

24 images

24 iMAGES

Sharp Objects Hérédité

Céline Gobert

Number 189, December 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89827ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gobert, C. (2018). Review of [Sharp Objects : hérédité]. *24 images*, (189), 128–133.



Sharp Objects

Hérédité

PAR CÉLINE GOBERT



Jean-Marc Vallée plonge dans la violence perpétrée par les femmes – entre elles, et contre elles-mêmes.

Chez la romancière américaine Gillian Flynn, le mal ronge les femmes de l'intérieur. Son deuxième roman, *Dark Places*, commençait même ainsi : « La mesquinerie qui m'habite est aussi réelle qu'un organe. Si on me fendait le ventre, elle pourrait fort bien se glisser dehors, charnue et sombre (...) » Dans son troisième livre, *Gone Girl*, adapté par ailleurs au cinéma par David Fincher, l'héroïne, femme au foyer, dissimulait une folle psychopathe. Dans *Sharp Objects*, son premier roman, le mal grouille aussi dans tous les coins, et semble s'étendre et s'attraper comme un virus – « des filles mortes partout », dira même l'un des protagonistes.

Perpétré par des figures féminines, le mal ici permet à Jean-Marc Vallée, qui s'est intéressé aux effets de la maltraitance masculine dans plusieurs de ses films, d'explorer le terrain de la violence d'une autre perspective. Car si la Cheryl de *Wild* était violente par les hommes (par son père notamment), le cowboy homophobe et séropositif de *Dallas Buyers Club* rejeté par ses amis machistes de rodéo, l'adolescent gay de *C.R.A.Z.Y* terrifié par son père, et les mères de famille de *Big Little Lies*, menacées par les hommes de leur entourage, la journaliste Camille Preaker (Amy Adams) subit plutôt dans *Sharp Objects* la violence des femmes de sa famille... quand elle ne la retourne pas contre elle, gravant des mots à même sa chair pour exprimer une souffrance qu'elle ne sait dire autrement. Autour de celle qui est forcée de retourner dans sa ville natale pour

Pour mettre en scène le roman de Gillian Flynn raconté à la première personne, Vallée exclut le recours à la voix off, préférant bâtir et illustrer la psyché malade de son héroïne alcoolique en misant sur tous les ressentis.

rédiger un article sur les meurtres atroces de deux fillettes, les figures masculines ne sont aucunement des menaces (même si les personnages s'entêtent à penser que seul un homme pourrait commettre une telle violence), et apparaissent tour à tour comme des sauveurs (le rédacteur en chef), des protecteurs (le flic) ou des amants (le suspect John Keene).

Pour mettre en scène le roman de Gillian Flynn raconté à la première personne, Vallée exclut d'emblée le recours à la voix off, préférant bâtir et illustrer la psyché malade de son héroïne alcoolique en misant tout sur les ressentis. L'atmosphère est minutieusement travaillée, s'appuyant davantage étonnamment sur les codes du film d'horreur que du *thriller*. Si un *serial killer* rôde dans la petite ville de Mind Gap, Missouri, on croise en effet bien d'autres figures horribles : la petite Marian, la sœur décédée de Camille, surgit en *flashback* des recoins du passé tel un fantôme, hantant jusqu'à l'obsession les souvenirs et le quotidien de sa grande sœur devenue journaliste. La matriarche Adora (Patricia Clarkson), dans sa grande demeure lugubre, semble tout droit sortie d'un roman gothique de Daphne du Maurier. Comme l'une des protagonistes les plus connues de la romancière, Rebecca de Winter, elle est une femme maléfique qui cache de sombres secrets derrière les appareils. Ses filles, Adora les vampirise jusqu'à plus soif. Il faut voir les teints blafards, dépouillés de toute vitalité, des deux enfants qui lui restent, Camille et sa demi-sœur Amma (Eliza Scanlen), après ses assauts de mère vorace. Finalement, ce sont bien les « démons » et « monstres » du passé que Camille doit affronter. Il y a quelque chose de l'ordre du conte de fées horrifique ici, avec cette maison remplie d'armes potentielles (couteaux, poison, roses, sécateur), dont les figures féminines semblent toutes prisonnières. La réplique, en maison de poupées, de la maison familiale induit bien cette idée de confinement des personnages (en plus de révéler ultimement la terrible vérité) et de leur impossibilité à sortir des cercles vicieux qui les gouvernent.

Microcosme de la société américaine (on sait que Vallée aime filmer l'Amérique), la petite ville est une véritable prison, non seulement pour Camille et Amma, mais aussi pour la plupart des habitants qui ont développé pour celle qui s'en est échappée un sentiment d'amour/haine naviguant de la jalousie à l'admiration. Le cinéaste utilise à merveille cet espace clos pour enfermer ses héroïnes : Camille semble y conduire sans



cesse, dans une boucle infernale qui la ramène toujours de sa voiture à la maison, les adolescents y font du patin à roulettes, revisitant encore et encore les mêmes lieux, du bar du coin à la petite cabane au fond des bois. Le motif du « cercle » fait alors écho aux traumatismes de Camille, qui se répètent à l'infini jusqu'à la cerner de partout. Dans un mouvement similaire, la structure narrative épouse la logique de la régression pour (paradoxalement) progresser, le cercle vicieux de Camille ne pouvant se défaire s'il ne tourne pas d'abord sur lui-même. C'est du ressassement obsessif et d'un abandon total à son passé (elle prendra le dangereux sirop rouge en toute conscience) que viendra la libération.

Pour traduire les ressentis sans trop expliciter la matière littéraire d'origine, Vallée met en place d'autres stratégies des plus intéressantes. Par exemple, il s'intéresse au toucher, aux gestes, aux sensations physiques, à des détails : une aiguille qui pénètre la peau, une araignée dans un bocal, un cil sur une joue, un ventilateur en marche. Le va-et-vient constant entre les images du passé, qui colonisent le présent de Camille, ainsi que l'éclatement temporel narratif qui en résulte, lui sert dans un premier temps à illustrer l'identité en miettes de la jeune femme. Comme il le faisait déjà dans la série *Big Little Lies*, il cartographie dans un second temps l'espace mental des personnages à coups de plages musicales. Ainsi, si l'électro sombre de The Acid ou de LCD Soundsystem illustre l'état de confusion et les idées sombres de Camille, l'utilisation de morceaux plus classiques, tel le concerto en D mineur de Bach lors de la séquence étouffante de l'ultime dîner « en famille », glace le sang. Les personnages sont eux-mêmes obsédés par la musique, qui revêt à leurs yeux une fonction d'échappatoire : Alan, le beau-père de Camille, vit dans le déni et il s'y réfugie pour ne pas assumer les agissements de sa femme, Camille y trouve aussi un certain réconfort. Chaque épisode



débuté d'ailleurs avec l'image d'une platine vinyle qui joue un morceau différent... un autre symbole du cercle, qui tourne, et tourne encore.

Autre point d'intérêt : l'obsession des mots chez Camille, qui déborde à l'écran. Le cinéaste a disséminé un peu partout ce que la jeune femme a inscrit sur sa peau, une mosaïque de lettres intégrées subtilement dans les images qui permet de littéralement entrer dans l'esprit tourmenté de la jeune femme : « Dirt », tracé sur la poussière de sa voiture, « Bad » gravé dans le bois d'un bureau, à côté d'une bouteille de vodka, « Wrong » qui apparaît sur l'écran de son autoradio. Des mots qui renvoient à ses pensées obsessionnelles d'autodestruction, en plus de composer les titres des différents épisodes (« Fix », « Falling », « Ripe »). Camille se déteste, culpabilise, et se retrouve piégée dans ce mode de pensée punitif et toxique. Les mots sur sa peau sont aussi visibles à l'écran : « Vanish » en cicatrice sur son bras, « Fuck U » sur son ventre. Parfois, les lettres permutent : « Scared » devient « Sacred », et « Wretched » devient « Trash », puis « Nasty », puis « Bitch » en quelques secondes. L'effet créé est fascinant, puisque le spectateur a toujours la sensation d'être plongé dans le même état hallucinatoire, vaguement comateux, de l'héroïne intoxiquée à l'alcool et à la haine de soi. La relation de Camille avec les mots est donc placée au centre du récit : car ceux-ci lui servent surtout à évacuer ses traumatismes (par la souffrance physique d'abord, par ses articles journalistiques ensuite), mais ils sont aussi un masochiste rappel qu'elle s'impose, indéfiniment, pour ne pas oublier sa sœur morte.

Du texte du roman, Vallée a su prendre ses distances, en insérant des pointes d'humour noir dont il était originellement dépourvu (les trois mots en clôture du film devraient longtemps hanter les spectateurs). Le réalisateur a également modifié la fin pour répondre à une structure sérielle plus sensationnaliste (le fameux effet « cliff-hanger »), en refermant le dernier épisode sur la révélation de la véritable identité du meurtrier des deux fillettes, alors que Flynn prenait le temps d'explicitier par la suite les mobiles et les conséquences de la vérité sur Camille. Enfin, il a ajouté plusieurs éléments : notamment, la célébration du « Calhoun Day » qui n'était pas dans le roman (notons que ce genre de « Confederate Memorial Day » existe réellement dans certains États américains), ou encore le suicide de la camarade de chambre de Camille à l'hôpital psychiatrique. Si le second élément sert surtout à introduire l'iPhone sur lequel Camille écouterait les chansons que l'on entend dans la série, le premier événement est autrement plus judicieux puisqu'il inscrit les maux intimes des protagonistes, déjà hérités de leur mère, au sein d'un héritage plus large encore : celui d'une nation qui s'est bâtie sur la violence et la souffrance, cette autre Mère-monstre, l'Amérique.

Concepteur : Jean-Marc Vallée, Marti Noxon, Gillian Flynn | diffuseur : HBO