

Field ravive le souvenir de Sirk et de Quine

Édouard Vergnon

Numéro 132, juin–juillet 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/13259ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vergnon, É. (2007). Compte rendu de [Field ravive le souvenir de Sirk et de Quine]. *24 images*, (132), 56–57.

Field ravive le souvenir de Sirk et de Quine

par Édouard Vergnon

Little Children de Todd Field

La meilleure scène de *Little Children* se situe au début du film, dans un petit jardin public où les mères viennent faire jouer leurs enfants. Ce jour-là, elles sont quatre assises sur un banc à dévorer des yeux le bel inconnu qui joue près de la balançoire avec sa fillette. L'une d'elles, Sarah (Kate Winslet, sensationnelle) fait soudain le pari d'obtenir son numéro de téléphone. Elle l'obtiendra, ainsi qu'un baiser, sous l'œil concupiscent des trois femmes. Le dialogue est charmant : elle improvise ce baiser pour les estomaquer, il se prête de bonne grâce à son jeu. Puis ils se disent au revoir, comme si de rien n'était. C'est alors que la scène change de ton avec l'irruption d'une voix off qui accompagne – en le commentant – le retour de Sarah auprès des autres mères. Cette voix nous dit la tristesse de la jeune femme à quitter un homme qu'elle ne connaît pas mais qui lui a plu. Le sentiment est difficilement visualisable et peu regardé : non pas l'euphorie qui succède à une première rencontre, mais le vague à l'âme qu'elle peut occasionner. Ce procédé narratif donne envie d'arrêter l'image, de la « rembobiner » et de revoir la scène d'un autre œil, en observant cette fois plus attentivement le visage de la comédienne : comment jouait-elle cette émotion qui prend au bas du ventre tout en continuant à sourire ? Les jours passent, les deux parents se rencontrent à nouveau et deviennent amants. Ces séquences, où l'appétit sexuel le dispute à l'envie folle de tout quitter, sont les plus réussies du film et font regretter l'ambition du réalisateur de vouloir décrire simultanément leur environnement social. On le sent guidé par un excès de déterminisme, vite fâcheux

dès qu'il s'agit des femmes. Elles sont volontiers réduites à une seule attitude, le plus souvent négative. Le cinéaste pointe du doigt un voisinage hypocrite et mesquin, plus qu'il ne l'observe, et son regard a quelque chose de sentencieux, voire punitif. Mais c'est intéressant, car on mesure la différence entre un regard critique capable de nous interroger et un regard dénonciateur qui finit toujours par déréaliser ce qu'il cherche à épingle. Quand les enfants ne croient pas à ce qu'ils voient, ils font la moue et disent que « c'est inventé » avec une nuance péjorative dans la voix. C'est un peu ce que l'on ressent devant le spectacle de ces mères de famille filmées comme d'irréductibles imbéciles : on n'y croit pas. La question n'est pas de savoir si cette bourgeoisie de province existe ou non (elle existe sûrement), s'il est permis ou non de s'en moquer (il faut pouvoir le faire), mais d'essayer de qualifier un regard de cinéaste qui nous empêche de la regarder indépendamment de l'idée qu'il s'en fait. Comment filmer les commérages, la pression sociale en les tirant soit vers une forme d'étrangeté irréductible au cinéma, soit en montrant que cette collectivité féminine n'est jamais que la somme de frustrations individuelles ? Comment faire planer la menace du « qu'en dira-t-on » sans perdre de vue l'aigreur qui peut lui être constitutive ? On retrouve dans *All That Heaven Allows* (1955) de Douglas Sirk cette idée chère à *Little Children* d'un voisinage castrateur, qui surveille en permanence les faits et gestes de chacun, mais dont les fantasmes sont au fond très proches de ce que sa morale hypocritement réprovoque. Regarder les huit premières minutes du film de Sirk après celui

de Todd Field est un exercice très profitable. Le tout premier plan de *Little Children* – une bourgade américaine qui défile depuis la vitre d'un train – rappelle beaucoup celui, fabuleux, qui ouvre *All That Heaven Allows*. On y voit les rues d'une ville de province scrutée par la caméra depuis le haut d'un clocher. L'ouverture de *Little Children* est belle mais bien trop brève, celle conçue par Sirk est admirable, car sa beauté plastique a valeur de point de vue. Elle étire le temps (la présence de la grande horloge au milieu du cadre), tire profit des couleurs assourdies de l'automne et du silence de son emplacement pour installer un climat social que l'on devine pesant. Les plans qui suivent ne le désignent pas comme contraignant, mais nous laissent la sensation qu'il l'est : la présence de la voisine auprès de Cary (Jane Wyman), la façon dont cette voisine regarde Kirby le jardinier (Rock Hudson) et enfin l'irruption des enfants dans la chambre de Cary, filmée à travers le miroir dans lequel elle se regarde. Et si durant ces huit premières minutes l'entourage familial et social de Cary nous aura paru « envahissant », c'est uniquement parce que le cinéaste aura montré – le plus naturellement du monde – Cary entourée avant de pouvoir être seule. Rien d'autre que la disposition des personnages dans le plan, un jeu de regards et un miroir, au bon moment et au bon endroit, pour exprimer le manque de liberté. Un sens aigu des couleurs, des objets et de l'espace permet au cinéaste de faire coup double : le réalisme est transcendé et acquiert une dimension poétique qui lui donne un mystérieux relief. Outre cette réminiscence du film de Sirk, *Little Children* a le mérite de

nous rappeler qu'au cinéma, l'adultère peut avoir cette vertu formidable de dynamiser tout l'arrière-plan visuel d'un film. Quand les amants sont à la fois dans la nécessité de s'exposer et dans le risque d'être vus, chaque espace compte, plus aucun lieu n'est anodin. Ils sont entre l'éveil et la vigilance, la sensation du monde extérieur est décuplée. Dans le meilleur des cas, l'obligation de se retrouver en cachette donne à l'espace de la rencontre une propriété galvanisante. C'est un petit film superbe et méconnu qui montre le mieux cette interaction. **Strangers When We Meet** de Richard Quine (1960) relate l'aventure extraconjugale d'un architecte (Kirk Douglas) et d'une femme au foyer (Kim Novak) craintive et sexuellement délaissée par son mari. Il la remarque à l'arrêt de bus où ils viennent déposer leurs enfants et sa façon de la regarder, la tête courbée dans la voiture tandis qu'elle se tient debout sur le trottoir, établit immédiatement un certain rapport de force : il la désire, elle paraît disponible. Leurs yeux se croisent brièvement, mais ils ne se parlent pas. Situé à l'intersection de plusieurs routes, cet endroit de ramassage scolaire exprime déjà, géographiquement, l'indécision des personnages et anticipe l'incapacité qu'ils auront à s'investir pleinement. Puis l'architecte s'en va retrouver à déjeuner un écrivain qui lui confie la tâche de réaliser sa maison. La séquence est merveilleuse : d'abord parce qu'elle nous divertit de la scène précédente, la traitant du même coup à égalité, ensuite parce qu'elle est étonnamment décontractée et qu'elle instaure entre les deux hommes une relation d'amitié qui ne tient qu'à leur plaisir d'être ensemble. C'est seulement en redéposant son garçonnet le lendemain matin à l'arrêt de bus que l'architecte proposera à Maggie de monter dans sa voiture et de l'accompagner voir le site où sera construite la maison. Ce trajet vers les hauteurs de la ville deviendra la plus belle figure du film. C'est, au sens strict, un transport amoureux qui les éloigne de leur vie maritale pour les mener vers la parfaite métaphore de ce qu'ils vivent : le site domine la vallée, il est vierge avant d'être habitable, et fait miroiter – à travers les travaux de construction – un vague espoir de vie commune. À les voir prendre en s'amusant les mesures du terrain, on comprend qu'elle sera pour eux le plus mélancolique des divertissements. Cette maison traduit également la

disposition d'esprit de l'architecte qui, excité par sa construction, trouve assurément dans le personnage de Maggie moyen d'assouvir un regain d'appétit. On la devine plus frémissante, moins accomplie, presque infériorisée par rapport à lui (sentiment délicatement évoqué par les emplacements de caméra dans la scène du café : légère contre-plongée quand la caméra est sur lui, mais petite plongée dès qu'il s'agit d'elle). Quine filme l'attrance qu'ils éprouvent l'un pour l'autre comme le fruit de circonstances propices, un élan dépassionné qui met aussi à jour les carences des autres personnages : solitude affective de la mère de Maggie et de l'écrivain, pulsions mal gérées du voisin et grande fragilité d'une épouse d'architecte qu'on croyait épanouie. À la fin du film, elle et Maggie finiront même sans le savoir par se ressembler, non seulement parce qu'elles auront été toutes deux brutalisées par des hommes (le viol nocturne du routier et l'assaut du voisin), mais aussi parce qu'elles ont une manière commune d'implorer l'amour. En rendant à chacun sa part de vulnérabilité, le regard de Quine sur ses personnages est aux antipodes de celui de Field dans **Little Children**. Il faut dire qu'il est parfaitement servi par la photographie de Charles Lang, en particulier son utilisation du cinémascope. Lang prend soin de toujours mettre beaucoup d'espace autour des

personnages, des routes, de l'horizon, parfois une étendue de sable et la mer, comme s'ils n'étaient jamais tenus de s'enraciner quelque part, qu'ils en étaient même incapables et qu'ils trouvaient dans la locomotion un moyen de se soustraire à toute forme d'engagement. C'est en ce sens que le paysage interagit pleinement avec l'intimité des deux amants, soit qu'il crée les conditions de leur bonheur, soit qu'il en reflète l'extrême précarité. 7

Tous disponibles en Zone 1

Little Children, 1 DVD, New Line.
All That Heaven Allows, 1 DVD, Criterion
Strangers When We Meet, 1 DVD, Columbia



All That Heaven Allows de Douglas Sirk (1955)



Strangers When We Meet de Richard Quine (1960)