



Choc allergique et corps étrangers : *[Safe]* de Todd Haynes (1995) ou L'agression du système immunitaire et les régressions des structures communautaires

Christophe Chambost

[Safe], réalisé par Todd Haynes en 1995, est un film qui crée un trouble profond et ne livre aucune réponse rassurante. Avant toute chose, il convient de préciser que l'effet de choc dont il est ici question est d'origine physiologique. Le choc mettant en danger la vie du personnage principal (Carol White, interprétée par Julianne Moore) est en effet un choc anaphylactique dont les causes restent incertaines tout au long de l'œuvre. La violence des réactions allergiques mises en scène va non seulement soulever le problème de la pollution de l'environnement, mais aussi créer un fort sentiment de malaise devant ces inexplicables réactions corporelles. En utilisant l'incompréhension qui saisit le spectateur, Todd Haynes fait le constat glaçant de la régression de son protagoniste principal, incapable de mettre en place la « puissance d'agir » butlerienne¹.

Par son incapacité à agencer et maîtriser le monde qui l'entoure, Carol White apparaît telle un pantin désarticulé et perdu dans l'espace américain, un espace alors présenté de manière plus générale comme impropre à l'être humain. L'hermétisme et l'hostilité sensibles des milieux mis en scène dans le film (qu'il s'agisse de la ville ou du désert) font graduellement naître l'hésitation et le malaise typiques du sentiment fantastique. Ainsi, *[Safe]* se révèle-t-il être un film où l'étrangeté du corps humain provient notamment de l'action néfaste de corps étrangers sur l'organisme. Enfin, il apparaîtra que cet étiolement du personnage principal conduit directement à l'aspect pessimiste de cette œuvre qui invalide en effet toute croyance dans le devenir humain.

Mais avant de voir comment l'espace américain est dépeint, un résumé de l'œuvre s'impose. Carol White et son mari habitent une luxueuse demeure dans une banlieue aisée de la San Fernando Valley en Californie, en 1987. Carol est une femme au foyer sans profession. Tout pourrait aller pour le mieux dans le plus opulent des mondes, si elle n'était victime de violents symptômes à l'origine inconnue : vertiges, saignements de nez, vomissements, crises d'asthme et autres spasmes l'empêchent en effet de profiter de son existence. Tandis que les spécialistes et les psychiatres s'avèrent incapables d'expliquer l'origine de ces maux, Carol finit par penser que la pollution en est la cause. Elle décide de partir dans le désert du

¹ Dans le chapitre concluant *Gender Trouble*, Judith Butler développe sa réflexion autour de la notion d'*agency*. Celle-ci se caractérise par sa capacité à subvertir la loi et à la retourner contre elle-même, et ce à des fins politiques radicales (Butler, 1999 : 195-203).

Nouveau Mexique où elle suit les préceptes de Peter Dunning, gourou d'une communauté de type New Age (the Wrenwood community). Ce leader charismatique affirme que tous les maux de ses patients proviennent du profond désamour qu'ils éprouvent envers eux-mêmes. Selon lui, seul l'amour que l'on porte à sa propre personne peut soigner ces maladies définies comme « maladie liées à l'environnement » (« environmental illnesses »). La dernière scène du film se déroule dans un décor très austère (un igloo prophylactique) et Carol apparaît alors, le visage émacié et contusionné. Tandis qu'elle s'observe dans un miroir, elle dit en regardant directement le spectateur : « I love you. I really love you. I love you ». Le contraste entre ces mots d'amour et l'étiollement du personnage est des plus dysphoriques, et une telle conclusion renvoie dos à dos scientifiques pragmatiques et penseurs utopistes. À Los Angeles comme dans le désert du Nouveau Mexique, Carol et son corps meurtri ne semblent plus avoir leur place.

L'espace américain comme lieu devenu impropre à l'Homme.

[Safe] est une œuvre majeure dans la filmographie de Todd Haynes. Le film montre dès le milieu des années 1990 comment la société américaine des années 1980 doit soudainement faire face à des problèmes qui ne viennent plus de l'autre côté du mur de Berlin, mais qui émanent de l'intérieur, du mode de vie propre à l'occident. L'irruption des maladies auto-immunes (à commencer par le SIDA) et la prise de conscience par certains des problèmes de pollution de l'environnement, vont créer le climat anxieux qui caractérise le film. Le rapprochement de ces sources d'inquiétude s'opère notamment dans l'esprit de Carol qui déclare au milieu du film que ses réactions physiologiques sont causées par les produits chimiques (son diagnostic est cependant infirmé par les docteurs qui tentent de la soigner).

Malgré l'avis divergeant des spécialistes, l'opinion de Carol ne semble pourtant pas absurde puisqu'auparavant, le spectateur avait pu constater à quel point son monde subissait l'influence de divers produits toxiques (gaz d'échappement de camions pollueurs et de véhicules pris dans les sempiternels embouteillages angeleños, utilisation récurrente de peinture ou d'aérosols à la maison, à l'hôpital, chez le teinturier). Son affaiblissement physique pourrait donc effectivement être causé par ces mystérieuses maladies liées à l'environnement qui, dans le film, sont regroupées sous l'appellation vague de « maladies de la fin du siècle » (« end of the century illnesses »). De par cette prise de conscience, justifiée ou non en ce qui concerne la santé de Carol, le film évoque les préoccupations de l'écocritique. Bien sûr, celui-ci repose sur l'incertitude et ne vise jamais à assener des vérités au sujet de la pollution ; là n'est pas le propos de Todd Haynes. Mais, dans un ouvrage intitulé *Ecocriticism*, Greg Garrard affirme que même si l'écocritique ne peut pas contribuer directement à résoudre des crises écologiques ponctuelles, elle peut néanmoins permettre

d'envisager une meilleure compréhension, voire une éventuelle résolution de problèmes écologiques de manière globale². *[Safe]* remplit donc ici partiellement le rôle d'une œuvre écocritique puisqu'elle tente de définir et d'explorer le mal-être environnemental de Carol, sans pouvoir cependant le résoudre. Le film de Todd Haynes peut ainsi être inclus dans la catégorie des œuvres sur la nature que Scott Slovic définit comme « jérémiades », des œuvres qui mettent en garde contre les dangers environnementaux encourus par le monde : « [...] the jeremiad (the warning or critique), the primary goal of which is to persuade its audience to adopt a new [environmental] perspective by pointing out the problems with readers' current way of thinking » (Slovic 85)³. La froideur du constat dressé par le cinéaste et l'absence totale de solution proposée pour améliorer notre environnement et notre santé créent un malaise tel que plus aucun lieu ne semble être « sûr » (« safe »). Quoi qu'elle fasse et où qu'elle se trouve, Carol ne peut que constater le déclin de sa condition physique. Le film est composé de deux parties distinctes qui se font écho et qui mènent à la même impasse. En ville ou dans le désert, Carol va progressivement tenter de restreindre toute influence extérieure, influence qu'elle juge toxique et dangereuse pour sa santé.

En ce qui concerne sa vie urbaine, notons que, dès la première scène, Carol se situe dans le cadre privilégié et reclus d'une banlieue aisée. Dans son article sur *[Safe]*, Andrew Burke retrace l'histoire de ces banlieues sous le règne victorien, conçues à l'époque pour s'extraire de la pollution liée à la révolution industrielle des grandes villes britanniques. Dans *[Safe]* également, la banlieue est considérée comme une tentative d'évitement de toute contamination, biologique tout autant que sociale. Ce dernier point se retrouve d'ailleurs dans l'exposé que Rory, le beau-fils de Carol, a préparé pour l'école : selon lui, le centre ville de Los Angeles est un lieu infernal dans lequel les hordes de Chicanos s'entretuent et s'appêtent à envahir les quartiers aisés. Carol, elle, semble limiter au maximum ses contacts avec les membres des classes sociales inférieures (elle est toujours en position de domination, puisqu'on la voit donner des ordres à femme de ménage, à des commerçants...). De même, elle ne sort pratiquement jamais en ville, sauf une fois où, justement, elle est prise d'une violente crise d'asthme à cause des gaz d'échappement d'un vieux camion. Très rapidement donc, Carol va restreindre ses contacts avec le monde extérieur, même si celui-ci n'est pas situé à Downtown L.A.. On la voit ainsi dans un restaurant plutôt chic, sur une terrasse séparée de la circulation par une tenture en plastique transparent, puis on la retrouve avec un masque de protection respiratoire pour tous ses déplacements urbains. Par ailleurs, elle contrôle son alimentation de manière de plus en plus drastique (elle suit d'abord un régime à

² « Thus ecocriticism cannot contribute much to debates about problems in ecology, but it can help to define, explore and even resolve ecological problems in this wider sense » (Garrard 6).

³ Dans son article, Slovic parle aussi des œuvres « rhapsodiques » qui louent les vertus de la nature. Il ne fait pas de doute que *[Safe]* ne s'inscrit aucunement dans cette dynamique.

base de fruits, puis écoute des enregistrements conseillant de jeûner jusqu'à cinq jours d'affilée). Mais tous ces efforts sont vains, et malgré son masque de protection, elle fait une crise de spasmophilie terrifiante chez le teinturier⁴.

Dans la seconde partie du film, Carol va alors progressivement s'isoler du reste du monde dans la communauté de Wrenwood, encouragée en cela par un gourou aux propos solipsistes. A la fin de l'œuvre, Carol, plus fragile que jamais, vit rattachée à une bouteille d'oxygène, son dernier refuge n'étant plus que l'austère et minuscule igloo prophylactique déjà mentionné.

Dans les deux environnements proposés au spectateur, l'humain semble incapable de vivre harmonieusement, et les délimitations qu'il utilise pour parvenir ne serait-ce qu'à survivre sont inefficaces, voire mortifères. Andrew Burke a ainsi déjà remarqué que le titre du film, *[Safe]*, se trouve entre des crochets qui traduisent le désir de sécurité qu'éprouvent les personnages, et Carol plus particulièrement (Burke 147). Mais cette impression de contrôle est illusoire : les crochets ne sont pas hermétiques et la vie de la protagoniste principale a tôt fait de se dérégler.

Dans la seconde partie du film, il apparaît clairement que le bonheur n'est pas dans le désert. La « wilderness » américaine n'exerce aucune influence positive sur l'être humain, ce dernier étant décrit comme incapable de se mettre à l'écoute de la nature et d'y trouver une place harmonieuse. Bien au contraire, en prônant une sorte d'autisme soi-disant régénérateur, Peter Dunning vise un accomplissement de l'homme qui fait fi de toute donnée écologiste. Seul compte alors le regard que l'on porte sur soi-même, en dehors du cadre dans lequel ce regard s'effectue. On comprend bien que l'on se trouve alors aux antipodes des idées de Bill Devall et George Sessions sur l'écologie profonde (« deep ecology »)⁵.

[Safe] peut aussi être jugé à l'aune des pensées moins radicales de William Cronon. Dans « The Trouble with Wilderness », Cronon souligne en effet la nécessité de prendre en compte le développement urbain dans l'harmonie d'un paysage naturel⁶. Cependant, bien trop peu

⁴ On constate aussi que les White ne parviennent pas à rester à l'abri du monde extérieur, puisque Rory a beau affirmer qu'il est nécessaire de se méfier de la menace chicanos (dans l'exposé pour l'école qu'il lit à voix haute), on observe cependant qu'ironiquement Todd Haynes filme alors la servante mexicaine Fulvia en train de desservir en silence la table de ses employeurs.

⁵ Le concept de *deep ecology* fut créé par le philosophe norvégien Arne Naess. Il est développé notamment dans *Deep Ecology: Living as if Nature Mattered* de Bill Devall et George Sessions (1985). Selon ces derniers, la *deep ecology* propose elle aussi une méditation (comme c'est le cas à Wrenwood), mais elle insiste cependant sur la nécessité de créer de véritables et profondes relations avec autrui tout comme avec la nature qu'il convient d'honorer tant que faire se peut. L'omniprésence de l'homme doit être gommée afin de parvenir à la notion d'égalité biocentrique (« biocentric equality ») qui instaure le droit de tout élément de la biosphère à la vie et à l'épanouissement, la vie humaine ne primant plus sur aucune autre forme de vie.

⁶ « Most of our most serious environmental problems start right here, at home, and if we are to solve those problems, we need an environmental ethic that will tell us as much about *using* nature as about *not using* it » (Cronon 86).

d'éléments nous incitent à croire que les protagonistes de *[Safe]* considèrent leur environnement de façon altruiste et dans un souci écologique. Seul compte leur bien-être, le reste n'étant qu'anecdotique. Certes, les White ont planté quelques roses devant leur imposante maison, mais quelques plans au début du film suffisent à montrer que le quartier où ils habitent fait partie d'un projet d'urbanisation considérable causant la disparition de la nature. Les dégâts écologiques provoqués par la communauté de Wrenwood sont vraisemblablement moins importants, mais on constate que Peter Dunning n'a pas hésité à faire construire sa luxueuse villa au sommet d'un canyon surplombant le désert, cette décision soulignant la vanité du leader et son désintérêt concernant l'écologie profonde. Cette dernière insiste sur la nécessité de prendre en compte « le sentiment de l'endroit naturel » (il s'agit là du concept de « re-inhabitation » développé par Gary Snyder dans son article du même nom). Mais l'austère modernité de l'igloo en porcelaine, qui a surgi telle une verrue en plein milieu du désert, n'est qu'un autre exemple de l'anthropocentrisme qui prédomine chez tous les protagonistes du film et qui écrase toute considération écologique.

En outre, il est paradoxal que ce soit à Wrenwood, au milieu du désert, et non au cœur de la société capitaliste occidentale, qu'est prôné un individualisme forcené, responsable de l'aliénation de l'homme. En effet, l'adage de Peter Dunning selon lequel il faut s'aimer pour être bien dans son corps semble attrayant de prime abord, mais il mène à des extrémités dangereuses et à des conclusions douteuses. Ainsi, Peter Dunning n'hésite-t-il pas à rendre le malade responsable de sa maladie : nombreuses sont les inepties qui peuvent être engendrées lorsque de telles idées s'appliquent à une épidémie comme celle du SIDA.

Dans *[Safe]*, Todd Haynes dénonce ce type de pensée individualiste qui prétend résoudre tous les maux de la société. Ses commentaires lors de la sortie du film sont clairs à ce sujet. Le réalisateur critiqua alors violemment le « mouvement de la pensée positive » (« the positive thinking movement ») qui avait pour leader charismatique Louise Hay dont le livre, *The AIDS Book : Creating a Positive Approach*, publié en 1988, suggère que si l'on est une victime du SIDA, c'est simplement parce que l'on veut bien jouer le rôle de victime⁷. Ces idées sont partagées par Peter Dunning, et Todd Haynes nous montre froidement à quel point celles-ci sont dangereuses (« unsafe ») pour la santé de Carol. Lors de la sortie de son film en DVD, le réalisateur souligna plus explicitement encore le danger de ces croyances qui se développèrent avec le mouvement New Age dans les années 80 :

⁷ En 1984, Louise Hay publiait *You Can Heal Your Life*, dans lequel elle affirme également que l'amour de soi permet d'éradiquer la maladie. Dans ce livre, il est dit par exemple que les problèmes pulmonaires sont dus à la culpabilité d'exister, et que les maladies du sang sont causées par un manque de joie de vivre.

New Age thought is so big among AIDS and cancer patients because it creates a feeling of comprehension, a way to control the sense of meaninglessness that grips [their] lives. But within that control, these [doctrines of inner health] assign to their sufferers ultimate responsibility while society gets off scot-free. This is how [New Age thought] ultimately works in favor of the system while claiming to transcend it (cité par Seymour, 2008 : 164)⁸.

Cette idée de « privatisation de la maladie » mène directement à une déresponsabilisation de la société vis-à-vis de ladite maladie, mais aussi par rapport à ses causes potentielles comme la pollution. En cela le film de Todd Haynes se rapproche des pensées de Murray Bookchin, pionnier de l'écologie sociale, pour qui les problèmes écologiques ont leur source profonde dans les problèmes sociaux. L'homme est désormais incapable de vivre dans ce monde devenu hostile à cause de lui.

Plus spécifiquement dans *[Safe]*, l'absence de toute explication au sujet des réactions physiologiques de Carol contribue à son isolement, à son aliénation. Peter Dunning explique que l'on crée ses maladies, tandis que le médecin de famille des White rend Carol quasiment responsable des maux qui l'assaillent lorsqu'il n'arrive pas à trouver d'explication à sa très violente crise chez le teinturier.

L'incapacité à percer le mystère des défaillances corporelles de Carol rend le corps de celle-ci opaque et étrange. Filmé à distance, ce corps résiste à l'interprétation et de cette opacité naît une hésitation propice au sentiment du fantastique.

Le corps étranger et l'étrangeté du corps : *[Safe]* et le sentiment du Fantastique

Le choc anaphylactique qui frappe Carol chez le teinturier n'est que le signe le plus évident de la corporalité déliquescente de Carol. Cette scène choquante souligne la volonté du réalisateur de mettre à mal le corps de son héroïne. Mais c'est tout au long du film que l'étiollement des forces de Carol s'accompagne d'un dérèglement de la circulation des fluides corporels : Carol saigne du nez chez le coiffeur, produit des sécrétions bronchiques qui l'étouffent, vomit lorsque son mari l'enlace, ou plus simplement verse des larmes alors qu'elle prend conscience de l'aliénation qu'elle ressent vis-à-vis de son propre corps (paradoxalement, elle ne transpire pas en faisant de la gymnastique). La prolifération de tous ces fluides évoque le grotesque de Bakhtine, mais il faut alors préciser que, s'il y a du grotesque dans *[Safe]*, celui-ci s'inscrit dans la conception du « grotesque romantique » mis

⁸ Ces propos se retrouvent dans le texte de présentation du DVD commercialisé par Columbia Tristar en 1999.

en avant par le penseur russe⁹. Le caractère sombre du film ne fait pas de doute, et à défaut de pouvoir s'épancher auprès de son mari, de ses amies et même de son gourou, Carol s'étiolé en perdant ses flux énergétiques corporels. Si l'on se réfère aux *Pouvoirs de l'horreur* de Julia Kristeva (1987), on peut dire que Carol « s'abjecte » plus qu'elle ne « s'objecte » : elle se trouve expulsée de son corps vivant, et par là même, elle parvient de moins en moins à s'affirmer comme objet bien délimité (et encore moins comme sujet, comme nous le verrons en conclusion).

À en croire Peter Dunning, ces symptômes ne sont que l'expression physiologique du désamour que ressentirait Carol pour sa personne. De tels propos rappellent ceux du docteur Raglan (Oliver Reed) dans *The Brood* de David Cronenberg (1979) : les maladies environnementales de Carol ne seraient alors qu'une version moins extrême des petits monstres engendrés par l'esprit de Nola Carveth (Samantha Eggar) et générés par son corps monstrueux. Mais que le constat du gourou soit fondé ou non, le corps de Carol ne paraît plus contrôlable, et cette prise de conscience crée un profond malaise pour Carol ainsi que pour tout son entourage. Le malaise des protagonistes et des spectateurs est d'autant plus accentué que cette maladie « de fin de siècle » est à la fois incompréhensible et donc innommable... et ce n'est pourtant pas faute d'essayer de la nommer. En effet, les visites de Carol chez les médecins sont régulières, mais elles n'apportent aucune véritable connaissance : tout juste la batterie de tests allergiques accentue-t-elle l'impression de malaise, et évoque d'autres tests médicaux, tout autant infructueux, présentés dans une autre œuvre fantastique majeure, *The Exorcist* de William Friedkin (1973).

La désagrégation des certitudes scientifiques va de pair avec la détérioration de la santé de Carol, et on peut voir dans le personnage de Lester le symbole de cette lente dégradation de l'être humain dans la société observée. Patient de Wrenwood, Lester n'est d'ailleurs même pas un véritable personnage, tout juste un fantôme qui traverse l'écran par deux fois seulement. Cette présence fantomatique se révèle cependant hautement symbolique. Il n'est pas anodin que Todd Haynes ait choisi une photo de Lester pour l'affiche originale du film. Lester fait peur en effet, mais il a peur également : selon Peter Dunning, Lester aurait peur de tout contact avec le monde, d'où sa combinaison et son masque blanc lui recouvrant intégralement le visage et rendant sa présence véritablement spectrale. Mais plus effrayante encore est sa démarche chancelante qui fait craindre la chute et l'anéantissement total de ce corps chétif. En outre, dans les dernières minutes du film, alors que la silhouette blanche de

⁹ Le philosophe russe remarque la « dégénérescence du principe comique » du grotesque au XIX^e siècle. Initialement festif, le carnaval devient alors cause de solitude, mélancolie et terreur. L'irrévérence carnavalesque n'est plus source d'énergie positive, mais au contraire, elle provoque l'étiollement des forces de personnages au libre arbitre désormais englouti dans un monde indifférent ou hostile (Bakhtine 48).

Lester vient tant bien que mal de traverser l'écran, Todd Haynes enchaîne sur un plan nous montrant Carol, de blanc vêtue également, qui tire sa bouteille d'oxygène avec difficulté et avance péniblement elle aussi. L'enchaînement est clair : malgré les conseils de Peter Dunning, le corps de Carol demeure réfractaire aux louanges qu'elle prodigue à sa propre personne. Malgré les mots d'amour qu'elle utilise, l'héroïne ne peut rien contre l'impression d'étrangeté mortifère qu'elle éprouve de plus en plus vis-à-vis de son corps.

La démarche mal assurée de Lester pourrait également se concevoir comme le corrélat objectif de toutes ces bribes de phrases que Carol commence et ne finit jamais. Les hésitations corporelles de Lester deviendraient alors la matérialisation de cette impression de fragmentation et de déliquescence qui émane de l'œuvre. Ce personnage muet et frêle pourrait ainsi être assimilé au « gestus » deleuzien, un « gestus » ici maladif (Deleuze 1985). En simplifiant la pensée de Gilles Deleuze, on peut considérer le « gestus » au cinéma comme un enchaînement d'attitudes corporelles qui forme un discours cohérent et qui permet d'assister à la « cérémonisation » d'un corps. Dans *[Safe]*, cette « cérémonisation » s'effectuerait donc pour un corps en voie d'extinction, dont Lester en constituerait l'énigme ontologique.

Afin d'insister sur l'opacité irréductible du protagoniste en errance, la caméra de Todd Haynes observe Lester de façon clinique, en ayant recours à des plans d'ensemble. Plus généralement, le cinéaste insiste sur la fragilité et la petitesse humaine en créant constamment un sentiment de distance vis-à-vis de ses personnages, prisonniers de plans et de décors trop grands pour eux. Les plans d'ensemble abondent donc (contrairement aux gros plans), et l'impression de petitesse se ressent plus encore lorsque Carol est montrée (toujours de loin) dans son immense maison luxueusement froide. Lorsque celle-ci est filmée au téléphone avec sa mère par exemple, elle est placée au fond à droite de l'écran et semble véritablement écrasée par la symétrie effrayante du lieu. Alors que la situation est des plus banales, un sentiment d'angoisse sourd dans l'esprit du spectateur qui s'attend presque à voir surgir un agresseur tapi dans l'ombre. En ces moments d'angoisse domestique, ce que ressent le spectateur n'est pas très différent de ce qu'il éprouve à l'intérieur de l'Overlook Hotel, dans *The Shining*¹⁰.

Todd Haynes porte également une grande attention à la bande sonore du film, qui se révèle être extrêmement anxiogène. En effet, outre les sourdes notes de synthétiseur qui accompagnent les moments de mal-être (comme la crise d'asthme de Carol lors d'une réception), le réalisateur parasite volontairement la bande-son par des programmes radiophoniques ou télévisuels, des bruits de machines ou de voitures. Tous ces bruits

¹⁰ Todd Haynes a d'ailleurs reconnu l'influence de Stanley Kubrick dans *[Safe]*.

permettent paradoxalement de mettre en évidence le vide qui emplit la vie et les dialogues de Carol : bien malgré elle, celle-ci est caractérisée par l'aposiopèse, figure rhétorique de l'absence qui révèle toute l'incertitude submergeant le personnage.

Mais si Todd Haynes se sert principalement de plans d'ensemble et du silence des protagonistes pour créer un climat austère et clinique, il filme aussi parfois son personnage principal au plus près (il utilise, par exemple, des très gros plans dans la scène du coiffeur) et il a ponctuellement recours à un mixage sonore qui nous rapproche de Carol en accentuant ses bruits de respiration ou de déglutition (crise d'asthme ou simple absorption d'un verre de lait). Ces changements de point de vue déstabilisent la perception du spectateur et contrarie son analyse distante des faits et gestes des personnages. Pour autant, ces brefs moments d'intimité n'apportent pas d'informations quant au mal-être du personnage, mais ils créent un déséquilibre soudain et une atmosphère plus étrange encore.

En nous faisant ressentir ainsi le trouble du personnage, le cinéaste vise à reproduire l'incompréhension qu'éprouve Carol par rapport à ce corps qu'elle croyait connaître mais qui désormais réagit de manière imprévisible et non familière. Il est difficile de ne pas mentionner ici l'inquiétante étrangeté freudienne qui tend à rendre le familier et le foyer (« heim ») inquiétants (« un-heimlich »). Cette inquiétante étrangeté freudienne est l'un des ressorts du Fantastique, comme le montre Irène Bessière lorsqu'elle parle de « l'esthétique du déplacement » qui rend le banal problématique¹¹. Cet aspect de l'œuvre évoque alors les nouvelles de Raymond Carver, où le moindre accroc à un quotidien hyper réglé entraîne une situation cauchemardesque¹². Tout au long de l'œuvre, Todd Haynes cherche et parvient à recréer le sentiment d'incompréhension et de peur qui saisit son personnage principal, et en cela, il livre bien le film d'horreur psychologique qu'il dit avoir voulu réaliser.

L'utilisation du quotidien comme source de malaise constitue aussi un des éléments clés d'une sous-catégorie du gothique : le gothique domestique¹³. Le sentiment d'angoisse lié à la description du foyer des White est indéniable, et l'assimilation de *[Safe]* à ce type de fiction fait d'autant moins de doutes que, dans une scène d'introspection, Carol mentionne une chambre au papier peint jaune, référence explicite à la nouvelle gothique de Charlotte Perkins Gilman, « The Yellow Wallpaper ». Dans toutes ces œuvres, la question du contrôle

¹¹ « Le fantastique relève d'une esthétique du déplacement qui ne défait pas la banalité mais la rend soudain discordante et comme le constant lieu de passage d'une dimension à l'autre » (Bessière 248).

¹² Cela se ressent dans *[Safe]*, lorsque par exemple, Carol est horrifiée face au canapé qu'elle vient de recevoir et qui ne correspond pas à ses attentes. On peut ici noter que l'actrice Julianne Moore est également présente dans *Short Cuts* (1993), adaptation des nouvelles de Raymond Carver par Robert Altman. L'actrice serait-elle l'égérie des cinéastes visant à mettre en exergue l'irrationalité profonde de la banalité selon Carver ?

¹³ Pour des œuvres semblables, des critiques utilisent aussi des appellations voisines comme *suburban gothic* ou *female gothic*.

de la femme joue un rôle essentiel. Les banlieues, créées pour éviter la contamination du foyer par les miasmes de la révolution industrielle, sont aussi le moyen de veiller à la pureté féminine et de s'assurer de l'assujettissement des épouses, l'un des exemples les plus marquants en littérature comme au cinéma restant *The Stepford's Wives*¹⁴. Et si certaines femmes décident de prôner la révolte comme, par exemple, dans *The Season of the Witch* (George Romero, 1972), d'autres, telles l'héroïne de *[Safe]*, ne parviennent pas à s'extirper du joug masculin. Certes, Carol White tente de lutter contre l'affaiblissement qui l'affecte, mais elle apparaît évidemment bien moins déterminée que Joan Mitchell (l'épouse de Jack dans le film de Romero). Néanmoins, ne serait-ce que par tous les fluides abjects que sécrète le corps de Carol, ce dernier déstabilise les limites imposées par le patriarcat, et le film pourrait alors être vu comme étant animé d'une dynamique typique du gothique domestique qui questionne l'autorité en place. Mais les flux qui s'écoulent de Carol ne sont pas associés à une effervescence libératrice, bien au contraire. En effet, l'impression de dissolution rattachée à l'affaiblissement de Carol mène à l'idée d'hémorragie interne de la mélancolie, cet « évidemment du moi » que Freud met en évidence dans *Deuil et Mélancolie* (1917). La perte d'énergie vitale de Carol pourrait alors ne pas être due à la maladie auto-immune qu'est le syndrome de fatigue chronique, mais plutôt à l'effondrement de l'illusion « moiïque » qui nous permet de ne pas être saisi par le sentiment pétrifiant du néant. La fascination malade qu'éprouve Carol pour son corps se retrouve également dans la tendance qu'elle a à se regarder et à disparaître dans des miroirs¹⁵. Comme le dit joliment Gilbert Durand (en reprenant l'analyse du complexe d'Ophélie de Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves*) : « se mirer, c'est déjà un peu s'ophéliser et participer à la vie des ombres » (Durand 109). Carol ne peut plus détacher ses yeux de ce corps qu'elle croyait connaître et qui pourtant ne semble plus lui appartenir.

La spirale mortifère qui semble happer Carol s'inscrit ainsi dans un courant du gothique moderne, défini par David Punter, qui souligne le manque d'énergie, l'absence de barbarie et de grandeur tragique des personnages. Punter parle d'un « gothique de la privation », un « gothique de la dégénérescence » (Punter 9). Cette perception du gothique conduit directement à une ultime série de réflexions où l'on constate que le choc n'est suivi d'aucune reconstruction, d'aucune « puissance d'agir » positive.

¹⁴ Le roman d'Ira Levin paru en 1972 fut brillamment adapté à l'écran par Bryan Forbes en 1975.

¹⁵ On songe, notamment, à la scène, très significative, où Carol s'isole dans la salle de bain de son amie lors d'une fête en l'honneur d'une naissance à venir. Carol s'observe alors longuement dans un miroir, puis tandis qu'elle ouvre la porte, son image disparaît au profit d'une inquiétante zone d'ombre évocatrice d'un enchantement maléfique. Suite à cela, Carol rejoint ses amies et s'effondre, prise d'une violente crise d'asthme.

[Safe] et l'impuissance à agir, ou la négation de l'agency

À en croire tout un pan de la critique sur *[Safe]*, Carol pourrait rejoindre la soirée mondaine qui rassemble toutes les sorcières en puissance à la fin de *Season of the Witch*. Certes, dans *[Safe]*, il y a des éléments qui soulignent la volonté du personnage de fuir sa condition de femme-objet au foyer. Carol semble être en effet une adepte de la résistance passive, lorsqu'elle ne rit pas à une blague sexiste, ou lorsqu'elle refuse de faire l'amour avec son mari. De plus, chez le psychiatre, elle se reprend et se définit, non pas comme « housewife » mais comme « homemaker » : dans ce changement d'appellation, l'utilisation du suffixe -er permet d'insister sur l'idée de production. Carol apparaît alors comme étant plus responsable, plus impliquée dans la réalisation de son foyer que ne le suggérait initialement la simple association des deux termes « house » et « wife ». On sent poindre ici sa volonté de s'extraire d'une condition passive et dépendante pour atteindre le statut de personne créatrice et autonome. À la fin de la première partie du film, Carol est filmée de face en plan rapproché, affirmant d'une voix enfin posée que son mal provient des produits chimiques, et ce au grand dam de l'homme de science qui l'examine. Enfin, les mots qu'elle s'adresse et qui concluent le film (« I love you », répété trois fois) pourraient déjouer le contexte mortifère de la scène. Ainsi, l'émancipation du personnage deviendrait envisageable, et selon cette perspective, Carol affirmerait son indépendance vis-à-vis de la structure hétéronormative qui l'étouffait précédemment. Dans cette conception du film, la décision que prend l'héroïne de partir dans le désert serait grandement salutaire : Carol serait alors l'exemple même du citadin qui, selon William Cronon, pense trouver dans la « wilderness » la vraie liberté qui révèle notre véritable être (« our true selves », Cronon 80), loin des influences corruptrices de nos vies urbaines et artificielles. Des critiques ont ainsi pu mettre explicitement en avant la puissance d'agir butlerienne (« agency ») que conquiert Carol dans le film. La critique Rachell Carroll affirme ainsi que Carol remet en question le pouvoir de l'autorité médicale en maîtrisant le savoir lié à l'environnement, parvenant même à s'affranchir de sa maladie et à acquérir une puissance d'agir inédite¹⁶. D'assujettie (« subjected ») Carole serait donc devenue sujet (« subject-in-process »).

Mais cette lecture du film nous paraît avoir ses limites, et le désir d'évolution du personnage, s'il est compréhensible, reste néanmoins sous l'éteignoir d'une fin particulièrement dysphorique. En effet, la nature résolument sombre de la dernière scène ne fait qu'insister sur le pessimisme fondamental du film concernant l'avenir des femmes et de la société occidentale dans son ensemble. *[Safe]* ne laisse jamais véritablement au spectateur la

¹⁶ « [Carol] challenges the power of authority of medical knowledge by apprehending the discourses of environmental knowledge. [...] [Carol gains] an unprecedented license over her illness and an unprecedented degree of agency » (Carroll, article en ligne non paginé).

possibilité de croire en une solution miracle qui permettrait à l'humain de trouver un moyen harmonieux de vivre sur la planète. L'impression qui nous étreint à la vision de ce film, c'est que tout est déjà tristement joué et que rien ni personne ne pourra venir en aide à Carol. Un tel pessimisme fait écho à l'inhumanisme d'un écocentrisme apocalyptique : Greg Garrard rappelle, en effet, dans son ouvrage sur l'écocritique que tout un pan de l'écologie profonde réfute les visées anthropocentriques et semble préférer des vues nihilistes (utilisant parfois la provocation pour mieux faire réagir)¹⁷. Todd Haynes ne prône aucune solution, qu'elle soit humaniste ou non, et c'est bien parce qu'il prive sa protagoniste de toute possibilité de rétablissement que son œuvre est si sombre. Comme le montre Marcia Landy, tout au long de *[Safe]*, Todd Haynes nous prive d'une vue totalisatrice qui permettrait de trouver une explication au mal-être de Carol et qui mettrait fin à l'angoissant sentiment de défamiliarisation (Landy 18).

Sans raison ni solution, l'étiollement de Carol paraît inévitable et incompréhensible. Le spectateur est démuni, d'autant que le réalisateur prend soin de ne pas construire son film sur des schémas qui appartiendraient à un genre bien précis. En effet, la mise en place de codes liés à un genre spécifique rendrait la réception de l'œuvre plus rassurante, car le spectateur se trouverait alors en territoire connu. *[Safe]* est donc à la croisée des genres : mélodrame, horreur psychologique, satire sociale, film sur l'environnement, le tout montrant avec détachement mais sans mépris la vulnérabilité d'un personnage dépassé par ce qui lui arrive. Todd Haynes nous fait assister à la souffrance de Carol sans pour autant faire verser son film dans le pathétique, ni dans le sarcasme. Le constat offert est emprunt de désillusion : le cinéaste se trouve donc bien dans la catégorie des « partisans du vide » plutôt que dans celle des « croyants en une dynamique transcendante », pour reprendre la dichotomie établie par Julia Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes* (Kristeva, 1988 : 21). Todd Haynes montre ainsi comment un humain devenu incapable de comprendre son propre corps peut s'illusionner et vouloir croire que tout va bien quand tout va mal (« I'm fine » est d'ailleurs l'une des phrases les plus souvent prononcées par une Carol de plus en plus affaiblie).

La détérioration physique de Carol s'accélère encore à Wrenwood, où ses propos deviennent même incohérents lorsqu'elle prend enfin la parole le soir de son anniversaire, dans les derniers instants du film. Suite à cette soirée, Carol se réfugie dans son igloo, en quête de la sécurité archétypale du ventre maternel. Au sein de la communauté et malgré ses dires, Carol n'évolue pas ; bien au contraire, elle régresse. Et cette involution est à prendre dans son premier sens, celui de la régression d'un organe. En cherchant à positiver le message du

¹⁷ Il cite par exemple Christopher Manes, alias Miss Ann Thropy, qui affirme dans son article « Bring Back the Ice Age », publié dans « Earth First ! » en 1987, que le SIDA est un bon moyen de régler les problèmes de surpopulation.

réalisateur, d'aucuns pourraient considérer l'idée d'involution à l'aune de la pensée deleuzienne, mais ce serait là faire fausse route (Deleuze, 1996 : 37). En effet, « involuer » pour le philosophe, c'est savoir profiter d'un usage minoritaire de la langue (il parle alors de bégaiement positif, ou de l'élégance de l'anorexique), théorie que l'on aimerait bien pouvoir appliquer au devenir de la frêle Carol, tout comme l'on souhaiterait trouver dans le désert du Nouveau Mexique les lignes de fuite permettant à l'héroïne de se « déterritorialiser », et de tracer une ligne de devenir salutaire. Mais, on l'aura compris, rien de tel ne se produit dans *[Safe]*, et les hésitations langagières de Carol sont plutôt révélatrices de son extrême confusion. De même, Wrenwood fige (« territorialise ») le personnage dans une communauté régressive plus qu'elle ne le libère. Enfin, d'un point de vue purement matériel, son visage tuméfié (traumatisant) oblitère toutes les réflexions positives de Deleuze sur l'abandon du visage. Affirmer que Carol parvient à exprimer sa puissance d'agir à la fin de *[Safe]*, se constituant ainsi en sujet à part entière qui se joue des normes hétéronormatives, nous semble être un contre-sens total de l'œuvre. Tout d'abord, son assertion finale (« I love you ») n'est pas une preuve de son indépendance, puisqu'elle ne fait que répéter mot pour mot la leçon que lui a inculquée l'assistante de Peter Dunning. Ensuite, son discours d'anniversaire n'est qu'une succession confuse des mots généraux qui reviennent dans les prêches du gourou¹⁸. Enfin, même lorsqu'elle se trouve dans un contexte féminin, avec son amie Linda, Carol est incapable de partager quoi que ce soit d'intime¹⁹.

Le solipsisme à l'œuvre à Wrenwood s'oppose radicalement à la façon dont la vraie subjectivité s'épanouit d'après Judith Butler : la philosophe avance en effet que la véritable naissance du sujet nécessite la reconnaissance réciproque avec autrui²⁰. L'absence du regard de l'autre enferme ainsi Carol dans cette structure solipsiste, où la spécularité mortifère des miroirs ne reflète plus que l'étrangeté ressentie par rapport à soi-même.

Réactions physiologiques incompréhensibles, angoisse sourde, mots vidés de leur sens... la

¹⁸ Et il n'y a là aucune tentative butlerienne de subvertir les propos de la norme masculine en les parodiant grâce à une quelconque stratégie « queer ».

¹⁹ On remarquera que dans un film ultérieur, *Far From Heaven* (2002), Todd Haynes reprend la même idée de la difficulté à être femme dans la société américaine (des années 1950 cette fois-ci). Cathy Whitaker (Julianne Moore) souffre elle aussi de ce « problème qui n'a pas de nom » selon la féministe Betty Friedan et qui peut se résumer par l'attente désespérante d'un sens à donner à la vie de femme au foyer. Mais alors, même si l'héroïne (Cathy) traverse des épreuves difficiles, elle arrive néanmoins à conserver son épaisseur ontologique (notamment en se confiant finalement à son amie Eleanor). Cette opportunité n'est pas offerte à Carol qui reste seule et en souffrance, en attente d'un sens à donner à sa vie et à son corps.

²⁰ « True subjectivities come to flourish only in communities that provide for reciprocal recognition, for we do not come ourselves through work alone but through the acknowledging look of the other who confirms us » (Butler, 1987: 58).

violence des chocs mis en scène dans [*Safe*] est telle qu'aucune place n'est faite pour une éventuelle reconstruction de l'être ou de la société. Après le choc anaphylactique, la terreur ontologique s'infiltré jusque dans l'esprit du spectateur qui ressent le profond désarroi d'un personnage dont toutes les certitudes s'effondrent, et font place à un vide pétrifiant, une stase qui pourrait bien être celle promise à la planète si rien n'est fait pour s'extraire des structures génératrices de ces maladies de fin de siècle, les métastases physiologiques et les tourbillons mélancoliques.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.
- Bessière, Irène. *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, 1974.
- Bookchin, Murray. *The Rise of Urbanization and the Decline of Citizenship*. San Francisco : Sierra Club Books, 1987.
- Burke, Andrew. « Do You Smell Fumes? : Health, Hygiene, and Suburban Life ». *English Studies in Canada (ESC)* 32. 4 (Dec. 2006) : 147-68.
- Butler, Judith. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York : Columbia UP, 1987.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1999.
- Carroll, Rachell. « Toxic Shock: Gendered Environments and Embodied Knowledge in Don De Lillo's *White Noise* and Todd Haynes's *Safe* ». *Transformations* 14 (march 2007). 10 août 2011. <http://transformationsjournal.org/journal/issue_14/article_03.shtml>
- Cronon, William. « The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature ». *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. London : Norton, 1995. 69-90.
- Deleuze, Gilles. *L'Image-temps : cinéma 2*. Paris : Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles & Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.
- Devall, Bill & George Sessions. *Deep Ecology: Living as if Nature Mattered*. Salt Lake City : Gibbs M. Smith, Inc., 1985.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : P.U.F., 1960.

- Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté ». 1919. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985.
- . *Deuil et mélancolie*. 1917. Paris : Payot, 2011.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. London & New York : Routledge, 2004.
- Haynes, Todd. *[Safe]* (1995). DVD Columbia Tristar, 1999.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- . *Etrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, 1988.
- Landy, Marcia. « Storytelling and Information in Todd Haynes' Films ». *The Cinema of Todd Haynes : All that Heaven Allows (Directors' Cuts)*. Ed. James Morrison. London & New York : Wallflower Press, 2007. 7-24.
- Perkins Gilman, Charlotte. *The Yellow Wallpaper and Other Stories*. London : Oxford Paperbacks, 2009.
- Punter, David. *The Literature of Terror : Vol. 2 : The Modern Gothic*. New York & London : Longman, 1996.
- Seymour, Nicole. *Foreign Bodies and Anti-Bodies: Queer Transformativity in Post-World War II Literature and Film*. PhD Diss. Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, 2008. 19 septembre 2011. <<http://fr.scribd.com/doc/54281336/NicoleseymourdissertationQUEER-TRANSFORM-BODY>>
- . « 'It's Just Not Turning Up': Cinematic Vision and Environmental Justice in Todd Haynes's *Safe* ». *Cinema Journal* 50.4 (Summer 2011) : 26-47.
- Slovic, Scott. « Epistemology and Politics in American Nature Writing: Embedded Rhetoric and Discrete Rhetoric ». *Green Culture: Environmental Rhetoric in Contemporary America*. Eds. C.G Herndl & S.C. Brown. Madison, WI : University of Wisconsin Press, 1996. 82-110.
- Snyder, Gary. "Re-inhabitation". *The Deep Ecology Movement : An Introductory Anthology*. Eds. Alan Drengson & Yuichie Inoue. Berkeley: North Atlantic Books, 1995. 67-73.