COLLÈGE AU CINÉMA

300
dossier enseignant

LITTLE MISS SUNSHINE
Un film de Jonathan Dayton et Valerie Faris

Fiche technique 1

Cinéastes 2
Jonathan Dayton et Valerie Faris, pas de deux

Genèse 3
Un long chemin

Interprètes 4
Jouer collectif

Découpage narratif 5

Personnages 6
Un air de famille

Genre 8
On the road (again)

Décor 10
Circulations intérieures

Motif 11
Images enchanteresses

Mise en scène 12
Espaces communs

Séquence 14
Commander

Montage 16
Accords et désaccords

Société 18
Une maison divisée

Document 20
Comment finir ?

Couverture : photogramme recadré © Walt Disney

● **Rédacteur du dossier**

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Images documentaires*, *AOC*, *Études*, *Trafic*...). Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et Apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à différents ouvrages collectifs, dont *Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval - Les frontières brûlent* (De l'incidence, 2021).

● **Rédactrice en chef**

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et Apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique

Affiche française, 2006 © Walt Disney

Synopsis

Albuquerque, Nouveau-Mexique. Sur le répondeur téléphonique des Hoover, un message annonce la sélection d'Olive, sept ans, au prestigieux concours de beauté pour fillettes « Little Miss Sunshine ». Celui-ci aura lieu le surlendemain, en Californie. La distance – plus d'un millier de kilomètres – n'effraie pas la famille, qui embarque dans un antique Combi Volkswagen. Chacun voyage avec ses espoirs, ses regrets, ses doutes : le père, Richard, profite de chaque étape pour contacter un agent qui doit l'aider à commercialiser sa méthode de motivation ; la mère, Sheryl, veille au bien-être de tout le monde ; le fils, Dwayne, né d'un premier mariage de la mère, espère incorporer l'armée de l'air ; l'oncle Frank est en convalescence après une tentative de suicide ; enfin, Edwyn, le père de Richard, fait répéter à sa petite-fille une chorégraphie secrète, et se livre parallèlement à diverses addictions. En chemin, les difficultés mécaniques s'ajoutent à une suite d'épreuves. Le contrat de Richard tombe à l'eau, Edwyn meurt d'un arrêt cardiaque, Dwayne se découvre inapte au service pour cause de daltonisme.

Tant bien que mal, la famille parvient à destination. L'univers des mini-miss se révèle toutefois bien différent de ses attentes. Dans les coulisses, les mères appliquent du faux bronzage à leurs filles. Sur scène, celles-ci affichent une sexualisation et une maturité en décalage avec leur corps d'enfant. Olive surprend tout le monde avec une chorégraphie inspirée du *strip-tease*, qu'elle exécute dans un mélange d'innocence, de plaisir et de maladresse. Face au scandale que cela provoque parmi les organisateurs et le public, la famille Hoover monte sur scène pour permettre à Olive de terminer son numéro. Joyeux malgré la défaite et le deuil, ils reprennent la route vers Albuquerque.

Générique

LITTLE MISS SUNSHINE
États-Unis | 2006 | 1 h 42

Réalisation
Jonathan Dayton,
Valerie Faris
Scénario
Michael Arndt
Image
Tim Suhrstedt
Montage
Pamela Martin
Son
Rick Ash
Décors
Kalina Ivanov
Costumes
Nancy Steiner
Musique
DeVotchKa, Mychael Danna
Production
Big Beach,
Searchlight Pictures
Distribution
The Walt Disney
Compagny France
Format
2.35, couleur
Sortie
18 août 2006 (États-Unis)
6 septembre 2006 (France)

Interprétation
Greg Kinnear
Richard Hoover
Toni Collette
Sheryl Hoover
Steve Carell
Frank Ginsberg
Paul Dano
Dwayne Hoover
Abigail Breslin
Olive Hoover
Alan Arkin
Edwin Hoover

Jonathan Dayton et Valerie Faris sur le tournage, 2005 © Walt Disney

Cinéastes

Jonathan Dayton et Valerie Faris, pas de deux

Elle étudiait la danse, il apprenait le cinéma. Jonathan Dayton et Valerie Faris se rencontrèrent en 1980 à l'université de Californie à Los Angeles (UCLA). En couple, ils ont depuis lors expérimenté tous les formats, du portrait documentaire au clip, de la publicité au long métrage de cinéma.

Premiers pas

Étudiants, Jonathan Dayton et Valerie Faris s'associent pour réaliser un film de dix minutes consacré aux meilleurs spectacles programmés une année à UCLA. Leur collaboration s'avère féconde, et bientôt le duo entame une série de portraits documentaires – sur une danseuse de la compagnie de Martha Graham, un avocat excentrique bâtissant un château dans les collines d'Hollywood ou encore un éternel étudiant. MTV remarque leur travail et propose au couple de documenter la scène rock de Los Angeles à la façon du cinéma-vérité[1]. Mais l'heure est surtout, pour la jeune chaîne, au clip. Dès 1982, Dayton et Faris tournent pour le groupe de rock R.E.M. Au fil des années 1980 et 1990, ils vont nouer des relations étroites avec d'autres groupes phares comme les Red Hot Chili Peppers et The Smashing Pumpkins. L'histoire du cinéma les inspire. Pour le clip de la chanson «She Will Have Her Way» de Neil Finn, ils parodient *L'Attaque de la femme de 50 pieds* (Nathan Juran, 1958). Pour le titre «Tonight, Tonight» des Smashing Pumpkins, ils rendent hommage au *Voyage dans la Lune* (Georges Méliès, 1902).

Grand départ

En 1998, le duo fonde Bob Industries, compagnie à travers laquelle ils développent une activité publicitaire pour de grandes marques comme Volkswagen. Des propositions de la part des studios hollywoodiens commencent également à affluer. Dayton et Faris refusent *The Mod Squad* et *Bad Boys II*, arguant qu'ils n'ont aucune envie de faire des clips d'une heure et demie. En 2001, un scénario retient leur attention : celui de *Little Miss Sunshine*. Le duo rejoint une liste de quinze réalisateurs potentiels établis par les producteurs. Après bien des péripéties, le tournage débute à l'été 2005 [Genèse]. Le couple installe une atmosphère de travail propice à la complicité. Vétéran de la troupe, l'acteur Alan Arkin témoignera de la bienveillance régnant sur le plateau, en même temps que de la grande préparation des cinéastes. Après le triomphe mondial de *Little Miss Sunshine*, Dayton et Faris se tournent vers un scénario original de Zoe Kazan. Sorti en 2012, *Elle s'appelle Ruby* n'est pas sans écho avec la situation des cinéastes : après avoir publié un *best-seller*, Calvin (Paul Dano) vit une traversée du désert, en proie à l'angoisse de la page blanche malgré son ardent désir d'écrire. La fibre littéraire et intellectuelle caractérisant le personnage de Frank dans *Little Miss Sunshine* réapparaît dans ce récit qui invite à la réflexion sur le rapport entre l'artiste et sa création – en l'occurrence sa créature, puisque le personnage-titre prend vie. *Elle s'appelle Ruby* ne connaît pas le succès de leur premier long métrage.

Rebonds

Comme toujours, Dayton et Faris prennent le temps de trouver un nouveau projet qui les séduise vraiment. Ce sera, en 2017, *Battle of the Sexes*. Librement inspiré d'une histoire vraie, le film évoque le match de tennis ayant opposé en 1973 Billie Jean King, joueuse qui fut classée numéro une mondiale, à Bobby Riggs, ancienne gloire masculine du tennis, devenu employé de bureau. Parieur compulsif, ce dernier imagine un duel propre à susciter l'enthousiasme des médias et du public, surjouant pour ce faire l'opposition entre les sexes. L'affrontement porté à l'écran est l'occasion d'un savoureux duel d'acteurs entre Emma Stone et Steve Carell, rappelant par moments les *screwball comedies* (comédies déjantées) des années 1930. Si la première assume la tension dramatique, le second quitte sa tenue habituelle d'introverti pour se transformer en *showman* débridé, confirmant sa vaste palette comique. Bien accueilli par la critique, *Battle of the Sexes* est un toutefois nouvel échec commercial. Dayton et Faris s'associent ensuite à deux séries teintées d'humour, dont ils réalisent tout ou partie des épisodes (*Living with Yourself* en 2019 ; *Fleishman Is in Trouble* en 2022).

1 Le cinéma-vérité vise à retranscrire le plus fidèlement possible le réel.

Genèse
Un long chemin

Le succès international de *Little Miss Sunshine* ne doit pas occulter un parcours de production long et compliqué, révélateur de l'état du cinéma indépendant américain au début des années 2000.

Faux départ

Plutôt que du Nouveau-Mexique à la Californie, le périple des Hoover aurait dû les mener du Maryland à la Floride. C'est l'une des nombreuses modifications apportées par Michael Arndt à son scénario au fil des ans. Lorsqu'il en rédige la première version en 2000, Arndt pense le réaliser lui-même avec un matériel léger et quelques millions de dollars. Il présente finalement son script à Albert Berger et Ron Yerxa qui s'enthousiasment pour le projet et s'associent à la société indépendante Big Beach pour le financer. Ils proposent à Jonathan Dayton et Valeris Faris, connus pour leurs clips musicaux, d'en assurer la réalisation. Comme souvent en pareil cas, ces structures indépendantes, qui fonctionnent comme des incubateurs artistiques, ont besoin du soutien financier des grands studios hollywoodiens. Ceux-ci ont développé au cours des années 1990 des filiales spécialisées dans le cinéma d'auteur. Focus Features, lié à Universal, achète les droits du film. Le studio veut déplacer le tournage au Canada et recentrer le récit sur le personnage de Richard Hoover. Arndt refuse ; il est renvoyé du projet. Deux ans plus tard, Marc Turtletaub (de Big Beach) décide de racheter les droits et de financer le film avec son propre argent, pour un budget relativement modeste de 7,5 millions de dollars.

« Ce qui nous a vraiment marqués, c'est qu'il y avait dans chacun de ces personnages quelque chose auquel le public pouvait s'identifier »

Peter Saraf, producteur

Affiche française de *Juno* (2007) © Fox Pathé Europa

Hybridation

En 1997, *The New York Times Magazine* consacre un numéro à ce que la rédaction nomme « les deux Hollywood », soit d'un côté le monde des studios, de l'autre celui des indépendants. Le champ est alors nettement polarisé entre des productions industrielles à destination du grand public et d'autres plus marginales ou radicales, tournées avec un budget souvent très restreint et peu distribuées. Au fil des années 2000, des propositions plus hybrides vont se faire jour, dont *Little Miss Sunshine*, *Juno* (Jason Reitman, 2007) ou encore *Bliss* (Drew Barrymore, 2009) sont des emblèmes. La recherche artistique ou l'ambition politique se combinent à une volonté de toucher un large public. Ces films abordent des sujets sensibles (l'échec social, le suicide, l'avortement, l'identité de genre), s'attachent à des personnages non consensuels, relatent éventuellement des péripéties dramatiques, mais demeurent proches du *mainstream* par leur ton de comédie et leur *happy end*. Projeté en 2005 lors du festival de Sundance, véritable Mecque du cinéma américain indépendant depuis sa création en 1985 par Robert Redford, *Little Miss Sunshine* ravit les spectateurs et obtient un contrat de distribution faramineux. Fox Searchlight Pictures, filiale de 20th Century Studios, en acquiert les droits pour 10,5 millions de dollars.

Triomphe

Cent millions de dollars de recettes, deux Oscars (meilleur scénario et meilleur acteur dans un second rôle pour Alan Arkin), le César du meilleur film étranger : *Little Miss Sunshine* connaît un succès extrêmement rare compte tenu de ses conditions de production. Quelques éléments permettent toutefois de l'expliquer. Il s'agit d'abord d'une histoire familiale. Certes, tous ne sont pas des parangons de vertu, mais l'éventail des personnages est suffisamment large, de la mère surmenée à l'adolescent rétif, de l'intellectuel souffrant au bateleur opiniâtre, pour qu'un public divers et multigénérationnel s'y reconnaisse. En outre, la fable offre une image finalement positive et rassurante de l'institution familiale. Autre point : le casting s'est avéré très sûr. Outre le plaisir qui émane des scènes de groupe, *Little Miss Sunshine* a pu compter sur la réputation de Steve Carell, devenu entre le tournage et la sortie une star de la comédie grâce à *40 ans, toujours puceau* (Judd Apatow, 2005). Qui plus est, l'acquisition du film par Fox Searchlight Pictures lui a permis de bénéficier d'un plan de distribution et d'une publicité à même de favoriser la curiosité des spectateurs, puis de l'effet du bouche-à-oreille. Enfin, c'est une production étatsunienne, profitant à ce titre d'une bienveillance automatique auprès des marchés internationaux, dont la France.

Interprètes
Jouer collectif

Little Miss Sunshine doit beaucoup à la performance de ses acteurs et actrices, ainsi qu'à leur évidente complicité. Celle-ci s'est tissée au cours de la préparation du film et de son tournage.

Casting

Jonathan Dayton et Valerie Faris ont eu de la chance : les interprètes qu'ils avaient envisagés pour les rôles principaux ont tous répondu présent. Le casting a débuté avec le rôle de Richard. Selon le producteur Peter Saraf, Greg Kinnear possédait le talent nécessaire pour rendre aimable un personnage qui ne l'est pas vraiment. Puis Alan Arkin – vétéran d'Hollywood, où il débute dans les années 1950 après un passage par Broadway – a trouvé en Edwin une liberté rare chez les personnages âgés. Comme il l'explique, «*c'est un type qui exprime tout ce qu'il ressent, et ce qu'il ressent change d'une minute à l'autre*»[1]. Plus austère, le rôle de Sheryl revient à une actrice australienne confirmée, Toni Colette, capable d'alterner légèreté et gravité. Sur le point de devenir célèbre grâce à l'adaptation américaine de la série *The Office* (2005-2013), Steve Carell livre une version assouplie de la créature comique qu'il commence à élaborer avec *40 ans, toujours puceau* : celle d'un homme si inapte à l'expression de ses émotions qu'il se rigidifie, au point de ressembler à une figurine en plastique. Quant à Paul Dano, il incarne à partir du début des années 2000 les difficultés de l'adolescence, de l'introversion à la colère, jusqu'à une confrontation épique avec Daniel Day-Lewis dans *There Will Be Blood* (Paul Thomas Anderson, 2007). Son visage rond et son regard mélancolique le rattachent encore aux blessures de l'enfance dans *The Fabelmans* (Steven Spielberg, 2022), où il joue le père du héros. Enfin, pour trouver Olive, les cinéastes ont lancé un casting dans nombre de pays anglophones. Même si elle n'a pas un dialogue conséquent dans toutes les scènes, le charme du film repose en premier lieu sur son personnage. Abigail Breslin a retenu l'attention des cinéastes car, au contraire de bien des enfants acteurs, elle ne se contente pas de «*cracher ses répliques*»[2] ; elle est capable d'écouter les autres et d'interagir avec naturel. Elle s'est ainsi révélée à l'aise pour jouer des scènes de cinq ou six minutes autant que pour habiter des plans larges où elle se mêle au collectif.

«Nous devions trouver non seulement six acteurs exceptionnellement forts, mais aussi six acteurs capables de partager l'écran»

Jonathan Dayton

Préparation

Une fois les rôles distribués, Faris et Dayton ont cherché à développer un tissu relationnel entre les acteurs et actrices qui soit similaire à celui d'une véritable famille. Avant le début du tournage, une semaine a été consacrée à des exercices d'improvisation. Un petit périple a même été organisé à cette fin. La troupe s'est entassée dans un van, a conduit un moment, puis a pris un repas, chacun restant dans la peau de son personnage. À ce jeu, Greg Kinnear semble s'être particulièrement pris : Alan Arkin, qui joue le grand-père, demande à se rendre aux toilettes. Son «fils» refuse, arguant qu'ils viennent de partir. Alors qu'Arkin annonce qu'il sortira du van au prochain croisement, Kinnear grille un feu rouge pour ne pas lui laisser cette chance. L'anecdote est révélatrice de la méthode d'immersion de l'acteur, mais aussi de la compréhension qu'il a de son personnage. Pour lui, la rigidité morale et la prétention de Richard sont des réponses à l'excentricité d'un père qui l'a certainement ignoré.

Le rôle de Dwayne posait des difficultés spécifiques, que Paul Dano n'avait pas mesurées tout de suite. Muet pendant l'essentiel du film, il ne pouvait pas se contenter de ne pas réagir ; il a donc dû chercher des façons originales d'exprimer des sentiments souvent ambigus. L'acteur en est passé par l'expérience, respectant dans sa propre famille le vœu de silence formulé par son personnage. Cela lui a permis de découvrir l'extrême frustration qu'éprouve Dwayne parmi les siens – jusqu'à ce qu'un cri aussi déchirant que libérateur mette son cœur à nu.

1 Traduit de l'anglais par l'auteur du dossier. Michael Guillen, «Little Miss Sunshine. *Interview with Valerie Faris and Jonathan Dayton*», 21 juin 2006 : ↳ screenanarchy.com/2006/07/little-miss-sunshineinterview-with-valerie-faris-and-jonathan-dayton.html

2 *Ibid.*

Découpage narratif

1 PRÉSENTATIONS
[00:00:00 – 00:04:55]
Face à la télévision, la petite Olive imite les postures et expressions de Miss America. Richard, son père, présente son programme «Refus de perdre» à un public clairsemé. Dwayne, son demi-frère, fait des exercices physiques sous un portrait de Friedrich Nietzsche. Edwin, son grand-père, s'enferme dans la salle de bain pour consommer de la drogue. Sur le chemin de l'hôpital, Sheryl, sa mère, appelle Richard pour le prévenir qu'elle va chercher son frère et fume une cigarette en secret au volant. Elle retrouve Frank, qui a tenté de se suicider.

2 À TABLE
[00:04:56 – 00:21:00]
Sheryl ramène Frank chez elle. Elle lui montre la chambre qu'il partagera avec Dwayne. En cachette, Olive et son grand-père répètent une danse. À peine rentré du travail, Richard tente de joindre son agent Stan Grossman, sans succès. Frank découvre que Dwayne a choisi de ne plus parler avant son admission à l'académie de l'US Air Force, et communique avec un carnet. Edwin râle de devoir manger une fois encore du poulet. Olive demande à Frank ce qu'il lui est arrivé. Avec l'accord de sa sœur, il évoque les raisons pour lesquelles il voulait mourir. Richard lui demande de se taire. Sur le répondeur, un message annonce la sélection d'Olive au concours «Little Miss Sunshine». Après quelques hésitations, la famille se résout à faire le voyage jusqu'en Californie. Dwayne et Frank vont se coucher.

3 DÉPART
[00:21:01 – 00:28:27]
Le van de la famille Hoover file sur les routes du Nouveau-Mexique. Le grand-père se plaint d'être fatigué au point de ne plus pouvoir avoir de relations sexuelles. Il incite Dwayne à avoir le plus de partenaires possible. Richard crie à son père de se taire. Il apparaît que celui-ci vient d'être expulsé d'une maison de retraite pour avoir consommé de l'héroïne. Lors d'une étape dans un *dinner*, une nouvelle dispute émerge, car Richard culpabilise sa fille de vouloir manger de la glace. Par ailleurs, il ne parvient toujours pas à joindre son agent. Sheryl se propose de prendre le volant.

4 REDÉMARRER
[00:28:28 – 00:40:01]
Le van ne démarre plus. L'embrayage est cassé. Il faudrait attendre plusieurs jours pour la réparation, or le concours a lieu le lendemain. Une solution existe, cependant : pousser la camionnette, puis la démarrer directement en troisième vitesse. Les Hoover unissent leurs efforts. L'un après l'autre, ils sautent dans le véhicule en marche. La route défile. Richard raconte comment il a convaincu Stan Grossman de l'intérêt de sa méthode de développement. Frank lui répond de manière sarcastique. Richard s'en rend compte. Nouvelle dispute. Le téléphone de Richard sonne, mais le signal est mauvais. La famille s'arrête dans une station-service. Richard apprend que son affaire ne va pas se conclure. Tandis que Frank achète des magazines pornographiques pour le compte d'Edwin, il croise l'étudiant dont il est amoureux avec son amant, un ancien collègue d'université. Une dispute éclate entre Richard et Sheryl. La famille reprend la route, avant de s'apercevoir qu'Olive est restée sur le parking. Elle fait demi-tour pour récupérer la fillette. Edwin réconforte son fils.

5 ÉTAPE
[00:40:02 – 00:48:41]
La famille fait une halte dans un motel pour la nuit. Dwayne entend sa mère et son beau-père se quereller de l'autre côté de la cloison. Lui est allongé dans la chambre qu'il partage avec Frank. Edwin et Olive révisent leur chorégraphie, puis l'enfant parle de sa crainte de perdre. Son grand-père la rassure. Richard décide de retrouver Stan Grossman à Scottsdale. Ne pouvant faire démarrer seul le van, il emprunte une mobylette. La rencontre ne mène à rien.

6 DISPARITIONS
[00:48:42 – 00:57:46]
Au matin, Olive prévient ses parents qu'Edwin ne se réveille pas. Dans la salle d'attente de l'hôpital, Sheryl explique à ses enfants qu'ils demeureront une famille, peu importe les circonstances. Elle pleure. Un médecin annonce la mort du grand-père. La prise en charge réglementaire du cadavre empêche la famille de repartir tout de suite. Richard décide d'emporter illégalement le corps.

7 AVEUGLEMENT
[00:57:47 – 01:08:53]
Suite à un klaxon défectueux, un policier arrête le van. Distrait par les revues pornographiques d'Edwin, il n'aperçoit pas le cadavre dans le coffre. Dwayne découvre qu'il est daltonien, et ne pourra donc pas devenir pilote de chasse. Fou de colère, il hurle et accuse ses proches d'être des *losers*. Olive parvient à le réconforter.

8 CHAPEAUX DE ROUE
[01:08:54 – 01:25:52]
Après avoir raté la sortie d'autoroute, Richard traverse le parking de l'hôtel à contresens. Pour cause de retard, l'organisatrice du concours refuse l'inscription d'Olive. Richard la supplie. Elle cède. Olive se prépare avec sa mère à entrer en scène. Richard contacte les services funéraires. Le concours débute. Frank et Dwayne discutent face à l'océan de Marcel Proust et du sens de la vie. Ils retournent à l'hôtel. En voyant les autres concurrentes, Richard, Dwayne et Frank craignent qu'Olive ne se ridiculise. Celle-ci décide tout de même de présenter sa danse.

9 SPECTACLE
[01:25:53 – 01:41:00]
La famille découvre que la chorégraphie d'Olive s'inspire du *strip-tease*. Le public et les organisatrices sont scandalisés. Les Hoover encouragent la petite fille. Alors que le présentateur s'apprête à la faire sortir de scène, Richard la rejoint. Puis l'un après l'autre, les membres de la famille montent sur le plateau et dansent. La sécurité leur interdit de revenir dans l'hôtel et à Olive de se représenter à un concours de beauté en Californie. Les Hoover rentrent au Nouveau-Mexique.

Personnages
Un air de famille

Véritable gageure, *Little Miss Sunshine* parvient à nous rendre attachants tous les membres de cette famille hétéroclite, en dépit des innombrables défauts de chacun. Outre le jeu des acteurs, cela tient à certains éléments de caractérisation matériels.

Tenue

Le costume n'est pas l'apanage du film historique. Le style vestimentaire est, dans *Little Miss Sunshine* comme dans la plupart des productions contemporaines, un élément significatif. Tout comme la séquence introductive parvient à cerner chaque membre de la famille à travers une situation unique, les tenues contribuent à afficher les sensibilités et les manières d'être. Si Dwayne a fait vœu de silence, ses tee-shirts parlent pour lui. Le premier est orné du visage de « Big Brother », l'entité omnisciente imaginée par George Orwell dans son roman *1984* (1949). Le second porte l'affirmation « *Jesus was wrong* » (« Jésus avait tort ») en lettres noires sur fond jaune. Par là, l'adolescent manifeste son anticonformisme – même si, au sens littéral, le film l'amènera à jouer aussi pleinement un rôle de grand frère. Même logique avec le tee-shirt « Las Vegas » d'Edwin, qu'il porte comme un étendard de son goût immodéré pour la noce. Et, avec sa veste en cuir sans manches et ses jeans fatigués, le grand-père s'inscrit dans une iconographie de la rébellion issue des années 1970.

Les vêtements des autres adultes peuvent davantage se comprendre à l'aune de leur situation sociale respective. Quasiment toujours d'une blancheur immaculée, les vêtements de Frank révèlent son peu de rapport à la matière, donc à la salissure : c'est un intellectuel. Les bandages à ses poignets témoignent de sa récente tentative de suicide. D'abord en costume-cravate, Richard enfile par la suite polos ou chemisettes – toujours bien enfoncés dans le pantalon, hormis à la fin, lorsqu'il se déchaîne sur scène. L'élément saillant ici est la ceinture : elle fonctionne comme gage de sérieux, de rigueur, d'autant que s'y trouve toujours accroché son téléphone portable professionnel. Les tenues de Sheryl retiennent moins l'attention, peut-être parce que le conflit intérieur du personnage est peu développé. Cela pourrait aussi participer d'une volonté de construire un personnage féminin ancré dans le quotidien, loin du glamour hollywoodien.

Enfin, Olive se distingue par des couleurs franches (rouge, jaune) et une multitude d'accessoires (bandeau, grosse montre, bracelets, etc.). Si le résultat est d'une élégance discutable, il correspond à son esprit joyeux et pétulant.

Accessoires

Si *Ainsi parlait Zarathoustra* accompagne Dwayne tout au long du film, le livre en tant que tel ne fait pas l'objet d'un traitement particulier. Il semble surtout avoir été choisi pour le contraste de son titre avec la résolution de l'adolescent : se taire. Il n'y a par ailleurs rien de proprement nietzschéen dans l'attitude de Dwayne ; le philosophe est avant tout convoqué comme icône contestataire – comme auraient pu l'être Che Guevara ou Bob Marley.

Un accessoire est en revanche la source de nombreux gags : le portable de Richard. Seul détenteur d'un tel ustensile, l'homme y est accroché comme à une bouée. Par une inversion comique, le téléphone est surtout une entrave à la communication, soit que Richard le claque sèchement avant de demander à Frank de se taire [Séquence], soit qu'il capte mal le réseau (dans le van, Greg Kinnear se raidit comme s'il pouvait transformer son corps en antenne-relais), soit qu'un bruit vienne couvrir la conversation (le klaxon d'un camion à la sortie du *dinner*). Être ou ne pas être là : le téléphone

portable pose la question de l'ancrage du personnage dans l'espace quand il n'y a plus de combiné filaire pour circonscrire la conversation dans un lieu. Le film en joue, lorsque le portable du très fuyant Stan Grossman sonne à proximité de Richard.

Dernier accessoire significatif : les lunettes d'Olive. Mises en valeur dès le plan d'ouverture, elles contribuent fortement, par leur taille et leur forme, à caractériser le visage de la petite fille. Fidèle à une convention qui voudrait qu'elles cachent la beauté des personnages féminins, Olive ne les porte pas durant le concours. Néanmoins, la mise en scène ne cherche pas un effet de dévoilement, comme il est de tradition dans les contes de fées (la princesse cachée sous le costume de la paysanne). Les cinéastes déplacent très vite l'enjeu de la beauté vers celui de l'expression de soi.

Recomposition

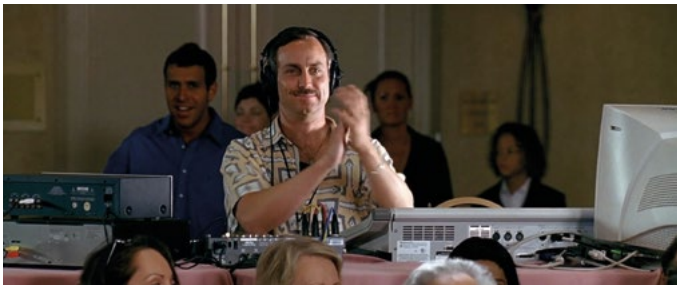
Fait étonnant du point de vue de la construction du scénario, il est possible que le spectateur rate une donnée importante : les Hoover sont une famille recomposée. Plusieurs éléments permettent de le comprendre, mais il faut les saisir au vol. En effet, soit ils sont glissés au milieu d'une scène très dense en dialogues, soit ils relèvent de l'allusion : lors du premier repas, Sheryl dit que Dwayne est allé voir son père en Floride durant les vacances ; au début du voyage, le grand-père demande à Dwayne la confirmation de son prénom ; après avoir découvert son daltonisme, Dwayne crie qu'il ne fait pas partie de cette famille et mentionne le divorce de sa mère. C'est donc autour de l'adolescent que se cristallise particulièrement cet enjeu, alors que les unions précédentes auraient pu être évoquées au sein du couple, par exemple. Cela pourrait tenir au moins en partie au fait que le film dépeint le développement du lien de plus en plus fort entre Dwayne et Olive.

Apparitions

Au cours de leur périple, les protagonistes ne font guère de rencontres décisives, mais cela n'empêche pas certaines figures périphériques de se distinguer. C'est le cas notamment du garagiste, incarné par Julio Oscar Mechoso. Ce personnage introduit un décalage comique par sa capacité à étirer ses répliques. Alors que les Hoover sont pressés de reprendre la route, sa scansion inscrit dans la parole même l'attente nécessaire pour recevoir les pièces de rechange. Sa voix éraillée et nasale ajoute au charme du personnage, de bonne volonté mais impuissant. Par l'astuce du démarrage en pente, il livre tout de même une clé décisive : la famille devra unir ses efforts. Le régisseur du concours contribue également à dénouer une situation critique, en inscrivant *in extremis* la candidature d'Olive. Employé pour l'occasion, Kirby (Wallace Langham) entretient une relation distante avec les organisateurs, qu'il n'hésite pas à qualifier de « *fous* ». Constamment bienveillant, il est l'un des très rares à applaudir la performance des Hoover.

Interprétée par Beth Grant, la directrice du concours apparaît quant à elle comme la gardienne sévère du dernier seuil, dont le franchissement justifie le voyage. Comme pour le mécanicien, son rôle s'inscrit dans la logique narrative de la quête initiatique : alliés et ennemis ponctuent le périple des héros. Forçant Richard à l'humilité (il s'agenouille), d'une politesse onctueuse, toujours souriante, elle incarne la rigidité de la règle et la permanence de la tradition. Sa chevelure immobile, encadrant son visage comme un fer à cheval, lui donne par ailleurs un air anachronique. Le spectateur ne peut que se réjouir de voir son masque de convenances se déchirer lors de la danse d'Olive, passant de la consternation à la fureur. Ses cris trahissent alors la violence symbolique du concours.

Quant à Stan Grossman, il est d'abord un nom avant d'apparaître à l'écran – nom répété à plusieurs reprises par Richard. Figure évasive, il représente pour ce père de famille



l'opportunité de pouvoir enfin réussir. Le film produit une forte attente autour de lui. Joué par Bryan Cranston, Stan se révèle surtout être un beau parleur. Richard le découvre dans le hall d'un hôtel de luxe, entouré de deux hommes en costume et d'une jeune femme, qu'il serre de très près. Il est difficile d'évaluer sa sincérité, tant il semble se servir de la parole uniquement pour séduire. Rapporté au voyage, il est une fausse piste, un cul-de-sac. Il délivre cependant à Richard une vérité brutale : son programme n'intéresse personne parce qu'il n'est lui-même personne. Compter sur sa propre volonté ne suffit pas : toute réussite sociale s'inscrit dans un tissu de relations.

Échos de la sitcom

À partir des années 1950, la cellule familiale devient le terrain privilégié d'une nouvelle forme de divertissement, la sitcom. Tournée en studio dans un nombre restreint de décors intérieurs, cette « comédie de situations » (littéralement) repose sur la reprise et la modulation d'un certain style de relations entre des personnages très typés. Dans la série pionnière *I Love Lucy* (1951-1957), une femme (Lucile Ball) multiplie les stratagèmes pour se donner en spectacle, contre la volonté de son mari (Desi Arnaz) qui la préférerait ménagère docile. *Notre belle famille* (1991-1997), *Ma famille d'abord* (2001-2005) ou *Modern Family* (2009-2020) ont, comme leurs titres l'indiquent, poursuivi chacune à sa manière cette exploration du champ domestique.

Si *Little Miss Sunshine* semble s'affranchir du carcan topographique de la sitcom en prenant la route, c'est pour mieux replacer ces personnages dans un espace confiné, le van, qui agit comme une Cocotte-Minute. La caractérisation des membres de la famille Hoover est-elle propice à une sitcom ? Sur quels ressorts psychologiques les scénaristes auraient-ils pu s'appuyer pour créer de nouvelles situations comiques ? À plusieurs reprises, le film joue par exemple d'une opposition entre ceux qui disent la vérité sans fard (Frank, Edwin) et Richard, qui préfère maintenir les apparences.

On pourra demander aux élèves si, pour eux, la fin du film dénoue toutes les tensions et les contradictions. Pourrait-on imaginer que Frank s'installe durablement chez les Hoover et que les querelles se prolongent ? Si non, quelles différences cela révèle-t-il entre le film et la série – du point de vue des personnages et du récit ?

Genre
On the road (again)

C'est par manque d'argent que les Hoover se rendent en camionnette, et non en avion, jusqu'en Californie. Si l'ennui guette parfois, le temps du voyage est loin d'être perdu : ces deux journées sur la route vont redonner aux relations familiales leur force et leur nécessité.

Déplacements

Qu'un récit puisse prendre la forme d'un voyage, avec ses étapes et ses détours, cela existe depuis au moins l'*Odyssée* d'Homère. Les héros du *road movie* ne se confrontent toutefois plus aux dieux et aux courants marins, mais aux forces sociales et à la mécanique. Se constituant comme genre à la fin des années 1960, le « film de route » puise à deux sources majeures. D'une part, le western, dont le motif principal est l'implantation progressive de la civilisation à travers la conquête d'étendues sauvages et la domination des tribus autochtones. D'autre part, un pan du cinéma né de la crise de 1929, qui accompagne l'errance ou l'exil intérieur d'individus déclassés. Le rêve d'une terre d'abondance se confronte alors à une réalité souvent âpre – citons *New York-Miami* (Frank Capra, 1934), chassé-croisé amoureux entre une jeune héritière et un journaliste au chômage, *Le Magicien d'Oz* (Victor Fleming, 1939), dans lequel une orpheline est emportée par une tornade de son Kansas aride jusqu'au pays enchanté d'Oz, ou *Les Raisins de la colère* (John Ford, 1940)

Les Raisins de la colère (1940) © Swashbuckler Films

[Encadré : L'eldorado californien]. Avec *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), qui met en scène la fuite en avant criminelle d'un couple et de leurs complices, et *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), trip sous influence d'un trio en rupture de ban, le cap du genre est fixé : l'innocence de l'exploration est remplacée par la conscience plus ou moins aiguë des violences passées, dont l'écho se répercute dans le présent. L'épopée se teinte de mélancolie, tourne à vide ou rencontre une fin brutale. *Little Miss Sunshine* est évidemment plus léger, mais il conserve donc deux dimensions fondamentales du genre : le voyage vers l'Ouest et la précarité économique.

S'affranchir

Arrêté pour cause de klaxon défectueux, Richard craint que l'officier de police ne découvre un délit bien plus grave : le transport d'un cadavre. Si la scène connaît une résolution comique, la brusque montée de tension rappelle que le *road movie* est souvent affaire de hors-la-loi : Bonnie et Clyde sont des braqueurs de banque ; les conducteurs de *Macadam à deux voies* (Monte Hellman, 1971) participent à des courses clandestines ; les héroïnes éponymes de *Thelma et Louise* (Ridley Scott, 1991) partent en cavale après le meurtre d'un homme qui avait tenté de violer l'une d'elle. Le départ est moins une évidence qu'une transgression. S'agissant de *Little Miss Sunshine*, le rapport à la loi et à la norme est plus dialectique. Le désir d'Olive de devenir une mini-miss témoigne d'un conformisme certain, et son père ne cesse de prêcher l'évangile du rêve américain. Pour autant, la famille n'atteindra son objectif qu'à la condition de passer les bornes, que ce soit en volant la dépouille d'Edwin, en roulant à contresens sur le parking de l'hôtel ou en scandalisant l'assemblée du concours. De façon significative, l'un des derniers plans montre le convoi détruisant une barrière de sécurité. Cet affranchissement des règles s'entend aussi au niveau musical. Bien qu'elle n'accompagne pas des images de la route, la chanson « Super Freak » de Rick James pourrait être l'équivalent du « Born To Be Wild » de Steppenwolf utilisé dans *Easy Rider* [Société].

Paysage

Le *road movie* porte en lui le souvenir mythifié des territoires sauvages traversés par les pionniers. La nature y est imposante, sublime. Dans *Point limite zéro* (Richard C. Sarafian, 1971), les routes mêmes s'évanouissent dans le désert, alors que le récit tend à se réduire à la course-poursuite d'un ancien pilote de course et de la police. Les paysages de *Little Miss Sunshine* ne sont pas tous dénués de grandeur, mais ils imposent rarement un silence contemplatif aux

Macadam à deux voies (1971) © Park Circus

Easy Rider (1969) © Park Circus

personnages. Le vaste ciel et les puissantes montagnes sont aperçus le temps de plans brefs, à la faveur de montages musicaux. Quant au site archétypal du western, Monument Valley, il ne figure qu'à travers la reproduction d'une peinture médiocre accrochée dans une chambre du motel. La route n'est plus synonyme de perte de repères, d'excès, de vertige. Elle est balisée par des stations-service toutes semblables, des *dinners* d'une banalité confondante. Les logos des grandes marques pullulent, signe d'un monde colonisé par le capitalisme.

Rencontres

Bonne ou mauvaise, la rencontre est un motif essentiel du *road movie*. Les personnages opaques de *Macadam à deux voies* accueillent dans leur véhicule une humanité bigarrée, prompte à converser. Fuyant la police, le pilote de *Point limite zéro* est guidé par un animateur radio noir et aveugle, lui aussi en lutte contre le système. Dans *Little Miss Sunshine*, le hasard tient moins de place que la nécessité, et les rencontres se révèlent surtout fonctionnelles (la serveuse, le garagiste, la coordinatrice de l'hôpital). C'est bien sûr symptomatique d'un récit centripète, qui s'ouvre peu vers l'extérieur et s'emploie avant tout à résoudre les conflits internes à la famille. De la même façon, il peut sembler étonnant que l'expédition impromptue des Hoover amène Richard à quelques encablures de celui qu'il a tant de mal à joindre, Stan Grossman. Peu d'altérité, guère d'étrangeté. Dans son rapport aux paysages comme aux rencontres, *Little Miss Sunshine* vise d'abord la familiarité, le cocon. Les Hoover ne se laissent pas détourner de leur chemin.

Véhicule

Voitures, motos, camions et plus rarement tracteurs (*Une histoire vraie* de David Lynch, 1999) : le véhicule (motorisé) est toujours un personnage à part entière. Il possède des traits distinctifs, qui tiennent à son style, sa puissance ou son histoire. Dans *Easy Rider*, le drapeau américain est peint sur le réservoir de la moto de Peter Fonda, transformant celle-ci en emblème ; dans *Macadam à deux voies*, un personnage porte le nom de sa voiture : G.T.O. ; en rendant quasi invisible le conducteur et en insistant sur les « traits » du camion (rétroviseurs, cheminée…), *Duel* (Steven Spielberg, 1971) fait du véhicule un véritable monstre des routes. Le van de *Little Miss Sunshine* renvoie pour sa part aux années 1970 et à un imaginaire hippie. Presque anachronique, il semble en décalage avec la famille elle-même, qui possède par ailleurs une Miata, un modèle de Mazda plus sportif. Un autocollant « *Honor Student Yucca Ridge High School* » sur le pare-chocs arrière suggère que Richard le possède depuis le lycée. Cela laisse entrevoir l'évolution du personnage, devenu moins libertaire avec l'âge. Le van a également été choisi pour des raisons pratiques : il permet de placer les six protagonistes dans le même cadre et, grâce à ses nombreuses vitres, il offre de riches aperçus du paysage. Durant le tournage, cinq véhicules (avec ou sans moteur) ont été utilisés, permettant de varier la position de la caméra. Parfois Greg Kinnear conduisait, parfois le van était tracté. En s'inspirant de mésaventures personnelles, le scénariste Michael Arndt a par ailleurs donné une véritable existence à ce Combi dont l'embrayage, le klaxon, puis une portière latérale se désagrègent au fil du voyage. Sources de gags, ces défaillances renvoient au thème du film : la perte est consubstantielle à la vie.

« Dans un petit bus VW comme celui-là, on apprend vraiment à se connaître. C'est difficile de ne pas le faire »

Abigail Breslin

L'eldorado californien

Commencée au Nouveau-Mexique, l'épopée minuscule de *Little Miss Sunshine* vise la Californie. Avec l'automobile hors d'âge, la mort d'un aîné en chemin et son transport clandestin, cette destination est l'un des points communs entre le film de Dayton et Faris et *Les Raisins de la colère*. Dans le roman de John Steinbeck, puis le film de John Ford, le « Golden State » représente un paradis terrestre – avant que les personnages ne découvrent, là aussi, misère et exploitation.

Les élèves pourront se demander si *Little Miss Sunshine* est lui aussi le récit d'une désillusion. Comment la perception du concours évolue-t-elle entre le début, où il n'est qu'un spectacle télévisuel, et la fin, où nous accédons à ses coulisses ?

Lors du contrôle policier, nous apercevons en arrière-plan des infrastructures de forage pétrolier. S'agit-il d'un paysage typique de la Californie ? Les élèves pourront chercher à partir de quelle époque l'exploitation de cette ressource a contribué à la réputation de la Californie d'être une terre d'abondance.

Enfin, l'arrivée à Redondo Beach marque un double terme : c'est le lieu du concours, mais aussi le début du Pacifique. Pourquoi avoir situé la discussion entre Frank et Dwayne au bout d'une jetée ? Que voit-on du paysage ? Comment l'atmosphère brumeuse influe-t-elle sur le ton de la scène ?

Décor
Circulations intérieures

Emblématiques du processus de standardisation capitaliste, les lieux qu'habitent ou traversent les personnages contribuent également à marquer l'évolution de leurs rapports.

Kaléidoscope

Les lieux traduisent à leur manière le double principe à l'œuvre dans le récit et la mise en scène : rendre sensible à la fois l'unité de la famille et la diversité de ses membres. La première séquence domestique l'illustre parfaitement. La maison des Hoover apparaît comme un champ où se croisent, se superposent, se confrontent activités et individus. Frank et Dwayne sont contraints de partager une chambre. Le bureau de Richard est contigu à la cuisine, sans réelle démarcation. Lorsque Dwayne prend les couverts pour mettre la table, le bruit parasite la conversation téléphonique que son beau-père tente d'avoir. La présence massive de bois ainsi que les multiples embrasures renforcent un sentiment général d'exiguïté. Si le logement est authentique, la cheffe décoratrice Kalina Ivanov explique avoir ajouté de fausses cloisons afin de réduire les perspectives. Dans les plans larges, les personnages sont disposés comme dans des cases de bande dessinée. Cependant, c'est le plus souvent à travers les panoramiques rapides accompagnant les déplacements des uns et des autres que s'éprouve le mieux la promiscuité. Celle-ci atteint un degré supplémentaire lors du voyage. Le casque isolant Olive indique par contraste que, dans le van, la conversation des uns devient nécessairement celle des autres. Puis, durant la nuit au motel, Dwayne et Frank sont témoins malgré eux de la dispute entre Sheryl et Richard, la cloison étant très mince.

Lieux communs

Étapes obligées du *road movie*, le *dinner*, le motel et la station-service deviennent après la Seconde Guerre mondiale autant de marqueurs de l'expérience américaine. Ceux-là se définissent par leur dimension transitoire, anonyme et standard – la production du film n'a d'ailleurs pas manqué de jouer sur ce dernier aspect, tournant en Californie des scènes situées au Nouveau-Mexique ou en Arizona (que traverse la famille). Conçus pour fournir des services de base (manger, dormir, faire le plein) de la manière la plus économique possible, ces commerces s'inscrivent dans un maillage capitaliste du territoire.

Après avoir repéré les multiples enseignes, les élèves pourront s'interroger sur la notion de paysage «global». En quoi les lieux traversés dans *Little Miss Sunshine* sont-ils typiquement américains ? Ne se sont-ils pas aussi imposés dans d'autres parties du monde ?

Dans la séquence de la station-service, la bannière étoilée et l'inscription «America» sur la casquette du caissier semblent moins être des symboles nationaux que d'autres logos promouvant l'*American Way of Life*. Pour sa part, le *dinner* se distingue par son fond de musique mexicaine. Des recherches sur les différents États traversés permettront de comprendre en quoi cela correspond à une réalité historique et sociologique.

Enfin, la représentation de ces lieux pourra être comparée à certaines toiles d'Edward Hopper, comme *Automat* (1927), *Gas* (1940) ou encore *Nighthawks* (1942), dans lesquelles prime un sentiment de solitude, voire d'abandon, ainsi qu'à des œuvres audiovisuelles telles que *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960) ou *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013), qui ont investi ces lieux pour en faire un envers cauchemardesque ou criminel du rêve américain.

Isolement

Little Miss Sunshine témoigne d'une véritable attention aux conditions matérielles d'existence. La situation financière des Hoover est fragile et peut vite basculer ; cela a une incidence directe sur leur inscription spatiale en tant que groupe et individus. La difficulté consiste à se ménager des zones de repli, des coins secrets. Dwayne marque son territoire grâce à un imposant portrait de Friedrich Nietzsche. Dans le cas de Richard, l'enjeu est de ne pas trahir son inquiétude croissante vis-à-vis du silence de Stan Grossman. La cabine téléphonique lui offre un cocon temporaire, même s'il n'échappe pas tout à fait à la vigilance de son père. Il suffit parfois d'une posture ou d'un cadrage pour suggérer le désir de se tenir à l'écart, mais les regards et les paroles retissent bien vite la toile de la sociabilité familiale. De fait, il va bien s'agir, pour chacun des personnages, de trouver sa place au milieu des autres.

Gas, Edward Hopper (1940) © MoMA, New York

Motif
Images enchanteresses

VIDÉO EN LIGNE

Le rêve d'Olive de devenir une mini-miss voit son origine dévoilée dès les premières images du film : face à elle, un téléviseur lui enseigne les gestes et les postures de la gloire. Elle n'est toutefois pas la seule à être inspirée autant qu'aspirée par les images.

Absorptions

Sur ses lunettes aux larges verres se reflète l'image de la télévision. Le regard fixe, Olive est aimantée par le spectacle. Hors champ, le présentateur annonce le nom de la nouvelle Miss America. Dès sa scène d'ouverture, *Little Miss Sunshine* multiplie les expressions de fascination. S'il semble impossible au personnage de se détacher de l'écran, le spectateur n'échappe pas non plus à cette emprise. Avec sa trame épaisse et ses couleurs saturées, l'image télévisée se confond en effet bientôt avec le cadre cinématographique. Le champ-contrechamp frontal entre Olive et les miss, puis le cadrage incrustant le corps de la petite fille dans l'écran démesuré renforcent l'effet de suture. Néanmoins, le spectateur peut percevoir une lueur de tristesse dans le regard d'Olive, tandis qu'elle tient son ventre rebondi en rembobinant la cassette. Combien de fois déjà a-t-elle regardé cet enregistrement du sacre de Tara Dawn Holland daté de 1997 ? Le motif de cette compulsion est suggéré par un chevauchement sonore. Le discours de Richard sur les gagnants et les perdants débute *off* alors que sa fille imite les gestes de la victoire. La beauté sera son moyen à elle de s'inscrire dans cette dichotomie sociale, et ainsi de satisfaire aux exigences paternelles. Il apparaît vite que Richard trouve également dans l'image non seulement un support rhétorique, illustrant son programme de développement par un schéma, mais aussi un vecteur de projection narcissique. Il se place ainsi dans le rayonnement d'une diapositive qui, aussi rudimentaire soit-elle, a vocation à attester son propre statut de gagnant. Enfin, dans la chambre de Dwayne, c'est le portrait de Friedrich Nietzsche qui joue le rôle de modèle, le plan construisant un effet de continuité entre le philosophe de la volonté de puissance et les exercices de musculation de l'adolescent. À la fin de son entraînement, ce dernier se tourne vers un miroir, comme pour vérifier qu'il s'approche de son idéal.

Failles

Plutôt que de présenter de manière satirique une galerie de vaniteux, le film laisse d'emblée percevoir les failles de chacun. Le rembobinage de la vidéo syncope la gestuelle déjà excessive d'Holland au point d'en faire jaillir la dimension burlesque, voire horrifique – lorsque la nouvelle Miss America entoure sa bouche grande ouverte de ses mains tendues, il est difficile de ne pas se rappeler le *Cri* d'Edvard Munch (1893). En reproduisant ce geste, Olive pourrait bien trahir son angoisse de ne pas être à la hauteur. Concernant Richard, un travelling avant, en légère contre-plongée, appuie les derniers mots de sa présentation. Cependant, le contre-champ, fixe et en légère plongée, désamorce son triomphe. L'assemblée est parsemée, et guère enthousiaste. La satisfaction dont il fait preuve dans ces circonstances témoigne surtout de sa fragilité. Il en va de même pour Dwayne, dont le calendrier barré jour après jour indique certes la détermination, mais renvoie aussi à l'idée d'emprisonnement. L'école militaire doit lui permettre d'échapper à une famille recomposée dans laquelle il peine visiblement à s'épanouir. Dernier exemple avec le personnage d'Edwin, introduit là encore à travers une tension figurative. Indifférent aux miroirs qui occupent le centre du cadre, l'homme cherche pour sa part à échapper aux images – à la sienne, ainsi certainement qu'aux coupures de presse jaunies couvrant les murs de la salle de bain. Que ce soit son visage ridé ou les journaux périmés, tout en effet évoque le passage du temps. Or, Edwin refuse de vieillir. En fermant les yeux après sa prise d'héroïne, il espère échapper à son reflet, qui cependant persiste à l'écran.

La présentation du grand-père amorce un deuxième mouvement dans le prologue. Contrairement à Olive, Richard et Dwayne, Edwin comme Sheryl et Frank sont définis par leurs « faiblesses » (addiction, cigarette, tentative de suicide). Si chacun s'accroche comme il peut à un rêve, il s'agira au fil du récit de se libérer des fausses promesses formulées par des images toute faites, en donnant l'occasion aux personnages d'exposer leur vulnérabilité.

Mise en scène
Espaces communs

À rebours de l'esthétique cadenassée de leurs clips, Jonathan Dayton et Valerie Faris ont cherché, durant le tournage de *Little Miss Sunshine*, à créer un espace de liberté pour les acteurs et actrices, sans pour autant renoncer au travail de composition des plans.

Ensemble

Au cinéma, il est finalement rare que des scènes impliquent plus de deux ou trois personnages dialoguant et/ou interagissant. Dans *Little Miss Sunshine*, ils sont six, puis cinq, après le décès du grand-père. Donner vie à un tel groupe est une opération complexe, tant au niveau du scénario [Personnages] que de la mise en scène. Le risque, en effet, est double : d'un côté, réduire certaines figures à l'état de satellites ; de l'autre, se laisser emporter par une cacophonie préjudiciable à l'avancée du récit. S'il ne néglige personne, c'est que le film parvient à une certaine souplesse dans son approche du collectif, variant constamment les positions, les implications, les interventions des uns et des autres.

Concernant les plans d'ensemble, deux modalités principales de disposition des corps se dessinent : l'alignement et l'étagement. L'alignement, plus ou moins strict, concerne les moments où la famille est généralement assise, et tournée vers la caméra : dans le *dinner*, la salle d'attente de l'hôpital, durant le concours et enfin lors du passage par le poste de sécurité de l'hôtel. Dans le restaurant, il s'agit, par-delà l'effet de surprise pour le spectateur, de pointer une tension à travers l'absence de regards échangés [Séquence]. Dans les autres situations, l'alignement des personnages fait affleurer le lien qui les unit. L'annonce du décès d'Edwin, la danse d'Olive ou l'attente du verdict au Redondo Suites sont vécus comme des épreuves auxquelles il s'agit de faire face collectivement. L'alignement devient une figure d'unité, et non plus de discorde. Quant à l'étagement, il permet d'abord, d'un point de vue pratique, de composer avec l'espace restreint du van. Il est surtout le moyen de traduire les dynamiques affectives et symboliques au sein du groupe. La forme la plus courante est celle d'une pyramide : un dialogue entre deux personnages à l'avant-plan est observé par les autres, qui réagissent de manière variée. Ces deux configurations (alignement, étagement) se combinent parfois, comme lorsque Dwayne hurle son désespoir de ne pouvoir entrer à l'école militaire. Il se tient à l'avant-plan ; sa mère, puis Olive, viennent le réconforter, tandis que les autres attendent à l'arrière, impuissants.

Positions

Le découpage, les mouvements de caméra et la mise au point permettent de cerner des dynamiques plus localisées. À l'intérieur des scènes collectives, le degré d'implication n'est bien sûr pas le même pour tous. La mise en scène se concentre en général sur ceux qui parlent, mais les réactions muettes ne sont pas exclues du montage. Durant le premier repas, l'immobilité de Frank et Dwayne crée un contre-point comique à l'euphorie d'Olive et à la dispute de ses parents, en même temps qu'elle indique leur entente tacite. Plus tard, lorsque Frank répond avec ironie à Richard qui lui raconte ses projets, ce dernier est parfois exclu du champ afin d'insister sur la complicité entre Sheryl et son frère.

Il est d'autre part fréquent que l'état de la relation se trouve exprimée par les postures. Les corps alors se figent, le plus souvent côte à côte ou dos à dos. La première position est couramment

adoptée par Frank et Dwayne (à table, sur la jetée, durant le spectacle) et témoigne de leur complicité grandissante. La seconde marque un état de crise, comme lorsque Sheryl et Richard se disputent dans leur chambre de motel, assis en silence chacun d'un côté du lit. Toutefois, cela peut aussi être un vecteur d'ambivalence. Ainsi, à l'annonce de la mort d'Edwin, Dwayne se tient à la fois proche et distant de son beau-frère, incapable de lui apporter son soutien. Si l'axe de prise de vue tend à fondre leurs corps, leurs visages se maintiennent dans des directions opposées.

Regards

Dernière échelle, celle de l'individu. Les plans rapprochés ou les gros plans captent ce qui ne transite pas par la parole ou le corps, mais seulement par le regard. Les séquences en accolade, dans le van, sont propices à saisir les humeurs des uns et des autres tandis que la route défile. Les pitreries du grand-père retiennent l'attention de Dwayne, qui sans esquisser pour autant un sourire, laisse percer une certaine affection. Toujours sur le qui-vive, Sheryl révèle soudain sa lassitude. Ces plans peuvent également, dans le fil d'une conversation, nous faire comprendre telle douleur muette ou telle connivence feutrée. C'est particulièrement vrai en ce qui concerne Frank. Fragile psychologiquement, il doit en outre faire preuve de réserve en tant qu'invité. Dans la scène du *dinner*, un bref plan à la suite d'une remarque désobligeante de Richard montre à quel point celle-ci l'a blessé. Une plongée zénithale sur Dwayne, allongé sur le lit du motel, participe de la même volonté d'appréhender une vérité secrète du personnage – en l'occurrence, il se réjouit que sa mère envoie promener son beau-père et son programme envahissant des «neufs étapes». Seul sur le parking de l'hôtel, alors que les services funéraires viennent d'emporter le corps de son père, Richard semble soudain rattrapé par la violence de la perte. Si, dans un premier temps, de tels plans peuvent fonctionner comme des inserts, créant une connivence avec le spectateur à travers l'expression discrète d'un jugement dépréciatif (particulièrement entre Frank et Richard), ils gagnent par la suite en densité émotionnelle, nous faisant éprouver la solitude des personnages.

Sur le vif

Lorsque la tension s'accroît ou que l'action se précipite, les cinéastes utilisent la caméra portée. C'est le cas notamment lorsque les Hoover dérobent le cadavre du grand-père. Des panoramiques[1] rapides accompagnent les acteurs dans leurs mouvements. Si cela n'offre pas nécessairement une plus grande latitude de jeu qu'un plan fixe large, ce procédé de mise en scène favorise une forte dimension empathique. La caméra devient un corps parmi les autres, agissant à l'unisson des personnages. Un coup d'œil de Frank pour vérifier que la voie est libre est ainsi redoublé par un panoramique latéral pris dans son dos en un cadrage assez serré. Même si le plan s'élargit lors de la course jusqu'au van, le travelling est fait «à pied», si bien que les cahots affectant la caméra renforcent le sentiment d'urgence. Par capillarité, l'état émotionnel des personnages se transmet ainsi aux spectateurs. Lors de la crise de Dwayne dans le van, l'intensité de ces mouvements, bien que ces derniers soient nécessairement plus limités, se trouve accrue par la nature du lieu. Le moindre recadrage a la force d'une décharge électrique.

Regard caméra

Little Miss Sunshine s'ouvre par une figure de mise en scène singulière, qui nous fait plonger dans le regard de la petite Olive. Extrêmement courant dans les premiers temps du cinéma, le regard caméra s'est fait plus rare à mesure que la narration des films devenait plus élaborée. Si le regard des personnes filmées pouvait d'abord orienter et renforcer celui du spectateur, il a en effet été perçu comme une distraction, voire une entrave à la cohérence du récit, dès lors que ce dernier imposait un monde autonome, propre aux personnages. Il n'a cependant pas complètement disparu, y compris dans le cinéma classique américain. Plus ponctuel, il a pu permettre de souligner des pics dramatiques ou d'interroger l'implication du spectateur, comme chez Alfred Hitchcock (exemplairement, le regard du voisin tueur dans *Fenêtre sur cour*, 1954).

Le regard caméra est d'autre part usuel dans certains genres, comme la comédie musicale. Cela se comprend, dans la mesure où celle-ci hérite directement des arts de la scène et se présente, au moins en partie, comme un spectacle vivant adressé à un public. Par le regard caméra, les spectateurs dans le film et les spectateurs du film sont amenés à se rejoindre. On pourra demander aux élèves dans quelle mesure la scène d'ouverture de *Little Miss Sunshine* joue de cette dimension spectaculaire. Que ressent le spectateur quand il comprend qu'Olive ne le fixe pas tout à fait?

Par ailleurs, comment la perception du regard caméra évolue-t-elle? Si face à Edwyn, la répétition par Olive de son rugissement, prévu en ouverture de sa chorégraphie, s'appuie sur une forme de frontalité, ce n'est pas le cas de la performance finale. Pourquoi? Où se situe alors l'enjeu du regard? Face à celui de la fillette, le spectateur est incité à prendre parti entre la famille, qui soutient le show, et le public, qui le désapprouve.

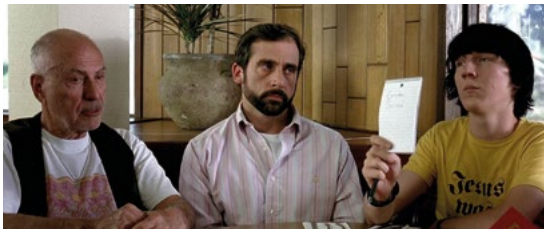
1 Le panoramique désigne le mouvement d'une caméra qui pivote en restant posée sur un pied fixe. Il est souvent utilisé à une plus grand échelle pour filmer des paysages.
Voir le vocabulaire du cinéma proposé par le site Upopi :
↳ upopi.ciclic.fr/vocabulaire/fr/definition/sceance-5

1

2

3

4

5 

6

7

8

Séquence
Commander [00:24:25 – 00:27:51]

Le repas n'est pas seulement affaire de nourriture. Rituel social, il met en jeu des règles, des rapports de pouvoir et un imaginaire lié au corps. À ce titre, la table est un terrain favorable au conflit.

Plan de table

La fin de la séquence qui précède immédiatement celle étudiée montre le véhicule des Hoover filant sur l'autoroute, tandis qu'Edwin lance à son fils une dernière volée de récriminations. Après une coupe sèche, les coordonnées de la mise en scène s'inversent diamétralement : on passe du travelling au plan fixe, de l'extérieur à l'intérieur, de personnages englobés dans le van à une famille visible, enfin des dialogues au silence. Si le contraste est fort, un élément incongru assure cependant un effet de continuité : le Combi, sur le point de sortir du cadre par la droite dans le plan précédant la séquence, est comme relayé par un camion benne jaune qui entre bruyamment dans le champ par la gauche, à l'arrière-plan [1]. Surprenant, le début de cette séquence fonctionne comme un gag. Le silence pesant apparaît comme la chute de l'échange débridé qui sévissait dans le van. Le comique est également renforcé par une « attaque » sonore (le vrombissement, puis le couinement du camion) et visuelle (les menus barrant les visages). Dépassant sa simple fonction d'exposition, ce plan se charge encore d'un écho parodique à *La Cène* (1495-1498) de Léonard de Vinci, à la fois par le cadrage frontal de la tablée et la présence à l'arrière-plan d'éléments architecturaux (ouvertures/piliers) encadrant les figures centrales. Après quelques secondes, Olive demande à sa mère de quel budget ils disposent. Les menus, d'un rouge vif, occupent plus de la moitié de l'écran [1, 2], témoignant ici comme ailleurs d'un monde envahi de logos. Faisant nettement entendre le froissement du plastique, le mixage participe du même principe de grossissement comique. Pour l'anecdote, signalons que les quatre clients derrière Richard et Sheryl sont les parents des cinéastes Jonathan Dayton et Valerie Faris [11].

Par le menu

L'arrivée de la serveuse, en légère contre-plongée, entraîne un renversement de l'axe de prise de vue [3]. La commande aurait pu être filmée en une suite de champs-contrechamps conventionnels. Or, la mise en scène saisit avec davantage de subtilité la position de la jeune femme : au centre des échanges, mais à la lisière du groupe. Elle demeure pour l'essentiel hors champ, se manifestant par sa voix et son carnet, en amorce [4]. Cinq plans lui sont toutefois consacrés durant cette première partie de séquence : lors de son arrivée [3] ; à la faveur d'un champ-contrechamp avec Frank ; quand elle attend la commande d'Olive ; lors d'un champ-contrechamp avec l'enfant appuyé par un regard-caméra [7] ; à son départ. Par leur brièveté, ces plans font également office de ponctuation, alors que la caméra s'attarde sur les gestes – Dwayne présentant sa commande [5] –, les échanges – entre Richard, Sheryl et Edwyn – ou les expressions des protagonistes – le mépris de Frank pour Richard [6]. Toujours souriante, la serveuse pose un regard extérieur sur cette famille, qui peut correspondre à celui du spectateur. Le tour de table offre d'ailleurs une nouvelle expression du tempérament de chacun : délicatesse de Frank, qui souhaite une camomille avec du miel ; caractère jouisseur du grand-père, qui veut un supplément de bacon ; innocente gourmandise d'Olive.

9

10

11

12

13

14

15

16

Autorité

Passant commande en premier, Richard s'impose comme le chef de famille. Au moment de demander du café, il se masse en outre ostensiblement les yeux, comme pour signifier à la fois sa fatigue et le devoir qu'il a de demeurer vigilant en tant que conducteur [4]. L'acteur Greg Kinnear suggère avec habileté l'extrême conscience de soi de son personnage, toujours en représentation. La scène développe ensuite l'antagonisme entre Richard et Frank. Un gros plan montre l'agacement de ce dernier lorsque Richard explique à sa fille que s'excuser est un signe de faiblesse. Plutôt que d'exprimer directement son désaccord, Frank profite d'une question d'Olive pour placer la conversation sur un terrain littéraire et intellectuel que son beau-frère ne maîtrise pas. La direction des regards rend évident que l'étymologie d'«*à la mode*» est aussi un prétexte pour narguer Richard [8]. Si Sheryl et sa fille sourient avec ravissement, ce dernier n'est pas dupe [9]. Il demande à Frank de se taire au moment précis où il referme le clapet de son téléphone, sèchement.

Leçon

Richard entreprend de dissuader Olive de manger de la glace, nourriture qu'il juge trop grasse. En la culpabilisant, en contredisant au passage sa compagne, il affirme certes son autorité, mais risque de liguer tout le monde contre lui. Richard fait alors montre d'une certaine habileté rhétorique, usant de questions et de pauses pour marquer le développement de son discours, filmé en gros plan relativement long. Le retour au plan d'ensemble permet toutefois de mesurer l'évolution réelle de la situation [10]. Si Frank se détourne, les autres dirigent leurs regards, navrés ou irrités, vers Richard. Comme avec l'insert sur Frank [6], le spectateur trouve dans ces visages un relais pour ses propres sentiments. Dos au spectateur, Richard se retrouve jugé pour son attitude. En répliquant que, de toute manière, Olive va découvrir la vérité, il utilise les mots mêmes de sa compagne à propos de la tentative de suicide de Frank, trahissant de surcroît sa rancœur. Quand il reprend sa démonstration, le plan s'élargit pour intégrer la réaction de Sheryl, mains sur les yeux, tête baissée [11]. Sa parole est d'emblée contestée.

Renversement

Également présente en amorce dans le contrechamp sur Olive [12], Sheryl fait charnière au niveau du montage. Cela traduit surtout sa double fonction, d'épouse qui s'oppose à son compagnon, de mère qui réconforte sa fille. Notons que la séquence est ponctuée de petits gestes de tendresse entre elles deux [13]. À l'exception des gros plans, le découpage reposait jusqu'alors sur une certaine étanchéité: la tablée dans son ensemble; le trio masculin Edwin, Frank, Dwayne; le couple. Seule la mère partageait deux cadres, avec sa fille ou avec son mari. Le retour de la serveuse, dont le corps s'impose cette fois dans l'espace de la famille, va rebattre les positions [14]. À l'initiative d'Edwin, la famille pioche dans la coupe de glace afin de donner envie à Olive d'y goûter. Richard, en amorce, devient le témoin impuissant de ce stratagème qui réjouit le trio d'hommes qui lui fait face. Dwayne partage désormais le plan avec sa demi-sœur et sa mère [15]. Les relations se sont ainsi discrètement reconfigurées. Le collectif s'est imposé contre la volonté de Richard, qui doit essuyer un ultime affront lorsque son beau-fils, narquois, lui envoie l'emballage d'une paille à la tête [16].

Montage
Accords et désaccords

De la discorde à la réconciliation : la logique du récit implique assez naturellement de montrer successivement des personnages très différents pour finalement les réunir dans un seul et même plan. Ce mouvement d'ensemble n'efface pas toute hétérogénéité, le film jouant notamment des raccords entre fiction et documentaire.

Dispersion

La séquence d'ouverture n'établit pas de liens temporels évidents entre ses différents segments. Elle propose la juxtaposition des personnages principaux, créant des liens ténus par le chevauchement sonore, la musique ou la reprise de certains motifs, comme le miroir. Ce principe de fragmentation sera repris au cours du voyage lors de la plupart des étapes, que ce soit celle du garage, de la station-service, du motel ou même du concours. Dès que possible, la famille se disperse, soit en plus petits groupes, soit chacun de son côté. L'arrêt à la station-service est à cet égard éloquent, car il semble dans un premier temps rejouer le début du film : Dwayne fait des pompes, Olive annonce qu'elle va répéter sa danse. Or, le montage resserre discrètement la trame des relations. Ainsi, Richard est moins isolé dans la bulle téléphonique que le cadrage serré ne le laissait initialement penser. Un champ-contrechamp fait comprendre au spectateur que son père l'observe depuis le van, attentif à ses réactions. D'autre part, toujours dans la même séquence, un raccord s'établit par la direction des regards entre Frank et Richard (de gauche à droite pour le premier, de droite à gauche pour le second) au moment où tous deux subissent un revers. Ils étaient opposés jusqu'alors ; le montage les associe dans l'épreuve de l'humiliation. Cela ne résorbe pas pour autant toutes les failles. Revenant des toilettes, Sheryl demande à son mari ce qu'il s'est passé. Un travelling arrière en caméra portée les accompagne durant leur dispute jusqu'à la camionnette. Une fois que Richard s'est installé derrière le volant, exigeant de reprendre la route, un panoramique suit la femme, marquant la discorde à travers des effets de surcadrage. Le plan, qui se distingue par sa durée, sa mobilité et sa complexité, concentre une telle tension qu'il empêche le raccord vers un autre point de vue. Ce faisant, il fait oublier Olive, laissée sur le parking.

Distance

Entrelacer deux ou plusieurs situations au sein d'une séquence peut être un moyen de prendre de la distance vis-à-vis de l'une d'entre elles, et ainsi de la percevoir sous un autre angle. C'est le cas lors du concours, quand le présentateur entonne une version particulièrement kitsch de la chanson « America the Beautiful ». Sur les dernières notes, tandis qu'il clame une fois de plus « America », un raccord nous amène hors de l'hôtel. Un long panoramique latéral glisse alors de la façade du Redondo Suites jusqu'à la pointe de la jetée, où se tiennent Frank et Dwayne. La voix de ce dernier commence à se faire entendre dès ce plan large. Par le mixage et le montage, un rapport est créé entre le concours et cette discussion très personnelle. Premier effet : l'étrange fascination que produit le spectacle est dissipée. Deuxième effet : la conversation se charge par écho d'une portée plus vaste. En faisant face à l'océan, les deux personnages semblent tourner le dos à cette Amérique glorifiée, ou du moins s'y tenir tout au bord, à la marge. Ils imaginent une façon de vivre sa vie qui ne se réduise pas au désir insatiable de triompher.

Ce type de montage peut advenir au sein même du plan. Lorsque les Hoover attendent à l'hôpital l'annonce du

médecin, une télévision diffuse un programme gastronomique. Dans un coin de l'écran, ainsi qu'en fond sonore, il est question de rôtisserie, tandis que la famille apprend la mort d'Edwin. Cette « incrustation » produit moins un commentaire (sur la vanité du rêve américain, comme dans la séquence du concours) qu'un parasitage déconcertant. Entre la solennité exigée par l'instant et le prosaïsme de l'émission, le grincement relève pratiquement du gag. Cette pointe d'humour noir n'est pas gratuite, car elle participe au manque d'égard du personnel hospitalier. C'est aussi une manifestation singulière de l'hétérogénéité qui caractérise le film.

Insert documentaire

Pour la séquence du concours, Jonathan Dayton et Valerie Faris ont invité de véritables mini-miss à assurer la figuration et les rôles secondaires. Accompagnées de leurs parents, les enfants se préparent donc comme elles le font habituellement. Un cadre quasi documentaire est ainsi constitué, dans lequel s'intègre la fiction. Ce procédé se matérialise aussi au niveau du montage. Lorsque Olive se rend dans les loges, un travelling arrière l'accompagne. À chaque fois qu'elle croise une compétitrice, un raccord de regards nous permet de saisir un fragment d'une réalité méconnue (aspersion d'autobronzant, crêpage des cheveux, maquillage, etc.). Le défilé prolonge cette hybridation de la fiction et du documentaire. Les plans de réaction des parents sont brefs, filmés en moyenne ou longue focale. Pris sur le vif, ils confèrent à la séquence un fort quotient de réalisme. C'est la spontanéité qui prévaut – un sourire, un hochement de tête, une expression de connivence, une salve d'applaudissements. Durant l'interprétation d'un morceau de country, la mère et la grand-mère d'une jeune chanteuse sont placées dans le même cadre que celle-ci, dansant en miroir. Il semble alors évident que le personnage d'Olive est placé dans la situation la plus authentique possible.

Réaction

Les dialogues, abondants, sont généralement filmés en champ-contrechamp. L'un des traits particuliers de *Little Miss Sunshine* est néanmoins qu'il y a toujours plus de personnages dans la scène que d'interlocuteurs. Le montage doit donc faire place à ces présences périphériques. Le regard devient alors un vecteur essentiel de raccords. Les implications sont évidemment variables. Lors du contrôle policier, la scène se divise entre acteurs – Richard et l'agent – et témoins – le reste de la famille. Le comique repose ici sur le fait que le spectateur circule entre les deux sphères, et peut donc s'amuser de l'ignorance dans laquelle se trouvent Sheryl et les autres de l'évolution de la situation. Lors du concours, les plans de réaction de Richard permettent de suivre, comme un baromètre, les variations de ses sentiments. D'abord enthousiaste, il se montre ensuite très vite étonné, stupéfait, puis inquiet face aux prouesses des participantes. C'est également en tant que contrepoint, voire de commentaire, que des plans rapprochés sur Frank ou sur Dwayne et lui s'insèrent, lors du premier repas, dans les interventions volontaristes de Richard.

Musicalité

Jonathan Dayton explique : « *Nous voulions mettre la musique au premier plan et l'utiliser pour tout ce qu'elle peut apporter, en évitant néanmoins qu'elle devienne une béquille dramatique. Aujourd'hui, dans les films, vous avez des scènes accompagnées d'une chanson pop dont les paroles vous disent quoi penser ou ressentir, comme si vous ne pouviez pas le savoir vous-même.* »[1] Effectivement très présente, la musique n'a pas pour but d'illustrer, mais plutôt de contribuer à la définition d'une atmosphère et d'un rythme. À ce titre, elle joue un rôle souvent décisif dans le montage. Durant la première scène de voyage, elle se substitue au son direct et impulse une énergie que les visages fatigués semblent d'abord démentir, mais qui traduit en réalité un élan collectif plus profond. Les coupes au montage s'harmonisent avec le phrasé de la trompette. Le procédé est repris par la suite, sur un mode parfois plus mélancolique, comme pour exprimer la fugacité de ces moments de joie. Il faut souligner que les cinéastes et Susan Jacobs, la coordinatrice musicale, ont demandé au groupe DeVotchKa de retravailler leurs morceaux avec des arrangements légèrement différents de leurs enregistrements premiers, afin de mieux coller au film. Sans thème particulier (il s'agit de morceaux indépendants), la musique de DeVotchKa trouve sa cohérence grâce à une instrumentation originale (accordéon, piano, thérémine, tuba, violoncelle solo) et des structures cycliques s'épanouissant quelquefois durant plusieurs minutes, comme dans la séquence d'ouverture.

1 Michael Guillen, « Little Miss Sunshine. *Interview With Valerie Faris and Jonathan Dayton* », *Screen Anarchy*, 21 juin 2006 :
↳ screenanarchy.com/2006/07/little-miss-sunshineinterview-with-valerie-faris-and-jonathan-dayton.html

Société
Une maison divisée

Modestement, le portrait de famille dessiné par *Little Miss Sunshine* vaut aussi comme la chronique d'une certaine Amérique blanche, pas tout à fait pauvre, mais menacée par le déclassement. Presque vingt ans après sa sortie, comment le film résonne-t-il du point de vue socio-politique ?

« S'il y a une chose au monde que je déteste, ce sont les *losers*. Je les méprise »

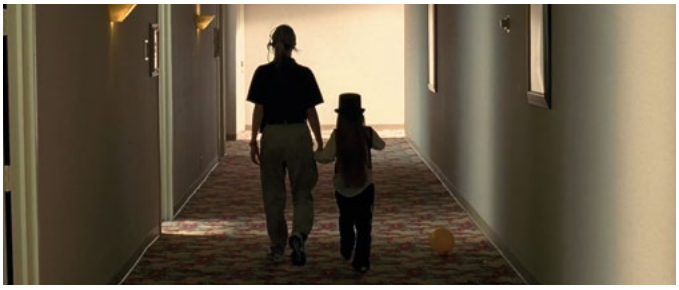
Arnold Schwarzenegger

Hors concours

Le scénariste Michael Arndt a confié que l'idée de *Little Miss Sunshine* lui était venue en réaction aux propos (ci-dessus) tenus par Arnold Schwarzenegger devant une assemblée de lycéens[1]. Avant de devenir acteur de cinéma puis gouverneur de Californie, la star avait soumis son corps à une discipline extrême, devenant une figure emblématique du culturisme[2]. Cette expérience a certainement renforcé sa perception de la vie comme étant un vaste concours distinguant les gagnants des perdants. Le travail du corps et sa conformation à un idéal de puissance sont en tout cas dans son parcours indissociables d'une très forte ascension sociale. Si la décision de se rendre à « Little Miss Sunshine » vise d'abord à faire plaisir à Olive, c'est par ailleurs sur les épaules de l'enfant que reposent les espoirs de la famille de sortir d'une spirale descendante. C'est ce qu'exprime Richard lorsqu'il décide d'enlever le cadavre de son père. Pour la première fois du film, il emporte l'adhésion collective : ils ne peuvent pas renoncer. *Little Miss Sunshine* subvertit cependant le schéma d'une victoire rédemptrice. Une autre vision de la vie apparaît : la vie comme danse, soit ici l'expression collective de la joie, indifférente aux normes de comportements et aux jugements extérieurs.

Idiotie de la victoire

Pour brève qu'elle soit, l'apparition télévisée du président George W. Bush n'est évidemment pas fortuite. Après les attaques du 11 septembre 2001, celui-ci profite d'une vague de patriotisme pour mettre en place une rhétorique martiale, un ensemble de lois sécuritaires, ainsi qu'une politique néo-impérialiste aboutissant à l'invasion de l'Irak. Dans le même temps, il devient le parangon d'une forme de bêtise typiquement américaine, mêlant ignorance crasse et arrogance démesurée. Les acteurs comiques, au premier rang desquels Will Ferrell, ne tardent pas à le caricaturer. Parallèlement, Ferrell devient la star de nombreuses comédies sportives, dans lesquelles la question de la réussite est prégnante. Débutant par une citation apocryphe d'Eleanor Roosevelt, *Ricky Bobby : Roi du circuit* (Adam McKay, 2006) conte ainsi l'histoire d'un homme traumatisé par une sentence paternelle, « *Si t'es pas premier, t'es dernier* », dont il finit par comprendre l'absurdité. De façon générale, le récit sportif est propice à fournir des modèles de micro-sociétés. *Le Stratège* de Bennett Miller (2011) repose, par exemple, sur l'idée qu'une équipe ne gagne pas parce qu'elle réunit les meilleures individualités, mais parce qu'elle parvient à compenser collectivement les faiblesses des uns et des autres.



Dans *Little Miss Sunshine*, le discours de Bush, censé couvrir la dispute des parents, est en tout cas promptement interrompu par Dwayne.

Politique

« *De quoi parlez-vous ?* » « *De politique* », répond le grand-père à Olive pour détourner son attention alors qu'il vient d'enjoindre Dwayne à avoir des rapports sexuels avec le plus de partenaires possibles. Le mot n'est pas sans écho avec le film lui-même, qui se garde bien de trop marquer les préférences partisanes, maintenant la discorde sur le terrain des tempéraments – pragmatique *versus* intellectuel, industrieux *versus* jouisseur. Si *Little Miss Sunshine* avait été tourné après l'élection de 2016, il aurait sans doute été plus difficile de ne pas politiser les tensions familiales. Richard aurait-il porté une casquette « *Make America Great Again* » ? En tant qu'homme d'affaires, présentateur de télévision, puis Président des États-Unis, Donald Trump s'est en effet construit une réputation de « gagnant » qui coïncide au moins en partie avec les aspirations de Richard. Le signe de ralliement très visible du couvre-chef rouge trumpien modifierait certainement les interactions avec les personnages rencontrés en chemin. Et la crainte du déclassement vécue par une partie de l'Amérique blanche pourrait devenir un thème plus marqué de la fiction. En somme, les tensions seraient plus flagrantes, et résonneraient hors du cercle familial.

Division

Une comparaison entre *Little Miss Sunshine* et le dessin de Chris Ware paru en couverture du *New Yorker* le 4 juillet 2022, soit le jour de la fête nationale, pourrait permettre de cerner avec plus d'acuité l'évolution de la société étatsunienne. L'artiste offre une nouvelle variation autour de la « maison divisée », motif structurant de l'imaginaire américain. Cette image trouve sa source dans les Évangiles de Matthieu et de Marc. Elle fut à la fois convoquée par le philosophe Thomas Paine, afin de marquer la rupture de la République américaine naissante avec la royauté britannique

1 « *Cinq choses que vous ignoriez sur* Little Miss Sunshine », *Vanity Fair*, 26 juillet 2020 :
↳ vanityfair.fr/culture/ecrans/story/cinq-choses-que-vous-ignoriez-sur-le-film-little-miss-sunshine/12179
2 Nicolas Chemla, *Monsieur Amérique*, Séguier, 2019.

House Divided, dessin de Chris Ware, 2022 © New Yorker

(cette maison-nation divisée entre le roi et ses sujets) et par Abraham Lincoln qui, dans un célèbre discours délivré en 1858, signifiait à ses concitoyens l'impossibilité de construire une société juste et viable quand une partie de sa population est dans les fers[3]. «*Une nation* [...] *indivisible, avec la justice et la liberté pour tous*»[4]? Cela semble encore et toujours à réaliser. Créée en juillet 1967 après les émeutes de Détroit, la commission Kerner[5] n'écrivait-elle pas dans son rapport: «*Notre nation est en train de se diviser en deux sociétés, l'une noire, l'autre blanche – séparées et inégales*»[6]?

La composition symétrique de Chris Ware en couverture du *New Yorker* permet d'accuser les ressemblances et les différences entre les deux parties de l'image. De part et d'autre d'une ligne centrale, un démocrate et un républicain sont absorbés par leur *smartphone*. Au jardin hirsute du premier, considéré comme un petit écosystème abritant des insectes pollinisateurs, s'oppose une pelouse au cordeau, signe d'une volonté de maîtrise de la nature. Différentes pancartes («*Black Lives Matter*», «Les vies noires comptent», contre «*Back the Blue*», «Soutenons la police») explicitent l'antagonisme. Voisins mais étrangers l'un à l'autre, les deux personnages pourraient-ils entrer en dialogue? Après l'attaque contre le Capitole en 2021, les États-Unis semblent profondément hantés par le péril de sa désunion.

Normaux *versus Freaks*

Les élèves pourront être amenés à s'interroger sur le choix que fait Olive de la chanson «Super Freak» (Rick James, 1981). Qui désigne-t-on habituellement par le terme *freak* («monstre»)? Quelle nuance apporte le préfixe «*Super*»? Comment ce nom *a priori* dégradant devient-il un signe de fierté? Le spectacle improvisé par la famille tient, en effet, de la revendication: nous sommes des *freaks*, disent parents et enfants à l'assemblée effarée de gens «normaux» auxquels ils ont cru un temps vouloir ressembler. Comment cette inversion du stigmate est-elle rendue possible? La normalité est-elle présentée de façon désirable? Au contraire, elle est elle-même inquiétante, voire monstrueuse. Les mini-miss ressemblent à des adultes miniatures qui n'ont plus rien de l'innocence et de la spontanéité généralement attachés à l'enfance, qu'Olive incarne si bien. De leur bronzage à leurs attitudes, tout respire l'artifice et l'aliénation. De leur côté, les Hoover ont développé un mode de dysfonctionnement fonctionnel. En cela, ils pourraient être rapprochés de la Famille Adams ou des Simpsons.

Dans le champ du cinéma indépendant américain, Wes Anderson a souvent mis en scène des familles (élargies aux amis, collègues...) qui finissent par «fonctionner» en raison même des idiosyncrasies qui les avaient menacées d'implosion. C'est le cas par exemple dans *La Famille Tenenbaum* (2001), *À bord du Darjeeling Limited* (2007) ou encore *Fantastic Mr. Fox* (2009). À la fin du premier, toute la famille est réunie pour l'enterrement du patriarche lors d'une cérémonie que celui-ci aurait certainement trouvé «*très satisfaisante*». Comme dans *Little Miss Sunshine*, où les Hoover font corps autour du drap qui a recouvert la dépouille du grand-père, une démonstration finale de solidarité montre les Tenenbaum sortir l'un après l'autre du caveau familial. Ils sont différents, certes, mais unis.

3 Thomas Paine, *Le Sens commun* (1776), Aux forges de Vulcain, 2013; Abraham Lincoln, «The House Divided» (1858):
↳ quod.lib.umich.edu/l/lincoln/lincoln2/1:508?rgn=div1;view=fulltext
4 Serment d'allégeance au drapeau des États-Unis, approuvé par une loi du Congrès du 18 juin 1942.
5 Cette commission, également appelée «Commission consultative nationale sur les désordres civiques», a été créée suite aux émeutes raciales de Détroit, en 1967, pour enquêter sur les origines de cet événement.
6 Traduction de l'auteur du dossier. Rapport de la Commission Kerner (1968):
↳ historymatters.gmu.edu/d/6545

Document
Comment finir ?

Jonathan Dayton et Valerie Faris ont conçu pas moins de quatre séquences finales, témoignant de la difficulté qu'il y a eu à conclure ce récit d'une façon non univoque.

Pour Michael Arndt, les meilleurs *happy ends* sont ceux qui, alors que le pire semblait inévitable, font soudain jaillir le meilleur. C'est le cas ici, puisque Olive pourrait connaître l'humiliation, comme ses proches le craignent, mais trouve au contraire sur scène un moyen de s'épanouir. La force d'un tel retournement, c'est de ne pas effacer toutes les ambivalences : Olive ne va bien sûr pas gagner, et une partie du public manifeste bruyamment sa réprobation. Néanmoins, la famille connaît un moment de cohésion qui semble véritablement fondateur.

Arndt schématise ainsi les enjeux du film et sa résolution : 1) Enjeu extérieur : gagner le concours ; 2) Enjeu intérieur : peur de ne pas être assez jolie, de perdre et de décevoir le père ; 3) Enjeu philosophique : le monde se divise en gagnants et en perdants ; 4) Valeurs dominantes : le succès, la célébrité, la valeur marchande ; 5) Valeurs alternatives : s'amuser, vivre sa vie selon ses propres critères. À cet égard, c'est la perspective développée par le grand-père, de manière certes tonitruante et excessive, qui apparaît comme la plus juste pour le scénariste. S'il meurt en cours de route, son esprit continue donc d'infuser la vie de famille – ce que reconnaît Richard, en disant à Olive que son grand-père aurait été très fier d'elle.

De plus, Jonathan Dayton et Valerie Faris ont souhaité inclure un autre « personnage » important, le van. Au départ, il n'était pas prévu de montrer les Hoover en train de le pousser une nouvelle fois. Mais ce motif récurrent, devenu emblématique au point d'être sur l'affiche, permet de mesurer le chemin parcouru par la famille. Sans avoir besoin de parler, chacun contribue à l'effort collectif et saute avec fluidité dans le véhicule. Si le dernier plan sur l'autoroute au soleil couchant relève de la convention, un petit détail comique vient suggérer que tous les problèmes, notamment financiers, ne sont pas résolus. En effet, le klaxon continue ses caprices, tandis que le Combi file à l'horizon.

Voici la description des quatre séquences de fins alternatives[1] :

Première fin
Le lendemain, sur le chemin du retour, la famille s'arrête sur une aire de repos. Richard parle avec tendresse de son père, puis la famille trinque à sa mémoire. Le dialogue est inaudible, recouvert par le commentaire audio des cinéastes. Ils expliquent que la scène était trop mièvre, notamment à cause du trop beau temps, et qu'ils ont donc arrêté de filmer.

Deuxième fin
Les membres de la famille sont menottés dans le bureau de la sécurité de l'hôtel. L'agent leur dit qu'Olive est disqualifiée et qu'ils peuvent partir, à condition de ne plus jamais participer à un concours de beauté en Californie. Libérés, les Hoover commencent à sortir du hall. Sheryl place une couronne sur la tête de Richard, qui la met à son tour sur la tête d'Olive. Alors qu'ils sortent de l'hôtel, Richard demande : « *Qui veut une glace ?* »

Troisième fin
Olive court jusque dans le hall, faisant office de vigie, tandis que les autres se disputent hors champ à propos du vol du trophée. Elle indique que la voie est libre. Toute la famille quitte alors précipitamment l'hôtel en emportant le trophée. Frank porte la couronne.

Quatrième fin
Identique à la troisième, elle présente avec plus de détails le vol, la course dans le hall, la fuite hors de l'hôtel, puis le démarrage du van.

Le cinéma indépendant américain a pu se caractériser par un refus du *happy end*, jugé comme un artifice narratif, voire comme un vecteur de consensus social. *Little Miss Sunshine* tente pour sa part de trouver une voie médiane, entre la mélancolie du deuil et la joie des réconciliations, l'élan de la subversion et le repli sur la cellule familiale.

1 Celles-ci sont visibles sur les éditions DVD et Blu-ray du film.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Little Miss Sunshine, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.

Autres films de Jonathan Dayton et Valerie Faris

Elle s'appelle Ruby (2012), DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.

Battle of the Sexes (2017), DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.

Films sur des familles en crise

La Famille Tenenbaum (2001) de Wes Anderson, DVD, Touchstone Home Video.

À bord du Darjeeling Limited (2007) de Wes Anderson, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.

Fantastic Mr. Fox (2009) de Wes Anderson, DVD et Blu-ray, 20th Century Studios.

BIBLIOGRAPHIE

- Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road Movie, USA*, Hoëbeke, 2011.

- Yves Pédrono, *Le Loser, l'Amérique et le cinéma*, Kimé, 2021.

SITES INTERNET

Jean-Marc Chamot, « Et s'il valait mieux s'éloigner du soleil ? », *Transatlantica* n° 2, 2006 :
↳ journals.openedition.org/transatlantica/1184

Anne Paupe, « *Little Miss Sunshine* et le *road movie* », *Transatlantica* n° 2, 2006 :
↳ journals.openedition.org/transatlantica/1187

Sur le langage cinématographique

D'après Laurence Moinereau, « Initiation au vocabulaire de l'analyse filmique », Upopi, Ciclic :
↳ upopi.ciclic.fr/vocabulaire/fr

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/education-a-l-image#videos

LA ROUTE DE LA GLOIRE

Premier scénario de Michael Arndt, qui s'illustrera par la suite avec *Toy Story 3*, et premier long métrage de Jonathan Dayton et Valerie Faris, *Little Miss Sunshine* a surpris tout le monde, s'imposant comme l'un des grands succès de 2006. En croisant la tradition du *road movie* avec celle de la comédie familiale, le film se place certes dans un paysage largement balisé. Cependant, porté par un casting remarquable, il offre à travers les Hoover le portrait d'une famille à nulle autre pareille, aussi dysfonctionnelle qu'attachante. À l'instar de *Juno* de Jason Reitman, sorti l'année suivante, *Little Miss Sunshine* aborde des sujets de société clivants avec humour, parvenant ainsi à réconcilier le cinéma indépendant et le grand public. Dans un contexte où l'unité nationale constituée autour de George W. Bush après les attaques du 11 septembre 2001 se lézardait de plus en plus, c'est finalement une autre image des États-Unis, moins conquérante, plus vulnérable, qui se matérialise à travers la quête de la jeune Olive et de ses proches.

Directeur de la publication : Olivier Henrard | Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 291, bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédactrice en chef : Amélie Dubois, Cahiers du cinéma | Rédacteur du dossier : Raphaël Nieuwjaer | Iconographie : Magali Aubert | Révision : Mathilde Trichet | Conception graphique : formulaprojects.net
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma – 64, rue de Turbigo - 75003 Paris.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS DU CINEMA