* d'Ingmar Bergman (1966) qui ont fait de cette matière féminine un terrain d'expérimentation cinématographique vertigineux, à la fois chimique et chimérique. Haynes cite à plusieurs reprises le film d'Hitchcock, notamment dans la scène d'ouverture qui reprend le moment-clé où Scottie (James Stewart) est foudroyé par la vision de Madeleine (Kim Novak) qui n'est qu'une image, un piège tendu à son regard et à son cœur. La reprise de cette scène, à la fin de *Carol*, sous un autre angle, inversé, renforce la dimension fantastique du transport amoureux raconté : Therese semble avoir dépassé cette image que *Carol* était à ses yeux. C'est ainsi à une véritable traversée du miroir que le film nous invite, comme le signale le premier baiser entre les deux femmes échangé face à leur propre image reflétée dans une glace.



Mulholland Drive (2001)
© Universal Pictures France



Sœurs froides (1958)
© DVD/Blu-ray Universal Pictures France

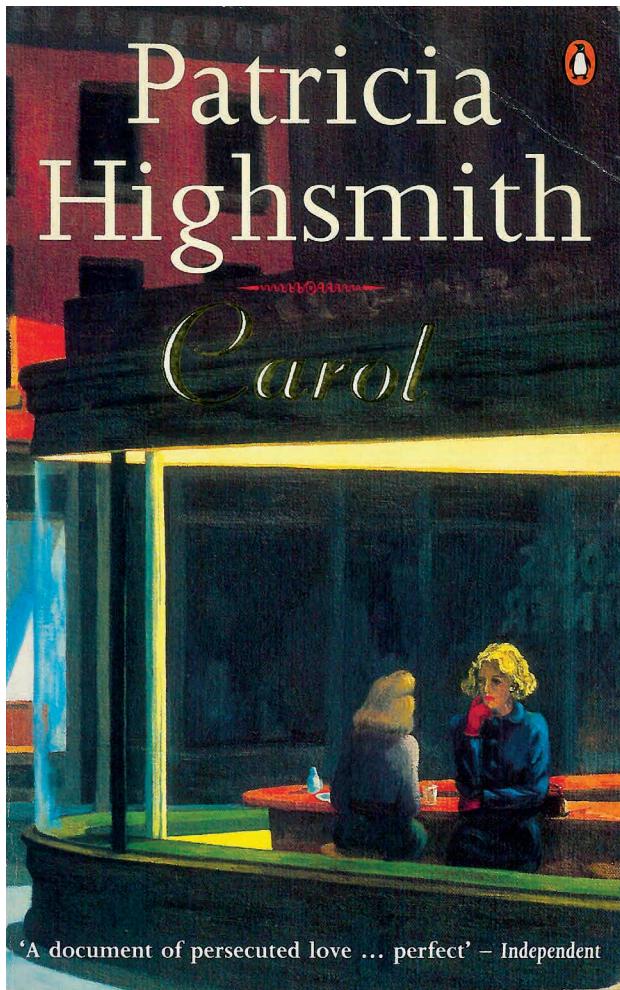
Document

Coup de foudre

«J'aime échapper aux étiquettes.»

Patricia Highsmith

Carol est le deuxième roman de Patricia Highsmith après *L'Inconnu du Nord-Express* (adapté en 1951 par Hitchcock), premier succès qui associe d'emblée son nom à l'univers du polar mais aussi au cinéma, qu'elle inspirera régulièrement¹. Écrit en 1949 et publié en 1952 sous le pseudonyme de Claire Morgan, *The Price of Salt* témoigne d'une incroyable singularité pour son époque et au sein même d'un champ littéraire spécifique, marginalisé et clandestin: non seulement Highsmith raconte une histoire d'amour entre deux femmes, mais ses personnages se démarquent de l'image répandue des lesbiennes, elles ne rentrent dans aucune case. Ainsi, *The Price of Salt* est l'un des premiers romans sur un couple homosexuel qui ne se termine pas par une rupture ou un suicide (comme dans le film *La Rumeur* de William Wyler, 1961²) et laisse entrevoir une fin heureuse ou en tout cas non-tragique, car il y a malgré tout un prix à payer à cet amour. Tous ces aspects passionnent Haynes qui voit immédiatement le potentiel cinématographique de ces deux héroïnes. Il reste très fidèle au roman, dont il resserre l'intrigue: il accorde moins de place au personnage de l'amie, Abby, et écourt le voyage des amoureuses empreint des ambiances criminelles chères à Highsmith [cf. *Genre*]. Il suit presque totalement le parti pris de l'écrivain de raconter cette histoire d'amour à travers les yeux de Therese et fait d'elle une photographe alors que dans le roman elle se projette décoratrice de théâtre. Cette transposition lui permet d'accentuer et d'exploiter au maximum la dimension cinématographique du personnage, spectatrice du monde.

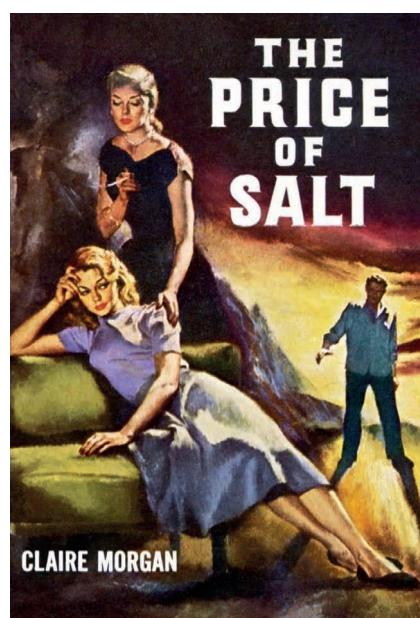


© Penguin Books Ltd

Un détail magnifique apparaît dans le travail d'adaptation effectué par Haynes concernant cette scène-clé qu'est la rencontre entre Therese et Carol. Le cinéaste s'inspire autant si ce n'est plus de la scène réelle à l'origine du roman – scène vécue et décrite par Highsmith dans la préface écrite à l'occasion d'une réédition du roman – que de celle décrite dans la fiction. La comparaison de ces deux rencontres met en évidence deux processus créatifs, celui de Highsmith et celui de Haynes.

Extrait de la préface: «Un matin, dans ce chaos de bruit et de commerce, surgit une femme blonde en manteau de fourrure. Elle se dirigea vers le comptoir d'un pas nonchalant, l'air hésitant – que valait-il mieux acheter, une poupée ou autre chose? – et je crois qu'elle faisait distrairement claquer une paire de gants dans sa main. C'est peut-être parce qu'elle était seule que je la remarquai, ou parce qu'un manteau de vison n'était pas un spectacle banal, ou parce qu'elle avait les cheveux clairs et que la lumière semblait se dégager d'elle. [...] La tête me tournait, je me sentais dans un état bizarre, proche de l'évanouissement et simultanément transportée, comme si j'avais vu une apparition. [...] Ce soir-là, je mis au net quelques idées, un canevas d'intrigue sur l'élégante blonde au manteau de fourrure. J'écrivis environ huit pages à la main sur mon carnet ou cahier du moment. C'était toute l'histoire de *Carol*. Elle a coulé de ma plume comme si elle était sortie de nulle part.»

Extrait du roman: «Elles se regardèrent au même instant. Therese avait levé les yeux de la boîte qu'elle était en train d'ouvrir, et la femme venait de tourner la tête vers elle. Elle était grande et blonde, longue silhouette gracieuse dans un ample manteau de fourrure, qu'elle tenait entrouvert, la main posée sur la hanche. Ses yeux étaient gris, décolorés et pourtant lumineux comme le feu, et ceux de Therese, captifs, ne purent s'en détacher. Elle entendit la cliente qui lui faisait face répéter une question et elle resta muette. La femme la regardait, elle aussi, l'air préoccupé, comme si une partie de son attention était fixée sur l'achat qu'elle s'apprêtait à faire, et bien qu'il y eût plusieurs vendeuses entre elles deux, Therese fut certaine qu'elle allait venir vers elle. Puis elle la vit avancer lentement vers le stand. Son cœur battit à coups redoublés comme pour rattraper un temps d'arrêt. À son approche elle sentit le sang affluer à son visage.»



Couverture de l'édition originale © Bantam Books

- 1 L'une des adaptations cinématographiques les plus célèbres d'Highsmith est *Plein Soleil* de René Clément tiré de son roman *Monsieur Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*)
- 2 Adaptation d'une pièce de théâtre de Lillian Hellman, *The Children's Hour* (1934).

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Carol, DVD et Blu-ray, TF1 Vidéo. Les bonus sont composés d'un court making-of, d'entretiens avec Rooney Mara, Cate Blanchett et Todd Haynes.

Quelques films de Todd Haynes

Safe (1995), DVD, Doriane Films.

Velvet Goldmine (1998), DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Loin du paradis (2002), DVD et Blu-ray, ARP Sélection.

I'm Not There (2007), DVD, Diaphana.

Mildred Pierce (2011), DVD, HBO. Mini-série en 5 épisodes.

Mélodrames

L'Insoumise (1938) de William Wyler, DVD, Warner Bros.

Brève Rencontre (1945) de David Lean, DVD, Carlotta Films.

Le Roman de Mildred Pierce (1945) de Michael Curtiz, DVD, Warner Bros.

Le Secret magnifique (1954) de Douglas Sirk, DVD et Blu-ray, Elephant Films.

Demain est un autre jour (1955) de Douglas Sirk, DVD, Carlotta Films.

Tout ce que le ciel permet (1955) de Douglas Sirk, DVD et Blu-ray, Elephant Films.

Mirage de la vie (1959) de Douglas Sirk, DVD et Blu-ray, Elephant Films.

L'envers du décor

Boulevard du crépuscule (1950) de Billy Wilder, DVD et Blu-ray, Paramount Pictures.

Sœurs froides (1958) d'Alfred Hitchcock, DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

Persona (1966) d'Ingmar Bergman, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Blue Velvet (1986) de David Lynch, DVD et Blu-ray, MGM/United Artists.

Peggy Sue s'est mariée (1986) de Francis Ford Coppola, DVD, Columbia TriStar.

Mulholland Drive (2001) de David Lynch, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Matière documentaire

Lovers and Lollipops (1956) de Ruth Orkin et Morris Engel, DVD, Carlotta Films.

À la recherche de Vivian Maier (2014) de John Maloof et Charlie Siskel, Blaq Out.

BIBLIOGRAPHIE

Le roman à l'origine du film

- Patricia Highsmith, *Carol*, Le Livre de Poche, 2016. Contient une préface de l'auteur qui raconte l'origine du roman.

Ouvrage sur Todd Haynes

- Olivier Ducharme, *Todd Haynes : cinéaste queer. Liberté, identité, résistance*, Varia, 2016.
- Pierre Berthomieu, *Le Cinéma hollywoodien – Le temps des géants, Rouge Profond*, 2009.
- Jim Heimann et Steven Heller, *All-American Ads 50s*, Taschen, 2018. Compilation des images publicitaires de l'Amérique des années 1950.

Ouvrages sur le mélodrame hollywoodien

- Jean-Loup Bouget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Ramsay, 1994.
- Stanley Cavell, *La Protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue*, Capricci, 2012.

Articles sur le film

- Dossier sur *Carol*, *Cahiers du cinéma* n°718, janvier 2016. Contient un long entretien avec Todd Haynes, des extraits de son « *Carol Image book* » et une critique du film par Laura Tuillier.
- Cyril Béghin, « Richesse et volupté », *Cahiers du cinéma* n°731, mars 2017. Article consacré à la musique originale de *Carol*.

Ouvrages photographiques

- William A. Heving et Phillip Prodger, *Ernst Haas : Color Correction*, Steidl, 2016.
- Saul Leiter et Max Kozloff, *Saul Leiter*, Actes Sud, 2008.
- Helen Levitt, *Helen Levitt, un lyrisme urbain*, Le Point du Jour, 2010.

Ouvrages sur les années 1950

SITES INTERNET

Entretien avec le directeur de la photographie Ed Lachman par Caroline Besse pour *Télérama* :
telerama.fr/cinema/ed-lachman,-chef-operateur-demandez-au-numerique-de-ressembler-a-de-la-pelicule-est-un-mauvais-n5542900.php

Entretien avec Ed Lachman sur son travail sur *Carol*, pour l'Association française des directeurs de la photographie cinématographique :
afcinema.com/Ed-Lachman-ASC-parle-de-son-travail-sur-Carol-de-Todd-Haynes.html

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
transmettrelecinema.com/film/carol



- Présentation du film par Jérôme Momciliovic
- Analyse de séquence

CNC

Tous les dossiers du programme Lycéens et apprentis au cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema

Acclamé lors de sa présentation au Festival de Cannes en 2015, *Carol* est l'histoire d'un amour presque impossible. Ce presque, cette très légère nuance qui retient le film d'être tout à fait un mélodrame, est au diapason de la foule de détails, de choses infimes, que le film invite à traquer sur les visages et dans les gestes ou dans le rythme d'une respiration. C'est l'histoire d'un coup de foudre mutuel mais contraint d'être caché, dans l'Amérique des années 1950, parce qu'il concerne deux femmes. *Carol* a frappé à sa sortie par le raffinement de sa photographie (qui cite quelques-uns des plus grands photographes américains), l'excellence du jeu de ses deux actrices Cate Blanchett et Rooney Mara, et l'actualité de son récit pourtant vieux de plus de soixante ans (l'histoire est adaptée d'un roman de Patricia Highsmith). Mais c'est dans l'examen de ces nuances subtiles que l'on comprendra le mieux le bel et double portrait brossé ici par Todd Haynes.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA