

La petite fille qui aimait trop les allumettes

Violences fondatrices

Guillaume Potvin

Number 311, December 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87512ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Potvin, G. (2017). Review of [La petite fille qui aimait trop les allumettes : violences fondatrices]. *Séquences : la revue de cinéma*, (311), 16–18.



La petite fille qui aimait trop les allumettes

Violences fondatrices

Dans cette deuxième œuvre littéraire portée à l'écran par Simon Lavoie, la cérébralité qui définissait ses films antérieurs est atténuée quelque peu pour faire place à une expérience sensorielle qui prend aux tripes. En ce sens, ce dernier opus semble signaler un changement de cap pour ce cinéaste qu'on apprécie habituellement pour sa manière de conjuguer poésie et politique. Ces fixations sont-elles absentes pour autant? Serait-il vain de chercher leurs échos ici? Tentons le coup.

GUILLAUME POTVIN

Après **Le Torrent**, adapté de la première nouvelle d'Anne Hébert, c'est à présent un autre poids lourd de la littérature québécoise qui jouit du traitement cinématographique de Simon Lavoie : **La petite fille qui aimait trop les allumettes**, roman de Gaétan Soucy publié en 1998. Le film que le réalisateur qualifie d'« adaptation libre » est somme toute très fidèle à son matériel d'origine, bien que sa trame narrative ait dû s'en tenir aux faits les plus saillants du roman.

Quoique, au départ, l'histoire imaginée par Gaétan Soucy est assez mince et les quelques tribulations clairessemées qui la composent ne sont pas les éléments les plus prenants du roman. En revanche, la prose exceptionnelle de l'auteur donne à son univers fictionnel ses personnages, leurs personnalités, leur environnement un relief détaillé et une vivacité frappante. Narration subjective, jeux de langage, digressions fantaisistes, autant de formes que prend l'ingéniosité de la plume de Soucy.

L'astuce de son récit et le plaisir éprouvé à sa lecture dépendent peu de l'enchaînement d'actions et de réactions, de péripéties et d'obstacles, mais résident plutôt dans la multitude de façons qu'il trouve pour tordre la vérité et tromper ses lecteurs.

Voilà donc le défi principal qu'on présume d'une telle adaptation. Comment traduire au cinéma, ce média visuel et essentiellement *révélateur*, un récit littéraire dont le mode opératoire est la *dissimulation*? Puisque le cinéma, par sa nature même, nous confronte à la matérialité brute des objets et des mouvements qui se trouvent devant l'objectif de la caméra, nul besoin pour son spectateur d'effectuer un tel décodage que nécessite la lecture du roman de Soucy. Étant visuellement représentées, la dureté des interactions et la cruauté des actes ne laissent rien à l'imagination.

Bien entendu, le cinéma a lui aussi ses dispositifs permettant de manipuler ses spectateurs ou de leur escamoter certaines

PHOTO: Comment traduire au cinéma un récit littéraire?

données. Par exemple, le noir et blanc pour lequel a opté Lavoie, en plus de revêtir les images d'une aura fantasmagorique, nous empêche de déterminer avec certitude l'époque à laquelle se déroulent les événements. Mais le plus essentiel des instruments de contrôle de l'art cinématographique est assurément, comme l'attestent toujours les films de Hitchcock, le hors-champ: cet espace diégétique et virtuel juste au-delà des limites du cadre. Qui contrôle le cadre contrôle le hors-champ. Qui contrôle le hors-champ contrôle la perception et l'horizon des possibilités de celui qui en fait l'expérience.

Si le contrôle qu'exerce le cadre sur nous n'est pas toujours immédiatement perceptible, le contrôle qu'endure la protagoniste de **La petite fille qui aimait trop les allumettes**

Quoi qu'on puisse penser de Simon Lavoie ou de son acolyte Mathieu Denis, ces derniers sont parmi les seuls cinéastes actifs à l'heure actuelle qui osent aborder les questions identitaires, nationales et politiques du Québec contemporain.



Unique point de repère,
le visage des acteurs

saute aux yeux. Elle mène une vie sordide: contrainte par son père tyrannique de demeurer au sein du domaine familial, elle doit subir les agressions de son frère farouche. Seuls les échos distants du village avoisinant et quelques illustrations trouvées dans les livres de la bibliothèque n'ayant pas encore moisie parviennent à percer le voile obscurantiste sous lequel son patriarche désaxé la maintient. Mais lorsque ce dernier s'enlève la vie, les limites qui lui avaient été imposées tombent soudainement et le monde extérieur qu'elle ne pouvait auparavant qu'imaginer est désormais à portée de main. Ce sont sa perspicacité, sa curiosité et sa témérité qui la pousseront à partir à la découverte de ce qui se trouve au-delà du périmètre de son huis clos. C'est toutefois à sa propre identité que ce contact avec le monde extérieur la confrontera. Sa sexualité épanouissante et ses instincts maternels seront expliqués par une nouvelle qui se présentera à elle sous la forme d'un cadeau empoisonné: elle est en fin de grossesse.

S'installe alors une paranoïa palpable, grandissant au fur et à mesure que les villageois font irruption dans la vie des orphelins pour tenter d'y intervenir. Cette tension montante est amplifiée d'autant plus par l'utilisation de très courtes focales et la restriction de la profondeur de champ par le directeur photo Nicolas Cannicconi, créant ainsi un sentiment de claustrophobie. Qui plus est, puisque les pensées de la protagoniste demeurent impénétrables, contrairement à ce que permettait la narration subjective de Soucy, c'est un hermétisme troublant auquel nous faisons face. L'imagination débordante, la fantaisie pubertaire et la logique naïve avec lesquelles le romancier avait étoffé la personnalité de son héroïne sont ici à peine détectables parmi le chaos ambiant. Nos uniques points de repère sont les visages et les maniérismes expressifs des acteurs, une tâche que relèvent sensiblement Marine Johnson et Antoine L'Écuyer, bien qu'ils s'en tiennent principalement aux affects élémentaires la peur, la sympathie, le désir vu les carences de socialisation de leurs personnages.

On détecte en ce sens une certaine continuité avec les protagonistes mésadaptés des œuvres précédentes de Lavoie: François Perreault (**Le torrent**), doublement coupé du monde par sa surdité et les mauvais traitements de sa mère, Louis Després (**Laurentie**), dont la crise identitaire ne s'extériorise que par *acting out*, ou encore les quatre jeunes radicaux de **Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau**, partisans d'un anarchisme anachronique qui souhaite dynamiter le statu quo sans toutefois être en mesure de concevoir la réalité sociale qui pourra le remplacer. Si Lavoie nous permet habituellement d'accéder à l'intériorité de ses personnages repliés sur eux-mêmes par le recours à la narration en voix *off* et aux vers de poésie à l'écran, **La petite fille qui aimait trop les allumettes** délaisse ces partis pris esthétiques pour montrer ses mystères et nous maintenir dans l'incertitude.

Mais les doutes ont tôt fait de s'évaporer; les violences fondatrices sur lesquelles s'est érigée l'autorité patriarcale se révèlent peu à peu par fragments de souvenirs traumatiques. C'est d'ailleurs dans ces révélations qu'on remarque, par un renversement bien pensé, un des seuls changements factuels apportés au roman de Soucy. À la lumière des secrets de leur origine, la structure familiale et les superstitions qui régissent le quotidien des personnages se

mettent à pencher plus du côté de la prémisse rationnelle d'un *The Village* (M. Night Shyamalan, 2004) que des métaphores nébuleuses d'un *Canine* (Yorgos Lanthimos, 2009)

Quoi qu'on puisse penser de Simon Lavoie ou de son acolyte Mathieu Denis, ces derniers sont parmi les seuls cinéastes actifs à l'heure actuelle qui osent aborder les questions identitaires, nationales et politiques du Québec contemporain. Si leurs films divisent autant, c'est en partie parce qu'ils ont l'audace de «gratter les bobos» de notre société en illustrant les recoins vaseux des idéologies dominantes et marginales. Bien qu'on décrypte parfois la trace d'une inflexion réactionnaire dans les constats qu'ils dressent, surtout en ce qui concerne leur représentation des femmes et des relations de genres, leur détermination à raconter avec intelligence des histoires foncièrement québécoises est admirable, que l'on soit d'accord ou non avec leurs positionnements politique ou idéologique.

Ceci étant dit, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est certainement un des films de Lavoie où l'angle politique est le moins prononcé. Le contexte sociohistorique prend le second rang derrière l'immédiateté des brutalités et l'angoisse omniprésente. Est-ce une tentative de rejoindre un public plus large? Rappelons qu'à sa sortie le roman de Soucy a eu un énorme succès au Québec tout comme à l'international, et qu'il est encore couramment assigné comme lecture dans les cours de littérature au Cégep. Ce film a donc un public préexistant qui risquerait d'être rabroué par une adaptation qui prend trop de libertés ou qui propose une esthétique trop avant-gardiste.

Mais comme *Le torrent* avant lui, cette œuvre dépeint un passé idéalisé, un Québec d'antan mythologisé où les antagonistes et leurs victimes sont clairement identifiés. C'est ainsi qu'elles font écho aux autres grandes histoires et faits divers qui ont marqué l'imaginaire du Québec, de celles de Claude-Henri Grignon à celle d'Aurore Gagnon, tant d'histoires qui ont remis en question ces valeurs prétendument immuables, héritées du passé catholique québécois.

Car le catholicisme représenté ici est un catholicisme à deux faces. D'un côté, celui hérétique du père de famille, caractérisé par l'expiation pénitentielle, et de l'autre, celui de l'Église catholique et du rôle de police des mœurs assigné à son clergé. Placés côte à côte, difficile de déterminer lequel des deux exerce son pouvoir de la manière la plus arbitraire. Le huis clos dans lequel les personnages étaient cloîtrés est-il donc tant différent de la société environnante qu'ils devront intégrer? Si leur vie à ce jour fut ébranlée par des violences subjectives physiques et psychologiques la vie extérieure est-elle pour autant libre de douleur? L'ordre social est lui aussi maintenu par l'application de violence objective et symbolique. Le théâtre d'atrocités qu'était leur manoir peut donc être vu comme un microcosme, une maquette où les violences de la réalité sociale sont répétées sous forme concentrée.

Y a-t-il une issue, ou du moins, un autre scénario envisageable? Le dénouement que propose Lavoie offre une lueur d'espoir qu'on ne peut recevoir autrement qu'avec ironie. À court d'options, sentant l'étau se resserrer autour d'elle, la jeune femme fuira le domaine familial au moment de l'arrivée des villageois. Culminant en un plan-séquence *cuarónesque*, le



cauchemar semble finalement se dissiper: à quelques lieues du manoir, à l'abri des regards des villageois, elle donne naissance à son bébé. Cet enfant symbolise le bris du cycle de violence: l'empathie dont fait preuve la jeune mère tout au long du film atteste son refus de perpétuer la violence qui lui a été infligée. Ce brin d'espoir est fort apaisant dans ce film sinistre, bien qu'il s'incarne malheureusement par le ressassage essentialiste de la maternité comme épanouissement ultime de la femme.

Qui plus est, ce moment d'espoir ne peut vraisemblablement qu'être de courte durée. Où ira la jeune mère? Que fera-t-elle? Deux choix s'offrent à elle. Intégrer la société en tant que mère d'un enfant conçu hors mariage? Facile d'anticiper les conséquences sociales d'une telle décision. Quoi alors? Retourner au domaine familial et élever son enfant en retrait de la société? Mais comment s'assurer que ce dernier ne s'aventure pas au village autrement que par l'exercice du contrôle? Comment passer outre le fait que la fortune familiale dont profite toujours la jeune femme s'est amassée sur le dos des travailleurs de la mine? Penser pouvoir échapper à la société était l'une des erreurs des radicaux sectaires de *Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau*, repliés dans leurs idéaux périmés. C'est en ce sens, par exemple, que la conclusion de *The Witch* (Robert Eggers, 2015) était avant-gardiste, pour ne pas dire révolutionnaire. Notons que le roman de Soucy ne se termine pas sur une note aussi optimiste: cachée dans un des bâtiments du domaine, la jeune femme s'apprête à accoucher et risque d'être découverte par les villageois à tout moment. Différences négligeables diront certains, mais toute analyse qui se respecte se doit de questionner les choix de mise en scène. Du point de vue esthétique et affectif, la finale de Lavoie est à couper le souffle, une scène qui marquera le cinéma québécois. Mais tant qu'à changer des détails au matériel source, on aurait espéré voir une fin qui innove sur le plan thématique tout autant qu'il le fait sur le plan formel.

■ **Origine:** Canada (Québec) – **Année:** 2017 – **Durée:** 1 h 51 – **Réal.:** Simon Lavoie – **Scén.:** Simon Lavoie (d'après le roman de Gaétan Soucy) – **Images:** Nicolas Canniccioni – **Mont.:** Aube Foglia – **Mus.:** Ivo Bláha – **Son:** Patrice Leblanc, Philippe Lavigne, Clovis Gouaillier – **Dir. art.:** Marjorie Rhéaume, Éric Sénécal – **Cost.:** Francesca Chamberland – **Int.:** Marine Johnson (La fille), Antoine L'Écuyer (Le frère), Jean-François Casabonne (Le père), Alex Godbout (L'ami), Laurie Babin Fortin (La soeur) – **Prod.:** Marcel Giroux – **Dist.:** Funfilm.