



|   |    |
|---|----|
| <b>Fiche technique</b>  | 1  |
| <b>Réalisateur</b><br>Paddy Breathnach, les personnages<br>comme boussole | 2  |
| <b>Genèse</b><br>Au commencement était la parole                          | 3  |
| <b>Découpage narratif</b>   | 4  |
| <b>Contexte</b><br>La crise du logement à Dublin                          | 5  |
| <b>Personnages</b><br>Seuls au monde                                      | 6  |
| <b>Récit</b><br>De Charybde en Scylla                                     | 8  |
| <b>Séquence</b><br>Plongée dans la précarité                              | 10 |
| <b>Décors</b><br>Enfermés dehors  | 12 |
| <b>Montage</b><br>Le temps suspendu                                       | 14 |
| <b>Bande sonore</b><br>Le son intérieur                                   | 16 |
| <b>Ouverture</b><br>La pauvreté à hauteur d'enfant                        | 17 |
| <b>Genre</b><br>Les invisibles  | 18 |
| <b>Document</b><br>La classe ouvrière en chanson                          | 20 |

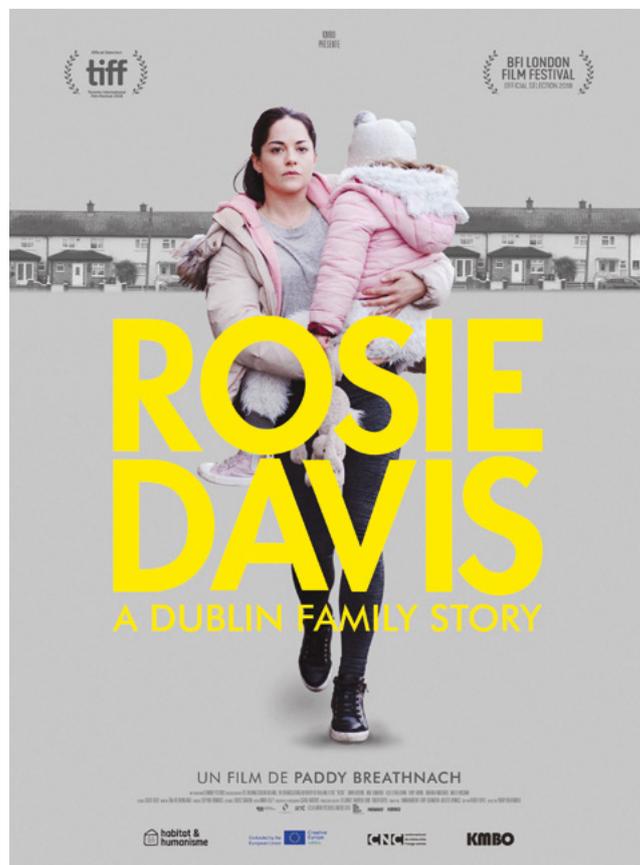
#### ● Rédactrice du dossier

Intervenante régulière pour *Passeurs d'images*, Margot Grenier collabore également aux dispositifs d'éducation à l'image en temps scolaire à travers la formation d'enseignants et l'encadrement d'ateliers variés pour les élèves. Elle enseigne aussi auprès d'étudiants de l'université catholique de l'Ouest et de l'école de cinéma 3iS à Nantes. Elle est l'auteure de documents pédagogiques pour le dispositif *Maternelle au cinéma* et conçoit des vidéos de présentation et d'analyse d'images pour les films proposés par *Lycéens et apprentis au cinéma* en Pays de la Loire.

#### ● 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, 2018 © KMBO Films

## ● Synopsis

La crise du logement à Dublin touche de plein fouet une famille nombreuse expulsée de la maison qu'elle louait, qui vient d'être mise en vente. Depuis quinze jours, Rosie, John Paul et leurs enfants – Kayleigh (13 ans), Millie (8 ans), Alfie (6 ans) et Maddie (4 ans) – changent ainsi d'hôtel chaque soir. Pendant que le père travaille en cuisine dans un restaurant, la mère doit passer ses journées au téléphone en quête d'une chambre pour la nuit. Condamnée à passer la majorité de son temps dans sa voiture, où est entassée une partie des affaires de la famille, la jeune femme s'occupe également de ses enfants qu'elle conduit tous les jours à l'école.

Ce soir-là comme les précédents, elle finit par trouver un hôtel pour la nuit. La famille dîne dans la chambre et le couple solidaire se retrouve tendrement. Soucieuse, Rosie se réveille dans la nuit, avant qu'au petit matin s'organise dans l'urgence la réunion de leurs affaires à peine débarrassées.

Ce jour-là, plusieurs événements perturbent les démarches de Rosie. Elle doit d'abord récupérer Millie à l'école, car l'enfant se dit souffrante. La directrice lui apprendra que sa fille est harcelée par des camarades car elle sent mauvais. La journée est également marquée par la déconvenue de John Paul lors de la visite d'une maison et par la disparition de Kayleigh. Partie à sa recherche, Rosie se rend chez sa mère, avec qui les relations sont tendues, et se dispute avec elle. Elle finit par retrouver sa fille aînée chez une amie, dans leur ancien quartier. John Paul, qui les a rejoints, emmène les enfants dans la maison qu'ils ont dû quitter. Rosie peine à sortir Alfie du trampoline resté dans le jardin. Le désespoir la gagne, et le couple connaît ses premières tensions.

Après le dîner dans la voiture et un dernier appel à la ligne d'urgence, Rosie et John Paul se rendent à l'évidence : ils ne trouveront pas de chambre pour la nuit. Ils se garent sur un parking et John Paul quitte le véhicule pour que la famille soit moins à l'étroit. Dans la nuit noire, John Paul assis dehors veille sur les siens.

## ● Générique

### **ROSIE DAVIS (ROSIE)**

Irlande | 2018 | 1h26

#### **Réalisation**

Paddy Breathnach

#### **Scénario**

Roddy Doyle

#### **Image**

Cathal Watters

#### **Montage**

Úna Ní Dhonghaíle

#### **Son**

Niall Brady

#### **Musique**

Stephen Rennicks

#### **Décors**

Mark Kelly

#### **Costumes**

Louise Stanton

#### **Production**

Element Pictures

#### **Distribution**

KMBO Films

#### **Format**

2.35:1, couleur

#### **Sortie**

12 octobre 2018 (Irlande)

13 mars 2019 (France)

#### **Interprétation**

Sarah Greene

*Rosie Davis*

Moe Dunford

*John Paul Brady*

Ellie O'Halloran

*Kayleigh Davis-Brady*

Ruby Dunne

*Millie Davis-Brady*

Darragh McKenzie

*Alfie Davis-Brady*

Molly McCann

*Madison («Maddie»)*

*Davis-Brady*



## Réalisateur

### Paddy Breathnach, les personnages comme boussole

Cinéaste éclectique, Paddy Breathnach s'est essayé à de nombreux genres cinématographiques avant de réaliser *Rosie Davis*.

#### ● Mélange des genres

Né en 1964 en Irlande, Paddy Breathnach a débuté comme réalisateur avec le film noir *Ailsa* (1994), avant de poursuivre sa carrière dans une veine plus légère, avec la comédie policière *Irish Crime (I Went Down)*, 1997). Tenant à la fois du film de mafia et du *buddy movie*<sup>1</sup>, *Irish Crime* relate les tribulations de deux anciens détenus contraints de faire équipe. Sorti en 2001, *Coup de peigne (Blow Dry)* se présente comme une comédie britannique légère. Écrite par le scénariste de *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), elle met en scène une compétition de coiffures «à ciseaux tirés»<sup>2</sup> dans une petite ville d'Angleterre. Le film *Man about Dog* (2004), inédit en France, clôt cette période de comédies.

Breathnach se tourne ensuite vers le cinéma de genre, réalisant deux thrillers fantastiques. *Shrooms* (2007) narre les mésaventures d'un groupe de jeunes partis camper dans une forêt irlandaise. Après avoir consommé des champignons hallucinogènes, ils se mettent à voir des créatures effrayantes dans les bois. L'intrigue de *Freakdog (Red Mist)*, 2008) mêle à son tour drogue et horreur.

Les deux longs métrages suivants du réalisateur suscitent davantage l'intérêt de la critique. Portrait sensible de Jesús, jeune homosexuel de La Havane qui rêve d'intégrer une revue d'artistes travestis, *Viva* (2015) est salué par l'ensemble de la presse irlandaise. Après *Rosie Davis*, présenté au prestigieux Festival de Toronto, Breathnach réalise des épisodes de séries, notamment *Vikings* (saison 6, 2020) et *The Dry* (série encore inédite en France, 2022), dont il est l'un des créateurs.

1 Le *buddy movie* est un sous-genre de la comédie basé sur un duo de personnages très différents et mal assortis.

2 L'expression vient de la bande annonce du film.

3 «One woman's experience of the Dublin housing crisis in *Rosie*», entretien entre le réalisateur et Orla Smith pour le site Seventh Row, 21 septembre 2018.

#### ● Dans les yeux des personnages

Le cinéaste irlandais revendique son attachement aux personnages. Les liens familiaux sont au cœur de ses dernières réalisations, de *Viva* à *The Dry*, série qui montre le retour parmi les siens à Dublin d'une femme alcoolique. Dans *Viva*, c'est Jesús qui renoue avec son père, légende de la boxe qui ne l'a pas élevé. Le film s'intéresse à cette relation naissante, faite de violence, de déceptions et, plus tard, de reconnaissance. Il se clôt sur une nouvelle famille, celle que s'est choisie le personnage principal. Portrait d'un couple et de leurs enfants confrontés à la précarité, *Rosie Davis* explore à son tour la force de l'unité familiale et les traumatismes du passé.

*Viva* et *Rosie Davis* sont aussi le portrait de deux villes à travers le regard de leurs personnages principaux. Rues écrasées de chaleur, immeubles populaires et places animées où draguer les touristes sont les repères de Jesús, qui circule des uns aux autres. Dans les pas de Rosie se dévoile un Dublin quotidien, celui de l'école de ses jeunes enfants, des rues autour du collège de sa fille aînée ou encore d'une vaste pelouse au cœur d'un quartier résidentiel. Les deux personnages sont pareillement filmés de dos, caméra à l'épaule, arpentant les rues à la recherche de quelque chose : d'argent pour le premier, d'un logement ou de ses enfants pour la seconde.

Dans un tout autre registre, la mise en scène de *Shrooms* repose également sur le regard de ses personnages, puisque le film invite à se demander si le fantastique est uniquement dans les yeux des jeunes sous l'emprise de la drogue ou s'il est lié à une cause réelle.

#### ● Une méthode de tournage

*Viva* et *Rosie Davis* sont signées par le même directeur de la photographie, Cathal Watters. Avec Paddy Breathnach, ils ont mis au point une méthode de tournage que le réalisateur qualifie d'«*evolving masters*»<sup>3</sup> (des prises évolutives). Elle consiste à tourner successivement plusieurs prises d'une même scène en variant le point de départ ou en modifiant le personnage que suit la caméra. La première est la prise de référence («*master*»), les suivantes conduisent le réalisateur à faire évoluer la scène dans d'autres directions. Expérimentée lors du tournage de *Viva*, cette technique féconde a été poursuivie pour celui de *Rosie Davis*, notamment dans les séquences avec les enfants.



Viva (2015) © AFP Selection



Vikings (2013) © Studiocanal



## Genèse

### Au commencement était la parole

Le scénario du film est l'œuvre de Roddy Doyle, écrivain et scénariste irlandais à succès, qui s'est inspiré du témoignage d'une jeune mère sans-abri pour imaginer les personnages de Rosie et sa famille.

#### ● Un scénariste de renom

Lauréat du *Booker Prize* en 1993 pour son roman *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, Roddy Doyle est l'une des grandes figures de la littérature irlandaise contemporaine, auteur de nombreux romans, pièces et nouvelles. Né en 1958 à Dublin, il écrit *La Trilogie de Barrytown*, composée de *The Commitments* (1987), *The Snapper* (1990) et *The Van* (1991), qui connaît un succès populaire et le rend célèbre dès le début de sa carrière d'écrivain. Cette saga familiale se déroule dans la banlieue ouvrière fictive de Barrytown, située par l'auteur en périphérie de Dublin. Dans un style caustique et vivant, ces romans relatent les frasques de la famille Rabbitte, entre soirées arrosées au pub, groupe de musique *soul*, vies personnelles tumultueuses et chamailleries entre amis. Les trois volets ont été adaptés au cinéma par Alan Parker (*The Commitments*, 1991) et Stephen Frears (*The Snapper*, 1993, et *The Van*, 1996).

L'œuvre de Doyle est peuplée de familles de la classe populaire, dont il décrit de façon vivante le quotidien. On peut retrouver cette attention aux détails dans le scénario de *Rosie Davis*. Doyle a aussi brossé le portrait de femmes fortes, jeunes filles déterminées comme mères de familles nombreuses déjà présentes dans *La Trilogie de Barrytown*. Dans une nouvelle série (*La femme qui se cognait dans les portes*, 1996, puis *Paula Spencer*, 2006), il s'intéresse à un personnage de femme battue qui vit dans le déni de son statut de victime et lutte pour retrouver sa dignité. Cette femme courageuse n'est pas sans évoquer Rosie Davis, dont elle partage la pugnacité.

#### ● Témoignage bouleversant

C'est en écoutant à la radio le témoignage d'une jeune mère sans-abri que Doyle décide d'écrire un scénario sur la crise du logement à Dublin: «*La jeune femme racontait son histoire sans montrer d'émotion. Avant même qu'elle ait fini de*

*témoigner, j'avais réalisé qu'il y avait là une histoire à raconter.*»<sup>1</sup> Cette proximité avec le réel se retrouve dans l'écriture du scénario qui s'attache, dès la séquence d'ouverture, à inscrire l'histoire des personnages dans un quotidien très concret. Le contexte économique est posé en quelques phrases prononcées d'une voix *off* neutre par des journalistes pendant le générique, comme en écho au témoignage radiophonique à l'origine du projet [Séquence].

L'écriture du scénario s'est opérée en plusieurs étapes. Doyle a commencé par écrire rapidement un court synopsis. Cette urgence de l'écriture peut évoquer celle que ressentent les personnages du film au quotidien, confrontés à la pression de trouver un nouvel hébergement chaque soir. Soutenu par la société de production Element Pictures, le scénariste développe le synopsis en un traitement d'une soixantaine de pages, qui est ensuite transmis au réalisateur Paddy Breathnach. Celui-ci se montre immédiatement enthousiaste: «*L'écriture était si puissante, si simple, si pure. Le rythme de l'histoire était merveilleux, basé sur de petits détails criants de vérité et pleins de sens.*»<sup>2</sup>

#### ● Nouvelles rencontres

Ensemble, Roddy Doyle et Paddy Breathnach ont ensuite repris le scénario scène par scène. Le réalisateur s'est appuyé sur ses propres recherches auprès d'associations caritatives et sur ses rencontres avec des personnes sans-abri de Dublin. Ces nouveaux témoignages ont permis d'étoffer les personnages. «*Parmi les gens qui témoignent, beaucoup ont été confrontés à un problème peu grave en apparence, mais qui les a soudain placés dans une situation très compliquée*»<sup>2</sup>, relate le réalisateur. C'est bien ce basculement brutal d'une vie de famille heureuse et stable à une existence nomade et angoissante qu'évoque avec force le scénario de *Rosie Davis*.



*The Van* (1996) © Bac Films

1 Propos extraits du dossier de presse du film.

2 Ibid.

# Découpage narratif

- 1 « JE CHERCHE UNE CHAMBRE »**  
[00:00:00 – 00:03:35]  
Off, des journalistes exposent les difficultés des familles irlandaises modestes à se loger. Dans sa voiture, Rosie appelle des hôtels listés par la mairie. L'après-midi touche à sa fin et Rosie cherche une chambre pour la nuit. Millie (8 ans), Alfie (6 ans) et Maddie (4 ans) chahutent à l'arrière, tandis que Kayleigh (13 ans) fait ses devoirs sur le siège avant.
- 2 DEVANT LA MAISON DE MEGAN**  
[00:03:36 – 00:08:08]  
Rosie stationne devant le domicile de son amie Megan, chez qui elle lave le linge de la famille. Sans solution de logement pour la nuit, l'inquiétude la gagne. Son conjoint John Paul quitte le restaurant où il travaille en cuisine et part les rejoindre. Un hôtel finit par accepter de leur réserver une chambre pour une nuit, payée avec la carte de la mairie de Dublin.
- 3 NUIT À L'HÔTEL**  
[00:08:09 – 00:16:41]  
John Paul s'est assoupi dans le bus. L'hôtel est excentré et il ne retrouve Rosie et les enfants qu'en début de soirée. D'autres familles précaires occupent les chambres voisines. Après avoir couché leurs enfants, Rosie et John Paul profitent d'un moment complice. Soucieuse, Rosie se réveille à l'aube.
- 4 COURSE DU MATIN**  
[00:16:42 – 00:22:14]  
Tôt le matin, la famille se hâte de se préparer. Rosie dépose Kayleigh en retard devant son collège. Millie a mal au ventre et sa mère doit insister pour qu'elle aille en classe. Rosie informe sa maîtresse de leur déménagement récent, sans préciser leur nouvelle adresse.
- 5 LADY GAGA**  
[00:22:15 – 00:28:36]  
Au téléphone, Rosie explique que sa famille a dû quitter sa maison quinze jours plus tôt, suite à sa mise en vente. Elle appelle des hôtels et n'essuie que des refus. Lady Gaga donne un concert en ville et toutes les chambres sont réservées. Alors qu'elle s'est arrêtée chez Megan avec Maddie, l'école la contacte car Millie ne se sent pas bien. Rosie récupère sa fille, mais évite la directrice qui souhaite lui parler.
- 6 NUGGET**  
[00:28:37 – 00:31:12]  
Rosie emmène Millie et Maddie voir leur chien Nugget chez Darren, le frère de John Paul. Rosie continue d'appeler des hôtels. Elle relate à Darren et à sa femme ses difficultés à trouver un vrai logement. Avant de repartir, Rosie charge le coffre de la voiture avec les affaires de la famille que Darren ne peut plus garder.
- 7 VISITE D'UNE MAISON**  
[00:31:13 – 00:37:44]  
John Paul demande à son patron d'avancer sa pause. Celui-ci refuse. Rosie fait déjeuner ses filles dans un parking. Plus tard, John Paul part visiter une maison à louer. De nombreux couples font le tour des pièces, et la représentante de l'agence immobilière se montre peu engageante. Il repart bredouille, tandis que Rosie poursuit ses appels aux hôtels.
- 8 HARCÈLEMENT**  
[00:37:45 – 00:45:19]  
De retour à l'école pour chercher Alfie, Rosie ne peut éviter le bureau de la directrice. Celle-ci l'interroge sur leur situation, mais Rosie esquive ses questions. Elle s'effondre en apprenant que Millie est harcelée par des camarades qui se moquent de son hygiène. Rosie quitte l'école avec ses enfants et tente de reconforter Millie.
- 9 LA DISPARITION**  
[00:45:20 – 00:53:44]  
À la sortie du collège, Kayleigh est introuvable. Rosie la cherche en vain dans l'établissement et prévient John Paul, qui quitte son travail en catastrophe. Rosie se rend chez sa mère, qui refuse d'héberger la famille au complet, mais propose d'accueillir les enfants. Rosie s'y oppose. Dans leur échange pointent d'anciennes rancœurs. Les enfants passent aux toilettes chez leur grand-mère, et quand celle-ci insiste pour les garder, Rosie s'emporte.
- 10 RECHERCHES**  
[00:53:45 – 00:59:21]  
John Paul a rejoint Rosie et toute la famille part à la recherche de Kayleigh, qui ne répond pas à leurs appels. De retour dans leur ancien quartier, Rosie finit par retrouver sa fille chez une nouvelle amie, Daria. Rosie refuse que Kayleigh passe la nuit chez elle.
- 11 RETOUR VERS LE PASSÉ**  
[00:59:22 – 01:02:47]  
John Paul est retourné avec les plus jeunes à leur ancienne maison. Rosie, furieuse, tente de les ramener dans la voiture alors qu'ils jouent sous le porche. Elle ment sur leur situation à leur voisine qui prend des nouvelles. Alfie retrouve avec joie son trampoline et Rosie peine à l'en faire sortir. À bout, elle reproche à son mari de ne pas avoir démonté le jouet. John Paul s'énerve à son tour.
- 12 NUMÉRO D'URGENCE**  
[01:02:48 – 01:09:43]  
La voiture roule en silence dans la nuit. Rosie se résout à appeler le numéro d'urgence pour les sans-abri. Pas de proposition dans l'immédiat, et Rosie apprend que leurs cartes prépayées sont épuisées. La famille s'arrête pour acheter le dîner. Dans la voiture, une bataille de frites improvisée procure à tous un bref répit. Quand Rosie rappelle la ligne d'urgence, elle est à nouveau éconduite.
- 13 SOIRÉE AU SNACK**  
[01:09:44 – 01:16:06]  
Rosie et John Paul s'efforcent de tenir bon. La famille s'installe dans un snack. Kayleigh termine ses devoirs, Maddie s'est endormie et les parents tâchent de faire bonne figure. Chacun à leur tour, ils partent se brosser les dents dans les toilettes. Ils sont les derniers clients et restent au chaud jusqu'à la fermeture.
- 14 PARKING DE NUIT**  
[01:16:07 – 01:26:00]  
La voiture est garée sur un parking vide. Pour que les enfants aient chacun un siège, John Paul quitte le véhicule. Prétendant se rendre chez son frère, il va s'installer dehors, sur des palettes au fond du parking. Restée avec les enfants, Rosie a le regard qui se perd dans la nuit.

# Contexte

## La crise du logement à Dublin

Dans le Dublin des années 2010, il est difficile pour les familles modestes de se loger. Les manifestations de cette crise transparaissent dans plusieurs séquences de *Rosie Davis*.

### ● Une grave pénurie

Dans la capitale irlandaise et son agglomération, qui concentrent un quart de la population du pays, la demande de logements dépasse largement l'offre. La rareté des biens, liée à la gentrification de Dublin, fait grimper le montant des loyers, écartant de la location les familles modestes, y compris quand le couple travaille. Cette pénurie transparaît dans la séquence où John Paul visite une maison située dans un ancien quartier ouvrier: les candidats qui affluent et retiennent l'attention de l'agent immobilier sont d'un niveau social plus élevé que le sien.

La situation n'a pas toujours été désespérée. Dans les années 1960, le gouvernement irlandais a construit de nombreux logements sociaux, «avec un petit jardin devant et derrière la maison, pour permettre aux gens de faire pousser leurs propres légumes»<sup>1</sup>. Ces îlots pavillonnaires sont le décor de plusieurs séquences du film, qu'il s'agisse du quartier où réside la mère de Rosie [séq. 9], celui de Daria [séq. 10] ou de l'ancienne maison de la famille Davis-Brady [séq. 11].

### ● Crise financière et sièges sociaux

La crise financière de 2008 et l'arrêt brutal des crédits bancaires ont stoppé net la construction de logements à Dublin. Celle-ci a été relancée par des fonds d'investissement privés, favorisant les biens à forte rentabilité (hôtels, bureaux ou résidences étudiantes haut de gamme) plutôt que les habitations pour la population locale, dérégulant le marché immobilier. En outre, avec une politique fiscale avantageuse pour les entreprises, la capitale irlandaise accueille les sièges d'importantes sociétés internationales, qui participent à leur tour à la hausse des loyers et du coût de la vie. Plus de dix ans après la crise financière, Dublin est devenue la deuxième ville la plus chère d'Europe pour se loger<sup>2</sup>.

Face aux propriétaires, les locataires ont peu de droits et peuvent être rapidement expulsés en cas de travaux ou de revente. Cette situation est évoquée par Rosie dans le film: «On a dû quitter la maison il y a quinze jours. Au bout de sept ans. Le propriétaire vend.» Pour accompagner ces nouveaux sans-abri, la municipalité de Dublin propose une aide temporaire: hébergement d'urgence ou chambres d'hôtels prépayées, comme celle qu'occupent pour une nuit Rosie et les siens [séq. 3]. Les familles ont néanmoins la charge de les réserver, ce qui s'avère une gageure, comme le montre le film. Ces solutions d'urgence, onéreuses et ponctuelles, paraissent bien fragiles au regard de l'ampleur de la crise.



« Un boulot mais pas de maison. C'est fou, hein ? Presque risible »

Rosie

### ● Habitat, domicile, foyer...

Dans son essai intitulé *Chez soi - Une odyssée de l'espace domestique*, Mona Chollet analyse les multiples dimensions du logement. L'extrait ci-dessous revient sur le sort des mal-logés. «On parle souvent de maison comme d'un second vêtement: comme lui, quoique à un autre niveau, elle protège, elle dissimule, elle assure le bien-être du corps, elle offre un minimum de surface sociale et permet une forme d'expression. Ne pas pouvoir s'extraire de la multitude, échapper à son harcèlement, se soustraire aux regards, refermer une porte derrière soi, arpenter quelques mètres carrés où l'on est souverain, souffler, reprendre des forces, faire ses besoins, se laver, se préparer à manger, entreposer en lieu sûr les objets auxquels on tient, c'est n'avoir qu'un vêtement sur les deux qui nous sont nécessaires.»<sup>1</sup>

En s'appuyant sur cet extrait, les élèves listeront des synonymes du mot «maison», des plus neutres (logement, habitat, demeure, domicile...) aux plus signifiants (refuge, abri, foyer, tanière, antre, univers, port d'attache). Puis ils associeront des scènes du film à chacun de ces mots, afin de dégager les différentes manières dont cette notion est interrogée et de relever les multiples effets du «mal-logement» pour ceux qui y sont confrontés.

1 «Dublin: la faillite du logement social», Charlotte Causit, site Internet EyeRish, 9 avril 2020.

2 «À Dublin, la crise du logement, ricochet tardif du crash de 2008», Camille Richir, site Internet EyeRish, 9 avril 2020.

1 Mona Chollet, *Chez soi - Une odyssée de l'espace domestique*, La Découverte, coll. Zones, 2015, pp. 68-69.



## Personnages Seuls au monde

Le film met en scène la famille de Rosie comme une entité très soudée dans l'épreuve de son abandon par le système social.

### ● Mère Courage irlandaise

«*Moi, je conduis les mômes et je cherche un toit*» [00:18:55], rappelle Rosie à son mari. La jeune femme se consacre entièrement à cette mission, animée par sa dévotion pour sa famille. Celle-ci perce dans les nombreux regards qu'elle jette à ses enfants, notamment dans le rétroviseur de la voiture. Refusant de se résigner, Rosie se laisse absorber par ce qu'elle a à faire. L'actrice irlandaise Sarah Greene interprète avec subtilité le rôle titre. Comme le souligne le réalisateur<sup>1</sup> : «*Beaucoup de très bonnes actrices ont auditionné pour le rôle, mais Sarah avait quelque chose d'autre : une précision et une rigueur pour traduire la vulnérabilité, la fragilité et la force [du personnage].*»

Sa détermination est celle d'une femme qui lutte pour exister et retrouver au plus vite une place pour sa famille dans la société. Son énergie transparait dans les nombreux plans filmés caméra à l'épaule, dans le sillage de Rosie, toujours en marche et en action. Plutôt que d'aborder le personnage sous un angle psychologique, le film se concentre sur ses gestes et sur toutes les tâches qu'elle doit accomplir dans la journée : se laver, nourrir ses enfants, s'assurer que leur linge est propre, les conduire à l'école et trouver un hébergement pour la nuit. Chacune de ces démarches prend un caractère épique compte tenu de sa situation de sans domicile fixe.

### ● Essentiels accessoires

Comme le note le réalisateur Luc Dardenne : «*Le cinéma s'intéresse à l'accessoire. L'essentiel du cinéma, c'est l'accessoire.*»<sup>2</sup> Chaque membre de la famille Brady-Davis est ainsi caractérisé par un objet qui l'ancre dans le réel et incarne sa personnalité. Souvent, ces accessoires se retrouvent au premier plan de l'image, comme pour insister sur leur dimension métonymique vis-à-vis des personnages.

Il y a tout d'abord le téléphone portable, associé aux adultes. L'appareil vissé à l'oreille de Rosie incarne sa persévérance et sa détermination à trouver une chambre, mais souligne aussi sa solitude face à des interlocuteurs (réceptionnistes d'hôtel, assistante sociale) qu'elle ne rencontre jamais. Le téléphone de **John Paul** lui permet de repérer des annonces immobilières : quand Rosie remédie à l'urgence

(trouver une chambre pour la nuit), il cherche une solution à plus long terme (louer une nouvelle maison). Bien qu'éloigné dans la journée de sa famille en raison de son travail, John Paul incarne une figure paternelle et conjugale aimante, protectrice. Comme pour Rosie, on sait peu de choses sur son histoire propre, sinon l'existence de son frère Darren qui, dans l'attente de son premier enfant, ne peut lui être d'une grande aide. Comme les autres personnages, il n'est pas appréhendé de manière psychologique mais essentiellement à travers ses actes, qui témoignent de son investissement total pour sortir les siens de la précarité.

**Kayleigh** apparaît dès le début du film avec des devoirs sur les genoux. Le manuel d'exercices, remplacé plus tard par un cahier de rédaction, indique autant le sérieux de la fille aînée de Rosie que son statut de collégienne. C'est aussi le signe de sa résistance silencieuse à la situation : en toutes circonstances, elle tient à finir ses devoirs. S'impliquer dans son travail scolaire est enfin une manière pour l'adolescente de se démarquer de sa mère, qui a quitté l'école très jeune. En témoigne la séquence d'ouverture dans laquelle Kayleigh se montre réticente à aider Rosie dans ses appels, préférant se consacrer à ses leçons [Séquence].

Dans le couloir de l'hôtel comme dans celui de son école, devant le bureau de la directrice ou sur la table du snack, **Alfie** sort partout ses petites voitures. Ces jouets colorés renvoient à son insouciance d'enfant comme à son nouveau mode de vie, ballotté à l'arrière du véhicule familial. De façon révélatrice, l'espace pour jouer (un couloir, une table) est systématiquement contraint, comme pour souligner l'absence de chambre à lui.

**Millie** ne quitte pas son bonnet de laine blanc et le porte même en voiture, comme si ce vêtement doux et chaud tenait lieu de protection contre les remous de sa nouvelle vie. Cette habitude révèle le sentiment d'insécurité de la fillette, qui ne peut qu'observer en silence l'impuissance de ses parents et déplorer l'intransigeance de sa mère vis-à-vis de sa grand-mère. Quant à **Maddie**, elle serre fort son lapin Peachy. Comme tous les doudous, la peluche évoque l'âge tendre de l'enfant et lui sert de repère au milieu de l'agitation incessante de son quotidien.

Attachés à un personnage en particulier, ces accessoires ne cessent de circuler des uns aux autres, témoignant des liens profonds au sein de cette famille. Rosie ramasse les petites voitures de son fils ou tend son téléphone à Millie pour qu'elle appelle son père. Les parents veillent

1 «*One woman's experience of the Dublin housing crisis in Rosie*», entretien cité.

2 Luc Dardenne, *Au dos de nos images – 1991-2005*, op. cit., p. 158.

3 *Ibid.*

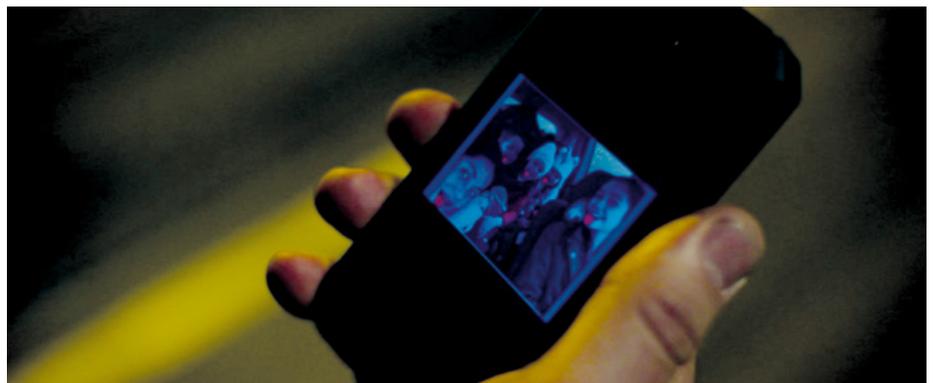
systématiquement à récupérer le doudou de Maddie quand elle l'oublie dans le coffre ou le lâche en marchant, répétant cette attention rassurante dans un contexte de plus en plus instable. Ce geste affectueux, réitéré à la toute fin du film par John Paul qui ramasse la peluche de sa fille sur le parking, apparaît alors comme le signe ultime du maintien de la cellule familiale.

### ● L'union fait la force

Dans cette description d'une famille soudée face à l'adversité, le travail sur le cadre et la composition de l'image est central. Le film est tourné en format Scope, qui permet de rassembler plusieurs personnages dans l'image, y compris dans les plans rapprochés. À l'intérieur de la voiture, le réalisateur travaille le net et le flou, le premier et l'arrière-plan, pour que la famille apparaisse comme une entité en symbiose.

En contraste avec ces nombreux plans rapprochés, quelques plans larges marquants scandent le film: Rosie et ses enfants qui traversent la cour déserte de l'école; Rosie qui se tient seule et immobile devant les casiers du collège; la famille attablée, derniers clients du snack; ou, image saisissante, la voiture qui stationne sur un parking vide. Le fait d'inscrire les personnages dans un décor désert, de les filmer tout petits dans un cadre large souligne leur isolement et les désigne comme des naufragés d'une société qui les abandonne.

Difficile dans ces conditions de maintenir l'unité familiale. L'image se fait l'écho des tensions qui surviennent, en isolant chaque personnage dans un plan au moment des disputes. Plusieurs brèches apparaissent au cours du film. Les enfants, d'abord, qui regrettent leur vie d'avant et ne supportent plus cette existence nomade. Kayleigh se réfugie chez son amie Daria, Millie insiste pour dormir chez sa grand-mère et Alfie s'accroche désespérément au filet du trampoline de leur ancien jardin. Puis le calme des parents rompt à son tour, laissant transparaître leurs inquiétudes. Autant de signes précurseurs qui annoncent le risque d'éclatement de la cellule familiale, sur lequel se clôt le film. La dernière séquence met en scène de façon bouleversante cette séparation inéluctable: un dernier geste d'affection, une porte qu'on referme, un homme qui marche seul dans la nuit, un plan large qui souligne sa distance avec la voiture protectrice. La dernière image est celle du visage inquiet de Rosie, que le spectateur peut deviner en contradiction avec les derniers propos du personnage: «Ça va bien se finir.»



# Récit

## De Charybde en Scylla

D'une nuit passée à l'hôtel à la suivante dans leur voiture, le film retrace les étapes du basculement dans la précarité pour Rosie et sa famille.

### ● Tableaux du déclassement

Comment se laver? Où stocker ses affaires personnelles? Que faire du chien? C'est à partir de problématiques concrètes que le film évoque les conséquences de la crise du logement et les conditions de vie, voire de survie, des sans-abri. Chaque séquence soulève une nouvelle question pratique jusqu'à composer un tableau exhaustif de la précarité. À ces signes tangibles du déclassement s'ajoutent des arbitrages difficiles pour Rosie et John Paul: appeler la ligne d'urgence pour les SDF ou dormir dans la salle d'attente d'un poste de police? Séparer les enfants ou se réconcilier avec la mère de Rosie?

Dans cet isolement croissant, on peut s'étonner du peu de solidarité dont la famille Brady-Davis bénéficie. Cette entraide minimale s'opère à travers des personnages secondaires, tels le patron compréhensif de John Paul, son frère Darren ou Megan, l'amie de Rosie. Pourtant, le rapport aux autres est d'abord un enjeu de regards. La précarité suscite la pitié, le rejet ou le mépris, à l'image de ce qu'endurent Kayleigh, que ses camarades traitent de «cancer», ou Millie, victime de harcèlement scolaire. Mieux vaut alors mentir ou minimiser la gravité de la situation, comme Rosie s'efforce de le faire avec la directrice de l'école, son ancienne voisine ou sa propre mère.

Le déclassement de la famille apparaît enfin par opposition aux souvenirs d'un passé heureux. C'est le sens de la séquence où Alfie retrouve avec joie son trampoline dans le jardin de leur ancienne maison [séq. 11]. Difficile pour l'enfant de comprendre pourquoi il doit renoncer à ce petit paradis. «Je veux rester. Je fais pas de bêtises», argumente-t-il d'ailleurs. Cette confrontation déchirante avec le marqueur d'un bonheur disparu bouleverse Rosie, gagnée par le découragement.

## «C'est une histoire de perte, de résilience»

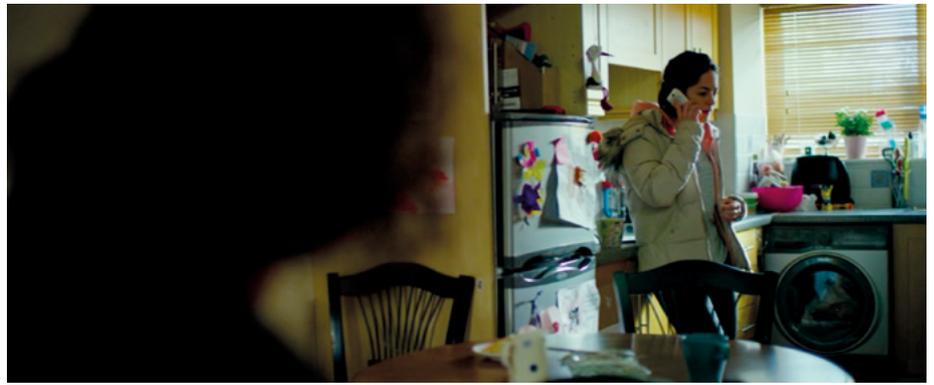
Sarah Greene, interprète de Rosie

### ● La couleur des sentiments

Cette prise de conscience est sensible dans le traitement des couleurs. Nombreuses sont les séquences imprégnées d'une lumière bleutée, comme celle qui perce à travers les vitres de la voiture quand la famille erre dans les rues faute d'hébergement [séq. 12]. Le bleu est aussi la couleur des ballons dans le snack à la fin du film, qui forment comme un plafond liquide surplombant la famille [séq. 13]. Pour le réalisateur, cette couleur renvoie à l'eau, évoquant des personnages qui sont progressivement submergés par la situation<sup>1</sup>.

1 «One woman's experience of the Dublin housing crisis in Rosie», entretien cité.

2 Ibid.



Ce sentiment est renforcé par le motif récurrent de gouttes d'eau qui glissent le long des vitres de la voiture.

«Le jaune est la couleur de la honte dans le film»<sup>2</sup>, ajoute Paddy Breathnach. De fait, la dernière soirée de la famille est baignée d'une lumière ocre, qu'elle provienne des néons des commerces ou de l'éclairage urbain. Le jaune domine également dans le décor du snack où la famille se réfugie, puis éclaire le visage de Rosie, restée seule avec ses enfants dans la voiture où ils vont devoir passer la nuit, ultime étape de leur basculement vers la précarité.

### ● Répétitions

Ce récit du déclassement se construit comme une variation de scènes qui se répètent et s'amplifient à mesure que le temps s'écoule. La répétition est d'abord celle des propos de Rosie, qui expose inlassablement sa situation au téléphone. Elle s'exprime aussi à travers des plans similaires, subissant quelques variations subtiles de cadre ou d'axe de caméra.





Les gros plans de Rosie, assise à l'avant de la voiture, téléphone à l'oreille, rythment le film. Rosie apparaît aussi à plusieurs reprises à l'extérieur de son véhicule, appuyée contre sa portière, toujours au téléphone. Dans la rue devant l'école comme dans le parking d'un supermarché, seul le décor change; l'activité reste identique, à l'image d'un personnage immobilisé par des problèmes qu'il ne peut résoudre.

### ● Tourner en rond

Le sentiment de tourner en rond se traduit par les nombreux déplacements des personnages filmés en plans serrés, qui n'offrent pas de perspective ni d'horizon. Les rues de Dublin et sa banlieue apparaissent comme un labyrinthe dans lequel la famille s'égare. C'est John Paul qui prend un tram, puis un bus, avant de rebrousser chemin pour rejoindre un hôtel excentré, ou bien Rosie qui se perd en voiture pour rejoindre le collège de sa fille. L'image montre alors la voiture engagée sur un rond-point, ne sachant quelle sortie prendre et... tournant en rond.

À mesure que le film avance, cette sensation d'errance s'intensifie alors que les chances d'une issue heureuse s'amenuisent. Les couloirs de l'hôtel comme ceux, vides, des établissements scolaires, filmés caméra à l'épaule en suivant les adultes, s'apparentent à des tunnels interminables. Quand Rosie part à la recherche de Kayleigh dans son collège, la musique et les fréquents *jump cuts* [Encadré «*Quelques notions de montage*»] accentuent ce sentiment d'un personnage perdu dans un dédale de couloirs, ne pouvant atteindre son but.

### ● Résister par la tendresse

Dans ce quotidien agité, les marques d'amour des personnages les uns envers les autres tiennent lieu d'actes de résistance. «*C'est ce que nous avons essayé de faire: trouver de petits moments de poésie, avec un p minuscule*»<sup>3</sup>, explique le réalisateur. Ainsi, le film se montre attentif aux gestes affectueux d'une mère pour ses enfants: le sourire fier de Rosie à Alfie dans le couloir de l'hôtel comme sa bienveillance envers Millie, qu'elle aide à se changer après l'école, ou son attention pour Maddie, qu'elle porte dans ses bras et dont elle ramasse régulièrement le doudou. La tendresse de Rosie se décline dans son costume. Sweat rose pastel et doudoune à fourrure synthétique à l'extérieur, sous-pull fluide et léger en intérieur: tons et matières de ses vêtements renvoient à la douceur.

La tendresse est aussi celle qui unit le couple en contact

permanent. John Paul s'efforce de garder espoir et de rassurer Rosie. L'absence de domicile limitant l'intimité, la force de leur amour s'exprime par des gestes aussi ténus qu'émouvants: un baiser rapide, des mots doux sur l'oreiller ou un dernier câlin, dans lequel on devine que la tendresse ne peut malheureusement pas tout.

### ● L'avant et l'après-récit

Refusant les séquences explicatives, le scénario ne dévoile pas le passé des personnages, même s'il laisse deviner des éléments de l'histoire familiale de Rosie, dont on pourra discuter avec les élèves. Les propos que tient Rosie lors de sa dispute avec sa mère donnent à penser que son père a eu un comportement incestueux ou violent envers elle [séq. 9]. Sans être le sujet central du film, ce traumatisme et son caractère tabou explique le refus de Rosie de laisser sa mère accueillir ses enfants seuls. La fin du film peut à son tour être perçue comme ouverte, la situation de la famille n'étant pas résolue.

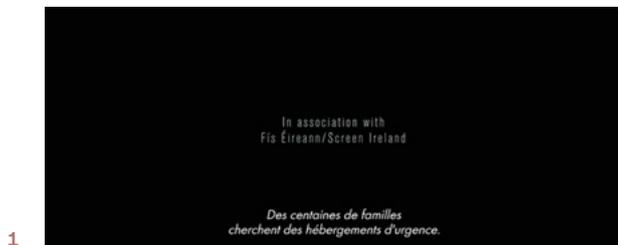
La réalisatrice Agnès Varda souligne l'importance de ces non-dits: «*Au cinéma, il faut qu'il y ait des choses qui se passent hors champ, des choses qui se passent avant le film et après le film. Il faut que le spectateur ait l'impression d'avoir attrapé un peu d'un personnage, un peu d'un film, un peu d'un moment, mais que ce n'est pas un début et une fin.*»<sup>1</sup> Pour le cinéaste Luc Dardenne, ces zones d'ombre permettent d'établir un dialogue précieux entre le film et son public: «*Le spectateur n'est pas un œil qui voit sans être vu. Le film le regarde, lui parle, et ce regard, cette parole provoquent chez lui une question, une demande de réponse, un trouble qu'il emportera avec lui en sortant de la salle.*»<sup>2</sup>

Par son caractère ouvert et angoissant, la fin de *Rosie Davis* peut s'avérer déconcertante pour les élèves. Pour dépasser ce sentiment, on pourra lister après la projection les questions que pose le scénario. La réflexion pourra conduire à proposer un récit de vie pour chaque personnage (son passé et son futur) et à s'interroger sur le choix du réalisateur de filmer ce moment particulier de la vie de cette famille: en quoi est-il décisif? Quelles hypothèses peut-on émettre sur le devenir des personnages après la fin du film?

1 <https://www.franceculture.fr/cinema/agnes-vara-la-vie-c-est-quand-meme-un-minimum-de-dialogue-et-de-partage>

2 Luc Dardenne, *Au dos de nos images II – 2005-2014*, Seuil, 2015, p. 193.

3 *Ibid.*



1



5



2



6



3



7



4



8

## Séquence

### Plongée dans la précarité

[00:00:00 – 00:03:25]

Très découpée, la séquence d'ouverture de *Rosie Davis* présente la famille Brady-Davis et les difficultés qu'elle traverse, tout en posant les principes de mise en scène à l'œuvre dans la suite du film.

#### ● Entre réel et fiction

Dès les premiers cartons du générique se fait entendre le ronflement d'un moteur de voiture, d'abord léger, puis de plus en plus distinct. Le spectateur s'imagine à bord du véhicule en mouvement. S'ajoutent bientôt des voix de journalistes qui font état de la crise du logement en Irlande [1]. Ces propos extradiégétiques<sup>1</sup> posent le contexte économique du film et annoncent sa tonalité proche du réel. Au-delà de l'histoire de la famille Davis-Brady, le film embrasse une réalité plus large et documentée [Contexte].

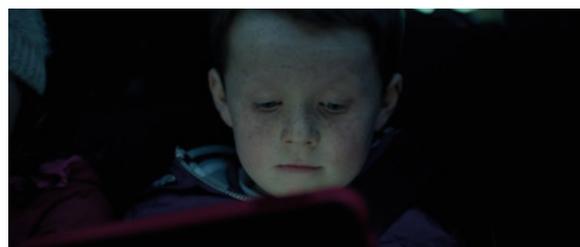
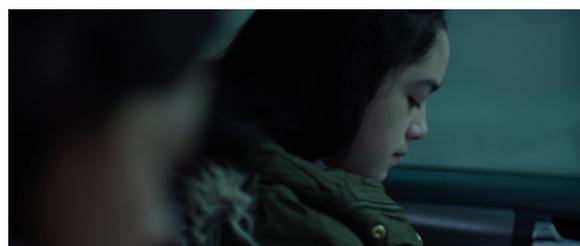
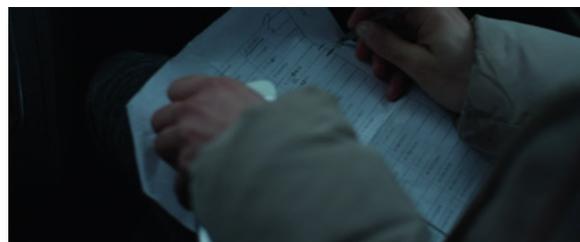
Les voix des journalistes s'éteignent au profit du son du moteur et d'un clignotant, annonçant ainsi l'entrée dans la fiction et dans un temps à la fois suspendu et compté. Le générique dévoile l'équipe artistique, en commençant par le nom de Sarah Greene, l'actrice qui joue Rosie. C'est sur ce

1 Son extradiégétique : son dont la source est extérieure aux plans qui composent une séquence. Ici, les propos des journalistes ne sont manifestement pas issus d'un poste de radio dans la voiture mais des propos off, ajoutés en postproduction.

premier carton que démarre la musique qui sera, à de nombreuses reprises, l'expression de la voix intérieure du personnage [Bande sonore]. Comme en réponse aux derniers propos des journalistes, la voix de Rosie se fait entendre : « Je cherche une chambre. » [2] Ainsi, le jeu de la bande sonore suggère l'idée d'une fiction qui donnerait corps au réel et montrerait comment se traduisent concrètement ces informations statistiques.

#### ● Une mère et ses enfants

Le premier plan [3] confirme que nous sommes bien dans l'habitacle d'une voiture, comme le laissait deviner le son du moteur. Complétant sa première phrase, Rosie précise « pour une famille ». Celle-ci est matérialisée par l'enchaînement des six cartons de générique portant les noms des acteurs et actrices qui composent ladite famille, avant que l'image ne donne chair à leurs personnages. Chacun des enfants à l'arrière de la voiture fait l'objet d'un court plan qui révèle son état d'esprit. D'abord Maddie, la benjamine, qui passe le temps en dessinant sur la vitre embuée : un jardin fleuri, un cœur ou une maison [6], soit autant d'images qui structurent habituellement le quotidien d'un jeune enfant et qui s'apparentent à un rêve temporairement inaccessible pour la fillette et sa famille. Alfie, le seul fils, regarde pensivement à travers la vitre [4], ce qui renvoie à un certain état de lassitude et d'inquiétude. Cette fatigue semble partagée par sa sœur Millie [5], dont la tête repose sur l'épaule de sa grande sœur. On devine aux vagues formes entrevues par les fenêtres que la voiture roule : Rosie passe-t-elle ses coups de fil en roulant ou le montage mêle-t-il des moments différents ? Cette association entre la parole et ce



mouvement discret produit un bercement qui semble agir sur les enfants.

Ce n'est que tardivement que Rosie apparaît à l'image [7], comme pour traduire l'idée qu'elle fait passer ses enfants avant elle. Pourtant, le personnage est omniprésent dès ce début de séquence, qui adopte son point de vue. C'est ce que souligne la bande sonore qui mêle la musique à sa voix. À travers ses propos se dessine en quelques phrases le portrait d'une famille nombreuse sans logement fixe. Les mots de Rosie teintent les plans sur les enfants de gravité. Ce climat d'anxiété se traduit également par une image sombre. C'est une fin de journée dans l'expectative que vivent cette mère et ses enfants dans leur voiture.

### ● La tension monte

Un carton annonce sobrement le titre du film, *Rosie* en version originale. De fait, la fin de la séquence est consacrée à définir ce personnage de mère battante, comme le suggère le passage du flou [7] au net [8] de l'image la montrant pour la première fois. Cet effet d'apparition est souligné par son geste d'essuyer la buée sur le pare-brise. Après cet unique plan filmé depuis l'extérieur de la voiture, la mise en scène fait le choix de rester à ses côtés à l'intérieur du véhicule [9]. On découvre alors Rosie, téléphone à l'oreille, dans l'activité qui va la définir pendant tout le film : appeler sans relâche des hôtels pour trouver un hébergement pour la nuit. Le personnage s'incarne ainsi dans la répétition d'une même phrase, «*Je cherche une chambre*», prononcée à six reprises dans cette séquence.

Les gouttes d'eau qui glissent le long des vitres, dans le premier plan, formeront un autre motif récurrent de la

séquence [3, 6, 7]. Cette course inéluctable de l'eau peut traduire une certaine fatalité et évoquer la fragilité d'une famille submergée par la situation. Le véhicule apparaît déjà dans toute son ambiguïté de refuge vis-à-vis de l'extérieur et de prison – en témoignent les plans serrés sur les enfants [13], faute de recul.

Dans cet espace restreint, l'énervement gagne : le chahut des enfants à l'arrière devient soudain très sonore, leur agitation est soulignée par des plans mobiles [10]. Rosie parvient malgré tout à garder son calme au téléphone [12], s'autorisant juste un juron à l'encontre de son interlocutrice : «*Connasse*.» Aux cris des enfants s'ajoutent bientôt d'autres bruits, dont on découvrira à la fin de la séquence qu'ils proviennent de la tablette qu'Alfie a allumée pour s'occuper [16].

La tension culmine avec l'opposition entre Rosie et sa fille aînée, Kayleigh [15], qui rechigne à l'aider dans ses recherches et préférerait se concentrer sur ses devoirs. Ce différend paraît anecdotique, mais on peut y deviner le mal-être d'une adolescente qui se voit mêlée à des problèmes d'adultes.

### ● Annoncer la suite

Seul absent de cette séquence d'exposition : le père. John Paul apparaît certes dès la séquence suivante ; la configuration spatiale de cette séquence n'en annonce pas moins celle de la dernière du film, quand John Paul quitte la voiture pour laisser sa famille dormir. Apparaît ainsi en germe, dès cette première séquence, la délicate question de l'unité familiale suspendue à un hors-champ incertain.

## Décors

### Enfermés dehors

Vivant la journée à l'intérieur de la voiture dans la crainte de se retrouver à la rue pour la nuit, Rosie et sa famille semblent demeurer à la porte de la société, comme le suggère l'utilisation des décors dans le film.

#### ● Intérieur/extérieur

«On n'est pas SDF, on est... perdus. Enfermés dehors, on va dire. On a perdu les clés» [00:29:20], explique Rosie à son beau-frère Darren. Le film, à travers cette opposition entre le dedans et le dehors, se fait l'écho de la marginalisation de la famille. Cette démarcation entre l'intérieur et l'extérieur perçoit d'abord dans l'atmosphère visuelle des décors. Les rues de Dublin et de sa banlieue sont éclairées par une lumière naturelle froide liée à la saison, qui donne aux bâtiments un aspect terne et triste. La pluie et l'atmosphère sonore, particulièrement bruyante, renforcent le sentiment d'agressivité et d'hostilité de cet environnement. Il en est tout autrement des intérieurs: l'appartement de Darren, celui de Megan ou le bureau de la directrice sont baignés d'une lumière douce, tamisée par des stores ou des rideaux aux fenêtres. Marqués par des couleurs pastel, ils font figure de cocons accueillants, mais temporaires. Pour plus de réalisme, certaines scènes d'extérieurs furent tournées au milieu de vrais passants, comme celle du tramway où John Paul se retrouve entouré de fans sortant d'un concert qui a bien eu lieu ce soir-là.

« Rosie passe sa vie dans sa voiture et elle est terrifiée à l'idée de ne plus jamais en sortir »

Roddy Doyle



Pour souligner la tension entre intérieur et extérieur, la mise en scène développe le motif des portes qui se ferment sur Rosie ou la séparent des autres: celle de la classe de Millie, du bureau de la directrice, du domicile de sa mère ou de la maison de la famille de Daria, chez qui Kayleigh s'est réfugiée à la sortie du collège. Ces images récurrentes suggèrent une famille qui vit au seuil de la société. Un plan où la voiture de Rosie stationne en fin de journée devant la porte du domicile de Megan illustre de façon frappante cet état de fait [séqu. 2]. À travers les fenêtres éclairées se détachent les silhouettes des enfants de Megan, qui jouent à l'intérieur de la maison, tandis que la bande-son fait entendre les cris

#### ● Contes et enfants sans foyer

*Contes de l'enfance et du foyer*, tel est l'intitulé du recueil de contes populaires réunis par les frères Grimm. Ce titre souligne la place centrale du domicile dans la littérature jeunesse, dont bien des histoires débutent avec la perte du foyer. On pourra y faire référence pour préparer les élèves au contexte âpre du film ou comparer, à l'issue de la projection, les conséquences de cette situation pour les enfants de la famille Davis-Brady avec celles évoquées dans la littérature.

En s'appuyant sur les contes du répertoire qu'ils connaissent ou ont étudiés, les élèves pourront lister les héros et héroïnes confrontés à cette situation et les circonstances de son avènement: décès d'un parent (*Peau d'âne*, *Le Chat botté*), conflit familial (*Blanche-Neige*) ou pauvreté (*Le Petit Poucet*, *Hansel et Gretel* ou *La Petite Fille aux allumettes*). Quelles sont les conséquences de la perte du foyer pour ces personnages? Comment s'en relèvent-ils?

On pourra utilement élargir la réflexion aux romans d'apprentissage, tels *Sans famille* (Hector Malot), *Les Aventures de Tom Sawyer* (Mark Twain) ou la série *Harry Potter* (J. K. Rowling), dans lesquels l'expulsion du héros loin de chez lui marque le point de départ d'aventures et le cheminement vers l'âge adulte.





## ● Frontières symboliques

D'autres éléments dans le décor matérialisent la séparation entre le corps de Rosie et ceux des personnes qu'elle rencontre. Ces frontières symboliques paraissent d'autant plus infranchissables qu'elles occupent souvent le milieu d'un plan large, reléguant chaque personnage d'un côté et de l'autre de l'image. C'est la table basse du séjour de Darren, qui délimite deux territoires : d'un côté Rosie, de l'autre Darren et sa femme [séq. 6]. C'est aussi le bureau de la directrice de l'école de Millie, qui sépare les deux femmes [séq. 8], ou encore le muret entre l'ancienne maison de Rosie et celle de la voisine [séq. 11].

La séparation peut-être aussi creusée par le vide, comme dans la séquence des retrouvailles entre Rosie et sa mère [séq. 9]. La jeune femme se tient obstinément sur le perron de la maison et la composition de l'image, en plan large à nouveau, souligne l'espace qui la sépare de sa mère, restée à l'intérieur, chez elle. La tension et l'écart entre les deux femmes, ainsi que leurs situations respectives sont accentués au cours de leur dialogue par le



choix de la plongée pour filmer Rosie et de la contre-plongée pour représenter la mère en contrechamp (dans un angle qui l'isole face à son interlocutrice), en position de fermeté et de supériorité.

De façon symbolique, ces multiples séparations renvoient à tout ce qui est temporairement refusé à Rosie : un futur plein d'espoir (la femme de Darren est enceinte), un passé heureux (son ancienne voisine), une famille solidaire (sa mère la rejette), la respectabilité (la directrice d'école), la tranquillité (la famille de Daria) et bien sûr, un toit.

étouffés des enfants de Rosie, qui s'excitent dans la voiture sombre, enfermés à l'extérieur.

Se dessine enfin l'image d'un intérieur fantôme, car inaccessible : celui de la maison dont rêve la famille, le foyer dont ses membres sont privés. Cette absence est particulièrement vive dans la séquence où ils retournent à leur ancien domicile [séq. 11]. Toute la scène se déroule en extérieur, dans le jardin à l'avant et à l'arrière de la maison – dont l'intérieur ne sera jamais montré, pas même à travers des fenêtres. La frustration du spectateur, qui aimerait jeter un œil, est aussi celle des enfants Davis-Brady, qui butent contre les murs d'une demeure fermée, dans l'attente d'être vendue.

## ● D'autres cellules

L'hôtel est le seul intérieur dans lequel la famille est admise pour dormir, le temps d'une nuit. Plutôt que d'apparaître comme un lieu accueillant et reposant, ce décor est filmé comme un espace clos, froid et étouffant [séq. 3]. À son arrivée, John Paul parcourt un dédale de longs couloirs anonymes éclairés par une lumière artificielle, sur lesquels donnent quantité de chambres qui peuvent faire penser à autant de cellules. L'absence de perspectives et la problématique du bruit (à ne surtout pas faire) renforcent l'impression d'un enfermement. Quand John Paul rejoint enfin les siens, leur chambre paraît bien petite au regard de la taille de la famille. Loin d'être sécurisante, cette séquence à l'hôtel traduit de nouveau le sentiment d'enfermement et de précarité de la famille Davis-Brady qui, pour seul point d'ancrage chaleureux dans l'espace, n'a que le noyau qu'elle constitue.



## ● Appréhender la dureté

La perte de son logement est un événement traumatisant et révoltant. Cette thématique et son traitement dans le film, à hauteur d'une famille, peut bouleverser les élèves ou faire écho au vécu de certains d'entre eux. Il est donc nécessaire de présenter l'œuvre avant la projection, en revenant notamment sur le contexte économique et le caractère réaliste de l'intrigue. On pourra également amener la classe à émettre des hypothèses, avant la projection toujours, sur les conséquences de la précarité au quotidien pour une famille.

Il est aussi bienvenu de prévoir un échange avec les élèves après la séance. Pour les amener à verbaliser leurs sentiments devant le film, on pourra commencer par les interroger sur des séquences ou des détails qui les ont marqués : s'attendaient-ils à ce qu'ils ont vu ? Qu'ont-ils compris de la situation de la famille ? Que veulent-ils retenir du film ? Quelle(s) réflexion(s) et réaction(s) cherche à provoquer le réalisateur, selon eux ?

Se sont-ils sentis proches ou identifiés à l'un des personnages ? Comment transparaissent leurs émotions ? Deux rapports à l'émotion pourront être interrogés : le calme et l'extrême sang-froid dont fait preuve Rosie jusqu'à un certain point, et la scène de rigolade familiale lors de la bataille de frites dans la voiture.



une continuité entre les séquences, qui paraissent se dérouler de façon simultanée. On suit ensuite John Paul qui quitte son travail et appelle Rosie. La bande sonore, qui donne à entendre leur conversation téléphonique, assure le lien entre les séquences suivantes, qui montrent en alternance Rosie et John Paul au téléphone: d'abord elle, dans sa voiture devant le domicile de Megan, puis lui, dans le tram, enfin elle à nouveau. Cette séquence se termine avec un gros plan sur le visage de Rosie, dos à la vitre, qui confirme par téléphone la réservation d'une chambre. En fond sonore, quelques sonneries discrètes d'un jeu vidéo.



Au lien visuel, établi par le son, suit un autre effet de correspondance et de continuité, puisque c'est par un autre gros plan sur un visage, celui de John Paul cette fois-ci, endormi contre la vitre d'un bus, que s'ouvre la séquence suivante. La similitude entre leurs deux positions assure le lien entre les deux plans. Par ailleurs, un signal sonore demande l'arrêt du bus, faisant écho aux sons de la tablette d'Alfie. Cette transition tant visuelle que sonore estompe l'ellipse entre les deux séquences, pourtant manifeste compte

tenu de l'obscurité qui s'est installée dans le bus. John Paul se réveille pour répondre à l'appel de Rosie. Quand il arrive à l'hôtel, à la fin de la séquence, la nuit est tombée et la soirée est déjà bien entamée.

En s'appliquant à gommer les discontinuités entre les séquences, le montage crée une impression puissante de temps réel au cours du film, tenant les spectateurs en apnée. Cette sensation se trouve renforcée par le recours au montage alterné [Encadré «*Quelques notions de montage*»] de séquences avec Rosie et d'autres avec John Paul.

### ● Dilatation du temps

La méthode de tournage développée par Paddy Breathnach et son chef opérateur Cathal Watters [Réalisateur]<sup>1</sup>, se basant sur la multiplication des angles et des prises, permet au réalisateur de suggérer «*que la scène donne toujours l'impression d'être en développement*» et de créer un rapport singulier et



## Montage

### Le temps suspendu

**Le temps s'écoule différemment quand on est sans-abri. En s'attachant tantôt à l'étirer, tantôt à l'accélérer, le montage fait du passage du temps un moteur indéniable de suspense.**

### ● Deux nuits, un jour

Une des caractéristiques déterminantes de la narration de *Rosie Davis* est sa temporalité resserrée. L'action se déroule sur une trentaine d'heures et se présente comme une succession d'instantanés concrets de la vie de la famille Davis-Brady. Le récit est organisé autour de blocs temporels de séquences calqués sur le passage habituel d'une journée (la soirée, la nuit, le matin, le déjeuner, etc.). À ce découpage classique s'intègre la quête permanente et obsessionnelle de Rosie, ainsi que des événements impromptus. La tension du film s'installe à l'intersection de ces trois modalités de temps, quand les imprévus retardent les démarches de Rosie ou que ses appels empiètent sur le temps qu'elle consacre à ses enfants.

### ● Impression de temps réel

Le sentiment d'urgence doit beaucoup à l'enchaînement entre ces blocs temporels qui brouille la perception de l'écoulement du temps. Plusieurs heures s'écoulent dans les dix premières minutes du film mais, s'appuyant sur le son comme sur l'image, le montage donne habilement l'illusion d'une quasi-absence d'ellipse entre les séquences.

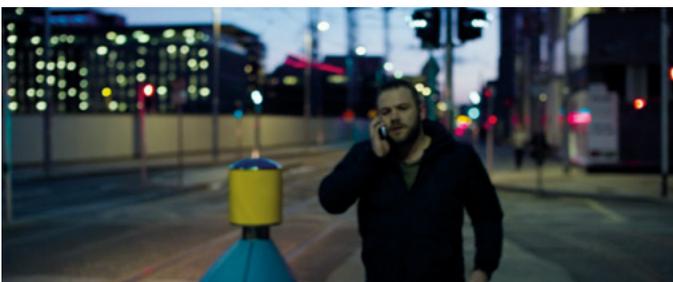
Le film débute en fin d'après-midi. Après la présentation de Rosie et les enfants [Séquence], c'est John Paul qui apparaît, en cuisine. Il termine de nettoyer un dernier plat, présent en gros plan au centre de l'image. L'écho entre cet objet rectangulaire et la tablette tenue juste avant par Alfie crée

1 «*One woman's experience of the Dublin housing crisis in Rosie*», entretien cité.



très physique au temps. La séquence à l'hôtel illustre cette approche [sécq. 3]. Quand Rosie part à la recherche d'Alfie, les plans alternent entre Rosie en mouvement, qui s'approche de son fils, et l'enfant filmé en plan large, caméra posée au sol. En dédoublant le point de vue sur une même action, le découpage décompose le mouvement et renforce le sentiment de subjectivité temporelle. Cette multiplication des approches d'une même scène permet aussi d'insuffler une certaine dynamique dans les passages situés à l'intérieur de la voiture, qui laissent pourtant peu de marge de manœuvre à la mise en scène. Pour surmonter la difficulté de filmer dans un espace réduit, Watters a installé une plate-forme derrière ou à côté des acteurs. Il n'a pas hésité non plus à poser parfois la caméra sur leurs genoux, malgré l'inconfort que cela représentait.

L'impression de durée est également imprimée par le recours à des plans longs et mobiles. Ils renforcent le sentiment pour le spectateur d'être à chaque instant aux côtés de cette famille. Quand Rosie traverse un grand espace vert pour rejoindre la maison de Daria, la caméra l'accompagne dans ce trajet qui dure pratiquement deux minutes [sécq. 10]. Le plan démarre sur une impulsion de Rosie et suit sa démarche rapide et entièrement tendue vers son but, signe de son espoir de retrouver sa fille. Le spectateur éprouve ainsi physiquement, dans le temps comme dans l'espace, le lien que Rosie cherche à maintenir à tout prix au sein de sa famille.



## ● Accélération et ruptures

La journée de Rosie est filmée comme une course contre la montre, surtout quand des urgences s'invitent dans cette trame déjà tendue. Dans ces moments, de nombreux plans courts et mobiles, accompagnés de *jump cuts* [Encadré «Quelques notions de montage»], donnent l'impression d'accélérer le temps, comme lorsque Rosie arpente en vain les couloirs du collège de sa fille introuvable [sécq. 9]. Le montage établit alors un véritable suspense, digne d'un film d'action, de quoi redoubler la dimension viscérale donnée aux moindres faits et gestes de la mère, auxquels nous restons suspendus.

Ces moments de tension sont encadrés, au début et à la fin du film, par deux passages où le temps semble au contraire arrêté, pour Rosie comme pour le spectateur. À l'aube, après une nuit sans sommeil à l'hôtel, Rosie observe ses enfants dormir dans leurs lits et demeure pensive. Cette série de longs plans quasiment fixes sont comme une respiration pour la jeune femme et le spectateur. Quand, à la fin de la journée, Rosie fait sa toilette dans les sanitaires du snack, la séquence, à nouveau construite à partir de plans quasiment fixes, semble être un miroir de la première. Dans l'interval, le film aura montré qu'elle dispose de bien peu de répit.

### ● Quelques notions de montage

En s'appuyant sur des séquences du film, les élèves pourront identifier quelques effets de montage. Comment définir chacun de ces procédés ? Que disent-ils des personnages ? Quelles émotions procurent-ils au public ?

Un **raccord** est une transition entre deux plans ou deux séquences. La plupart sont conçus pour rester invisibles ; d'autres s'avèrent signifiants. La séquence chez Darren propose plusieurs types de raccords [sécq. 6] : raccords de mouvement quand les fillettes jouent avec le chien [00:28:46], raccord dans l'axe, avec un gros plan sur le visage de Rosie, auquel succède un plan large du salon dans le même axe [00:29:03] et des champs-contrechamps qui suggèrent l'incompréhension entre Rosie et Darren [00:29:31 – 00:29:49]. La séquence se termine avec Rosie face à son coffre débordant de sacs d'affaires, auquel succède le visage de John Paul face à une pile de vaisselle, dans un raccord d'analogie qui semble relier imperceptiblement mari et femme.

Le **jump cut** ou coupe sautée résulte du montage bout à bout de deux plans aux cadrages quasi identiques, mais pris à un moment différent de l'action, donnant ainsi l'illusion d'un (léger) saut entre les plans. Dans le film, ce procédé est adopté pour les séquences de mouvements et de déplacements des personnages, par exemple quand John Paul travaille en cuisine [00:03:40] ou part visiter la maison à louer [00:33:48]. Cet effet transmet le sentiment d'urgence d'un personnage pressé par le temps.

Le **montage alterné** est utilisé pour mettre en lien les journées de Rosie et John Paul [sécq. 7]. Les séquences se passent dans des lieux différents (la voiture pour Rosie, le restaurant puis la maison pour John Paul) ; le montage alterné accentue leur simultanéité temporelle. En donnant à voir successivement deux actions qui se déroulent en même temps, le montage étire le temps de cette journée de recherches et retarde sa résolution<sup>1</sup>.

1 Voir : <https://upopi.ciclic.fr/vocabulaire/fr>

# Bande sonore

## Le son intérieur

Rythmée par la voix de Rosie au téléphone, la bande sonore du film immerge le spectateur dans le quotidien et les émotions de la jeune mère.

« [Les personnages] ne peuvent sortir de leur situation pour la dire avec des mots. Ils sont dedans »<sup>1</sup>, remarque le cinéaste Luc Dardenne. Il s'agit d'exprimer différemment ce qui ne peut être signifié par les dialogues ; c'est l'un des objectifs de la bande sonore du film de Paddy Breathnach.

### ● Leitmotiv et épuisement

Au-delà des mots, que la répétition vide de leur signification propre, ce sont le ton de la voix de l'actrice, son débit, ses silences ou ses soupirs qui traduisent l'anxiété et la vulnérabilité du personnage. Quand, à la fin du film, Rosie renonce à son leitmotiv téléphonique et appelle la ligne d'urgence pour les sans-abri, c'est finalement la neutralité de son ton, l'absence d'émotion et la distance dans sa voix qui expriment l'abatement soudain du personnage.

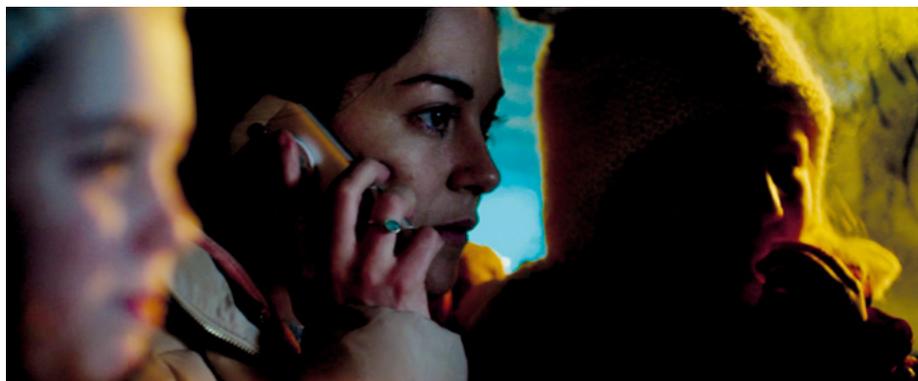
### ● Espaces sonores

« J'ai choisi un traitement un peu agressif du son, en le poussant. Je cherchais à conserver autant de réalité que possible dans la bande-son et je ne voulais pas m'inquiéter des sirènes dans la rue ou de tout ce qu'on cherche habituellement à nettoyer. »<sup>2</sup> De fait, le mixage du film met en valeur les sons de l'environnement urbain : bruits de circulation, sirènes. De quoi définir un espace sonore concret qui conditionne les personnages.

Pour faire exister un lieu, le film s'appuie également sur les hors-champs sonores<sup>3</sup>, notamment dans les séquences tournées à l'intérieur de la voiture. Dans cet espace clos, les choix de mixage traduisent là encore les émotions de Rosie. Ainsi, le chahut à l'arrière du véhicule est-il significativement amplifié quand elle passe ses appels, donnant à ressentir toute sa tension. Elle doit à la fois se concentrer et paraître calme au téléphone, tout en maîtrisant l'impatience et la nervosité de ses enfants.

### ● Musique intérieure

Le caractère subjectif de la bande sonore se retrouve dans l'utilisation de la musique. Rosie se montre en apparence très calme ; seule la musique, composée par Stephen Rennicks, donne à entendre ses failles. Elle s'apparente à une voix intérieure, pour « dire ce que [Rosie] ne [peut] pas dire », selon les termes de Luc Dardenne. Quand Rosie part à la recherche de Kayleigh dans son collège, elle adopte un ton décidé pour s'adresser à l'enseignant qu'elle croise. Sitôt qu'elle se retrouve seule, les premières notes se font l'écho de sa colère mêlée d'angoisse. Les nappes musicales semblent répondre à sa voix qui appelle sa fille, et leur caractère répétitif insufflent tension et suspense à l'errance de Rosie dans le bâtiment désert. La musique se poursuit dans la séquence suivante, en voiture, dans les rues à proximité du collège. Rosie peine à



masquer à ses enfants son inquiétude grandissante. Lorsque Maddie s'écrie (à tort) qu'elle a vu sa sœur sur le trottoir, l'irruption brutale de la voix de la fillette dans la bande sonore interrompt instantanément la musique, encourageant Rosie à se ressaisir.



Fenêtre sur cour (1954) © Park Circus

### ● Téléphone et hors-champ

Les appels téléphoniques rythment fortement le montage et contribuent à donner au film une tonalité de thriller. Nombreux sont les films à suspense qui utilisent cet accessoire comme un puissant moteur dramatique, car il définit un ailleurs imprévisible, incontrôlable, et possiblement menaçant. Citons *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock<sup>1</sup> (1954), dans lequel le téléphone permet d'abord à Jeff, un photographe immobilisé à cause d'une jambe dans le plâtre, de mener à distance une enquête sur un voisin qu'il suspecte de meurtre. Cet accessoire finit par se retourner contre lui quand le tueur l'appelle pour identifier sa position dans l'immeuble.

« Téléphone, maison » : une comparaison avec la place accordée au téléphone et au foyer lointain pour la créature d'E.T., *l'extraterrestre* de Steven Spielberg<sup>2</sup> (1982) permet également de réfléchir à la manière dont l'accessoire peut aussi être l'expression d'un lien organique avec les siens. De quoi renvoyer à la dimension symbolique de la voix maternelle, premier lien avec le monde extérieur quand l'enfant est dans le ventre de sa mère.

Rosie appelle sans relâche les hôtels de sa liste, donnant le sentiment que la vie de sa famille ne tient qu'à un (coup de) fil. Le téléphone apparaît comme son seul lien avec le monde extérieur. Jamais nous n'entendons le ton et les réponses de ses interlocuteurs. On pourra demander aux élèves d'imaginer et de jouer l'autre partie de la conversation. Ce choix du silence, du hors-champ muet, transmet le sentiment d'abandon de Rosie et son impression de ne pas être entendue.

1 Film présent dans le catalogue national *Collège au cinéma*.  
2 Film présent dans le catalogue national *École et cinéma*.

1 Luc Dardenne, *Au dos de nos images – 1991-2005, op. cit.*, p.20.

2 « One woman's experience of the Dublin housing crisis in Rosie », entretien cité.

3 Voir « Initiation au vocabulaire de l'analyse filmique », d'après un cours de Laurence Moineau, Upopi, Ciclic :

<https://upopi.ciclic.fr/vocabulaire/fr>

# Ouverture

## La pauvreté à hauteur d'enfant

Du *Kid* à *Oliver Twist*, le cinéma propose de nombreuses figures d'enfants vivant dans la précarité.

### ● Privations

Pour les enfants, la pauvreté est d'abord un régime de privations, notamment de nourriture. «*S'il vous plaît, monsieur, j'en veux encore*», ose réclamer Oliver Twist en tendant son bol vide au surveillant de l'hospice, frère orphelin éponyme du film de David Lean (1948) adapté du roman de Charles Dickens. Pour Moonee, six ans, dans *The Florida Project* de Sean Baker (2017), la précarité se traduit par une alimentation déséquilibrée. Livrée à elle-même, la fillette mendie avec le sourire de quoi s'acheter des glaces.

C'est parce que ses vêtements sentent le renfermé que l'une des filles de Rosie est traitée de «*Millie cracra*» par ses camarades. Ce sont les guenilles et la casquette trop grande qui désignent le jeune orphelin du *Kid* de Charlie Chaplin<sup>1</sup> (1921) comme un enfant des rues. Oliver Twist porte des haillons troués tant qu'il vit à l'hospice, mais une fois recueilli par son bienfaiteur, le voilà paré d'élégants vêtements qui marquent son nouveau statut social. L'argument de *Raining Stones* de Ken Loach (1993) tourne aussi autour de l'habit. Alors que Bob Williams est au chômage depuis de longs mois, il tient à offrir une robe de communion à sa fille, quitte

Oliver Twist (1948) © Les Acacias



Raining Stones, affiche recadrée (1993) © Diaphana Distribution



Le Voleur de bicyclette (1948) © Panoramica Films - Artediff



à s'endetter dangereusement. Sa fierté d'ouvrier s'incarne dans la tenue neuve que portera sa petite Coleen à l'église.

### ● Terrain de jeu

Pour tout enfant privé d'un foyer, la rue est un royaume à explorer. Un territoire monstrueux aux yeux d'Oliver Twist, qui découvre avec effroi le dédale menaçant des bas-fonds londoniens, souligné par un jeu d'ombres soigné dans l'adaptation en noir et blanc de David Lean. À l'opposé, l'intrépide Moonee s'aventure avec entrain dans les environs du *motel* où sa mère loue une chambre à la semaine. Le grand ciel bleu de Floride et les couleurs pastel des bâtiments donnent aux rues des allures de joyeux terrains de jeu, mais ils ne masquent pas les conditions de vie instables de la fillette.

### ● La fin de l'innocence

La pauvreté conduit à des arrangements avec la morale ou la loi, dont les enfants sont les témoins résignés ou complices. Avec des parents absents, défaillants ou submergés par leurs difficultés, c'est l'équilibre entre enfants et adultes qui se trouve bouleversé, et l'innocence des plus jeunes ébranlée. En guise d'éducation, Charlot apprend ses tours au Kid pour survivre dans la rue, alors qu'Oliver Twist est initié aux techniques de vol par la bande de Fagin. Moonee découvre la combine sordide de sa mère pour payer le loyer et Coleen est témoin de la violence des usuriers envers sa mère.

Cette perte de l'innocence est aussi à l'œuvre dans *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica (1948), drame du chômage et de la pauvreté. Le jeune Bruno voit la persévérance honnête de son père, dépouillé de son vélo, se muer en obstination violente, puis en tentative de vol lorsque le pauvre homme est acculé au désespoir. Les larmes finales de Bruno traduisent sa peur d'enfant ; celles de son père, sa honte de ne plus pouvoir assurer la protection matérielle de sa famille. Cette impuissance des adultes constitue la découverte la plus déchirante des enfants confrontés à la précarité.

1 Film présent dans le catalogue national *École et cinéma*.

### ● Lycéens et sans-abri

«*On traîne dans tous les sens, on marche partout. Dès qu'on trouvait un petit endroit, on se posait, mais c'était impossible de fermer les yeux.*» Dans l'épisode «*Des lycéens sans toit*»<sup>1</sup>, diffusé dans l'émission de documentaires radiophoniques *Les Pieds sur terre*, Marie et Kahina, deux lycéennes de Saint-Ouen, racontent leur histoire et les difficultés à vivre sans logement. Elles évoquent aussi l'élan de solidarité de leurs camarades et des enseignants.

Leurs témoignages résonnent avec le film de Paddy Breathnach et apportent le point de vue d'adolescents qui ont vécu l'expérience de la rue. En s'appuyant sur l'écoute de ce podcast, les élèves pourront imaginer les émotions des enfants de Rosie : comment traversent-ils cette épreuve ? Quel regard portent-ils sur leurs parents ? On pourra notamment revenir sur le personnage de Kayleigh : espérant échapper temporairement à sa situation précaire, elle se réfugie chez une camarade, mais finit par admettre, peut-être pour rassurer sa mère, qu'elle est mieux avec sa famille.

1 <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-pieds-sur-terre/des-lyceens-sans-toit-8708373>



## Genre

### Les invisibles

En dressant le portrait d'une famille plongée dans la précarité, le film de Paddy Breathnach s'inscrit dans la veine du cinéma social, dont les œuvres adoptent le point de vue des plus modestes, les « invisibles » de la société.

#### ● Errance

La précarité et l'errance de Rosie et sa famille font écho aux situations de personnages marquants du cinéma, notamment du néoréalisme italien. À l'origine du cinéma social contemporain, ce courant cinématographique est né à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, en opposition au cinéma de propagande fasciste. En quête d'authenticité, les cinéastes néoréalistes s'intéressent aux gens simples et montrent leur vie quotidienne. La rue s'impose dans leurs films comme un décor naturel porteur de vérité. Ainsi *Umberto D.*, de Vittorio

Umberto D. (1952) © Carlotta Films



Moi, Daniel Blake (2016) © Le Pacte



De Sica (1952), suit-il les pas d'un vieil homme dont la modeste pension ne suffit plus à payer le loyer. Sa chambre étant sous-louée dans la journée par sa logeuse cupide, il arpente dès le matin ruelles et jardins romains avec son chien. Figure vulnérable, sa présence même, seule dans la rue, dénonce le cynisme de la société italienne de l'après-guerre, pressée de renouer avec la prospérité.

Quelques décennies plus tard, les laissés-pour-compte du cinéaste britannique Ken Loach sillonnent à leur tour les villes ouvrières. Bob, le père au chômage de *Raining Stones* (1993), marche dans les rues de Manchester à l'affût de combines pour gagner sa vie. Il s'affaire de pubs en pubs pour tenter d'écouler de la viande au marché noir, participe à de maigres larcins ou pactise avec des mafieux. Chaque épisode l'entraîne sur une pente de plus en plus dramatique. Ken Loach filme longuement ses déambulations qui l'éloignent de son foyer et signent sa déchéance sociale. Sa descente aux enfers annonce celle du héros de *Moi, Daniel Blake* du même cinéaste, Palme d'or au Festival de Cannes en 2016. Victime d'un accident cardiaque, cet ancien menuisier se voit refuser une allocation chômage et doit rechercher un nouvel emploi. À nouveau, le réalisateur montre les déplacements récurrents du personnage, de plus en plus démuné et fatigué, entre son domicile et l'agence pour l'emploi, signes de l'absurdité du système d'aides sociales. Les rues de Newcastle deviennent le réceptacle du désespoir de Daniel Blake, qui écrit un message rageur sur les murs de l'agence pour l'emploi, à la vue de tous les passants.

#### ● Humbles héros

La fragmentation sociale est aussi le terreau du troisième long métrage de la réalisatrice Kelly Reichardt, *Wendy et Lucy*<sup>1</sup> (2008). « J'espérais qu'en montrant les luttes quotidiennes d'une seule personne, il serait possible de raconter une histoire plus vaste »<sup>2</sup>, explique la cinéaste américaine, qui indique avoir vu de nombreux films des néoréalistes italiens avec son scénariste Jonathan Raymond<sup>3</sup>. Son film accompagne pendant quelques jours l'épopée de Wendy, qui ne possède que sa voiture, comme Rosie, quelques dollars et sa chienne Lucy. Lancée sur les routes du nord des États-Unis, en direction de l'Alaska où elle espère trouver du travail, la jeune femme apparaît comme une lointaine cousine de la

1 Film présent dans le catalogue national *Lycéens et apprentis au cinéma*.

2 <https://transmettrelecinema.com/video/lettre-de-kelly-reichardt-aux-lyceens>

3 Cf. entretien entre Kelly Reichardt et Gus Van Sant, reproduit dans l'ouvrage *Kelly Reichardt - L'Amérique retraversée*, Judith Revault d'Allonnes, De l'incidence éditeur et Éditions du Centre Pompidou, 2021, p. 231.



vagabonde Mona de *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda (1985). Kelly Reichardt s'attache à filmer dans leur durée les moindres gestes de son héroïne pour maintenir l'équilibre fragile de son existence, faisant le récit d'une résistance tenace, en dépit des difficultés croissantes qu'elle rencontre. Cette opiniâtreté peut évoquer celle de Rosie Davis, dont l'assiduité à appeler des hôtels témoigne de son combat pour que sa famille s'en sorte.

Les personnages en lutte sont aussi au centre des films de Jean-Pierre et Luc Dardenne. Concentré sur un week-end, leur film *Deux jours, une nuit* (2014) suit les démarches de Sandra pour contacter ses anciens collègues à qui une prime a été promise à la suite de son licenciement. Sandra veut les convaincre d'y renoncer pour récupérer son emploi. «*Nous filmons les arbres qui tombent. [...] Un arbre dont la chute n'a rien de spectaculaire, dont le bruit se fait entendre dans le silence de la forêt qui pousse. Impossible de l'oublier. Impossible de le faire taire*», reconnaît Luc Dardenne<sup>4</sup>. D'abord abattue, Sandra relève la tête, encouragée par son mari. Que ses collègues la soutiennent ou non, sa présence les oblige à lever les yeux sur elle et leurs regards lui rendent son humanité. Au-delà de son poste, Sandra se bat pour affirmer sa dignité et reprendre la main sur son existence. Filmée principalement en mouvement, de dos (comme l'héroïne de *Rosetta*, 1999, des mêmes cinéastes), elle s'impose comme Rosie par son endurance, s'inscrivant dans une tension très physique, faisant reposer toute l'action sur ses épaules, au sens propre du terme. Comme pour l'héroïne de *Breathnach*, la mise en scène épouse son point de vue, ses sensations, lui donnant au sein du film une dimension matricielle.

Pour les plus humbles, la spirale de la déchéance s'accompagne d'un isolement croissant. La fidélité de leur chien s'avère être le dernier rempart avant une solitude complète. Si le retraité pauvre d'*Umberto D.* se désole de ne pas avoir d'enfants pour le soutenir financièrement, il n'hésite pas à céder son repas à son chien, qu'il ne peut se résigner à abandonner malgré sa misère. Quand le désespoir gagne le vieil homme, seul, méprisé et réduit à la mendicité, l'animal est sa dernière raison de vivre. Annoncé dès le titre, le lien

indéfectible entre Wendy et sa chienne Lucy traverse le film de Reichardt, qui suit la jeune femme dans ses recherches obstinées après la disparition de son animal. Le choix final de Wendy, inspiré par l'espoir d'une existence meilleure pour sa chienne avec de nouveaux maîtres, laisse craindre pour elle-même un dénuement encore plus profond, à l'extrême marge de la société. Un dénouement qui peut faire écho à l'inquiétude qui sourd dans les dernières minutes du film de Paddy Breathnach, quand la nuit soustrait la voiture aux yeux de la société.

## ● En voiture !

La voiture est à l'honneur dans le *road movie*, genre qui se développe à la fin des années 1960 dans le cinéma américain et qui montre une autre Amérique, celle des marginaux, comme dans *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn (1967) et *La Balade sauvage* de Terrence Malick (1973). Dans ces deux films, les véhicules révèlent un rapport au monde partagé entre l'urgence, la vitesse (les personnages brûlent leur vie) et l'observation presque documentaire de la réalité environnante. On retrouve une approche similaire dans *Un monde parfait* de Clint Eastwood (1993) : la voiture conduite par le prisonnier en cavale Robert Haynes est présentée au petit garçon qu'il transporte comme une machine à voyager dans le temps, soulignant ainsi la dimension métaphorique de la route qui dessine un chemin de vie.

En s'exportant, le *road movie* confirme sa dimension politique et existentielle. Dans *Taxi Téhéran* (2015), le cinéaste Jafar Panahi sillonne les rues de la capitale iranienne au volant d'un taxi. Avec ses fenêtres ouvertes sur l'extérieur, le véhicule devient une sorte d'extension de la caméra : il permet d'observer le monde et définit aussi un « espace-monde » en résistance, propice à une certaine distance critique.

Qu'en est-il du rôle de la voiture dans *Rosie Davis* ? Si celle-ci tient une place centrale, son usage varie au cours du film. En plus de son emploi purement fonctionnel, elle se présente ici en tanière familiale, avec son coffre rempli d'affaires et ses sièges qui accueillent les repas de la famille. Elle devient le dernier refuge où dormir, un espace utérin de protection et la marque ultime de la précarisation.

Le contraste est saisissant si on établit une comparaison avec *Little Miss Sunshine* (2006) de Jonathan Dayton, qui fait suivre à une famille d'Américains moyens un véritable parcours initiatique et émancipateur dans un joyeux Combi Volkswagen jaune. Dans *Rosie Davis*, les vitres embuées ne sont plus des fenêtres ouvertes sur le monde, mais portent la trace d'une coupure, d'un repli à la fois protecteur et isolant. Soit une manière intériorisée d'enregistrer, voire d'encaisser un certain état du monde. La voiture fait ainsi office d'ultime bouclier et d'espace de survie.



<sup>4</sup> Luc Dardenne, *Au dos de nos images – 1991-2005*, op. cit., p. 15.



## Document

### La classe ouvrière en chanson

Composée en 1970, *Working Class Hero* est considérée comme l'une des chansons les plus politiques de John Lennon. En quoi certaines de ses paroles résonnent-elles avec le film de Paddy Breathnach ?

Explorant les thèmes de l'aliénation et du déterminisme social, *Working Class Hero*, avec son ton rageur et la syntaxe parfois familière de ses paroles, s'avère être un contrepoint fructueux à *Rosie Davis*.

*«As soon as you're born they make you feel small  
By giving you no time instead of it all  
Till the pain is so big you feel nothing at all  
A working class hero is something to be (bis)»*

*They hurt you at home and they hit you at school  
They hate you if you're clever and they despise a fool  
Till you're so fuckin' crazy you can't follow their rules  
A working class hero is something to be (bis)»*

*When they've tortured and scared you for 20 odd years  
Then they expect you to pick a career  
When you can't really function you're so full of fear  
A working class hero is something to be (bis)»*

*Keep you doped with religion and sex and TV  
And you think you're so clever and classless and free  
But you're still fuckin' peasants as I can see  
A working class hero is something to be (bis)»*

*There's room at the top they are telling you still  
But first you must learn how to smile as you kill  
If you want to be like the folks on the hill  
A working class hero is something to be (bis)»*

*If you want to be a hero well just follow me (bis)»*

#### ● Héros de classe

La chanson comme le film s'intéressent à la «*classe ouvrière / working class*», qui travaille dur et aimerait croire qu'«*il y a de la place en haut / there's room at the top*». Avoir une place dans la société pour leur famille, c'est bien le souhait de Rosie et John Paul, employé zélé qui accepte sans broncher les heures supplémentaires proposées par

son patron. En dépit de son attitude besogneuse, le film comme la chanson dénoncent le mirage dont il est victime. Aucun toit ne l'attend plus quand il sort du travail à la nuit tombée.

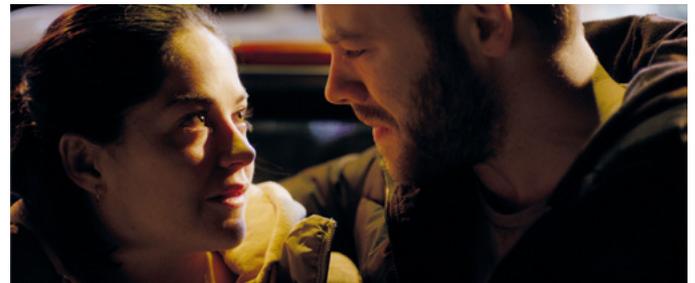
Rosie et John Paul sont-ils des héros ? Si John Lennon apostrophe de façon narquoise le «*working class hero*», c'est avec respect que Paddy Breathnach filme la pugnacité et la persévérance de ses personnages, dont il fait des battants de la classe laborieuse.

#### ● Le regard des autres

Un autre point commun entre les deux œuvres est la façon dont elles opposent leurs héros au reste de la société, qui peut prendre une identité variée dans la chanson, comme le suggère le pronom «*they*». Qui sont, au juste, ceux qui «*te rabaissent / make you feel small*» et «*te battent à l'école / hit you at school*» ?

Si la chanson laisse la question en suspens, le film apporte quelques réponses. Ces vers peuvent évoquer le harcèlement et le mépris dont sont victimes Kayleigh et Millie de la part de leurs camarades. Ils peuvent aussi rappeler le regard condescendant d'hommes d'affaires sur John Paul, en pyjama dans le lobby de l'hôtel, ou celui, distant, d'une femme sur Rosie et Millie qui se brossent les dents dans les toilettes du snack.

Lennon dénonce aussi l'illusion de croire à l'abolition du rapport de classes entre «*les gens sur la colline / folks on the hill*» et «*les putains de paysans / fuckin' peasants*». La visite de la maison à louer ne dit pas autre chose.



#### ● Tension

En évoquant «*la douleur / pain*» et «*la grande crainte / full of fear*» dans lesquelles vit la classe laborieuse, la chanson, enfin, évoque les souffrances de ceux qui sont condamnés à vivre depuis des décennies dans l'angoisse du lendemain, sans pouvoir «*se projeter dans une carrière / to pick a career*».

Si le film se concentre sur quelques heures et non «*une vingtaine d'années / 20 odd years*» comme la chanson, il montre avec force l'anxiété quotidienne dans laquelle vit la famille. Comme le souligne Rosie, quand on vit dans cette urgence, impossible de se projeter dans l'avenir.

## FILMOGRAPHIE

### Films cités dans le dossier

*Le Kid* (1921), de Charles Chaplin, DVD et Blu-ray, Potemkine, 2018.

*Oliver Twist* (1948), de David Lean, DVD et Blu-ray, Filmedia, 2014.

*Le Voleur de bicyclette* (1948), de Vittorio De Sica, DVD, Artedis Films, 2018.

*Umberto D.* (1952), de Vittorio De Sica, DVD et Blu-ray, Carlotta Films, 2021.

*Raining Stones* (1993), de Ken Loach, dans le coffret «Ken Loach, années 90», Diaphana, 2004.

*Un monde parfait* (1993), de Clint Eastwood, DVD, Warner Bros. Entertainment France, 2002 ; Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France, 2016.

*Little Miss Sunshine* (2006), de Jonathan Dayton et Valerie Faris, DVD, 20th Century Studios, 2007 ; Blu-ray, 20th Century Studios, 2011.

*Wendy et Lucy* (2008), de Kelly Reichardt, DVD, Épicentre Films, 2009.

*Deux jours, une nuit* (2014), de Jean-Pierre et Luc Dardenne, DVD et Blu-ray, Diaphana, 2019.

*Moi, Daniel Blake* (2016), de Ken Loach, DVD et Blu-ray, Le Pacte, 2017.

## BIBLIOGRAPHIE

### La Trilogie de Barrytown, de Roddy Doyle, scénariste de Rosie Davis

- *The Commitments* (1987), *The Snapper* (1990) et *The Van* (1991), Roddy Doyle, Robert Laffont, coll. Pavillons Poche, édités respectivement en 2018, 2019 et 2016.

### Sur le cinéma

- Luc Dardenne, *Au dos de nos images - 1991-2005* (2005), Points Essais, 2008.
- Serge Gorieli, «Enfants, misère et cinéma», *Revue Quart Monde* n° 234, 2015/2.

### Sur l'espace domestique

- Mona Chollet, *Chez soi - Une odyssée de l'espace domestique*, La Découverte, coll. Zones, 2015.

## SITES INTERNET

### Dossier de presse du film

↳ <https://www.kmbofilms.com/distribution/rosie-davis-film>

### Critiques

Véronique Cauhapé, «Rosie Davis : une famille sans toit», *Le Monde*, 13 mars 2019 :  
↳ [https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/03/13/rosie-davis-une-famille-sans-toit\\_5435293\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/03/13/rosie-davis-une-famille-sans-toit_5435293_3246.html)

Laurent Cambon, *À voir à lire*, 13 mars 2019 :  
↳ <https://www.avoir-alire.com/rosie-davis-la-critique-du-film>

Dominique Widemann, «Familles à la rue, société dans le mur», *L'Humanité*, 13 mars 2019 :  
↳ <https://www.humanite.fr/culture-et-savoirs/cinema-familles-la-rue-societe-dans-le-mur-669261>

### Entretiens en anglais avec Paddy Breathnach

Orla Smith, «One woman's experience of the Dublin housing crisis in Rosie», *Seventh Row*, 21 septembre 2018 :  
↳ <https://seventh-row.com/2018/09/21/paddy-breathnach-rosie>

Sarah Bradbury, «Paddy Breathnach on Rosie: "It's about a working-class family hit by the last financial crisis harshness"», chaîne YouTube The Upcoming, 4 mars 2019 :  
↳ [https://www.youtube.com/watch?v=aqn\\_G3Fd5-c](https://www.youtube.com/watch?v=aqn_G3Fd5-c)

### Articles sur la crise du logement et la pauvreté

Charlotte Causit, «Dublin : la faillite du logement social», *EyeRish*, 9 avril 2020 :  
↳ <https://eyerish.cfjlab.fr/dublin-la-faillite-du-logement-social>

Violaine Morin, «L'école au défi de la grande pauvreté», *Le Monde*, 8 septembre 2022 :  
↳ [https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/09/08/l-ecole-au-defi-de-la-grande-pauvrete\\_6140658\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/09/08/l-ecole-au-defi-de-la-grande-pauvrete_6140658_3224.html)

Camille Richir, «À Dublin, la crise du logement, ricochet tardif du crash de 2008», *EyeRish*, 9 avril 2020 :  
↳ <https://eyerish.cfjlab.fr/a-dublin-la-crise-du-logement-ricochet-tardif-du-crash-de-2008>

### Podcasts

«Des lycéens sans toit», *Les Pieds sur terre*, France Culture, 8 février 2017 :  
↳ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-pieds-sur-terre/des-lyceens-sans-toit-8708373>

«Des enfants sans toit ni loi pour les abriter», *Les Pieds sur terre*, France Culture, 30 décembre 2019 :  
↳ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-pieds-sur-terre/des-enfants-sans-toit-ni-loi-pour-les-abriter-2257272>

«Vivre ou survivre dans la rue ? Une histoire de la pauvreté», *Le Cours de l'histoire*, France Culture, 24 janvier 2023 :  
↳ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/vivre-ou-survivre-histoire-des-metiers-de-rue-6652729>

### 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](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :  
↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos)

## VINGT-QUATRE HEURES DE LA VIE D'UNE FEMME

Condensé sur deux nuits et un jour, *Rosie Davis* se présente comme une véritable course contre la montre pour Rosie, une mère de famille à la recherche d'un hébergement. Sans toit depuis quinze jours, vivant dans leur voiture et errant dans les rues de Dublin, parents et enfants apparaissent comme des naufragés d'une communauté qui exclut les plus démunis. Jouant habilement de l'écoulement du temps, le film instaure, dès les premières séquences, un climat de tension propice au suspense. Il montre avec force comment, faute de domicile, les tâches les plus anodines du quotidien relèvent du défi. Surtout, il propose le portrait inoubliable d'une Mère Courage irlandaise, en lutte pour maintenir l'unité de sa famille et lui redonner une place dans la société. À travers cette figure poignante, qui bouleverse par sa ténacité et sa tendresse envers les siens, le film aborde une réalité économique plus vaste et conduit à s'interroger sur les défaillances de la société contemporaine.



AVEC LE SOUTIEN  
DE VOTRE  
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS  
DU  
CINEMA