

Mommy

(Xavier Dolan, 2014)

Critique Le temps du

par Arthur Boulier le 06.10.2014

S'il est si difficile de mettre des mots sur le nouveau film de Xavier Dolan, c'est sans doute parce que l'articulation de celui-ci est beaucoup moins soutenue par la lettre que par la note. La note musicale, comme élément de langage constitutif d'un mot ou d'une ponctuation - un rebond, un arrêt, une répétition. *Mommy* (2014), malgré son carton introductif, ses longues séquences dialoguées, ou les rares apparitions de l'écrit, est avant tout un film de notes. Un film qui en éprouve le nombre, la vitesse, et l'harmonie jusque dans sa rareté. C'est, littéralement et visuellement, un film qui exprime le *melos*, la musique, art qui se métamorphose en genre de cinéma à partir du moment où la mise en scène épouse sa rythmique ; le mélodrame, soit la musique en action.

Il y a bien une histoire au cœur de *Mommy* : une relation mère-fils tumultueuse, à laquelle s'ajoute une voisine trouble qui se pose en figure tutélaire et compatissante vis-à-vis de la lutte engagée entre les deux personnages précités. Un trio aussi bancal permet une progression dramatique évidente, et pourtant l'écriture ne rattrape jamais le projet esthétique que Dolan s'est fixé, soit cette réalisation visuelle du *melos*, qui repose sur un jeu de correspondances entre la musique et l'image. Le défi à relever pour le cinéaste est immense, puisqu'il avait privilégié jusqu'ici la qualité romanesque de ses récits plutôt que leur sens musical, malgré la présence remarquée d'interludes pop et colorés. Le mouvement de bascule spectaculaire qui s'effectue avec *Mommy* est que le sens premier du mélodrame envahit l'intégralité de l'œuvre, la moindre de ses composantes devenant prétexte à une note singulière qui, par une logique d'accumulation, participe de la musicalité de l'image.

Ce genre qui accompagne Dolan depuis ses débuts n'a pas grand-chose à voir avec les torrents d'émotion sirupeux que ses détracteurs dénoncent. Il se montre souvent cruel, se laissant porter par les aléas d'une partition cyclique, hautement subversive et toujours en suspension. Comme toute œuvre musicale, il épouse les dissonances, traverse les changements de tempo, et multiplie les reprises comme signe d'une structure fermée, castratrice. Par extension, le mélodrame est un genre qui impose certains codes esthétiques et sociaux pour expliciter la rupture profonde que ses personnages provoquent avec le monde où ils évoluent. Épouser la mise en scène du genre plutôt que sa parole, voilà ce qui donne sens à la combativité des personnages de Dolan et au souffle formel de *Mommy* : c'est par la musique, et donc la liberté de la note, que le trio Diane (Anne Dorval)/Steve (Antoine-Olivier Pilon)/Kyla (Suzanne Clément) doit échapper aux interdits, et porter la valeur présente d'une jeunesse affrontant la sclérose contemporaine des sentiments.

Colorblind

Le premier vecteur de *melos* du film est aussi sa première surprise esthétique : la majorité de l'action est localisée dans une banlieue pavillonnaire, et malgré son rattachement à Montréal, elle en rappelle des milliers d'autres. Il faut dire que la banlieue est le lieu du mélodrame par excellence, simplement parce qu'elle matérialise la frontière entre une certaine réalité sociale et un monde de fantasmes, telle un vase clos illusoire qui consiste à nier l'altérité de ce qui lui est extérieur. Ainsi, avant même de poser la question de l'individu au sein de cette frontière, le film déploie un ensemble de contraintes spatiales : de longues allées où chaque maison et lampadaire se ressemblent, des fenêtres qui se posent en barrières transparentes, des stores et des rideaux qui transforment ces dernières en prisons, des embrasures de porte qui dédoublent la sensation d'enfermement, et enfin des miroirs et des vitres qui reflètent des images biaisées. Soit un condensé des codes visuels du mélodrame, auxquels il faut rajouter le facteur climatique puisque les deux premiers tiers du film se déroulent à l'automne, saison des larmes et de la mélancolie.

Estimer la valeur de cette mobilisation esthétique en la rapprochant de celle des cinéastes qui ont précédé Dolan serait assez vain, puisque son intérêt est d'y introduire un trouble très actuel, voire futuriste, l'intrigue ayant un an d'avance sur nous. En effet, les univers de Dolan ont toujours reposé sur une anomalie du présent, à savoir l'isolement des individus au sein d'un monde technologique, sur-esthétisé - « publicitaire » si l'on voulait répéter l'une des critiques émises à l'encontre de ses premiers films. Souvent, la beauté de l'image vient reprendre ses droits, se retourne contre les personnages qui en tiraient profit : les ralentis froids des *Amours Imaginaires* (2010), le cadre de plus en plus fermé de *Laurence Anyways* (2012), l'écrasement du scope de *Tom à la ferme* (2013). L'acceptation de l'esthétique du *melos* est donc une prolongation logique de cette complaisance de l'individu dans sa perte de contact avec autrui et le monde. Il y a presque un sentiment de paranoïa chez les héroïnes de *Mommy*, en ce que Diane attend la prochaine explosion de colère de son fils, et Kyla le moindre contact avec son voisinage, qui la forcerait à dévoiler son bégaiement ; par conséquent, les fenêtres, les portes, et les reflets entretiennent leurs craintes, comme les motifs d'un contrepoint musical où les lignes mélodiques se superposent, se font écho.

Dolan introduit à cette spatialisation un élément de mise en scène assez inédit : le carré parfait du format 1:1 lui permet de construire des champs/contrechamps très hétérogènes, en ce que l'espace accordé au personnage qui parle et à celui qui l'écoute est identique, réduit à leurs visages, produisant une zone de flou et une zone de netteté qui induisent un isolement constant du point de vue. Au sein

du dialogue, le rapport de force tend même à basculer, notamment lors d'une discussion entre Steve et Kyla, au milieu de la route, entre leurs deux foyers. Steve veut s'excuser auprès de Kyla pour l'avoir poussée à manifester sa colère, car il ne veut pas l'exclure de ses rares relations amicales : il est net, elle est floue. Puis, la fille de Kyla appelle sa mère pour le dîner, amenant celle-ci à se retourner vers la caméra : elle est nette, Steve est flou. La moindre mise au point dans *Mommy* crée un espace de ressenti, une note individualisée qui s'oppose à la précédente et qui contraint tout accord harmonieux.

Une autre manifestation de ce principe vient des couleurs, qui n'ont jamais été aussi concentrées dans un seul plan chez Dolan. Lorsque Diane va dans sa lingerie, la pièce est envahie par le jaune du soleil automnal, filtré par une fenêtre crasseuse. Quand Steve se repose dans sa chambre, c'est le rouge qui domine, reflété sur les murs par la couverture de son lit. Pendant la scène du karaoké, la scène est isolée du reste du bar par un bleu éclatant. Et pour chaque scène d'extérieur, selon la saison, l'orange des feuilles mortes et le gris de l'hiver sont la norme. Ainsi, de la même manière que l'on peut qualifier le son et la musique par des qualificatifs liés à une intensité de lumière ou de couleur, le réalisateur québécois donne à voir l'état d'esprit de ses personnages par un certain pigment, commence par les isoler pour étendre l'esthétique du contrepoint entamée par le décor, puis tend à les mélanger, les faire coexister dans le cadre comme signe d'une confrontation. *Mommy* est à l'image de cette colorisation : l'image est contaminée par une multiplicité de frontières qui spatialisent l'enfermement des personnages, et qui traduisent également un temps et une rythmique bien précis, soit celui d'un marasme émotionnel ici causé par l'impossibilité de la relation à l'autre, de la connexion entre les êtres, de la liaison entre deux tonalités.

Wonderwall

Des tonalités, c'est justement ce qui abonde dans le film de Dolan, notamment en ce que les interludes musicaux auxquels il réservait une place importante dans ses films précédents deviennent ici les moteurs du récit. Tout mélodrame se construit en trois temps déséquilibrés : la situation initiale où sont exposés un monde illusoire et les personnages qui l'habitent, un fleuve de péripéties où l'illusion en question se dégrade malgré le désir de la maintenir, et enfin un *happy end* qui vient résoudre une situation impossible, mais qui le plus souvent est subversif en ce qu'il conduit à un retour à la situation initiale, comme un cercle vicieux. Cette structure, c'est bien celle de *Mommy*, et elle ne cesse d'être corroborée par les chansons populaires insérées dans la playlist de Steve, lègue de son père disparu. Il y a donc un effet d'étrangeté qui redouble celui posé par le décor : non seulement l'image vibre selon le ressenti des personnages, mais ces derniers sont également les premiers auditeurs des morceaux qui régulent leurs actes, preuve d'une communication synchrone entre les différentes expressions esthétiques du *melos* qui devient presque fataliste, comme si la partition était déjà écrite.

Dans le premier temps du film, la musique introduit essentiellement du chaos. Le *White Flag* de Dido qui inonde l'image lorsque Diane sort Steve de son internat pour jeunes délinquants évoque un amour passionné, mais aussi le résultat de cet amour, qui aurait causé « *trop de désordre et de destruction pour se manifester à nouveau* ». Les décors qui défilent derrière les personnages ne sont pas plus rassurants : une grande allée recouverte de feuilles mortes qui préfigure l'enfermement dans la banlieue, un cimetière qui suppose que la relation entre la mère et son fils se maintient mais accumule des victimes innocentes, puis un arrêt de bus où les citoyens, rejetés dans un flou appuyé, jettent des regards effarés à ces simples passants que sont Diane et Steve, qui naviguent selon leurs envies et en essayant de survivre au sein d'une société qui les refuse. A peine arrivés chez eux, cette clarté du propos devient désordre, Diane écoutant du Vivaldi, et Steve une énième chanson rock, définitivement agressive face aux cordes classiques du compositeur italien. Enfin, quand arrive la première scène de skateboard de Steve sur du Counting Crows, le film prend un ton presque apocalyptique, le passage d'un bus devant la caméra venant effacer le personnage, lui-même tournant en rond au milieu d'un parking vide et passant progressivement du centre de l'image à ses extrémités, jusqu'à disparaître. Ainsi, contrairement à de nombreux mélodrames, le début de *Mommy* est déjà damné, multipliant les variations musicales autour de passions corrosives qui initient un nouveau cycle d'errance et de dissonances.

Néanmoins, l'apparition de Kyla - qui entre dans l'intrigue par une ouverture de porte hautement symbolique - conduit à un détournement dramatique via une série de péripéties qui, après la stagnation, passent à une exaltation. Il y a évidemment l'utilisation de Céline Dion, la « *fierté nationale* » que le spectateur est invité à apprécier par le « face caméra » de Steve, mais aussi à contempler grâce au long travelling arrière qui montre qu'au sein de leur prison, les personnages peuvent se mouvoir, exprimer leurs émotions. Ce mouvement s'étend ensuite à une euphorie complète, via le montage de *Wonderwall* où s'entremêlent des scènes de nettoyage, d'apprentissage et de jeu, puis, à la suite d'une ellipse et d'un changement de saison, l'euphorie devient cri d'amour, via le *Vivo per lei* d'Andrea Bocelli. La musique commence donc à changer, atteint un état de sublimation qui métamorphose les croches dissonantes de la frontière banlieusarde en rondes homogènes de plus en plus ténues, comme signe d'une résistance à la partition préétablie de l'intrigue et des personnages.

C'est dans ses dernières séquences que *Mommy* exprime pleinement la combativité montante du *melos* traduite par la playlist de Steve. L'affrontement entre le piano et les violons de *L'Esperance* de Ludovico Einaudi conduit à un croisement des temporalités, une suspension de l'émotion refoulée où Dolan donne à voir le destin tragique de Steve mais aussi son futur fantasmé par Diane ; l'image est donc en lutte avec la musique, la réalité avec le désir, le cercle mélodramatique avec le tracé aléatoire. Il n'est plus seulement question de décor limité par des murs concrets ou d'interludes pop condamnés à rester anecdotiques, mais d'un bouleversement du temps, qui passe d'une esthétique du rythme et de la vitesse à un postulat de lenteur et d'arrêt. En témoigne l'usage des ralentis, entre la scène du *selfie* qui permet de capturer des sentiments heureux, la séquence de la tentative de suicide où Steve est enfin soutenu par ses deux mères, et la toute dernière scène où l'adolescent tente de s'échapper de l'hôpital dont il est prisonnier. D'une sensation d'urgence naît une euphorie de l'instant, une persistance de l'altérité, qui culmine avec les pieds de Steve suspendus dans les airs au moment de traverser la fenêtre qui le sépare du monde extérieur et de la liberté - suspension confirmée par la persistance des altos et des violoncelles qui parcourent le *Born to Die* de Lana Del Rey, synchrones avec ce dernier plan. Au sein d'un univers débordant d'espaces cloisonnés et dirigé par l'écriture du mélodrame, le son finit par retrouver sa fonction initiale : celle de la déformation élastique des matières qu'il traverse, retardant sans cesse l'échéance d'une mort sociale causée par l'impossibilité d'éprouver des sentiments, en particulier celui de l'amour maternel qui régit la vie de Steve.

La puissance d'action qui ressort de cette esthétique du *melos* a un effet passionnant sur le trio suivi par Dolan. Plus que des électrons libres essayant de percer les parois qui les enferment, ils sont avant tout des êtres de chair doués de sensibilité, aussi bien affectés par la résonance des chansons qu'ils écoutent que par celle des décors et des éléments naturels auxquels ils se heurtent. Lors de la violente dispute entre Diane et Steve, ce dernier, frustré d'être accusé de vol quand il voulait faire un cadeau à sa mère, essaye de détruire le décor qui l'entoure en brisant le verre d'une table basse et en tapant sur les murs. De même, Diane réplique avec une agressivité inouïe, jetant sur le visage de son fils les cadres de ses photos de famille et une étagère pleine de livres. Que ce soit avec le béton, le verre, le bois, ou encore le papier, c'est bien par les corps terrestres que la colère des personnages s'exprime, enfermés dans une sphère matérielle qui les oppresse au point de les mener à l'implosion des contenants de leur propre foyer, à la suppression des limites physiques de celui-ci, comme un effet rétroactif issu de la réalisation impossible de l'amour et de la liberté, normés par les frontières de la banlieue.

Ce principe de résonances devient paradoxalement plus explicite quand le transfert est plus vaporeux. Le premier contact entre Diane et Kyla, alors doublement séparées par une rue et une fenêtre, s'établit par un mouvement d'air invisible : Diane lève la main en guise de salut, et la réception de celui-ci par la voisine se manifeste par une main repoussée en arrière, comme si le geste et la parole étaient devenus une brise qui aurait traversé les murs. De la même manière, Steve souffle sur sa chaîne stéréo pour projeter de la poussière vers la caméra et le spectateur, ou sur le micro du karaoké pour s'assurer de la diffusion du son. Dolan ne cesse de forcer ce genre d'interactions sensorielles, afin que ses personnages puissent s'exprimer par l'éther et les surfaces plutôt que par leur voix, tellement celle-ci est affectée par un parler déconstruit, qui ne devient pleinement sentimental que dans l'ultime scène entre Diane et Kyla, où elles échangent leurs visions de la vie. D'ailleurs, si pour Diane le contact et les idées passent par un échange aérien, Kyla est du côté de la flamme, de la chaleur qui crépite, comme lorsqu'elle bégaye hors champ et que ses efforts font croire à un feu de cheminée, symbole du foyer familial qu'elle n'ose jamais trahir. Et pour terminer ce tour de la philosophie des quatre éléments, c'est bien Steve qui renvoie à l'eau, au liquide, tel que celui-ci est piétiné par Diane et la directrice de l'internat dans un couloir, immergé dans une baignoire glacée, et projeté contre la vitre d'une voiture au moment de l'hospitalisation, signe toujours évident dans le genre mélodramatique des larmes refulées par les héroïnes, qui ici déforment le visage de Steve et l'effacent durablement.

Ainsi, les personnages de Dolan deviennent progressivement des catalyseurs de musicalité : ils ne sont plus seulement affectés par les espaces, les couleurs, les sons et les corps qui les enveloppent mais se réapproprient ces derniers pour les faire muter, organisent une lutte formelle qui donne au film toute son intensité. Dans la scène d'ouverture, Diane est introduite à l'extérieur, bordée par une lumière douce, un vent léger, une image ralentie et la musique planante de NOIA, qui font tous écho au caleçon de Steve sur lequel le mot « Amour » est omniprésent ; c'est un cadre harmonieux, mais où Diane est totalement passive. Parce que les séquences suivantes révèlent que ce cadre est biaisé - autant par sa qualification que par son expression formelle, soit le format 1:1 - il ne demande qu'à être modifié, et c'est ce que Steve et Diane réalisent successivement en passant à l'action. Le premier élargit littéralement le cadre pour affirmer sa liberté, la seconde l'élargit mentalement pour se projeter dans une temporalité fantasmée ; dans les deux cas, l'évènement arrive sur une chanson qui permet un dépassement de soi, et ce n'est que quand celle-ci se termine que le cadre revient à sa position initiale.

Mommy repose donc sur cette connexion entre musique et matière : c'est par la multiplication des notes, des tons et des accords que ses personnages peuvent se libérer, aimer et vivre pleinement, tout en épousant les nombreux contrepoints, dissonances et reprises qui empêchent une plénitude naïve. L'idée est aussi limpide que l'image est foisonnante, puisque pour le *melos* de Dolan, ce qui importe est la possibilité de la compassion, une émotion participative avec le spectateur qui n'est aucunement hypocrite, mais qui sert un idéal passionné, déréalisé, de cinéma. Un temps particulier, éphémère, où la persistance de la note fait entendre un espoir dont toute la grâce vient de son ineffabilité. Il n'y a plus qu'à « *s'croiser les doigts pour qu'ça dure* ».

par Arthur Boulier le 06.10.2014
Site Revue Eclipses - Copyright