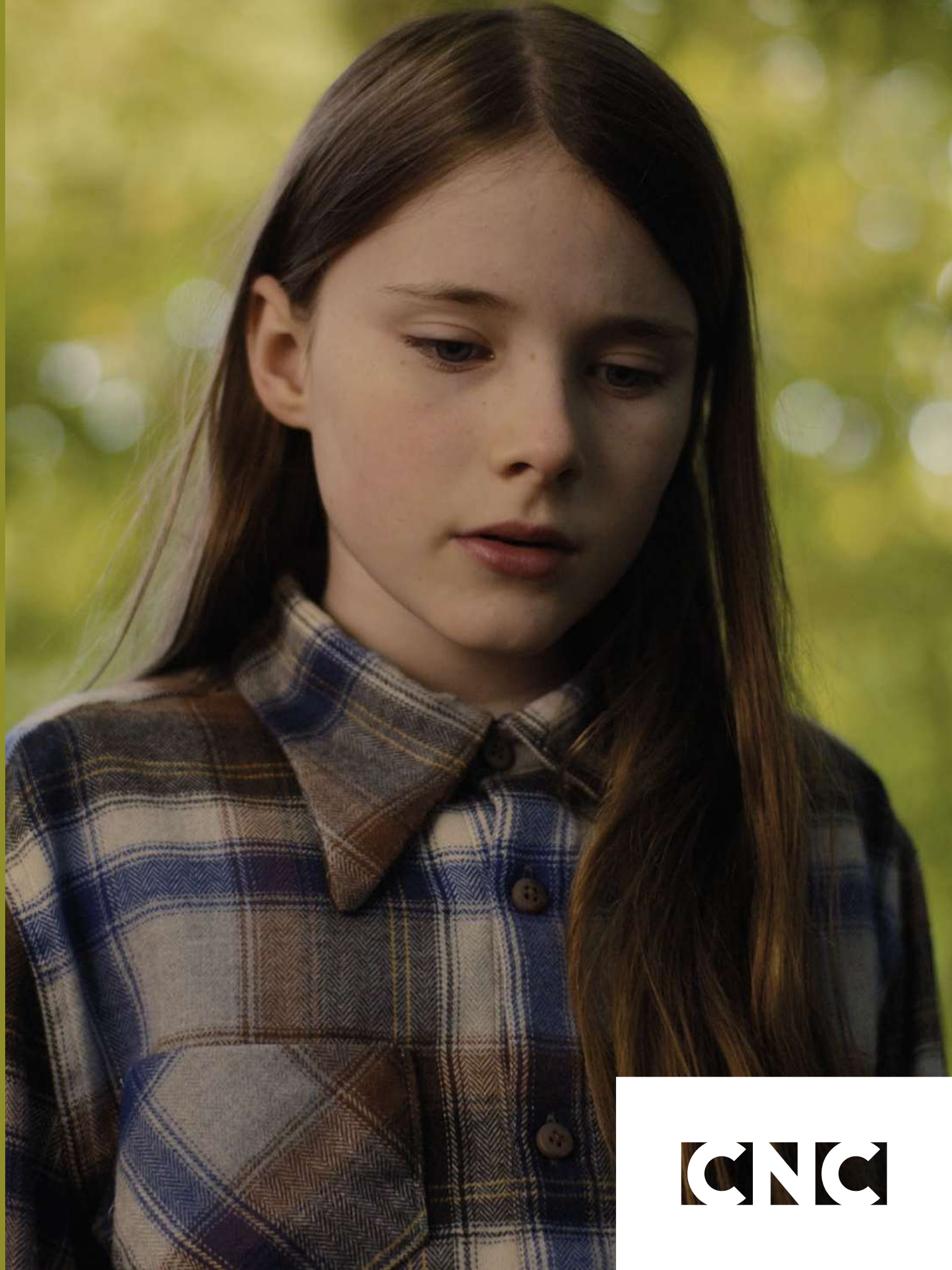




Fiche technique	1
Réalisateur Colm Bairéad, transmettre un héritage	2
Genèse Nouvelles à l'écran	3
Avant la séance <i>A quiet country?</i>	4
Découpage narratif	5
Personnages Chacun son rôle ?	6
Genre Du drame social au conte de fées	8
Montage Le temps de grandir	9
Mise en scène Comme dans un livre ouvert	10
Séquence L'esprit des lieux	12
Dialogues Le dit et le su	14
Parallèles Familles d'accueil au cinéma	16
Figure Petit écran domestiqué	18
Ouverture La condition des femmes en Irlande	19
Document « <i>The girl is grand</i> »	20

● Rédactrice du dossier

Après avoir enseigné le cinéma à l'université de Lille pendant dix ans, Lucie Garçon s'est tournée vers l'éducation à l'image, la formation des enseignants et l'action culturelle auprès des salles de cinéma. Autrice de critiques de films, d'articles sur le cinéma et les arts plastiques (revue *Débordements*, catalogues du LaM...), elle donne aussi des ciné-conférences sur les relations entre le cinéma et les autres arts visuels dans le cadre du dispositif « Toiles de fond » proposé par l'association De la suite dans les images (Hauts-de-France).

● Rédactrice en chef

Olivia Cooper-Hadjian est critique pour les *Cahiers du cinéma* et membre du comité de rédaction de la revue. Elle est également programmatrice pour la Cinémathèque du documentaire et a travaillé pour des festivals tels que Cinéma du réel et les États généraux du film documentaire, ainsi que pour la plateforme Tënk.

Fiche technique



Affiche française, 2023 © ASC Distribution

● Synopsis

Cáit vit une enfance perturbée dans l'Irlande du début des années 1980. Son père est alcoolique et sa mère, submergée de travail, est enceinte d'un sixième enfant. Peu communicative, la fillette souffre d'énurésies nocturnes et fugue souvent. Son père et sa mère décident de la confier pour l'été à un couple de parents éloignés, qui tiennent une ferme dans le comté de Wexford : Eibhlín et Seán Kinnsella. Eibhlín prend soin de Cáit ; elle lui prête des chemises et des pantalons à sa taille, son père ayant oublié de lui laisser ses affaires après l'avoir déposée. La fillette aide Eibhlín à la maison, puis accompagne Seán à l'étable. Au sein de ce foyer en apparence sans histoire, elle trouve peu à peu l'attention dont elle a besoin pour s'épanouir. Un matin, Seán insiste pour qu'elle porte des vêtements neufs à la messe. Après des achats en ville, le trio se rend à la veillée funèbre d'une connaissance. À cette occasion, Cáit est prise à partie par une dame qui lui explique que depuis le début de son séjour chez les Kinnsella, elle occupe la chambre et porte les habits de leur fils disparu, mort noyé par accident. Eibhlín est bouleversée en apprenant que Cáit a découvert le deuil qu'elle porte. Seán, pour sa part, emmène la fillette au bord de la mer pour nouer le dialogue avec elle. Quelques jours plus tard, Cáit tombe dans un puits auprès duquel Eibhlín l'emmenait régulièrement. Elle s'en tire toute seule, mais avec un petit « coup de froid ». Malgré sa toux persistante, les Kinnsella la ramènent chez ses parents, car la rentrée des classes approche. Quand ils repartent, Cáit s'élance à leur poursuite dans l'allée, se jette dans les bras de Seán et, voyant son père surgir par-dessus son épaule, prononce deux fois le mot « papa ».

● Générique

THE QUIET GIRL (AN CAILÍN CIÚIN)

Irlande | 2022 | 1h 35

Réalisation, scénario

Colm Bairéad

Image

Kate McCullough

Son

John Brennan

Montage

John Murphy

Décor

Emma Lowney

Costumes

Louise Stanton

Musique

Stephen Rennicks

Production

Inscéal

Distribution

ASC Distribution

Format

1.37, couleur

Sortie France

12 avril 2023

Interprétation

Catherine Clinch

Cáit

Carrie Crowley

Eibhlín Kinnsella

Andrew Bennett

Seán Kinnsella

Michael Patric

Da/Dan, le père de Cáit

Kate Nic Chonaonaigh

Mam/Máire, la mère de Cáit

Joan Sheehy

Una, la commère

Réalisateur

Colm Bairéad, transmettre un héritage

The Quiet Girl est le premier long métrage de fiction de Colm Bairéad, qui s'est d'abord fait connaître pour ses documentaires et docufictions télévisés abordant des questions historiques, mémorielles et sociétales propres à son pays : l'Irlande.

● Le fils de son père

Colm Bairéad naît à Dublin en 1981, soit l'année où se déroule l'histoire de *The Quiet Girl*. Il grandit dans un foyer bilingue : sa mère parle anglais et son père, Liam Bairéad, est un fervent défenseur du gaélique irlandais (il est le fondateur d'une *Gaelscoil* située au nord de Dublin : une école où tous les enseignements se font dans la langue nationale). Colm Bairéad forge sa première culture cinéphilique par l'entremise du magnétoscope familial : son père lui fait découvrir des films muets, des comédies musicales hollywoodiennes et des films noirs sur VHS. Passionné, Colm Bairéad – qui manie déjà la caméra en amateur – étudie le cinéma à l'Institut de technologie de Dublin. Il réalise ensuite deux courts métrages de fiction, dont l'autobiographique *Mac an Athar* (*Le Fils de son père*, 2005), qui remporte le prix du meilleur réalisateur au SCAD Savannah Film Festival (Géorgie, États-Unis).

● Raconter l'Irlande

Entre 2012 et 2020, Colm Bairéad fait ses armes en tant que réalisateur pour différentes chaînes de télévision irlandaises. Il réalise une série documentaire sur la préparation de quatre écoles à un concours de comédie musicale en gaélique irlandais (*An Ceoldráma*, 2014), parmi d'autres programmes portant sur l'Irlande, son histoire, sa mémoire nationale. Régulièrement nommé aux IFTA Awards (Irish Film and Television Academy) pour son travail, Colm Bairéad y a été récompensé en 2015 pour *Cumann na mBan*, un docufiction sur le rôle des femmes pendant la guerre d'indépendance irlandaise. Il a également remporté le prix du Celtic Media Festival dans la catégorie « Histoire » en 2018 avec *Murdair Mhám Trasna*, qui revient sur le massacre d'une famille dans l'ouest de l'Irlande pour lequel plusieurs personnes ont été injustement condamnées (et certaines exécutées) par les autorités britanniques à la fin du XIX^e siècle. Son dernier documentaire, *McGuinness*, dresse le portrait de Martin McGuinness, membre du Sinn Féin (parti politique républicain d'Irlande du Nord), qui a joué un rôle clé dans les négociations pour l'accord du Vendredi Saint de 1998.



Colm Bairéad © ASC Distribution

Bairéad est marié avec Cleona Ní Chruaí, qui a produit trois de ses réalisations. La première, *Lorg na gCos : Súil Siar ar Mise Éire* (2012), est un documentaire sur un autre documentaire : *Mise Éire* de George Morrison (1959), un film de montage sur l'insurrection de Pâques en 1916 [Encadré : Une île scindée en deux], considéré comme le premier long métrage en langue gaélique [Avant la séance]. La deuxième, *The Joy* (2015), est une minisérie de quatre épisodes sur la prison de Mountjoy, à Dublin, ouverte en 1850 et toujours en activité. Enfin, Cleona Ní Chruaí est la productrice de *The Quiet Girl*.

● Un cinéma de l'enfance

Avec *The Quiet Girl*, Colm Bairéad aborde les relations houleuses de l'Irlande avec le Royaume-Uni de façon moins frontale, à travers le prisme de la vie quotidienne en milieu rural. Ce premier long métrage de fiction lui permet de renouer avec une figure qui lui tient à cœur depuis *Mac an Athar* : celle de l'enfant. Parmi ses références, Bairéad cite la britannique Lynne Ramsay, réalisatrice de *Ratcatcher* (1999), qui met en scène un jeune garçon des quartiers populaires de Glasgow. Consulté en 2022 par la revue *Sight and Sound* sur ses films préférés (il vient alors d'achever *The Quiet Girl*), Bairéad établit une liste qui fait la part belle au thème de l'enfance. On y trouve *L'Esprit de la ruche* de Víctor Erice (1973) et *L'Enfance d'Ivan* d'Andreï Tarkovski (1962), qui tous deux campent le personnage d'un enfant sur fond de guerre et de dictature. Colm Bairéad érige *Vivre* d'Akira Kurosawa (1952) au rang de meilleur film de tous les temps. Dans cette fresque à la fois intimiste et sociale, un fonctionnaire atteint d'une maladie incurable consacre les derniers mois de sa vie à l'aménagement d'un parc pour les enfants de sa ville. Associé au paradigme de l'insouciance et du jeu, le projet de ce personnage permet pourtant à Kurosawa de traiter d'un sujet grave (la mort) et de dresser un portrait accablant de la bureaucratie japonaise de l'après-guerre.

Cumann na mBan (2016) © TC4



Ratcatcher (1999) © Diaphana Distribution





Genèse Nouvelles à l'écran

The Quiet Girl est l'adaptation de *Foster*, une nouvelle de l'écrivaine irlandaise Claire Keegan. L'histoire, écrite en anglais, se déroule dans une région rurale d'Irlande. Colm Bairéad a pris le parti de mettre à l'honneur la langue nationale en faisant s'exprimer les personnages principalement en gaélique irlandais.

● Traduire, adapter

C'est en 2018 que Colm Bairéad découvre la nouvelle de Claire Keegan parue en 2010, *Foster* [Document]. L'histoire est pétrie de sujets qui le passionnent : la complexité des liens familiaux, la maturation émotionnelle et le thème du deuil. Le récit est immersif et foisonnant de descriptions. La tension dramatique de la nouvelle tient moins à l'intrigue, au demeurant très mince, qu'à l'évolution intérieure de Cáit, qui transparaît dans le style d'écriture, puisque la fillette est la narratrice. L'adaptation cinématographique d'un tel récit, écrit à la première personne du singulier, représentait un défi, au-delà de problématiques liées à la traduction de l'anglais vers l'irlandais. Bairéad n'a d'ailleurs jamais envisagé de recourir à une voix *off* récitant tout ou partie d'une telle traduction. Il tenait à transposer, par les moyens du cinéma, la part d'indétermination qui fait la force du texte original. Il fallait cependant que l'on comprenne pourquoi Cáit passe l'été chez les Kinnsella, ce qui rendait nécessaire l'ajout d'une partie introductive (les dix premières minutes du film), inexistante dans la nouvelle de Keegan.

● À la recherche d'une jeune actrice

Au regard du projet, le choix de l'actrice principale s'annonçait décisif. Outre son jeune âge, elle devait maîtriser le gaélique irlandais – parlé notamment dans certaines régions de l'Irlande rurale, les *gaeltachtaí*. Rentrés bredouilles de leur voyage dans le Munster (sud-ouest du pays), et ce malgré

l'audition de nombreuses candidates, Cleona Ní Chruaí et Colm Bairéad ont dû continuer le casting en distanciel en raison de l'épidémie de Covid. Après sept mois de prospection, ils ont enfin découvert la vidéo de Catherine Clinch. Âgée d'une dizaine d'années, bilingue, elle suivait déjà des cours de théâtre. De culture plutôt urbaine, cette jeune habitante du quartier de Ranelagh (Dublin) a pourtant fait preuve d'une compréhension spontanée du personnage qu'elle se proposait d'incarner, d'après Colm Bairéad : une « *quiet girl* », introvertie mais profondément *inquiète*, en vérité. Tout de silences et de suspensions, le jeu de Catherine Clinch laisse transparaître la grande perplexité de Cáit face au monde des adultes.

● La langue irlandaise vers l'international

L'usage de l'anglais est devenu très majoritaire en Irlande, du fait de la politique coloniale qu'y appliquaient les autorités britanniques au XIX^e siècle. Aujourd'hui, le pays défend et promeut sa langue nationale, le gaélique irlandais, à travers des législations et des dispositifs touchant aux secteurs de la justice, de l'éducation ou encore de la culture. *The Quiet Girl* a bénéficié d'un programme d'aide à la production de longs métrages irlandophones inauguré à la fin des années 2010, baptisé Cine4. Mais ce film se caractérise aussi par son bilinguisme : l'anglais y fait des incursions très significatives [Dialogues]. Sur le tournage, les deux langues étaient parlées : le réalisateur échangeait en irlandais avec les acteurs, tandis que, pour des raisons pratiques, l'équipe technique communiquait en anglais.

Au printemps 2022, alors qu'il n'est encore distribué que dans quelques dizaines de cinémas en Irlande et au Royaume-Uni, *The Quiet Girl* surprend par son succès : en moins d'un mois, il génère 600 000 euros de recettes, soit la moitié de son budget de production. Sélectionné au Festival international du film de Busan (Corée du Sud) à l'automne suivant, il entre en lice, début 2023, pour l'Oscar du meilleur film international. Un tel retentissement est absolument inédit dans l'histoire du cinéma irlandophone.



Avant la séance

A quiet country?

Le titre du film, «*The Quiet Girl*», convoque le souvenir d'une comédie hollywoodienne sur l'Irlande, *L'Homme tranquille* (*The Quiet Man*) de John Ford (1952). Ironique ou tendre, ce clin d'œil de Bairéad instaure un horizon d'attente relatif à l'image que l'Irlande entend voir et produire d'elle-même.

● L'Irlande au cinéma

La fragilité économique de l'Irlande a longtemps favorisé la profusion de clichés émanant de l'étranger sur le pays, entraînant bien des crispations. L'image réductrice que, sous couvert d'humour, *L'Homme tranquille* véhicule du peuple irlandais lui vaut encore de sévères critiques. Autre «classique» – documentaire, pour sa part – tourné en Irlande par un Américain d'ascendance irlandaise, *L'Homme d'Aran* de Robert Flaherty (1934) a pu être attaqué pour son approche jugée pittoresque et oublieuse du contexte politique. L'Irlande a aussi prêté ses beaux paysages à l'industrie du cinéma américain dans des conditions fiscales très attractives, autorisant le tournage de blockbusters s'inspirant des cultures celtiques, mais ne s'intéressant pas davantage à leur réalité – comme *Braveheart* de Mel Gibson (1995), dont le héros est un chevalier écossais. Dans les années 2000, le pays a pu coproduire plusieurs films consacrés à son histoire moderne, dont ceux de Peter Mullan (*The Magdalene Sisters*, 2002) et Ken Loach (*Le vent se lève*, 2006), deux cinéastes... britanniques. De la longue lutte des Irlandais pour défendre leur autonomie découle une attente de représentations plus endogènes, probablement d'autant plus forte que nombre d'entre eux ne résident plus sur leur terre ancestrale – la diaspora irlandaise représente 100 millions de personnes à travers le monde.

« Il y a chez les irlandais le sentiment partagé qu'on leur a volé leur cinéma avant qu'ils aient pu le créer. On leur a subtilisé leur passé, leur imaginaire, leurs fictions pour les insuffler dans d'autres cinémas plus puissants et en tirer profit »

Isabelle Le Corff, chercheuse

● Le cinéma irlandais

À la fin des années 1950, les montages d'archives de George Morrison répondent à un besoin de réappropriation des images de l'Irlande par l'Irlande. Dans ce pays affaibli par des siècles de domination britannique, le cinéma national se développe tardivement. Une première vague de fictions indépendantes, signées Bob Quinn notamment, se profile dans les années 1970, engageant la création de l'Agence nationale du film irlandais en 1980. La place du cinéma d'auteur irlandais sur la scène internationale se consolide avec le succès d'*Au nom du père* de Jim Sheridan (1993, Ours d'or à Berlin) puis de *Michael Collins* de Neil Jordan (1996, Lion d'or à Venise), tous deux relatifs à l'histoire des organisations républicaines armées en Irlande. Au XXI^e siècle, un souci grandissant de faire honneur à l'identité culturelle irlandaise se traduit à travers des films de genre hybride – drames sociaux ou romances sur fond d'événements historiques – convoquant la mythologie (tel *Les Banshees d'Inisherin* de Martin McDonagh, 2022) et la langue irlandaise (comme *Arracht* de Tom Sullivan, 2019).

● Une île scindée en deux

Suite à l'incorporation de l'Irlande au sein du Royaume-Uni en 1801, une politique irrespirable est imposée aux exploitants agricoles de l'île. Elle provoque la Grande Famine (1845-1852) et attise les revendications nationalistes, conduisant à l'insurrection de Pâques de 1916. Cinq ans plus tard, l'Irlande est scindée en une partie sud à laquelle est accordé le statut de dominion, et une partie nord qui reste intégrée au Royaume-Uni. S'ensuit une guerre civile, au terme de laquelle l'Irlande du Sud devient indépendante et adopte sa constitution républicaine (1937).

L'histoire que raconte *The Quiet Girl* se déroule au début des années 1980, pendant les «Troubles» en Irlande du Nord : un conflit déclenché sur fond de tensions religieuses entre protestants et catholiques, mais dont l'enjeu se révèle être l'appartenance de cette partie septentrionale de l'île au Royaume-Uni. Lors d'une scène de vie scolaire dans le film, on verra des cartes de l'Irlande, floues et plutôt sommaires, à l'arrière-plan. Avant la projection, les collégiens pourront être invités à compléter de telles cartes avec des éléments de géographie naturelle aussi bien que politique – à l'instar de la frontière terrestre entre la République d'Irlande et le Royaume-Uni (frontière extérieure de l'Union européenne depuis le Brexit).



Découpage narratif

1 OUVERTURE

[00:00:34 – 00:03:05]

Cáit est tapie dans les hautes herbes d'une prairie. Comme on l'appelle au loin, elle rentre chez elle et se cache sous son lit. Sa mère lui reproche l'état de ses sandales. Le titre du film s'affiche à l'écran.

2 LE QUOTIDIEN

[00:03:06 – 00:10:28]

Pendant que ses sœurs persiflent à ses côtés, Cáit regarde sa mère (Máire), enceinte, étendre le linge. Surgit son père (Dan), mal remis d'une veille alcoolisée. En apprenant que les sandwiches de ses filles n'ont pas été préparés, il leur suggère de se procurer un reste de pain. À l'école, pendant la pause, une tasse de lait se renverse sur la robe de Cáit. Le regard fuyant de sa sœur achève de l'humilier ; elle s'échappe de l'établissement. Dan la ramène en voiture, non sans s'arrêter dans un bistrot puis véhiculer une amante croisée en chemin. Dans la nuit, Cáit surprend une dispute entre ses parents.

3 LE TRANSFERT

[00:10:29 – 00:22:11]

À la lecture d'un courrier, le visage de Máire s'éclaire. Rapidement, Cáit monte dans la voiture de son père, qui la conduit dans le Waterford. Lors de leur arrivée, Dan converse avec un agriculteur, Seán Kinnsella, dont l'épouse Eibhlín se présente à Cáit et l'invite à la suivre jusqu'à la cuisine. Seán et Dan rejoignent Eibhlín et Cáit pour déjeuner ; la discussion s'oriente sur les conditions de garde de la fillette. Dan décide de repartir avant de terminer son assiette. De mauvaise grâce, il accepte une botte de rhubarbe mais oublie de laisser les affaires de sa fille avant de démarrer.

4 AVEC EIBHLÍN

[00:22:12 – 00:35:11]

Eibhlín donne un bain à Cáit, l'habille de vêtements à sa taille. Après lui avoir certifié qu'il n'y avait aucun secret chez elle, elle l'emmène puiser de l'eau dans la forêt. Elle s'enquiert de sa cousine Máire avant de laisser la fillette s'endormir, puis revient à son chevet dans la nuit. Le matin, Eibhlín découvre que Cáit souffre d'énurésie. Seán ayant fait comprendre que la présence de la fillette l'embarrasserait dans son travail, Eibhlín s'occupe de Cáit les premiers jours. Elle lui prodigue des soins et l'initie à la gestion du foyer. Un beau matin, les draps de Cáit sont secs.

5 AVEC SEÁN

[00:35:12 – 00:45:38]

Au lendemain d'une partie de cartes avec des confrères de Seán, Eibhlín est appelée à l'aide par une amie, Sinéad, dont le père est très malade. Elle confie Cáit à son mari. Pendant qu'il brosse le sol de l'étable, la fillette disparaît. Il hausse le ton lorsqu'il la retrouve ; elle s'enfuit à nouveau. Un autre jour, il dépose un biscuit à côté d'elle avant de quitter la maison. Cáit le rejoint et l'aide à nettoyer l'étable. Elle assiste ensuite au repas d'un jeune veau. L'après-midi, Seán lui demande d'aller chercher le courrier en courant, et lui propose de la chronométrer.

6 EN SOCIÉTÉ

[00:45:39 – 00:54:21]

Le samedi suivant, Seán insiste pour que le problème des habits de Cáit soit résolu dans la journée. Son épouse s'en émeut. En arrivant en ville, Seán offre de l'argent de poche à Cáit. Eibhlín l'emmène essayer des robes dans un magasin. Elle croise une connaissance dans la rue. Tous trois font un détour par chez Sinéad, qui leur annonce le décès de son père. Eibhlín prépare Cáit à la veillée funèbre. La fillette découvre le corps du défunt, puis s'assied aux côtés de Seán. Une dame, Úna, offre de l'emmener chez elle pour éviter qu'elle s'ennuie.

7 PARLER, SE TAIRE ?

[00:54:22 – 01:06:04]

En chemin, Úna soumet la fillette à un interrogatoire malveillant. Cáit apprend que les Kinnsella ont perdu un jeune fils, dont elle porte les vêtements au quotidien. Seán arrive chez Úna pour récupérer Cáit. Dans la voiture, la fillette raconte aux Kinnsella ce qu'Úna lui a dit. De retour à la maison, Eibhlín, murée dans le silence, prend congé. Seán emmène Cáit au bord de la mer. Au clair de lune, il lui parle de l'étrangeté de la vie, puis lui conseille de ne jamais se sentir obligée de parler.

8 LA FIN DE L'ÉTÉ

[01:06:05 – 01:11:42]

Les jours passent. Cáit prend des habitudes, s'occupe des vaches, lit le roman *Heidi* et parfois s'endort devant la télévision, sur l'épaule de Seán. La rentrée approche. Cáit, qui court de plus en plus vite, rapporte une lettre de sa mère. Máire y annonce la naissance de son enfant, et réclame le retour de sa fille. Cáit s'en attriste.

9 UN SURSIS

[01:11:43 – 01:17:44]

Alors que le départ de Cáit s'annonce, un voisin, dont une vache va mettre bas, sollicite l'aide de Seán. Eibhlín devra le remplacer à la ferme. Cherchant comment se rendre utile, Cáit prend l'initiative d'aller remplir un seau au puits. Alertée par un bruit, Eibhlín se met en quête de la fillette avant de la voir apparaître dans le pré, trempée et grelottante. Les Kinnsella conviennent de la garder quelques jours de plus.

10 LE RETOUR

[01:17:45 – 01:26:34]

Après un dernier déjeuner ensemble, les Kinnsella et Cáit prennent la route vers le domicile de l'enfant. Au bout de quelques heures de trajet, Cáit entre dans la maison de ses parents, suivie des Kinnsella. Máire leur donne un pot de confiture, sert un thé, puis leur présente son nouveau-né. Les sœurs de Cáit, puis Dan, entrent dans la pièce. Ce dernier ne tarit pas de critiques et d'insinuations. Seán coupe court à ce moment.

11 UN AUTRE AU REVOIR

[01:26:35 – 01:35:01]

Eibhlín et Seán donnent un sac de pommes de terre et une dizaine de pots de confiture à Máire. Ils saluent Cáit avec affection, puis démarrent. Perplexe, Máire interroge sa fille. Celle-ci se lance à la poursuite de la voiture des Kinnsella. Elle se jette dans les bras de Seán et, voyant son père dans l'allée, prononce deux fois le mot « papa », de façon sensiblement différente.

Personnages

Chacun son rôle ?

VIDÉO
EN
LIGNE

The Quiet Girl instaure des jeux de symétries entre ses personnages, et pose ainsi la question de leur permutableté. Les Kinnsella suppléent les parents de Cáit le temps d'un été et, comme en retour, la fillette supplée subrepticement l'enfant dont ils peinent à faire le deuil.

● L'introvertie

De son personnage principal, effacé, contemplatif et distrait, le titre du film souligne la quiétude... qui n'est qu'apparente. Âgée d'une dizaine d'année, Cáit pâtit de la complexité des relations entre les adultes qui l'entourent et semble surtout pétrifiée face à l'opacité du monde. De même que ses énurésies, ses fugues traduisent un inconfort psychique informulé auquel palliera l'attention que lui porteront les Kinnsella. Sa retenue cache par ailleurs une grande énergie (qu'elle extériorise à travers la course à pied), une intelligence active ainsi qu'une curiosité bouillonnante; lorsqu'elle est en confiance, elle peut submerger un adulte de remarques et de questions souvent pertinentes, comme le font la plupart des enfants de son âge [00:37:28 – 00:38:04].

● En famille : n'exister qu'absente

Enceinte, Máire est débordée par la gestion d'un foyer qui compte déjà cinq enfants, dont un en bas âge. Prise par ces obligations, elle éprouve des difficultés à s'investir affectivement et à demander de l'aide. Détail amer, pour peu qu'on s'identifie à sa fille, Cáit : son visage s'illumine, lorsqu'elle apprend qu'elle en sera déchargée pour l'été. Elle fait preuve d'un peu d'attention à la fin du film, visiblement sensible à l'évolution de Cáit.

Alcoolique, infidèle, désabusé, Dan est peu investi dans ses rôles d'époux et de père. On ne le voit jamais aider son épouse ni s'investir dans son exploitation agricole. Il n'hésite pas à exposer sa fille à ses dérives, ainsi qu'à la fumée de sa cigarette, et ne tarit pas d'insinuations désagréables à son égard. Son expression est fuyante, son allure avachie. Parieur imprudent, il fait preuve d'impatience et imagine mal que les cadeaux et services des Kinnsella puissent être désintéressés. Son attitude trahit un ressentiment profond, alimenté par une fracture socio-économique manifeste entre Seán et lui.

« Elle va vous ruiner avec ce qu'elle mange. Mais j'imagine qu'elle aura tout oublié d'ici un an »

Dan aux Kinnsella

Les sœurs aînées de Cáit craignent leur père : elles se taisent lorsqu'il apparaît. Elles se montrent mesquines et déloyales vis-à-vis de leur petite sœur, préférant ne pas perdre la face



Photographies de plateau © ASC Distribution

dans les couloirs de l'école. Rétrospectivement, la séquence d'ouverture du film (où elles crient le nom de Cáit dans l'espoir de la retrouver, à la demande de leur mère) interroge : ce n'est qu'en s'absentant que cette petite fille obtient de ses proches qu'ils tiennent compte de son existence.

● Un foyer accueillant

Eibhlín (la cousine de Máire) et Seán Kinnsella sont un couple d'élèves, catholiques pratiquants (ils se rendent à la messe le dimanche), mais pas au point de réciter le rosaire. Plus aisés que la famille de Cáit, ils sont sociables, attentionnés et spontanément généreux, au point de contribuer financièrement à la rénovation d'une école alors qu'ils n'ont plus d'enfant.

Seán est le premier à apparaître à l'image : en tenue d'agriculteur, près de son tracteur, il est présenté comme travailleur. Pragmatique et soucieux des bienséances, il est parfois autoritaire (sa voix est forte et grave), mais il remet en question ses manières de communiquer avec Cáit. Habité par les valeurs de l'entraide, c'est, au fond, un cœur tendre – il n'aurait pas su abattre son chien, d'après Úna. Il fait aussi mille concessions pour éviter que sa femme n'entre en conflit ouvert avec Dan.

Face à ce dernier, Eibhlín cache difficilement son indignation. Elle tient à ce que Cáit s'exprime librement. Elle est d'emblée associée aux principes de transparence et de



sincérité. La suite du scénario s'attèle à complexifier ce personnage. Habile, Eibhlín est prête à fabuler pour épargner Cáit du sentiment de honte. Elle est profondément endeuillée et le cache à son entourage. Dans le déni, elle expose un enfant qui n'est pas le sien dans les vêtements de celui qu'elle a perdu.

● Un élevage laitier

Largement vouée à l'exportation, la production de viande et de lait est un pilier de l'économie irlandaise. Les terres agricoles y sont composées à 92% de prairies, favorables à l'élevage de ruminants (ovins et bovins). En soutenant la filière de l'élevage, l'État irlandais entend aussi valoriser l'image d'un pays verdoyant et respectueux de l'environnement. Mais depuis quelques années, les exploitations ont tendance à grossir, et le nombre d'éleveurs à diminuer. *The Quiet Girl* propose la représentation d'un élevage laitier au début des années 1980. On ne voit que rarement le troupeau des Kinnsella – le film met l'accent sur l'entretien de l'étable, réalisé pendant que les vaches pâturent, quelque part hors champ – et jamais en entier. La séquence du repas du veau est susceptible d'attendrir les élèves. Cáit se demande de quel droit on le prive du lait de sa mère ; la réponse de Seán, invoquant la productivité, ne la convainc pas [00:42:51 – 00:43:34]. Voilà qui peut introduire une discussion en classe sur la question du bien-être animal. Quant aux scènes dans l'étable vide, elles fournissent l'occasion d'expliquer le système de la ferme à travers l'architecture des lieux : points d'alimentation, salle de traite, zones d'isolement, bâtiments de vêlage...

● Remplacements, déplacements

Autour de Cáit, deux couples sont en miroir : d'une part Máire et Dan, ses parents, de l'autre Eibhlín et Seán, qui vont assurer, le temps d'un été, une fonction d'accueil. En répétant deux fois le mot « papa » à la fin du film, Cáit désigne d'abord son père (Dan), puis celui qui, sans l'être vraiment, en tient lieu cependant (Seán). C'est aussi le caractère dysfonctionnel du premier qui est pointé au revers de cette conclusion très émouvante.

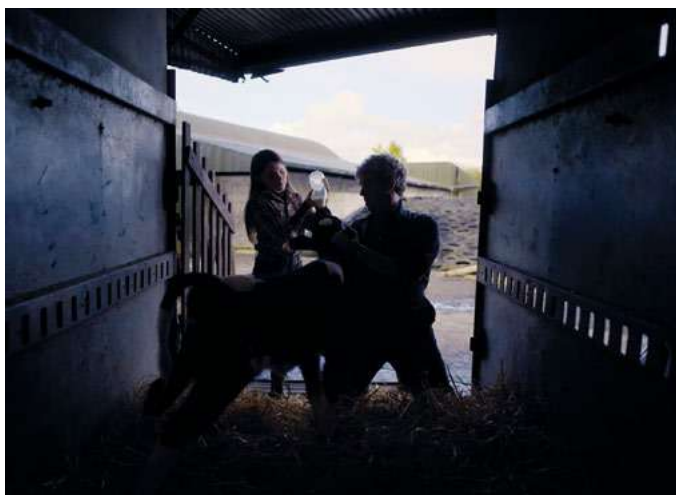
Les Kinnsella, qui offrent un cadre favorable au développement de Cáit, s'organisent de façon conventionnelle. Au quotidien, c'est la femme qui s'occupe du foyer, de la sphère privée, tandis que l'homme travaille à la ferme et gère la sphère sociale. La construction du récit met bien l'accent sur cette structuration du couple. Du côté de l'affect, de l'intériorité, Eibhlín va résoudre le problème de l'énurésie de Cáit. Du côté de l'action, du dehors, Seán va résoudre celui de ses fugues. L'un et l'autre sont toutefois en mesure de se relayer en cas d'imprévu.

Ne connaissant pas encore le secret des Kinnsella, on peut interpréter l'intervention péremptoire de Seán à propos des vêtements de Cáit comme l'expression d'un souci des normes de genre, d'autant plus qu'il s'agit d'emmener la fillette à la messe. La suite du film oblige à questionner cette lecture *a priori* : ce qui gêne n'est pas tant son accoutrement de petit garçon que le fait qu'elle porte, à découvert, le fardeau symbolique d'un deuil qui la dépasse.

● Entours

Bien que son intervention dans le film soit courte, Úna joue un rôle capital dans le parcours initiatique de Cáit : c'est elle qui lui révèle le passé douloureux des Kinnsella. Ce personnage, très antipathique (indiscret, manipulatrice, médisante, insultante), correspond au cliché de la commère. En quelques secondes, le film permet d'appréhender son environnement familial : elle a la charge d'une vieille femme (sa mère, sans doute) et de deux enfants turbulents ; de conjoint, en revanche, nulle trace. Elle aussi endure peut-être une absence.

D'autres personnages apparaissent en bordure de l'histoire, très furtivement. L'un d'entre eux (à la veillée funéraire) ressemble à s'y méprendre à l'inventeur de la psychanalyse, Sigmund Freud [00:53:48]. Outre ce clin d'œil, ces silhouettes et personnages importent surtout, dans le récit, par les regards qu'ils posent sur Cáit. Il y a celui que l'amante de son père lui jette de biais, celui que les amis des Kinnsella lui adressent au cours de la partie de cartes, celui de la vendeuse de robes qui la prend pour la fille d'Eibhlín (ce que celle-ci ne nie pas)... De l'un à l'autre, Cáit se découvre une place dans l'espace social, au-delà du foyer.



Genre

Du drame social au conte de fées

Pris entre des impératifs économiques et des rapports de convention ou de solidarité, les personnages de *The Quiet Girl* sont typiques du genre du drame social. Toutefois, le film puise aussi dans le domaine du merveilleux, en harmonie avec l'imaginaire de l'enfant qui se trouve au cœur de son récit.

● Vecteurs d'enchantement

Dans l'arrière-cuisine des Kinnsella, en découvrant le principe du congélateur, Cáit cite la légende du Tír na nÓg, la «terre de l'éternelle jeunesse» qu'un aventurier téméraire (Oisín) se serait risqué à quitter sur son cheval blanc après y avoir vécu des siècles. Un cheval, associé à l'idée de résilience, intervient aussi dans l'histoire que Seán raconte à Cáit au bord de la mer, dans la nuit. En 1992, un film de genre hybride, *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, a contribué à populariser ces motifs de la mythologie celtique à l'international. On peut bien sûr les appréhender dans *The Quiet Girl* comme autant de marqueurs de l'«irlandicité» du film, venus s'ajouter à son paysage verdoyant. Il a été tourné dans le comté de Meath : berceau du roman national irlandais, cette région rurale est l'ancienne terre d'accueil de rois celtes (les Hauts Rois d'Irlande) et de légendes druidiques.

Soutenue par les rituels quelque peu superstitieux et la «recette secrète» d'Eibhlín, la symbolique de la magie avance à pas feutrés tout au long du film. Un portail, un miroir, un clair de lune, des chemins bordés d'arbres aux branchages tentaculaires, une vieille louche plongée dans l'eau étincelante d'un puits... Les composantes de ce décor pourtant naturel rappellent bien des contes merveilleux – qu'ils soient celtiques ou non, d'ailleurs. Le dialogue que Cáit surprend entre ses parents, au début du film, réactive la grande hantise de l'abandon parental qui alimente les plus célèbres contes de l'enfance : *Hansel et Gretel*, *Le Petit Poucet*...

● Disparaître, (ré)apparaître

«Qui est-ce?» demande un ami des Kinnsella en voyant Cáit attablée auprès d'eux. Pour la petite héroïne de ce drame, le problème est bien de creuser sa place dans le regard des

Photographies de plateau © ASC Distribution



autres, que ce soit au sein d'une famille ou, à plus grande échelle, dans la société. Jusqu'à ce qu'elle se révèle transformée aux yeux de sa mère, à la fin du film, son aventure est scandée de disparitions (ses fugues), de réapparitions et de métépsychoses. Il arrive qu'un accessoire discret confère un accent merveilleux à ces moments. Ainsi du balai (évoquant la figure de la sorcière) que, pour une raison inexplicable, Cáit tient dans la main lorsque Seán la retrouve dans l'étable ; ainsi des bottes en caoutchouc (rappelant les bottes de sept lieues) qu'elle porte lorsqu'elle court jusqu'à la boîte aux lettres des Kinnsella, jouant un rôle qui ressemble à celui d'une messagère. Sa chute dans le puits représente un sommet de féerie. Non montrée, elle se signale au loin (dans l'étable) par un étrange bruit caverneux, d'origine mystérieuse... Ce choix de montage autorise toutes les fabulations. La réapparition de Cáit, tout imprégnée de cette eau rédemptrice, éveille le fantasme de la résurrection tant espérée du fils noyé d'Eibhlín et Seán.

● Heidi

Écrite en langue allemande par l'autrice zurichoise Johanna Spyri, l'histoire d'*Heidi* est publiée en deux volumes successifs, en 1880 et 1881. En pleine mutation industrielle, elle joue sur l'opposition entre la vie urbaine et le milieu alpestre, loin duquel Heidi (diminutif d'Adelheid, son nom de baptême) souffre du mal du pays. Elle a inspiré de nombreuses adaptations à l'écran, cédant pour certaines d'entre elles à un folklorisme minaudier – la fillette y arborant parfois d'impeccables nattes blondes, alors qu'elle a les cheveux foncés et embroussaillés dans le roman original.

Que Cáit, dont le nom évoque celui de Caitlín Ní Uallacháin (figure mythique irlandaise devenue un emblème national), lise le roman *Heidi* ressemble à un aveu de filiation tant il y a de points communs entre elle et l'égérie helvétique qu'est devenue Heidi. Ballotée entre différents foyers, Cáit apprécie de courir et cultive une proximité avec le paysage – le bocage plutôt que l'alpage, en l'occurrence. Il pourra être intéressant d'inviter les élèves à imaginer la suite des aventures de Cáit, en s'inspirant – ou en s'écartant – de celles d'Heidi.



Montage

Le temps de grandir

Colm Bairéad a tourné une séquence en référence aux grèves de la faim des républicains incarcérés à la prison de Maze (1980-1981), dont il est question dans la nouvelle *Foster*, mais il l'a écartée au montage, préférant rester implicite s'agissant du contexte – ce qui tend à conférer à *The Quiet Girl* la dimension anhistorique d'un conte [Genre].

● Il était une fois, l'été

Les modèles de voitures, les équipements ménagers (le congélateur...) sont autant d'indices de l'époque où se déroule la fiction, mais ne permettent pas de la dater précisément. La radio permet toutefois de situer la période de l'année: un speaker annonce l'été au début du film [00:03:06], un autre la rentrée prochaine, avant le retour de Cáit chez elle [01:08:20]. À l'image de ce bruit de fond peu remarquable, les signes du passage des jours s'égrènent au cours du film à travers quelques événements relevant de l'ordinaire agricole (le problème de la coupe des foin, l'annonce des vélages de fin d'été) et d'autres détails mis en avant par certains plans (les hirondelles, les premières pluies, la rosée matinale).

● Le temps qui passe en douce

The Quiet Girl couvre donc, en une heure et demie, une période d'environ deux mois. Le film est émaillé d'ellipses, escamotant des durées incertaines: quelques heures, quelques jours ou peut-être deux ou trois semaines. Combien de temps sépare la lecture de la lettre des Kinnsella par Máire du départ de Cáit? Combien de temps Seán cherche-t-il Cáit dans l'étable? La lumière baisse déjà lorsqu'il la retrouve. Ces flottements temporels maintiennent la vigilance du spectateur sur ce temps susceptible de passer sans qu'on s'en aperçoive.

Des silences, parfois pesants, laissent pourtant entendre la trotteuse d'une horloge et donnent à ressentir l'écoulement inexorable des secondes. Au mépris de toute vraisemblance (cette horloge est accrochée dans la cuisine des Kinnsella), ce «tic-tac» accompagne Cáit jusque dans la forêt, lorsqu'elle décide d'aller y puiser de l'eau toute seule. Il nous avertit: dans les instants qui suivent, Cáit va grandir plus vite qu'il n'y paraît.

Une enfant évolue donc subrepticement, et ce notamment en se confrontant à l'idée de la mort. Cáit l'expérimente de diverses manières: lorsqu'elle assiste à la veillée mortuaire, lorsqu'elle apprend que les Kinnsella ont perdu leur fils et, enfin, lorsqu'elle tombe dans le puits.

● L'itératif et l'événement

Le quotidien, chez les Kinnsella, est ritualisé. En littérature, l'usage de

l'imparfait pourrait le décrire. Or il n'y a pas de temps grammaticaux au cinéma. Prises séparément, les séquences qui composent un film sont perçues comme relatant des instants particuliers. Pour produire une sensation d'itération, Colm Bairéad a recours au principe du «montage-séquence»; des actions se succèdent et s'enchevêtrent suivant un ordre non soumis à la chronologie, créant des effets de redondance: le refrain d'une chanson, la reprise d'un motif visuel. Le sémiologue Christian Metz a théorisé ce type de montage sous le nom de «syntagme fréquentatif». Dans *The Quiet Girl*, ces séquences – [00:31:49 – 00:35:00], [01:06:01 – 01:08:06] – sont saupoudrées de microvariations: dans la reprise sempiternelle d'un geste ou d'une opération, Cáit est susceptible d'évoluer. Elle passe l'aspirateur seule après l'avoir fait avec Eibhlín. Un plan sur Seán qui regarde sa montre annonce ses progrès à la course. La fin de la première est très démonstrative: au terme du décompte des coups de brosse qui a rythmé toute la séquence, la déclamation du nombre «cent» coïncide avec le découverture du lit de Cáit – geste qu'Eibhlín effectue chaque matin. Ce matin-là, les draps de Cáit sont secs.





Mise en scène Comme dans un livre ouvert

Pour aider Cáit à lire, Seán lui conseille de poser le doigt sous les mots. Ce geste de pointage, elle l'effectue également contre la vitre de la voiture de son père, à travers laquelle le paysage défile [00:06:55]. Le visible est comme un livre : il se déchiffre. Dans cette forêt de phénomènes optiques, il importe d'abord d'isoler ce qui doit être regardé.

● Espaces saturés, espaces vacants

Le début de *The Quiet Girl* met l'accent sur une difficulté propre à Cáit : trouver un endroit où se mettre, une place où demeurer. L'encombrement des lieux (chez elle) et le chahut environnant (à l'école) y font obstacle. Le choix du format dit « carré » (1.37) communique une impression d'étroitesse. Dans la maison de Máire et Dan, il n'y a pas d'espaces vacants. Cáit partage sa chambre avec ses sœurs ; le petit dernier pleure dans le couloir, sur sa chaise haute ; l'atmosphère est grisâtre, enfumée et, dans chaque plan, un objet s'interpose en amorce. En quelques secondes, on retrouve cet effet de congestion chez Úna – à ceci près que son intérieur semble moins délabré, moins pauvre. Cáit se tient alors crispée contre une collection de vaisselle peinte. Ce décor ostentatoire et quelque peu embarrassant n'est pas sans trahir le souci des apparences de son hôtesse.

Le contraste est immense avec la maison des Kinnsella. La plupart de leurs murs sont clairs et unis, les couleurs sont cohérentes, lumineuses, les espaces bien délimités, la décoration discrète. Ce qui n'est pas en cours d'utilisation est

rangé. Les pièces semblent vastes. S'y ajoutent la prairie, la forêt, l'étable, une longue allée où courir : au fur et à mesure du film, l'espace s'élargit autour de Cáit. Ici, il y a de la place pour elle, jusque dans des vêtements à sa taille, conservés dans une armoire. Cáit va explorer cet espace avant de réaliser qu'il est le signe d'une absence, le vide laissé par la disparition du fils des Kinnsella [Séquence].

Parmi ces places vacantes, il en est une que Cáit va investir en toute connaissance de cause : le regard de Seán (mis en avant par le rétroviseur de la voiture [01:06:47], comme l'était celui de Dan auparavant [00:06:41]), puis ses bras : c'est la conclusion du film. En amont, le rituel du coucher donne lieu à la reprise d'une même mise en scène, avec un plan rapproché sur l'agriculteur (de trois quarts dos) qui regarde la

● À l'écoute des murs

Au début de *The Quiet Girl*, un détail contribue à présenter le tempérament lunaire de Cáit : avant de se réfugier sous son lit, elle reste quelques secondes debout face au mur, immobile. Serait-ce le motif floral ornant cette paroi qui la captive, ou bien l'ombre qui s'y projette (et qui représenterait l'image incertaine qu'elle se fait d'elle-même) ? Ce curieux penchant pour l'observation des murs – d'ordinaire présumés indignes d'attention soutenue – se confirme par la suite : il arrive à Cáit de contempler ceux de la chambre où elle est installée chez les Kinnsella. Ceci occasionne notamment deux plans subjectifs, fixes et frontaux, sur le papier peint qui les recouvre [00:45:39 – 00:46:00]. Ces images, nettes sur toute la surface de l'écran, laissent planer le doute quant à ce qui fascine la fillette : ce pourrait être le grain de la tapisserie aussi bien que ses motifs figuratifs. Il s'agit de locomotives. Dans cet espace propice à la rêverie qu'est la chambre à coucher, le train peut évoquer le voyage, la connexion avec l'ailleurs... Mais tous ces trains roulent dans des directions différentes, sans perspective commune, ce qui convoque plutôt le paradigme de l'égarement. Plus tard dans le film (quand nous serons en mesure de les associer à la personnalité du petit garçon qui dormait dans cette chambre avant elle), Cáit les regardera sous un autre angle, et de façon plus active. Tandis que Seán médite à la fenêtre, la mise au point s'ajuste au cours d'un travelling le long du mur (filmé de biais), qui traduit le cheminement de son regard [01:12:16 – 00:12:33]. Devenue familière, cette surface a gagné en profondeur pour elle – c'est-à-dire en significations –, et son œil va sélectionner la locomotive qui fait sens dans la situation où elle se trouve (sur le départ) : celle qui est accompagnée d'un personnage faisant un signe de la main.





télévision et salue Cáit sans se retourner. Ce plan récurrent désigne un lieu, certes exigu mais disponible, que le visage de Cáit va finalement occuper: l'épaule de cet homme, contre laquelle elle s'endormira quelques semaines plus tard.

● Modeler la lumière

La lumière confère à chaque scène de *The Quiet Girl* sa vibrance, son esprit particulier. Parfois chaude et contrastée, dansant entre les branches des arbres, elle se fait plus blafarde pour la veillée mortuaire. Les scènes pivots du film – celles où les paroles échangées transforment les relations entre les personnages principaux – sont nocturnes. Dans la chambre aux locomotives, une tache de lumière plus ou moins grande, émanant de la fenêtre, se dépose sur le mur; elle entretient le sentiment que cette chambre abrite une âme. Le troisième point lumineux que Cáit repère depuis la plage, après sa conversation avec Seán, érige définitivement la lumière au rang de signe [01:05:25].

La directrice de la photographie Kate McCullough avait déjà été récompensée pour son travail sur *Arracht* de Tom Sullivan (2019), avant de recevoir le Prix du cinéma européen de la meilleure photographie avec *The Quiet Girl*. Pour les scènes diurnes, en extérieur, en dépit du ciel changeant, elle a préféré minimiser le recours aux effets d'éclairage artificiels et modeler la lumière du soleil à l'aide de réflecteurs, pour développer la magie naturelle des lieux.

La lumière n'est pas seulement un moyen d'éclairer les choses et les êtres filmés, elle peut être le sujet même des images. L'entrelacs des plans qui racontent la découverte du puits, ou encore le trajet du retour de Cáit chez elle, met à l'honneur l'élément lumineux dans toute son autonomie. Ses rayons se réfractent à l'infini sur l'eau; il imprime ses halos irisés sur une vitre de voiture ou sur l'objectif de la caméra.

● Une dramaturgie des optiques

Le film s'ouvre sur un plan de composition assez commune: un paysage. Ce plan présente néanmoins un caractère insolite: la profondeur de champ est réduite, l'horizon est donc flou. Ce n'est qu'au gré d'un décadre (panoramique descendant) que son véritable sujet se révèle: le corps d'une fillette recroquevillée sur le sol qui, lui, apparaît net (bien qu'en partie camouflé sous de hautes herbes). La ligne est donnée: *The Quiet Girl* sera pavé

d'images tantôt décadrées, tantôt défocalisées, tantôt les deux. Colm Bairéad et Kate McCullough ont ainsi retranscrit l'errance de Cáit, qui ne sait trop ce qu'il importe de regarder, perdue dans une forêt de phénomènes humains, optiques et sonores. Le plan qui annonce son départ est exemplaire. Filmé depuis le sol, il laisse la tête de Cáit hors champ, littéralement ailleurs, tandis qu'à l'arrière-plan, flous, ses parents préparent son voyage. En outre, beaucoup de plans subjectifs épousant le point de vue de Cáit visent «à côté» du sujet, que ce soit en raison de la position de la fillette (dans un escalier, derrière une porte...) ou de sa personnalité contemplative: contre-plongées désaxées sur le ciel, gros plans sur les flancs et les épaules de son père dans la voiture, ou encore sur la boucle d'oreille de l'amante de Dan – mais peut-être Cáit reconnaît-elle ce bijou? Certaines singularités, même dérisoires, peuvent lui sembler plus significatives que d'autres. Ainsi de l'apparition d'une troisième lumière dans les profondeurs de la nuit.

Kate McCullough a construit une véritable dramaturgie des optiques pour accompagner l'histoire, qui est aussi celle d'un ajustement des regards. Elle a coordonné ses changements d'optique aux grandes ruptures qui structurent le récit. Presque tout le film est tourné avec des focales «moyennes» (entre 35 mm et 120 mm), mais Kate McCullough a utilisé un grand angle (14 mm) pour le retour nocturne dans l'appartement, après que le sujet tabou a été levé entre Cáit et les Kinnsella. Cette altération sensible de la perspective (au demeurant moins flatteuse pour l'intérieur des Kinnsella) traduit un changement dans la perception que les personnages ont les uns des autres, et l'appréhension de ce qui les sépare. L'anecdote de la troisième lumière que Cáit signale à Seán y fera écho: ces trois lumières représentent les trois membres de cette quasi-famille, désormais consciente de l'image qu'elle renvoie d'elle-même.

«La décision de tourner le film sur cinq semaines en plein cœur de l'automne nous a permis d'obtenir ces ambiances. [...] Les journées sont encore assez longues, et surtout vous pouvez tirer le meilleur parti des incidences solaires presque toute la journée»

Kate McCullough



1



7



13



2



8



14



3



9



15



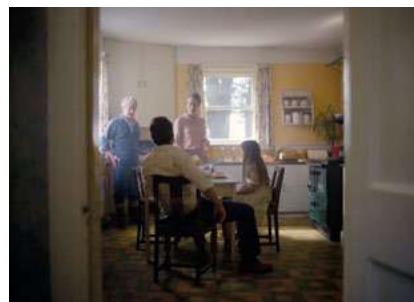
4



10



16



5



11



17



6



12



18



Séquence

L'esprit des lieux [00:13:44 – 00:19:21]

Cáit fait la connaissance du couple des Kinnsella chez qui elle va passer l'été. Tandis que l'aigreur de son père déteint sur la conversation, la fillette se montre toujours plus curieuse de ce nouvel environnement.

● Enchantée

Accompagné d'une musique cristalline, un gros plan sur le visage assoupi de Cáit [1] place la séquence à suivre sous le signe du sommeil – du rêve ? – d'une enfant. Elle se réveille. La luminosité est plus chaude, ce monde est sensiblement différent de celui dans lequel elle s'est endormie. Sans doute lui sied-il davantage : telle la passagère d'un carrosse, elle occupe une position cardinale, au centre de la banquette arrière [2]. À travers le pare-brise de la voiture de son père, elle entrevoit une allée bordée d'arbres majestueux [3]. Semblable à un visage, la façade d'une maison, avec son porche et ses grandes fenêtres, se tourne progressivement vers elle à la faveur de cette caméra embarquée [4]. Dan coupe le moteur, la musique s'arrête. Ses jurons et son attitude blasée n'y pourront rien : discrètement – à l'instar du chant des oiseaux –, la magie a pris le dessus.

Dan quitte le véhicule et rejoint un agriculteur (Seán) sous les yeux de sa fille [5], sans l'inviter à le suivre. L'espace va se partager autour de Cáit : d'un côté, on fait abstraction de son existence ; de l'autre, on la considère. Alors qu'elle observe les deux hommes qui discutent, et l'ignorent, sur sa gauche, l'ouverture de la portière arrière droite la surprend. Elle se retourne ; un franc contre-jour l'éblouit [6]. Il est le corollaire du regard émerveillé qui se pose sur elle en contrechamp. Une femme, Eibhlín, s'accroupit à sa hauteur et plonge ses yeux droit sur elle – soit droit dans l'objectif de la caméra [7]. Étape par étape, elle attire Cáit dans la lumière : elle la prie de se lever [8], l'examine de bas en haut – la vue subjective de ses jambes sales, exempte de commentaire, traduit sa bienveillance – balaie ses cheveux vers l'arrière [9], puis l'invite à la suivre.

« [M]'intéresse dans le cinéma narratif ce qui n'est pas, à l'intérieur des images représentatives et en mouvement, assignable, localisable, découplable, objet en mouvement, mais ce qui est vide, passage immatériel, mouvement pur ou immobilité totale, figement »

Marc Vernet, théoricien

La cuisine des Kinnsella est claire, les teintes jaunes y dominent, avec quelques touches de vert. L'entrée d'Eibhlín et Cáit en ces lieux est filmée depuis un couloir, ou une pièce voisine, à travers une porte ouverte [10]. Avant de s'asseoir dos à cette porte, la fillette jette un œil du côté de la caméra, comme pour ne plus se laisser prendre au dépourvu par qui-conque la regarderait à son insu. Eibhlín lance la conversation. S'ensuit un champ-contrechamp assez classique, mais Cáit ne peut pas s'empêcher de se retourner, comme attirée par le hors champ [11]. Elle demande si d'autres enfants vivent dans cette maison. Tandis qu'Eibhlín lui répond par la négative, la caméra quitte à nouveau la cuisine sans motif identifiable – sinon le thème de l'absence d'enfant ? – et se réinstalle à distance, de l'autre côté de la porte [12]. Toujours

hors champ, cette zone, que Cáit observait avec tant d'attention, redouble d'épaisseur... Serait-elle habitée ?

● Interpositions

Les hommes entrent dans la cuisine. Dan accule Eibhlín à son statut de femme mariée (« Mrs »). Elle lui répond sèchement par son prénom. L'espace se reconfigure autour de leur face-à-face. Dan prend la place de sa fille, en bout de table. Dès que possible, il ramène la conversation à ce qui est susceptible de flatter son égo, quitte à mentir sans vergogne ou à humilier ses enfants. À chacune de ses phrases, Eibhlín, de l'autre côté de la pièce, n'a d'autre choix que de s'inscrire en faux. Trois champs-contrechamps vont souligner l'hostilité entre eux, faisant jouer la direction de leurs regards, tantôt fuyants, tantôt braqués l'un sur l'autre [13, 14].

Cáit et Seán – dont les présentations ont été interrompues par les vantardises de Dan à propos de sa collecte de foin – se tiennent en marge de cette confrontation. Cáit, qui s'est retranchée sur le bord latéral de la table, est exclue de la conversation. On parle d'elle à la troisième personne du singulier. À en croire son visage de cire [15], le discours de son père ne l'étonne guère. Elle n'a de regards que pour Eibhlín, ainsi que pour les mets appétissants que Seán dispose devant elle. Ce dernier est rendu encore plus discret par le découpage : aucun plan rapproché ne lui est accordé, si bien qu'on ne saurait encore lui attribuer de visage. Il semble que l'intrigue ne le concerne pas directement. Cependant, il est actif en bordure du champ (il dresse la table) et lorsque dans un accès provocateur, Dan propose au couple d'embaucher Cáit pour compenser ses frais de bouche, il s'empresse d'intervenir avant sa femme – impassible, mais ferme.

Dan s'est interposé entre la cuisine et l'espace adjacent qui aimantait le regard de Cáit avant qu'il n'arrive, mais le charme n'est pas rompu. Cette zone se laisse entrevoir derrière lui : il s'agit d'un séjour, très lumineux. À deux reprises, la caméra y retourne, ce qui ne manque pas de faire ressortir la position avachie et dédaigneuse de Dan, au beau milieu de l'image. Il est remarquable que ce point de vue singulièrement retiré de la scène se trouve réactivé à chaque fois que Seán parle : il semble que sa voix rauque l'appelle [16].

● Qui est là ?

Lorsque Dan présente enfin sa fille comme une ingrate, aucun contrechamp ne répond à son visage torturé d'acrimonie, ce qui souligne sa profonde solitude. Sur le côté, Cáit reprend enfin la parole, mais pour aborder un tout autre sujet : elle doit aller aux toilettes. À la faveur d'une petite ellipse, le point de vue campe déjà en haut d'un escalier, quelques secondes avant que la fillette ne s'y engage. Le calme règne à l'étage, mais il semble qu'un œil – pris en charge par l'objectif de la caméra – tienne à garder de l'avance sur Cáit. Tapi dans une chambre jaune, le voilà qui attend qu'elle apparaisse dans l'alignement de la porte derrière laquelle il se trouve [17]. Cáit se tourne vers lui, exactement comme elle l'avait fait en arrivant dans la cuisine. En lieu et place du plan subjectif attendu, le point de vue fait volte-face autour d'elle : c'est bien elle qui est regardée, et non l'inverse [18]. La composition de ces deux derniers plans, saillante (avec surcadre), est la signature de la présence invisible qui s'est déjà manifestée au rez-de-chaussée. Incidemment, la caméra s'est engouffrée dans la pénombre d'une chambre diamétralement opposée à la jaune. Un rayon de lumière la traverse. Sans lui assigner le corps qu'il n'a plus, cette mise en scène donne à pressentir le petit fantôme qui rôde en ces lieux. Non sans une pointe d'espièglerie – flaire-t-elle sa présence ? –, Cáit s'immobilise, redresse le menton, puis se laisse basculer dans les toilettes et ferme la porte, comme pour jouer à cache-cache.

Dialogues

Le dit et le su

Le titre irlandais de *The Quiet Girl*, *An Cailín Ciúin*, dénote le silence avec plus de littéralité que son titre anglais («*ciúnas*» signifie «silence» en gaélique irlandais). Une petite fille silencieuse, sans cesse exposée au langage contradictoire et compliqué des adultes, finira par prendre franchement, et courageusement, la parole : telle est la clé de voûte du film.

● Deux langues, deux pères

L'histoire de l'Irlande a fait du gaélique irlandais plus qu'un patrimoine immatériel : un symbole de la résistance contre l'impérialisme anglais. Si Colm Bairéad a choisi de tourner son film dans cette langue, c'est bien pour défendre l'identité et la culture de son pays. L'anglais n'est pourtant pas absent dans le film. Il est utilisé par les médias (radio et télévision), ainsi que par la vendeuse de prêt-à-porter (à laquelle Eibhlín répond donc en anglais). Cáit lit le roman *Heidi* dans sa traduction anglaise. L'irlandais est donc bien associé à l'environnement protecteur du foyer des Kinnsella, ainsi qu'à la communauté paysanne voisine, quand l'anglais semble s'imposer à l'extérieur : il reste le moyen d'accéder à l'information, de se forger une culture générale et de bénéficier des commerces et services de la ville.

Ce clivage linguistique traverse la famille de Cáit, dont la mère parle irlandais quand le père semble s'y refuser. Lui ne parle qu'anglais, et impose cette langue dans toutes les conversations auxquelles il participe : c'est en anglais qu'il discute avec sa femme, avec sa fille, avec sa belle-famille. Sous son influence, les discussions en anglais sont lardées de traits d'ironie («Voici l'enfant prodigue», dit-il au retour de sa fille) et d'insinuations plus ou moins malveillantes, mais exigeant toujours, de la part de Cáit, un effort supplémentaire d'interprétation. Globalement, l'anglais est rattaché à un registre de langage plus sombre, et plus felleux : c'est la langue dans laquelle on jure, on peste, dans laquelle on persifle à l'école, en dehors des salles de classe.

Associé à ces dichotomies entre l'espace domestique et l'espace social, entre la transparence et la duplicité, la bienveillance et le ressentiment, le bilinguisme de *The Quiet Girl* apporte un supplément de signification à l'histoire originale. À la fin, Cáit répète le mot «*daddy*», comme dans



Foster de Claire Keegan... mais à la lumière de la diglossie du film, on peut être sensible à une légère variation dans l'accent. Les consonnes sont plus appuyées la seconde fois, alors que le mot ne désigne plus Dan (le père naturel, anglophone, de Cáit) mais Seán (son père de substitution, irlandophone), laissant ouïr l'équivalent gaélique du terme : «*daidí*». Le schisme socio-culturel pointé par le bilinguisme du film gagne le territoire de l'intime, le domaine de la psychologie.

● Les formes du silence

À la fin, Cáit ne répond pas à la question de sa mère : «Que s'est-il passé, enfin ?» Son silence n'en est pas moins perçu différemment de la façon dont il l'était avant son séjour chez les Kinnsella, que ce soit par sa mère (c'est la raison pour laquelle celle-ci insiste : elle devine que quelque chose s'est passé) ou par le spectateur du film.

Si Cáit parle peu au début du film, c'est parce que quelque chose s'y oppose. Son silence semble résulter d'une angoisse, voire le résultat d'une coercition. Lorsqu'elle demande à Eibhlín si la promenade qu'elle lui propose doit rester un secret entre elles deux, le visage de son interlocutrice est saisi d'effroi. Si Cáit est prête à porter le poids de secrets à la demande d'autrui, il faut craindre qu'elle soit maltraitée ou abusée par une ou des personnes ayant autorité sur elle. Ce thème du silence, notamment celui des jeunes filles, tourmente la société irlandaise depuis le début des années 1990 avec la levée du tabou autour des blanchisseries Madeleine





par le fond, le monde tourne désormais autour d'elle. C'est par choix que Cáit garde le silence. Elle applique alors le conseil que Seán lui donne au bord de la mer, au clair de lune: «Tu n'es jamais obligée de dire quoi que ce soit. Souviens-toi toujours de ça.» Seán s'exprime lui-même volontiers par des gestes plutôt que par des paroles: un biscuit posé sur une table peut signifier une invitation à le rejoindre à l'étable. Le discours qu'il tient à Cáit sur la plage est très elliptique, émaillé de pauses laissant entendre le chuchotement des éléments naturels autour de lui (le vent, les vagues) et traduisant sa quête d'inspiration. Par son décor, son éclairage, son rythme, cette conversation nocturne, filmée de dos, est le négatif de l'interrogatoire pressant qu'Úna a infligé à Cáit un peu plus tôt dans la journée.

● La parole de Cáit

– où des femmes, souvent mineures, ont été enfermées, exploitées et violentées par l'institution religieuse au cours des XIX^e et XX^e siècles; Peter Mullan s'est emparé de la question avec *The Magdalene Sisters*, sorti en 2002. L'histoire de ces établissements pèse si lourd dans la mémoire irlandaise qu'un plan d'ensemble ajusté à la façade impénétrable d'un couvent [00:49:25 – 00:49:33], si furtif soit-il, ne saurait être tout à fait anodin dans un film qui, par ailleurs, fait du silence d'une petite fille son motif principal.

À la fin de *The Quiet Girl*, le mutisme de Cáit n'est plus de l'ordre du repli, de l'effacement. Il relève au contraire de l'affirmation de soi et s'accompagne d'un panoramique autour de la fillette: n'en déplaise à son père, qui quitte le champ

Outre le fait que la parole de Cáit soit rare, elle reflète une tendance à saisir les mots au pied de la lettre, ainsi qu'une disposition à l'enchaînement par association d'idées. Le mot «landau», qu'Eibhlín emploie pour lui dire (par métonymie) qu'elle l'a connue très petite, est prétexte à une digression immédiate à propos de l'objet qu'il désigne (ses sœurs l'ont cassé en jouant avec). Du fait de son jeune âge, Cáit ne fait pas encore de hiérarchie parmi les choses dites ou à dire, entre celles qui comptent et les autres. Elle incarne donc une proie facile pour Úna, qui se délecte de vécilles qu'elle juge révélatrices ou dignes de commentaires: le matériau des perles d'un chapelet, l'endroit où dort un chien... Lorsque Eibhlín demande à Cáit de quoi elles ont parlé, la fillette mentionne d'abord le thème du beurre et de la margarine, très anecdotique au regard de l'information principale de cet échange: la mort du fils des Kinnsella.

C'est donc sur les épaules de Cáit, ce personnage pourtant «fragile sur ses mots» (comme on peut l'être sur ses appuis), que va reposer la responsabilité de révéler le dessous des cartes. Ce que met au jour sa prise de parole dans la voiture des Kinnsella, ce n'est pas tant le fait qu'ils ont perdu un enfant et qu'elle a porté ses vêtements (cela, eux le savent, et le spectateur le sait aussi depuis la séquence précédente), mais bien le fait qu'elle a entendu cette vérité, qu'elle a su l'identifier comme importante, et qu'elle est en mesure d'y confronter les autres: de faire savoir ce qu'elle sait. En ce point de bascule du récit, Cáit est filmée frontalement, le visage exposé à une lueur pâle qui fait ressortir son isolement dans l'obscurité, tandis que les Kinnsella, confus, lui tournent d'abord le dos... Aussi pertinente que littérale, la parole de cette enfant confond les adultes qui l'écoutent: les bases du dialogue (qui sait quoi?) doivent être révisées.



● Une chanson irlandaise

Juste avant que Dan ne termine sa pinte de bière dans le bistrot où il a emmené sa fille, les premières notes d'une chanson se font entendre: «*As We Gather in the Chapel Here in Old Kilmainham Gaol...*» («Alors que nous nous rassemblons dans la chapelle de la vieille prison de Kilmainham...»). Le public irlandais aura immédiatement reconnu «Grace», une chanson très populaire en Irlande. Le clin d'œil est ostensiblement anachronique, car cette chanson, écrite en 1985 par Frank et Sean O'Meal, n'a

été enregistrée qu'en 1986, soit cinq ans après l'histoire que raconte *The Quiet Girl*. Dan y semble complètement indifférent, au point de quitter les lieux sans attendre le refrain, ce qui accentue le trait désabusé de sa personnalité. «Grace» raconte le mariage de Grace Gifford (artiste et figure de la lutte pour l'indépendance de l'Irlande) avec le poète Joseph Plunkett dans la prison de Kilmainham, quelques heures avant que celui-ci soit fusillé par les troupes britanniques en raison de sa participation à l'insurrection de 1916.



Parallèles Familles d'accueil au cinéma

L'Enfance nue de Maurice Pialat, *La vie est un long fleuve tranquille* d'Étienne Chatiliez et *La piovella* de Tizza Covi et Rainer Frimmel : cet échantillon filmographique révèle que la thématique de l'accueil d'enfants peut être abordée sur des registres très hétérogènes au cinéma. Entre ces trois films et *The Quiet Girl*, des disparités, mais aussi quelques échos insoupçonnés.

● « Chers parents »

L'Enfance nue de Maurice Pialat (1968) diffère de *The Quiet Girl* à plus d'un titre. Produit par Véra Belmont, Claude Berri, Mag Bodard et François Truffaut – dont le film *Les quatre cents coups*, réalisé à la fin de la décennie précédente, abordait une autre rébellion enfantine – et coécrit avec Arlette Langmann, *L'Enfance nue* a été tourné dans le Pas-de-Calais. Le film se distingue par l'austérité de sa mise en scène (tandis que Colm Bairéad attise l'émotion du spectateur par les moyens du ralenti et de la musique), ainsi que par l'inclusion de fragments documentaires. En outre, dans *L'Enfance nue*, le jeune protagoniste François est suivi par la DDASS, alors que dans *The Quiet Girl*, les parents de Cáit confient leur fille à des proches, dans un cadre informel. Le film de Maurice Pialat nous renseigne donc sur le fonctionnement de l'aide sociale à l'enfance dans la France des années 1960.

Les Minguet (Pépère et Mémère, qui accueillent François) sont incarnés par Marie-Louise et René Thierry, mariés et assistants familiaux dans la vie. Par son organisation, leur couple peut être comparé à celui des Kinnsella : Mémère présente à François sa chambre, vient à son chevet la nuit et soigne ses blessures. Pépère se positionne immédiatement du côté des activités, du travail. Quand le foyer des Kinnsella comporte un vide qui structure le scénario, celui des Minguet est singulièrement peuplé : y vivent également Raoul (l'autre enfant qu'ils accueillent, qui se voit attribué le rôle symbolique de grand frère de François), ainsi que la

très vieille mère de madame Minguet, dont François se rapproche, mais qui décède au cours du récit.

Bien que plus agité, François possède quelques points communs avec Cáit : il fait pipi au lit, se lève la nuit, fugue... Lorsqu'il découvre la maison des Minguet, il fait preuve d'un intérêt pour les lieux qui occasionne une courte séquence exploratoire, à mettre en parallèle avec l'arrivée de Cáit chez les Kinnsella [Séquence]. François observe les photographies de famille exposées sur une commode de la maison et, plus tard, écoute attentivement les histoires que lui racontent Pépère et Mémère. Comme *The Quiet Girl*, et bien que d'une tout autre manière, *L'Enfance nue* interroge le lien qu'un enfant accueilli, au parcours nécessairement décousu, va pouvoir tisser avec le foyer qui l'accueille en se faisant le dépositaire d'un passé qui n'est pas le sien. Comme celui de *The Quiet Girl* [Dialogues], le drame de *L'Enfance nue* s'organise autour d'une prise de parole de l'enfant taiseux, parole d'une portée singulière, puisque couchée par écrit (mais lue en voix off) : le film s'achève sur la lettre que François envoie aux Minguet depuis l'établissement de rééducation où il a été placé. Elle commence par ces mots : « Chers parents » – mots auxquels celui que prononce Cáit à la fin de *The Quiet Girl* (« papa ») peut faire écho.

« Il reste tout au long du film absolument opaque, totalement mystérieux. Rien ne l'explique, ni ne s'explique à travers lui »

Le réalisateur Jean-Louis Comolli
à propos de François dans *L'Enfance nue*

● Miroirs déformants

Également tourné dans le nord de la France, *La vie est un long fleuve tranquille* est une comédie satirique dont l'efficacité tient au rapprochement de deux familles nombreuses que tout oppose : les Groseille – vivant de quelques combines en complément des aides sociales – et les Le Quesnoy – menant une existence bourgeoise, dans le respect des



valeurs catholiques. La particularité de ce film d'adoption tient au fait que ces deux familles sont des familles d'accueil qui s'ignorent. Suite à l'échange de leurs fiches d'identité à la maternité, Maurice et Bernadette (âgés de 12 ans) ont tous deux hérité d'une éducation qui les met en porte-à-faux vis-à-vis de leur famille biologique respective. Financièrement aisés et soucieux de la morale, les Le Quesnoy vont récupérer leur fils, mais garder leur fille (qu'ils savent dorénavant adoptive) et acheter le silence des Groseille pour éviter un traumatisme à l'adolescente – et un scandale public.

Quand *The Quiet Girl* fait valoir la différence entre le foyer d'origine de Cáit et celui des Kinnsella [**Personnages**] [**Mise en scène**], *La vie est un long fleuve tranquille* joue, avec force caricatures, sur le contraste entre le fonctionnement des Groseille (à l'image de leur intérieur désordonné) et celui des Le Quesnoy (où tout est bienséant, sous contrôle). Ce contraste engage la place de la femme au sein du foyer. Entièrement dévouée à son rôle de mère et d'épouse vertueuse, Marielle Le Quesnoy se soumet à l'ordre patriarcal (c'est elle qui prépare le dîner, mais c'est à son époux Jean que revient l'honneur d'appeler les enfants à table). Marcelle Groseille, pour sa part, ne s'empresse pas d'accomplir les tâches ménagères. Elle tient le porte-monnaie et domine son mari : elle est la cheffe de famille. Sur ce point, *The Quiet Girl* propose un angle différent : il met en relation la pauvreté de la famille de Cáit avec les inégalités de genre entre ses parents.

On retrouve dans *La vie est un long fleuve tranquille* le thème du secret de famille et de l'effort que l'entretenir représente (soit ici l'argent donné aux Groseille par les Le Quesnoy), du reste en vain. La scène où, après avoir découvert ce secret, la jeune Bernadette laisse s'écouler le contenu de son assiette sur la nappe blanche des Le Quesnoy n'est pas sans rappeler celle où François (issu d'un tout autre milieu) renverse sa soupe dans *L'Enfance nue*. La fugue de l'adolescente conduit les Le Quesnoy dans une situation tout à fait contraire à leur standing : au commissariat, où Bernadette niera qu'ils sont ses parents. À travers ce personnage, *La vie est un long fleuve tranquille* nous rappelle qu'on ne garantit pas l'épanouissement psychologique d'un enfant en se contentant de soigner les apparences autour de lui.

● La lettre d'une mère

La pivellina (2009) fait intervenir des acteurs non professionnels pour incarner des personnages très proches de ce qu'ils sont dans la vie, si bien que le film est parfois considéré comme un documentaire. La photographe italienne Tizza Covi a imaginé son scénario à partir du vécu de Patty (une artiste de cirque d'une cinquantaine d'années), Walter (son compagnon sur la piste et dans la vie) et Tairo (un adolescent proche d'eux). Ces circassiens étant contraints de se sédentariser en banlieue de Rome en attendant la saison des cirques ambulants, Tizza Covi et son associé, le réalisateur autrichien Rainer Frimmel, ont profité de cette latence hivernale pour tourner le film.

Alors qu'elle cherche son chien, Patty découvre Asia, une petite fille de deux ans abandonnée à proximité du campement. Asia n'articule que quelques mots, de façon encore très approximative, mais porte sur elle des témoignages parcellaires de son petit parcours : un mot de sa mère suppliant de s'occuper d'elle quelque temps, ainsi qu'une photo découpée (suggérant que cette femme s'est séparée de son conjoint). Patty, Walter et Tairo vont prendre l'enfant en charge en attendant des nouvelles. Si *The Quiet Girl* jette un éclairage sur le milieu rural irlandais des années 1980, *La pivellina* permet, pour sa part, de découvrir le quotidien plus excentrique des circassiens ambulants d'Europe. La biographie des acteurs fait surface à mesure que le film se déroule. Ici encore, l'accueil d'un enfant enclenche le dévoilement d'histoires personnelles plus ou moins douloureuses. Tairo (14 ans), qui fait montre d'un dévouement presque irrationnel à l'égard d'Asia, a lui-même trouvé en Patty et Walter une famille de substitution suite au divorce de ses parents.

À la fin du film, Patty reçoit une lettre de la mère d'Asia annonçant son retour prochain. Composante scénaristique cruciale, la lettre de la mère biologique est accueillie comme une mauvaise nouvelle par Cáit dans *The Quiet Girl* (François, lui, ne la reçoit jamais dans *L'Enfance nue*). Et si la fin du film de Colm Bairéad est relativement ouverte, l'intrigue de *La pivellina*, si ténue, reste irrésolue, puisque le film s'achève avant que la mère d'Asia n'apparaisse, nous laissant dans l'incertitude quant à l'avenir de la fillette.

Figure

Petit écran domestiqué

Les assertions de cinéphiles et critiques de cinéma au sujet de la télévision ont fusé depuis son apparition dans les foyers. Les cinéastes l'ont représentée sous un angle le plus souvent dépréciatif. Quel rôle joue le « petit écran » dans *The Quiet Girl* ?

● Un vieux téléviseur

« Petit coussin, entre la bibliothèque et le pot de fleurs » : très méprisantes, les critiques du cinéaste italien Federico Fellini à l'encontre de la télévision visent autant le téléviseur lui-même que les contenus qu'il diffuse. Sur cet écran inclus dans le mobilier du foyer, l'image, arrachée du dispositif fantasmagorique du cinéma, perd toute extravagance, toute prétention à nous faire rêver.

Le poste des Kinnsella, dans *The Quiet Girl*, n'est pas un modèle dernier cri, y compris dans les années 1980, où se déroule l'histoire. Il s'agit d'un téléviseur incrusté dans un meuble en bois, sur pied, comme on en faisait dans les années 1950 : ses dimensions s'apparentent à celles d'un poêle — non sans rapport avec le rituel familial auquel on destinait les premiers téléviseurs. Il diffuse cependant une image en couleur (en Irlande, la télévision couleur est arrivée en 1973).

● Dispersion des regards

Décrire ce téléviseur, c'est affronter une difficulté puisque l'objet se fait rare à l'image — notons qu'il semble également y avoir une télévision chez les parents de Cáit ; il est possible qu'elle la regarde distraitement tandis que sa mère ouvre le courrier, mais ce poste-là ne sera jamais filmé. Chez les Kinnsella, le téléviseur agit manifestement sur ce qu'il se passe dans le champ dès qu'il fonctionne (ce que nous indique le son et la lumière blafarde qu'il émet). C'est d'abord son impact sur les relations au sein du foyer qui est mis en évidence : la télévision disperse les regards des personnages, les désunit. Elle accapare l'attention de Seán chaque soir, au point qu'il ne se retourne pas pour saluer Cáit lorsqu'elle va se coucher. Il faudra que ses yeux s'en détournent légèrement pour qu'il amorce une réflexion sur sa relation avec la fillette.

« La télévision fabrique de l'oubli. Le cinéma a toujours fabriqué des souvenirs »

Jean-Luc Godard



● Du sens à l'anodin

Par deux fois cependant, l'écran du téléviseur des Kinnsella est montré. Les images qu'il diffuse sont alors très anodines, sinon insipides : un jeu (dont Cáit, qui a enfin rejoint Seán sur le canapé, se désintéresse complètement), puis une émission de couture, l'après-midi où Cáit apprend qu'elle va devoir rentrer chez elle. Alors que, la première fois, le téléviseur apparaît comme l'objet du regard de Seán, la seconde fois, l'image ne correspond pas à son point de vue. Le spectateur est ainsi encouragé à établir un lien, de nature thématique ou poétique, entre la situation des personnages et le contenu de l'émission mise en exergue par ce montage. Prise dans les rets du cinéma, la couturière du petit écran induit l'idée de la patience, de la transmission, et accompagne l'humeur mélancolique de Cáit.

● Les morts aux infos

Lorsque Eibhlín prépare Cáit à la vision du corps d'un homme décédé, celle-ci lui répond qu'elle a déjà vu des morts aux infos. Cette réplique furtive est peut-être ce qu'il reste des éléments de contextualisation que Colm Bairéad a choisi de supprimer au montage, qui devaient renvoyer aux « Troubles » en Irlande du Nord — *The Quiet Girl* commence peu après la mort de l'activiste Bobby Sand à la prison de Maze, le 5 mai 1981, après 66 jours de grève de la faim.

Les élèves auront peut-être déjà vu des images difficiles — notamment *via* les réseaux sociaux — en lien avec l'actualité internationale ou avec des faits divers de proximité. Ils pourront s'exprimer à ce propos par le détour du personnage fictif de Cáit : dans quel contexte, sur quel média a-t-elle pu voir des morts ? Que peut-elle en avoir compris ? Retenu ? La discussion pourra évoluer autour de la question des dispositifs qui transmettent ces images. L'écran des téléphones, encore plus petits que le « petit écran », est destiné à un usage non plus domestique, mais résolument individuel, ce qui tend à créer une relation plus exclusive entre l'image et le spectateur (quand bien même celle-ci aurait été vue des millions de fois). Se garder la possibilité de s'exprimer sur une image ailleurs que sur les plateformes qui la diffusent, c'est se réserver le droit de s'en délivrer.



Ouverture

La condition des femmes en Irlande

Le début de *The Quiet Girl* permet de comprendre que la mère de Cáit, surchargée de tâches ménagères, vit sa sixième grossesse. À l'époque de la fiction, la vente des contraceptifs n'était pas libre en Irlande, et l'avortement strictement illégal.

● Une société historiquement patriarcale

En 1922, à la fin de la guerre d'indépendance, les Irlandaises avaient obtenu quelques droits, dont celui de voter aux mêmes conditions que les hommes. Les autorités politiques et religieuses se sont toutefois attelées à les restreindre drastiquement au cours des années suivantes. D'après l'article 41 de la Constitution de 1937, l'État devait « garantir que les mères ne soient pas contraintes par la nécessité économique de s'engager dans une activité professionnelle au détriment de leurs devoirs domestiques ». Cet article n'était pas utilisé pour soutenir les femmes au foyer, mais bien pour discriminer celles qui étaient financièrement indépendantes de leurs époux. De nombreuses Irlandaises mariées durent ainsi démissionner.

En matière de droits sexuels et reproductifs, l'Irlande est longtemps resté le pays le plus restrictif d'Europe. La vente de produits contraceptifs fut interdite en 1935 pour n'être réautorisée (avec d'importantes restrictions) qu'en 1980. Quant à l'avortement, il est resté illégal sur le territoire irlandais jusqu'en 2018, en droite ligne d'une loi britannique de 1861, puis sous l'autorité d'un amendement ajouté à la Constitution irlandaise en 1983. En 2018, on estimait que chaque jour, dix femmes ou jeunes filles partaient avorter à l'étranger, et que trois autres ingéraient une pilule abortive importée, s'exposant à des peines pouvant aller jusqu'à quatorze ans de prison.

Dans ce pays très puritain, le fait de tomber enceinte sans être mariée était considéré comme un péché grave. Pour cette raison notamment, des jeunes femmes étaient confiées à des établissements de redressement moral (les blanchisseries Madeleine), où elles étaient forcées de travailler gratuitement au bénéfice de l'Église catholique et subissaient toutes sortes de sévices (c'est le sujet du film de Peter Mullan *The Magdalene Sisters*, 2002).

Entre 1922 et 1998, 56 000 femmes enfermées dans ces structures se sont vu retirer leur(s) enfant(s). Placés dans des orphelinats, ces enfants étaient soumis à l'adoption sans le consentement de leur mère, et plusieurs milliers sont morts des suites de mauvais traitements et de malnutrition.

« [C]e sont les femmes les plus pauvres qui paient le plus lourd tribut lorsque l'IVG est interdite, car elles ne peuvent se rendre dans les pays où elles pourraient avorter dans un environnement sûr et médicalisé »

Ghada Hatem, fondatrice de la première Maison des femmes

● Récentes évolutions

Les Irlandaises ont commencé à reconquérir quelques droits à partir des années 1970, grâce à une nouvelle vague féministe et à la suite de l'adhésion de l'Irlande à la CEE (préfigurant l'actuelle Union européenne), obligeant entre autres le gouvernement à mettre en œuvre l'égalité salariale. Cependant, dans ce pays où le rôle des femmes fut longtemps réduit à celui de mère, de ménagère et d'épouse, leur quotidien ne s'améliorera que très lentement. Il faudra que l'influence de l'Église catholique diminue (l'éclatement du scandale des blanchisseries Madeleine en 1993 y aidera) pour que l'interdiction constitutionnelle du divorce soit annulée par référendum en 1995, et que l'avortement soit enfin autorisé (y compris lorsque la vie de la femme n'est pas menacée par la grossesse) en 2018.

Conscientes de l'ancrage du patriarcat et de la misogynie dans la société, les autorités irlandaises prennent la question à bras le corps aujourd'hui. En 2022, le gouvernement a mis en place un programme de contraception gratuite pour les jeunes femmes de 17 à 25 ans (étendu jusqu'à 35 ans en 2024). Enfin, dans ce pays comme dans d'autres, la crise sanitaire a révélé l'ampleur du problème des violences conjugales et autres abus dans la sphère intime, qu'ils soient physiques, psychiques et/ou économiques. En criminalisant le « contrôle coercitif » (soit tout comportement répété visant à priver une personne de sa liberté d'action), puis en accordant cinq jours de congés payés aux victimes pour qu'elles puissent s'organiser (déménager, trouver du soutien, saisir la justice...), l'Irlande fait figure de modèle en matière de lutte contre la subordination des femmes sous couvert de relations « amoureuses ».



Document

«The girl is grand»

La nouvelle qui a inspiré *The Quiet Girl* adopte un point de vue subjectif qui permet de découvrir le personnage de Cáit sous un autre angle.

Née en 1968, Claire Keegan grandit dans une ferme du Wexford au sein d'une famille de six enfants. À travers ses récits, cette écrivaine irlandaise anglophone s'intéresse aux oppressions qui pèsent sur les femmes dans l'Irlande des années 1980. Elle est l'auteur d'un court roman consacré aux couvents de la Madeleine [Ouverture], *Ce genre de petites choses* (2020), pour lequel elle et sa traductrice attirée, Jacqueline Odin, ont remporté le prix littéraire des ambassadeurs de la francophonie.

La nouvelle *Foster* (traduite par Jacqueline Odin sous le titre *Les Trois Lumières*) est écrite dans un anglais imprégné d'expressions typiquement irlandaises. Par exemple, le mot «grand», qui veut dire «grandiose» en Angleterre, est employé par Seán en son sens irlandais courant, pour signifier simplement «tout va bien».

En comparant cet extrait de la nouvelle de Keegan (à cheval sur deux chapitres) avec la séquence correspondante dans le film de Colm Bairéad, on prendra la mesure de



l'incidence des choix qui ont présidé à l'adaptation du livre [Genèse]. Comme Cáit décrit ses rêves, auxquels le film ne donne pas accès, elle se présente sous un jour différent au lecteur. À travers un imaginaire effréné et non dénué de noirceur (à l'opposé des clichés sur l'univers onirique des petites filles), sa frustration existentielle s'exprime beaucoup plus ouvertement que dans le film.

«I stand there breathing, making the sounds for a while to hear them coming back, one last time. Then I bend down with the bucket, letting it float then swallow and sink as the woman does – but when I reach out with my other hand, to lift it, another hand just like mine seems to come out of the water and pulls me in.»

8

It is not that evening or the following one but the evening after, on the Sunday, that I am taken home. After I came back from the well, soaked to the skin, the woman took one look at me and turned very still before she gathered me up and took me inside and made up bed again. The following morning, I didn't have a fever, but she kept me upstairs, bringing me hot drinks with lemon and cloves and honey, aspirin.

“Tis nothing but a chill, she has”, I hear Kinsella say.

“When I think of what could have happened.”

“If you've said that once, you've said it a hundred times.”

“But—”

“Nothing happened, and the girl is grand. And that's the end of it.”

I lie there with the hot-water bottle, listening to the rain and reading my books, following what happens more closely and making up something different to happen at the end of each, each time. I doze and have strange dreams: of the lost heifer panicking on the night strand, of bony, brown cows having no milk in their teats, of my mother climbing up and getting stuck in an apple tree. Then I wake and drink the broth and whatever else the woman gives me.»

Claire Keegan, *Foster* (2010), Faber&Faber, 2022, pp. 76-78.

«Immobile, je respire pendant un moment, pour entendre les sons revenir vers moi, une dernière fois. Ensuite je me penche avec le seau, le laisse flotter puis se remplir et s'enfoncer comme le fait la femme, mais lorsque je tends mon autre main pour le soulever, une main identique à la mienne semble sortir de l'eau et m'y entraîner.

8

Ce n'est pas ce soir-là, ni le suivant, mais le surlendemain soir, le dimanche, que je retourne à la maison. Quand je suis revenue du puits, trempée jusqu'aux os, la femme m'a jeté un simple regard et s'est figée avant de me prendre dans ses bras et de m'emporter à l'intérieur et de refaire mon lit. Le lendemain matin, je ne me sentais pas fiévreuse, mais elle m'a gardée en haut, m'a monté des boissons chaudes avec du citron, du clou de girofle et du miel, de l'aspirine.

“Allons, c'est juste un refroidissement, ai-je entendu Kinsella dire.

– Quand je pense à ce qui aurait pu arriver.

– Tu l'as déjà dit cent fois.

– Mais...

– Rien n'est arrivé, la fillette va bien. Point à la ligne.”

Couchée là les pieds sur la bouillotte, j'écoute la pluie et je lis mes livres, prête plus d'attention aux histoires et invente une autre fin pour chacune d'elles, à chaque lecture. Je sommeille et fais des rêves étranges: la génisse perdue s'affole sur le rivage sombre, des vaches marron, maigres, n'ont pas de lait dans leurs pis, ma mère grimpe dans un pommier et ne peut pas redescendre. Puis je me réveille et bois le bouillon et ce qu'on m'apporte d'autre.»

Claire Keegan, *Les Trois Lumières*, trad. Jacqueline Odin, Sabine Wespieser, 2011, pp. 87-90.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

The Quiet Girl, DVD et Blu-ray, Condor Entertainment.

L'Irlande au cinéma

L'Homme d'Aran (1934)
de Robert Flaherty, dans
Robert Flaherty [coffret],
DVD, Éditions Montparnasse.

L'Homme tranquille (1952)
de John Ford, DVD et Blu-ray,
Rimini Éditions.

Le Cheval venu de la mer (1992)
de Mike Newell, DVD et
Blu-ray, MK2.

Ratcatcher (1999) de Lynne
Ramsay, DVD et Blu-ray,
Criterion (en anglais).

The Magdalene Sisters (2002)
de Peter Mullan, DVD,
Wild Side Video.

Hunger (2008) de Steve
McQueen, DVD et Blu-ray,
MK2.

L'enfance au cinéma

L'Enfance nue (1968) de
Maurice Pialat, DVD et Blu-ray,
Gaumont.

*La vie est un long fleuve
tranquille* (1988) d'Étienne
Chatiliez, DVD et Blu-ray,
TF1 Studio.

La pivellina (2009) de Tizza
Covi et Rainer Frimmel, DVD,
Imagine Film Distribution.

BIBLIOGRAPHIE

Sur *The Quiet Girl*

- Jean-François Baillon et Baptiste Roux, entretien avec Colm Bairéad, « Un peu comme un album de famille », *Positif* n°746, avril 2023.

- Valentine Lerouge, « *An Cailín Ciúin* : choix esthétiques et politiques du cinéma en gaélique », *Lengas* n°96/2024 :
↳ journals.openedition.org/lengas/9262?lang=fr

- Alex Masson, « *The Quiet Girl* », *V.O. Version originale* n°114, avril 2023.

- Eithne O'Neill, « Sonorités et silences », *Positif* n°746, avril 2023.

- François Reumont, entretien avec Kate McCullough, directrice de la photographie, « Sage comme une image », *Contre-Champ AFC* numéro spécial Camerimage 2022, hors-série, 15 novembre 2022 :
↳ afcinema.com/Kate-McCullough-ISC-explique-ses-choix-pour-la-mise-en-images-de-The-Quiet-Girl-de-Colm-Bairead.html

Sur le cinéma irlandais

- Jean-Philippe Desrochers, « Le cinéma irlandais : L'émergence d'une voix nouvelle », *Séquences* n°270, jan.-fév. 2011 :
↳ erudit.org/fr/revues/sequences/2011-n270-sequences1514924/63640ac.pdf
- Isabelle Le Corff, *Le Cinéma irlandais : Une expression postcoloniale européenne*, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Isabelle Le Corff, « Le cinéma irlandais à la conquête de l'Europe », *Mise au Point* n°13, 2020 :
↳ journals.openedition.org/map/3981

Ouvrages de Claire Keegan

- Claire Keegan, *L'Antarctique*, trad. Jacqueline Odin, Sabine Wespieser, 2010.
- Claire Keegan, *Les Trois Lumières*, trad. Jacqueline Odin, Sabine Wespieser, 2011.
- Claire Keegan, *Ce genre de petites choses*, trad. Jacqueline Odin, Sabine Wespieser, 2020.

Textes théoriques

- Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications* n°8, 1966 :
↳ persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1119
- Marc Vernet, *Figures de l'absence : De l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1988.

SUR INTERNET

- Site officiel de Colm Bairéad :
↳ colmbairead.com

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema

UN MOT À DIRE

Émouvant drame de l'enfance sur fond de paysannerie irlandaise, *The Quiet Girl* aborde les thèmes de la parentalité, de la maturation psychique, du deuil et du secret. Pour ce premier long métrage de fiction, Colm Bairéad a choisi d'adapter la nouvelle de Claire Keegan, *Foster (Les Trois Lumières)*, parue en 2010. Connu pour ses documentaires et docufictions télévisés sur la résistance de l'Irlande contre l'impérialisme anglais, le réalisateur laisse ici transparaître cet héritage national en immergeant le personnage principal (Cáit, 10 ans) dans un environnement bilingue, irlandophone et anglophone. L'enjeu, pour cette petite fugueuse peu loquace, sera de prendre sa place en tant que personne au sein de la communauté fracturée qui l'entoure. Sa prise de parole, brisant le jeu des commérages, contradictions et autres dénis des adultes, est le point de bascule du récit. Légataire discret du conte merveilleux, *The Quiet Girl* est aussi porté par le langage silencieux qu'y tiennent la lumière et les optiques, sous la responsabilité de la directrice de la photographie, Kate McCullough.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA