

« Femina feminae lupa est »**L'enclave comme pseudo-refuge social dans deux adaptations cinématographiques contemporaines, *The Virgin Suicides* et *Cracks***

Elisa Paolicelli

La première occurrence de la locution latine « homo homini lupus est » se trouve chez Plaute dans *La Comédie des ânes* (vers 195 av. J.-C.) dont la scène IV de l'acte II montre un marchand qui refuse de confier son argent à un inconnu : « Lupus est homo homini », affirme-t-il, « non homo, quom qualis sit non novit » (Plaute [2016] vers 495), c'est-à-dire « l'homme qu'on ne connaît pas n'est pas un homme, c'est un loup » (Plaute [1876] 78). L'intégralité de la phrase latine révèle que Plaute ne se réfère pas au caractère violent de la nature humaine, mais vise plutôt la peur de l'inconnu. Ce n'est qu'au XVII^e siècle que la phrase est reprise par le philosophe anglais Thomas Hobbes pour affirmer la nature essentiellement égoïste des humains dont les actions sont déterminées par l'instinct de survie et d'oppression. La réécriture au féminin « femina feminae lupa est » ici proposée garde le même concept que la formulation d'origine selon laquelle un individu est naturellement amené à nuire à ses semblables. En outre, dans le contexte spécifique de cette analyse, cette reformulation exprime la violence physique et psychologique qui se réalise dans les microcosmes féminins « clôturés » de deux adaptations cinématographiques contemporaines : *The Virgin Suicides* (1999) de Sofia Coppola et *Cracks* (2009) de Jordan Scott. Ce choix particulier est motivé, d'un côté, par mon intérêt pour les études de genre appliquées à la société contemporaine et, de l'autre, par ma fascination pour les adaptations où le pouvoir évocateur de l'image, qui rappelle celui de la musique, dépasse « la fameuse "linéarité" du signifiant verbal » (Genette 539). Si on considère ces deux raisons, mon travail sur les films de Coppola et Scott s'inscrit dans la lignée des études sur le genre de l'adaptation, en affirmant la spécificité d'une dimension créative féminine autonome : comme l'explique Adrienne Rich dans « When We Dead Awaken: Writing as Re-vision » (1972), « we need to know the writing of the past and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us » (19).

La méthodologie choisie pour cette analyse d'adaptations explorera les thématiques nécessaires au développement de mon raisonnement en s'appuyant sur les romans de Jeffrey Eugenides et de Sheila Kohler dont Coppola et Scott respectivement ont tiré leurs films. Par ce croisement des approches textuelle et visuelle, les films *The Virgin Suicides* et *Cracks* seront ensuite considérés du point de vue des espaces privés qui les caractérisent et où se déroulent les histoires des femmes protagonistes, à savoir la maison Lisbon pour l'adaptation de Coppola et le pensionnat féminin St. Mathilda's pour celle de Scott. Ces lieux seront d'abord traités à travers leur clôture qui en fait des enclaves sociales autonomes, pour ensuite se concentrer sur les causes et les conséquences de la violence féminine qui se réalise dans la maison Lisbon et le St. Mathilda's malgré la discipline et le

contrôle stricts qui y règnent. En dernière analyse, les espaces privés de *The Virgin Suicides* et *Cracks* seront rapprochés de la notion d'État de Hobbes, développée par ce dernier dans son célèbre traité de philosophie politique intitulé *Léviathan* (1651). L'accent mis par cet ouvrage sur la nécessité des châtiments pour faire respecter la loi dans un état civil sera l'occasion d'explorer le principe « transgression => punition » à la base des matriarcats qui gouvernent la maison Lisbon et le St. Mathilda's. Ces derniers subiront notamment une déstructuration progressive qui se terminera par leur implosion suite à la disparition des protagonistes féminines-clés : en particulier, si dans *The Virgin Suicides* la maison Lisbon tombe en ruine pour être finalement quittée, le St. Mathilda's de *Cracks* fait l'objet d'un scandale qui en compromettra à jamais le prestige et la réputation.

1. Les protagonistes féminines

Transposition à l'écran du roman éponyme de Jeffrey Eugenides (*The Virgin Suicides*, 1993), *The Virgin Suicides* retrace l'histoire des cinq sœurs Lisbon – Cecilia, Lux, Bonnie, Mary et Therese – qui, à peine adolescentes, se suicident dans la banlieue résidentielle de Grosse Pointe dans le Michigan des années 70. La chaîne des suicides est inaugurée par Cecilia qui, après avoir échoué dans sa première tentative, s'adresse à l'un des médecins qui lui reproche d'être trop jeune pour connaître les difficultés de la vie : « Obviously, Doctor, [...] you've never been a thirteen-year-old girl » (Eugenides 5). Cette phrase de Cecilia, qui constitue comme l'équivalent oral d'une lettre d'adieu, prélude au mystère et à l'incompréhension du drame des sœurs Lisbon, exploré sans succès par le narrateur collectif du roman. Celui-ci incarne la pluralité des jeunes garçons qui habitent le même quartier et traduit leur fascination, à la limite de l'obsession, pour les sœurs Lisbon, qui est encouragée par la sensualité des corps de Cecilia, Lux, Bonnie, Mary et Therese. À travers la médiation de ce narrateur choral, le lecteur finit par s'enivrer lui-même de la volupté qui émane des jeunes filles (« of the effluvia of so many young girls becoming women together in the same cramped space », Eugenides 7). Comme le montre le détail d'un crucifix orné d'un soutien-gorge, la description des espaces habités par les sœurs Lisbon présente une touche de blasphème dont la charge est accentuée par l'éducation strictement catholique des filles. Leur beauté se colore alors d'une note d'indécence, confirmée par cette citation du roman de Eugenides :

The Lisbon girls were thirteen (Cecilia), and fourteen (Lux), and fifteen (Bonnie), and sixteen (Mary), and seventeen (Therese). They were short, round-buttocked in denim, with roundish cheeks that recalled that same dorsal softness. Whenever we got a glimpse, their faces looked *indecently* revealed, as though we were used to seeing women in veils. (Eugenides 5, c'est moi qui souligne)

Pour leur part, le film *Cracks* et le roman du même nom de Sheila Kohler (*Cracks*, 1999) se concentrent l'un et l'autre sur le rapport entre un groupe de filles d'un pensionnat féminin et Miss G, leur professeure de natation qu'elles adorent comme une idole (*crack* en anglais). L'influence

psychologique du charme de Miss G sur ces élèves protagonistes est décrite ainsi par le narrateur collectif de Kohler, qui est le pendant féminin de celui de Eugenides :

Miss G was our crack. When you had a crack you saw things more clearly: the thick dark of the shadows and the transparency of the oak leaves in the light and the soft glow of the pink magnolia petals against their waxy leaves. You wanted to lie down alone in the dark in the music room and listen to Rachmaninoff and to the summer rains rushing hard down the gutters. (Kohler 26)

Élèves favorites de Miss G et membres de sa prestigieuse équipe de natation, les protagonistes du film *Cracks* – Di, Fuzzy, Poppy, Lily, Laurel et Rosie – développent une dépendance psychologique envers Miss G. Celle-ci, en les acceptant dans son équipe élitiste et en leur racontant en privé ses passionnants récits de voyages, charme ces filles qui n'ont jamais vécu en dehors du pensionnat et qui, à cause des attentions de Miss G, finissent par se considérer supérieures dans un endroit comme le St. Mathilda's où dominent les rapports de vexation entre élèves : « We were constantly terrified Miss G might dismiss us, cast us out into the darkness of purgatory, lump us with the girls who were not on the team and who hardly seemed to exist at all » (Kohler 44). Comme le suggère cette citation, les protagonistes du roman et du film *Cracks* se placent au-dessus de leurs camarades et les tyrannisent, ce qui est d'ailleurs confirmé par deux scènes de l'adaptation de Scott : dans la première, Di, Fuzzy, Poppy, Lily, Laurel et Rosie montent les escaliers de leur pensionnat en exigeant qu'on libère le chemin à leur passage et, dans la deuxième, Di (Juno Temple), en tant que chef de l'équipe de natation, ordonne à l'une des élèves de lui griller et beurrer les tartines du petit déjeuner. Cela dit, la situation change avec l'arrivée de Fiamma qui bouleverse radicalement les rapports de force à l'intérieur de l'école et de l'équipe de natation. Il faut préciser que, si les événements du roman de Kohler s'enchaînent au début des années 60 dans un pensionnat féminin sud-africain perdu au milieu du veld¹, ceux du film de Scott se déroulent, au contraire, pendant les années 30 au St. Mathilda's qui est un pensionnat féminin britannique isolé sur l'île de Stanley Island. La réalisatrice de *Cracks* a en effet choisi de tourner les extérieurs du film en Irlande, dont l'ampleur des collines contraste avec la clôture et l'atmosphère étouffante du pensionnat. Visuellement, l'impression recherchée par Scott est celle d'une école au milieu de nulle part, un petit univers à lui seul où le monde extérieur n'intervient pas. Cela concorde bien avec l'isolement géographique du pensionnat dans le roman de Kohler, qui se définit en tant que lieu obscur, pénible et enfermé sur lui-même. Cette spécification est aussi, d'un côté, représentée par Scott à travers l'apparence carcérale du St. Mathilda's (comme le montrent sa façade et ses couloirs dans les *Figures 1* et *2*) et, de l'autre, soulignée chez Kohler par le contraste avec la vaste désolation du veld qui entoure le pensionnat :

In those days our school was entirely surrounded by farmland. For miles around there was nothing but a few mangy cows, wattle trees, and pale mud huts, their skeletal frames visible

¹ Ce terme désigne la « formation végétale propre aux plateaux du sud et de l'est de l'Afrique du Sud et caractérisée essentiellement, selon les régions, par la prairie et la steppe ou par la savane-parc », mais il peut indiquer aussi le « plateau d'Afrique du Sud ayant ce type de végétation ». Voir : www.cnrtl.fr/definition/veld [17 mai 2016].

in the blinding light. The dirt roads lay dry and white as shells in the sun. Sandy paths led across the veld to the river and the graves. An iron gate closed on the long driveway, lined with ancient oaks, that led up to the school. (Kohler 42)



Fig. 1



Fig. 2

2. Les intérieurs-enclaves

La maison Lisbon et le St. Mathilda's peuvent être considérés comme des microcosmes urbains – et plus spécifiquement comme des enclaves – par leur clôture et leur structure hiérarchique interne, qui en font des espaces privés autonomes. Par exemple, la maison Lisbon (*Figure 3*) reproduit les traits de l'espace urbain qui l'entoure : l'uniformité étouffante de la banlieue de Grosse Pointe (*Figure 4*), à quoi renvoie l'encadrement rigide imposé par Mrs Lisbon à ses filles. La correspondance entre ces deux types d'espaces est d'ailleurs étayée par l'anecdote de l'orme malade des Lisbon qui est abattu pour sauver les autres arbres de la rue, lesquels, malgré cela, subiront progressivement le même sort. Cet épisode montre précisément la manière dont le vrai visage de la banlieue américaine (*suburb*) se dévoile dès que l'apparence de la maison Lisbon change, ainsi que l'exprime Eugenides :

Everyone stayed inside during the execution of the Lisbon's tree, but even in our dens we could feel how blinding the outside was becoming, our entire neighborhood like an overexposed photograph. We got to see how truly unimaginative our suburb was, everything laid out on a grid whose bland uniformity the trees had hidden, and the old ruses of differentiated architectural styles lost their power to make us feel unique. (Eugenides 237)



Fig. 3



Fig. 4

Au St. Mathilda's, la clôture et l'isolement ont au contraire une double fonction. Premièrement, ils favorisent la description de l'école en tant que dimension urbaine et sociale autonome et,

deuxièmement, ils visent à l'imposition d'une discipline stricte qui ne soit pas remise en question. En effet, les élèves du St. Mathilda's privées de toute confrontation avec une réalité autre que celle de leur école finissent par prendre comme dogmes des règles tout simplement spécifiques à leur pensionnat. Comme le confirme Foucault dans *Surveiller et punir : Naissance de la prison* (1975), « la discipline procède d'abord à la répartition des individus dans l'espace » et exige parfois « la *clôture* [italique dans le texte original], la spécification d'un lieu hétérogène à tous les autres et fermé sur lui-même » (166).

3. Violence féminine

3.1. La hiérarchie matriarcale

La maison Lisbon et le St. Mathilda's sont dominés par des hiérarchies matriarcales pour lesquelles toute transgression implique une punition (transgression => punition). Dans *The Virgin Suicides*, Mrs Lisbon gouverne sa maison comme une femme strictement catholique et autoritaire : « There is only the descending order – grandmother, mother, daughters » (Eugenides 140). À ce propos, l'enfermement que les sœurs Lisbon subissent à un moment donné est la réponse punitive à une violation de l'autorité matriarcale. C'est notamment le cas de Lux, dont la transgression s'accomplit lorsqu'elle ne respecte pas le couvre-feu imposé par sa mère après avoir obtenu le permis d'aller à la fête annuelle du lycée :

[...] Mrs. Lisbon maintained that her decision was never intended to be punitive. “At that point being in school was just making things worse,” she said. “None of the other children were speaking to the girls. Except boys, and you knew what they were after. The girls needed time to themselves. A mother knows. I thought if they stayed at home, they'd heal better.” (Eugenides 137)

Comme le montre cet extrait de Eugenides, la violation de l'autorité matriarcale par une des filles prévoit l'extension des représailles aux autres sans distinction aucune. Dans le cadre d'une mentalité catholique rigoriste, Mrs Lisbon se considère comme l'incarnation d'une vérité absolue et associe la transgression à une maladie morale (au péché), comme l'indique le choix du mot « heal » (« guérir ») en fin de citation.

Dans *Cracks*, la rigidité du St. Mathilda's, géré par l'austère Miss Nieven, s'exprime au contraire à travers des livres interdits, des horaires stricts, une succession monotone d'activités et la participation obligatoire à l'office religieux. Puisqu'il s'agit de deux espaces fortement influencés par la religion, Mrs Lisbon et Miss Nieven veillent à ce que leurs filles ne soient pas touchées par la corruption morale de l'expérience du réel, celle-ci étant la cause principale de l'enfermement des sœurs Lisbon et de l'isolement du St. Mathilda's. Ces lieux se définissent donc comme des pseudo-refuges, concept dont le paradoxe est rendu par Eugenides qui commente ainsi la présence d'un refuge atomique chez les Lisbon à l'époque où les filles sont enfermées : « [...] nothing made less sense by that time than a survival room buried in a house itself becoming one big coffin » (158). Du

point de vue du pouvoir patriarcal qui les gouverne, la maison Lisbon et le St. Mathilda's se définissent comme des prisons surveillées qui « impos[ent] une nouvelle forme à l'individu pervers » (Foucault 273). En tant que prisons-refuges, ces espaces privés renvoient d'ailleurs, dans l'ambivalence de leur description, à la notion d'enclave. En effet, sur la base de son étymologie², l'enclave semblerait de prime abord un lieu qui protège des dangers extérieurs mais, dans le contexte spécifique de la maison Lisbon et du St. Mathilda's, elle se révèle au contraire comme un endroit d'oppression et de répression pour les protagonistes féminines qui l'habitent.

3.2. La sublime ambivalence

L'ambivalence de l'enclave renvoie, dans les adaptations analysées, à celle qui caractérise certains personnages féminins et qui fait l'objet de la surveillance disciplinaire de Mrs Lisbon et de Miss Nieven. Dans *The Virgin Suicides*, c'est Lux (Kirsten Dunst), la plus fascinante et perturbante des sœurs Lisbon, qui l'incarne. Pour mieux souligner l'ambivalence lorsque se mêlent langages textuel et visuel, je reviendrai de nouveau au roman de Eugenides qui commente ainsi les rencontres amoureuses de Lux sur le toit de sa maison-prison : « Though some of us saw Lux as a force of nature, impervious to chill, an ice goddess generated by the season itself, the majority knew she was only a girl in danger, or in pursuit, of catching her death of cold » (144-145). À cet égard, Lux conserve dans le film le même caractère ambivalent à travers une attitude mélancolique et effrontée, couplée d'une apparence séduisante et aérienne, qui se trouvent amplifiées par les gros plans de Coppola (*Figures 5 et 6*).



Fig. 5



Fig. 6

Sa capacité à susciter un sentiment à la fois de plaisir et d'inquiétude rapproche Lux du sublime d'Edmund Burke dont l'ambivalence se retrouve également chez Fiamma (María Valverde) qui est l'une des protagonistes de *Cracks* (*Figures 7 et 8*). Extrêmement charmante, cultivée et originaire d'une riche famille espagnole (italienne dans le roman), Fiamma a fait l'expérience du monde à travers plusieurs voyages. Son installation, voire son enfermement, dans un lieu lugubre et spartiate comme le St. Mathilda's, probablement dû au scandale d'une liaison amoureuse qu'elle a

² « Du lat. vulg. **inclavare*, dér. *clavis* "clé" avec préf. *in-* marquant l'aboutissement ». Voir www.cnrtl.fr/etymologie/enclaver [17 mai 2016].

entretenu avec un paysan, est donc entouré de mystère. Dans son roman, Kohler la décrit comme une créature insaisissable qui regarde ses camarades avec une indifférence absolue :

Her expression [...] was not one we had ever seen. She did not seem to see us, or rather she seemed to see through us, as though she were looking into the distance or listening to some faint sound. She did not look either sad or happy, but removed, as though she had looked us all over, and found us wanting. It was the uncaring look of the outsider. (Kohler 40-41)



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Un parallèle entre les personnages de Lux et de Fiamma s'établit en outre dans les adaptations cinématographiques par leur présence dans une scène en voiture. Dans *The Virgin Suicides*, Lux se trouve dans un taxi, de retour chez elle, le lendemain de la fête du lycée, tandis que dans *Cracks* Fiamma est à bord d'une voiture privée se rendant pour la première fois au St. Mathilda's. La comparaison entre ces deux scènes est soulignée davantage par les symétries thématiques et visuelles qui les caractérisent : par exemple, si dans le cas de Lux il s'agit d'un retour, pour Fiamma c'est une arrivée ; tandis que, dans les deux scènes, les paysages extérieurs – urbain pour Lux et naturel pour Fiamma – se reflètent sur les vitres des voitures en mouvement et parcourent les visages mélancoliques des deux protagonistes féminines (*Figures 9 et 10*).

3.3. De l'ambivalence à la valeur négative de la différence

Dans le livre, l'ambivalence de Fiamma renvoie à celle du veld sud-africain dont la vaste étendue d'une part attire par son immensité, mais d'autre part peut se révéler mortelle si l'on sous-estime les dangers du terrain, la chaleur et la monotonie aveuglante du paysage. Dans le roman et le film,

la même ambivalence caractérise le rapport entre Fiamma et ses camarades, d'un côté attirées par son exotisme et, de l'autre, irritées par sa supériorité. En effet, Di, Fuzzy, Poppy, Lily, Laurel et Rosie n'ont jamais vécu en dehors du pensionnat, ce qui les a privées d'une vraie expérience de la vie dont Fiamma peut, au contraire, se vanter. Qualifiée d'étrangère et ostracisée par ses camarades, Fiamma est d'ailleurs victime de l'omerta qui caractérise le pouvoir matriarcal du St. Mathilda's où son arrivée dévoile progressivement la folie de Miss G et, plus généralement, les mensonges sur lesquels se fonde le prestige du pensionnat. Pour les camarades de Fiamma, ses révélations provoquent un vrai choc car elles détruisent leurs idoles (dont la charmante Miss G), ainsi que le seul univers qu'elles connaissent. À leur désillusion brûlante suit donc une agressivité rageuse et punitive qui les amène à tuer brutalement Fiamma, responsable de leur désenchantement. Aux yeux de la hiérarchie matriarcale du St. Mathilda's, Fiamma symbolise la valeur négative de la différence (« [the] semiotic, negative value, of difference »³, De Lauretis 19) par l'extranéité à ce microcosme féminin et à son système de codes (sociaux, éthiques, linguistiques etc.) qu'elle remet en cause et transgresse.

Ces romans et ces adaptations, considérés « non comme représentation ou imitation de la réalité mais comme version même de cette réalité » (Falconer et Mitterand 115), nous permettent de remarquer que la performance sociale de la femme, dans notre société contemporaine, est modelée sur l'idéologie dominante, déterminée à son tour par les relations sociales existantes et les valeurs culturelles données. De cette manière, notre société tend à associer les femmes à la transgression et à la perversion des codes, ainsi qu'à l'illusion négative de toute représentation (« the woman cannot transform the codes; she can only transgress them, make trouble, provoke, pervert, turn the representation into a trap », De Lauretis 35). Ainsi, l'enfermement des sœurs Lisbon se charge d'une signification supplémentaire et devient un élément constitutif du fait d'être femme, comme le souligne le narrateur collectif du roman *The Virgin Suicides* :

We felt the imprisonment of being a girl, the way it made your mind active and dreamy, and how you ended up knowing which colors went together. [...] We knew, finally, that the girls were really women in disguise, that they understood love and even death, and that our job was merely to create the noise that seemed to fascinate them. (Eugenides 40)

De l'enfermement au drame des filles Lisbon, il n'y a qu'un pas et ces dernières deviennent, dans le livre et le film, le symbole de la perversion de l'État et de la souffrance qu'il cause même à ses citoyens les plus innocents (« a symbol of what was wrong with the country, the pain it inflicted on

³ Dans son ouvrage *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984), Teresa de Lauretis explique « les différentes valeurs sémiotiques du terme "valeur" dans les modèles théoriques en amont de la théorie de Lévi-Strauss » (« the different semiotic values of the term 'value' in the theoretical models upstream of Lévi-Strauss's theory », De Lauretis 19 ; c'est moi qui traduis) : « On the one hand the Saussurian model, which defines value entirely as a differential, systemic relation; on the other the Marxian notion of value, invoked to support the thesis [...] that women contribute to the wealth of a culture both as objects of exchange and as persons, as both signs and "generators of signs." Hence the confusion, the double status of woman as bearer of economic, positive value, and woman as bearer of semiotic, negative value, of difference » (De Lauretis 19).

even its most innocent citizens », Eugenides 226) ; ce qui nous amène à un autre symbole, celui de l'État-Léviathan de Hobbes.

4. L'État-Léviathan

Comme le suggère le titre de cet article, la violence à la base des microcosmes féminins de *The Virgin Suicides* et *Cracks* rappelle la conception de la nature humaine chez Hobbes. Pour lui, les hommes, « qui par nature aiment la liberté et la domination » (Hobbes [2004] 139), sont gouvernés par des pulsions égoïstes qui les amènent à se combattre entre eux. De là provient la nécessité de se constituer en un état civil :

La fin et cause en furent le souci de leur conservation et d'une vie plus facile, ce qui veut dire : sortir de cette misérable condition de guerre de tous contre tous, qui s'attache nécessairement, à cause des passions humaines, à la liberté naturelle, quand il n'existe pas de puissance visible qui puisse modérer ces passions par la terreur des châtiments, et qui fasse respecter les lois naturelles et les pactes. (Hobbes [2004] 139)

La dimension punitive à la base de l'état civil, soulignée dans cet extrait du *Léviathan*, est représentée dans *The Virgin Suicides* et *Cracks* respectivement par Mrs Lisbon et Miss Nieven. Ces dernières sont détentrices du pouvoir absolu au sein des hiérarchies patriarcales de la maison Lisbon et du St. Mathilda's, dont la structure renvoie au « grand LÉVIATHAN [de Hobbes], appelé RÉPUBLIQUE ou ÉTAT (CIVITAS en latin) » (Hobbes [2000] 63-64, majuscule dans le texte). Si sa fonction principale est celle de protéger les citoyens contre la violence de leurs pairs à travers « l'effrayant respect qu'il inspire aux sujets » (Hobbes [2000] 64) par ses châtiments, l'État-Léviathan ne peut pourtant pas garantir la protection d'un individu contre soi-même. Conçu « en imitant l'œuvre raisonnable et la plus excellente de la nature : *l'homme* » (Hobbes [2000] 63, italique dans le texte), l'état civil selon Hobbes est en effet, « en raison de son caractère artificiel, sujet à la finitude : ce qui le rend humain » (Hobbes [2000] 64) et donc imparfait. À l'instar de l'état hobbesien, les intérieurs-enclaves des adaptations analysées se révèlent être imparfaits : dans *Cracks*, le pouvoir disciplinaire de Miss Nieven n'arrive pas à empêcher la violence interne au pensionnat, dont le point culminant est l'assassinat de Fiamma ; et, dans *The Virgin Suicides*, l'excessive austérité de Mrs Lisbon est probablement à l'origine du suicide collectif de ses filles. Probablement en effet parce que l'acte des sœurs Lisbon reste sans explication dans le film de Coppola comme dans le livre de Eugenides : « In the end we had pieces of the puzzle, but no matter how we put them together, gaps remained, oddly shaped emptinesses mapped by what surrounded them, like countries we couldn't name » (Eugenides 241). Le caractère irrésolu du drame des sœurs Lisbon est peut-être dû à leur absence des surfaces textuelle du roman et visuelle du film puisqu'elles sont toujours représentées à travers le récit et la perspective du narrateur collectif masculin. Ce dernier ne peut alors que se perdre en conjectures sur la cause des suicides, parmi lesquelles figurent l'égoïsme des sœurs Lisbon – qui ignore l'amour que leur voue le narrateur collectif –, leur volonté d'échapper au contexte familial oppressant, ou encore un refus simple et

rationnel d'accepter l'imperfection du monde (« a simple reasoned refusal to accept the world as it was handed down to them, so full of flaws », Eugenides 239).

Cette citation de Eugenides nous amène à reconsidérer les concepts d'état et de civilisation comme sources de malaise et d'oppression pour l'individu. Cela se trouve souligné d'un côté par le symbole effrayant du Léviathan, monstre marin mythique du Livre de Job (chapitre 41) et, de l'autre, par *Malaise dans la civilisation* (1930) de Sigmund Freud. Pour celui-ci, « l'homme devient névrosé parce qu'il ne peut supporter le degré de renoncement exigé par la société au nom de son idéal culturel, et l'on en conclut qu'abolir ou diminuer notablement ces exigences signifierait un retour à des possibilités de bonheur » (34). Cette affirmation fait écho à celle de Ralph Waldo Emerson pour qui « tout État actuel est corrompu » (« every actual State is corrupt », c'est moi qui traduis) et qui est mise par Paul Auster en tête de son ouvrage *Leviathan* (1992). La maxime d'Emerson se trouve pourtant contrebalancée par celle du protagoniste Benjamin Sachs, qui commente ainsi la terreur de la chute éprouvée par sa mère au sommet de la Statue de la Liberté :

“It was my first lesson in political theory,” Sachs said, turning his eyes away from his mother to look at Fanny and me. “I learned that freedom can be dangerous. If you don't watch out, it can kill you.” (Auster 39)

Ces mots de Sachs renforcent l'idée hobbesienne de la nécessité, malgré son imperfection, d'un état civil qui limite la liberté des individus. Cela nous permet d'ailleurs de revenir aux adaptations considérées et notamment au film *Cracks* où la peur de la liberté est mise en relief par Scott dans le personnage de Miss G (Eva Green). Au cours du film, on apprend qu'elle n'a jamais vécu en dehors du St. Mathilda's, qu'elle souffre d'une espèce d'agoraphobie et que ses récits de voyage sont faux et uniquement motivés par sa frustration et son narcissisme. Toutefois, suite à l'arrivée de Fiamma et à la fascination-obsession que celle-ci lui inspire, Miss G décide de s'aventurer dans l'épicerie d'un village proche pour lui faire plaisir, expérience qui se révélera malheureusement traumatisante : le contact avec la réalité et le bouleversement soudain des règles auxquelles elle est habituée au St. Mathilda's jettent Miss G dans un état de profond désarroi et la poussent à rentrer en courant au pensionnat.

5. Implosion

Malgré leur caractère fermé, les intérieurs-enclaves des adaptations analysées cristallisent des dynamiques sociales extérieures – comme la peur de l'inconnu, de l'inconscient et de la différence – qui s'y reproduisent de manière plus fine. Ces lieux se caractérisent ainsi par une perméabilité intérieur-extérieur qui conditionne leurs processus de décadence. Celui de la banlieue de Grosse Pointe, dans *The Virgin Suicides*, remonte aux suicides des filles Lisbon, comme le confirme Eugenides à travers la voix chorale de son roman : « Everyone we spoke to dated the demise of our neighborhood from the suicides of the Lisbon girls » (238). En même temps, le déclin de la banlieue va de pair avec celui de la maison Lisbon, qui commence dès la mort de Cecilia et

s'accomplit progressivement pendant la période de réclusion des sœurs Lisbon : « [...] the Lisbon house was empty. It looked even more run-down than ever and seemed to have collapsed from the inside, like a lung » (Eugenides 235-236). Une correspondance ultérieure s'établit entre les sœurs Lisbon et la dégradation de leur maison. D'une part, celle-ci se reflète dans la consommation physique des filles qui est rendue visible par la maigreur effrayante de Lux et la démarche hésitante, comme souffreteuse, de Bonnie, remarquée par l'un des voisins des Lisbon : « [Bonnie] sneezed. Her long neck was thin and white and she had the rickety painful walk of a Biafran, as though her hip joints lacked lubrication » (Eugenides 159). D'autre part, le déclin de la maison Lisbon correspond au drame intime des vierges suicidées qui finit par s'étendre à la nature et à l'espace environnants :

At night the cries of cats making love or fighting, their caterwauling in the dark, told us that the world was pure emotion, flung back and forth among its creatures, the agony of the one-eyed Siamese no different from that of the Lisbon girls, and even the trees plunged in feeling. (Eugenides 153)

Après la mort de Mary, la dernière des sœurs à se suicider, Mr et Mrs Lisbon quittent leur maison désormais en ruine. Celle-ci sera ensuite refaite à neuf, mise en vente et rachetée par un jeune couple marié qui cherchera à effacer toute trace de la fin tragique des sœurs Lisbon.

Dans le livre et le film *Cracks*, la mort violente de Fiamma oblige le St. Mathilda's à se confronter avec un scandale qui sera gardé sous silence pour que la réputation de l'école ne soit pas compromise. Dans le film de Scott, l'histoire se termine notamment avec l'expulsion de Miss G qui est susceptible d'avoir eu un rôle déterminant dans l'accident mortel de Fiamma, et la fuite libératoire de Di qui quitte le St. Mathilda's et s'ouvre à l'expérience du monde et de la vraie vie. Au contraire, le roman de Scott met davantage l'accent sur les difficultés économiques que l'école traverse à la suite du scandale et, surtout, sur le sentiment de culpabilité des protagonistes, dont la violence à l'encontre de Fiamma hantera leurs souvenirs à jamais. Dans le roman et le film, la mort de Fiamma entraîne la déstructuration non seulement de l'école mais aussi de l'équipe de natation qui, comme dans un jeu de poupées russes, se révèle être la projection à petite échelle des dynamiques perverses du pensionnat-enclave.

6. Conclusions

En conclusion, si l'ambivalence de Lux et de Fiamma met au jour la perversion et la conflictualité internes au système-enclave, le St. Mathilda's et la maison Lisbon cristallisent de leur côté des tensions sociales plus générales, conscientes et inconscientes. Sur cette constatation s'achève ma réflexion qui, à partir de deux histoires fictionnelles, s'est interrogée sur la possibilité que la tragédie à la base de ces dernières ait pu être déclenchée par les dynamiques des espaces privés où elles se déroulent. En particulier, l'étude détaillée de la maison Lisbon et du St. Mathilda's m'a amenée à les définir comme des microcosmes féminins, eu égard à la prédominance de femmes qui

les caractérise, ainsi que comme des enclaves, en vertu de leur clôture. Cette dernière s'est révélée fondamentale pour comprendre le fonctionnement interne à la maison Lisbon et au St. Mathilda's qui se structurent autour de hiérarchies patriarcales obsédées par le contrôle et méfiantes envers l'ambivalence féminine, considérée par ces systèmes-enclaves comme une menace à leur préservation.

Dans les adaptations *The Virgin Suicides* et *Cracks*, la féminité est ainsi jugée comme une dimension négative à réprimer parce qu'elle renvoie aux pulsions et à la sexualité, deux manifestations par excellence de l'ambivalence. Selon Burton Pike, celle-ci témoigne des tensions propres à notre culture occidentale et symbolise l'incapacité de cette dernière à les résoudre (« [...] ambivalence, the inability of strong negative and positive impulses toward a totemic object to resolve themselves », Pike XII). De la même manière, chez la maison Lisbon et le St. Mathilda's la peur de l'ambivalence expliquerait la méfiance envers Lux et Fiamma, deux femmes atypiques aux yeux des patriarcats qui gouvernent leurs intérieurs-enclaves et pour qui la féminité se résume à une manière d'être asexuée et obéissante.

La maison Lisbon et le St. Mathilda's se basent ainsi sur la peur de la féminité à laquelle s'ajoute celle de la différence. Les deux se manifestent également dans notre culture occidentale caractérisée par l'encouragement vers le conformisme et les stéréotypes sociaux. Dans cette même lignée, l'intérêt de la maison Lisbon et du St. Mathilda's pour la préservation de l'ordre établi renvoie, dans notre société occidentale, au souci chez les groupes dominants de conserver les hiérarchies de statut et de pouvoir. Plus généralement, dans la fiction des ouvrages analysés comme dans la réalité de notre contemporanéité, des représailles sociales attendent les individus qui s'écartent du chemin jugé comme droit par le groupe dominant.

La manière dont les protagonistes Lux et Fiamma réagissent aux représailles de leurs intérieurs-enclaves respectifs mérite une réflexion conclusive. Comme on l'a déjà vu, dans le livre et le film *The Virgin Suicides*, Lux et ses sœurs (décrites souvent comme une seule personne) se rebellent à travers une séquence de suicides qui les amène à s'auto-annihiler. Au contraire, dans le roman et l'adaptation *Cracks*, Fiamma oppose au contrôle oppressif du St. Mathilda's sa résistance silencieuse, véhiculée par la supériorité et l'indifférence qu'elle manifeste à l'égard de ses camarades et de la hiérarchie patriarcale du pensionnat. Cela ne fait pourtant qu'accroître l'agressivité de ce système-enclave jusqu'au meurtre de Fiamma. Les réactions de Lux et Fiamma se solderaient donc par un échec ? En même temps, si les deux protagonistes n'arrivent pas à changer le système-enclave qui les opprime, elles sont tout de même à l'origine d'une des destructions les plus réussies des héroïnes tragiques.

Bibliographie

Sources primaires

Eugenides, Jeffrey. *The Virgin Suicides*. Londres : Fourth Estate, 2013.

Kohler, Sheila. *Cracks*. Londres : Bloomsbury, 2009.

Sources secondaires

Auster, Paul. *Leviathan*. Londres : Penguin Books, 1993.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford : Oxford University Press, 2015.

Falconer, Graham et Mitterand, Henri (dir.). *La lecture sociocritique du texte romanesque*. Toronto : Samuel Stevens ; Hakkert and Company, 1975.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

Freud, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Ch. et J. Odier. Paris : Presses Universitaires de France, 1971.

Genette, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1992.

Hobbes, Thomas. *De Cive or The Citizen*. New York : Appleton-Century-Crofts, 1949. 17 mai 2016. <archive.org>

-. *Léviathan ou matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, traduction, introduction, notes et notices par Gérard Mairet. Paris : Gallimard, 2000.

-. *Léviathan*, traduit du latin et annoté par François Tricaud et Martine Pécharman. Paris : J. Vrin, 2004.

Lauretis, Teresa de. *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington : Indiana University Press, 1984.

Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1981.

Plaute. *Asinaria*. 17 mai 2016. <www.thelatinlibrary.com/plautus/asinaria>

-. « L'Asinaire », dans *Les comédies de Plaute*, traduction par Édouard Sommer. Paris : Hachette, 1876, pp. 71-111. 15 mai 2016. <fr.wikisource.org>

Rich, Adrienne. « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision ». *College English* 34.1 (1972) : 18-30. *Jstor*. 20 mai 2016. <www.jstor.org>

Filmographie

Coppola, Sofia. *The Virgin Suicides*. American Zoetrope, 1999. Film.

Scott, Jordan. *Cracks*. Antena 3 Films, 2009. Film.