

WASP- Intervention du 17 octobre 2018

Communication non verbale

Dans WASP la communication entre les personnages passe par les dialogues mais aussi beaucoup par les corps et les comportements.: la violence physique, l'agitation, le désordre des mouvements, les chansons et les danses, les regards sont autant d'éléments qui racontent la nature des interactions entre les êtres, leurs émotions et leur histoire. Cela donne lieu, dans certaines scènes, à des formes de dialogue économiques voire minimales autant que cela révèle la difficulté chez Zoé d'entrer en dialogue avec les personnes qu'elle cotoie: injures, feintes, dissimulations, tactiques de séduction ou d'adaptation composent l'essentiel des échanges verbaux de Zoé.

Il est intéressant d'observer, dans la scène filmée dans la cuisinette de l'appartement, que la communication entre Zoé et les filles est essentiellement silencieuse. Zoé parle au téléphone avec une copine, tout en fouillant les placards de la cuisine, tandis que les filles s'occupent comme elles peuvent. Kelly observe sa mère, appuyée sur le chambranle de la porte. Sa présence muette devient le point de focalisation du spectateur. Mais elle n'est pas un témoin neutre. Sa présence exprime aussi une attente, que sa soeur, qui joue au sol et regarde à son tour dans la cuisine, vient redoubler. Zoé la perçoit mais y répond en tendant à Kelly un paquet de sucre avec pour seule indication: "Partagez. N'en prenez pas trop." Cette brève parole, sèche et elliptique, sera le seul échange verbal de la scène entre Zoé et ses filles. C'est que les intentions et les demandes n'ont pas besoin d'être énoncées ni explicitées pour être comprises. L'essentiel se passe dans les regards échangés - qui parlent d'eux-mêmes- et dans une certaine disposition des corps dans l'espace, qui révèlent un mode de fonctionnement familial. Manière aussi de dire l'insuffisance d'une réponse qui n'a pas ni le temps ni les moyens de faire mieux. A leur tour, les autres fillettes présentent leur main à Kelly sans mot dire. Le menu est fréquent, le service est machinal: nul besoin de verbaliser. Tout est inscrit dans les attitudes.

Apprendre à parler

D'une manière générale, on voit et on entend Zoé hurler, invectiver, louvoyer, mentir, baratiner, négocier, batailler mais on ne la voit pas discuter. Tout se passe comme si l'usage de la parole était chez elle nécessairement utilitaire ou performatif. Mais raconter, se raconter, converser pour le plaisir de parler, cela semble absent de son mode de communication.

Seule exception à cette règle: la communication de Zoé avec Kelly. Parce qu'elles partagent un imaginaire populaire commun, elles réussissent parfois à faire de la parole un jeu. Mais ces moments sont relativement rares et très vite parasités par l'intrusion dans leurs rapports des préoccupations de Zoé.

On peut alors faire l'hypothèse que le film WASP met en scène une parole parlée mais pas parlante. La distinction vient de Merleau-Ponty. La parole parlée est une parole ordinaire, habituelle, standardisée, qui ne fait que reproduire des significations préformées ou déjà disponibles. Dans la parole parlée, le langage est un simple instrument de communication. Au contraire la parole parlante est une production de sens: c'est celle au cours de laquelle nous cherchons nos mots, nous hésitons, parce notre pensée est en cours d'élaboration au moment même où nous parlons. Une parole parlante est un moment d'élaboration de la pensée.

Zoé ne pratique pas cette parole parce qu'elle n'est sollicitée que par les nécessités urgentes de l'action: elle est toujours dans l'immédiateté d'une réponse concrète à donner aux assauts du réel. C'est avec les armes de l'impulsion et du désir que Zoé s'efforce de persévérer. Elle n'est pas disponible pour autre chose que cette réactivité factuelle où parler ne signifie pas prendre le temps de la discussion mais consiste à se défendre ou à livrer bataille.

A cet égard, le récit de la rencontre avec Dave peut être interprété comme ce qui permettra peut-être l'émergence d'une possibilité de parler. Mais cette parole là n'est pas montrée. Ce que l'on voit sont uniquement les préalables: figures imposées de la séduction où le langage du corps et les échanges oraux visent à mettre en scène une image de soi érotiquement signifiante. Tenue sexy, maquillage, flatterie, posture enjoleuse... L'attirance pour l'autre est là, éloquente, mais reste investie d'un enjeu essentiellement narcissique. Ce n'est donc qu'au moyen d'une rupture radicale avec cette

parade amoureuse (où les mots ne sont encore que des signes stratégiques) que les conditions d'une autre parole peuvent émerger.

Or ce sont ces conditions que la mise en scène du drame, qui se déroule sur le parking du pub, s'appliquent à construire:

1. D'une part parce qu'elle oblige chacun à sortir de la théâtralité des rôles: l'appel au secours des enfants, le mouvement de peur qui secoue Zoé, jette tous les protagonistes dans l'obligation de tomber les masques. Zoé ne peut plus faire semblant d'être célibataire sans enfants, elle ne peut plus jouer à ne pas être celle qu'elle est. Le scénario qu'elle avait essayé de mettre en oeuvre cesse brutalement d'être crédible. Quoiqu'il arrive il va falloir qu'elle s'explique et qu'elle tienne une parole de vérité.
2. D'autre part, la mise en scène ordonne un temps d'accalmie. Lorsque à la fin du film, Dave rejoint Zoé et ses enfants en larmes, aucun mot n'est prononcé. Là encore, le simple fait d'être témoin est suffisamment éloquent. Et les plans suivants, intégralement muets, laissent deviner plutôt qu'ils n'explicitent le lien qui est en train de se tisser entre les protagonistes. Ainsi le silence de Dave puis la série de plans muets qui fait suite au drame permettent le retour au calme. Pas de cris, pas de reproches, pas de justifications non plus. Pour la première fois, la mise en scène donne du temps aux personnages, aménage une pause où personne ne parle, où aucun bruit ni aucune musique ne vient faire diversion. Mais cette suspension de la parole et du son crée du même coup un flottement, une latence, qui laisse enfin le temps d'un repos et peut-être avec lui le loisir de penser à ce qui vient d'avoir lieu et à ce qui reste possible.
3. Enfin la réaction attentive et la disposition à l'écoute de Dave ouvrent la possibilité d'un dialogue à venir, qui ne soit ni mensonge, ni conflit, ni évitement. Non seulement Dave ne prend pas la fuite, mais par surcroît il offre un repas aux fillettes, prend l'initiative de les raccompagner et propose de rentrer pour bavarder un peu. Son flegme et sa capacité d'écoute donnent alors à Zoé l'opportunité de s'exprimer sans avoir besoin de se défendre.

Cette parole vraie, qui exige aussi et surtout une écoute – la capacité d'écoute étant la grande absente du film- reste hors champ et donc à l'état

de virtualité pour le spectateur. Nous ne la verrons pas. Nous pouvons toutefois l'imaginer.

Nous pouvons aussi nous demander ce que l'absence de cette scène indique quant à l'écriture cinématographique d'Andréa Arnold et ce que son cinéma raconte quant au rapport des êtres qu'elle filme à la parole.

Chacun sait que notre manière de parler est un marqueur social. L'art de la conversation ne fait pas partie des signes distinctifs de Zoé. Tout ce que l'on sait d'elle passe alors moins par le récit qu'elle fait d'elle que par sa difficulté à entrer en dialogue avec ses interlocuteurs. Dire et se dire suppose une réflexivité à laquelle Zoé ne s'adonne pas, non parce qu'elle serait trop imbécile pour cela, mais parce que sa quotidienneté ne lui offre pas les moyens d'une telle disponibilité à un retour discursif sur son vécu. En conséquence, Andréa Arnold met en scène des situations "pures", sans surplomb réflexif puisqu'aucun dialogue explicatif n'assure le relai discursif de ce dont nous sommes spectateurs. C'est un cinéma immersif qui capte les êtres dans leur épaisseur d'existence, ce qui suppose de renoncer à toute espèce de didactisme discursif.

Arnold vs Loach

De ce point de vue, Andréa Arnold prend vraiment ses distances avec le style narratif d'un Ken Loach.

Tout comme *Wasp*, *Ladybird* (1994) de Ken Loach raconte l'histoire d'une mère isolée, Maggie, qui ne parvient pas (aux yeux de la société) à assumer son rôle et à protéger ses enfants.

Andréa Arnold est pour une part héritière de ce cinéma réaliste anglais dont Loach est un des représentants. Toutefois, en comparant des scènes du film de Loach avec le court métrage d'Andréa Arnold, on pourra se demander en quoi les partis pris narratifs et filmiques des deux films diffèrent, tant du point de vue des intentions que sur le plan de la mise en scène.

Extrait N°1 de Ladybird (17'30")

Chez Loach, le projet est clairement militant et didactique: les dialogues sont explicatifs et assurent la contextualisation du personnage principal et du combat qu'elle mène à armes inégales contre les services sociaux. La musique extra-diégétique souligne le pathétique. Les enfants n'ont qu'un rôle de second plan et leur présence sert surtout à fournir la preuve que Maggie est une mère affectueuse. De même, cadrage et montage, de facture classique, visent principalement à donner une lisibilité spatiale à la scène, aussi réaliste que possible.

Comparativement, le film d'Andréa Arnold assume d'une part un filmage beaucoup plus stylisé et chaotique, d'autre part entend moins dénoncer une injustice que nous mettre en prise directe avec le vécu d'êtres chahutés par la vie et avides de liberté, mais sur lesquels nous ne disposons d'aucune autre information que celle de leur actualité immédiate. L'usage de la musique, toujours diégétique, obéit aussi à cette règle de l'instantanéité. Les gamines, enfin, sont mises en scène comme des personnages à part entière, dotés d'une présence physique forte et occupant un rôle narratif aussi central que celui de Zoé.

Extraits N°2 (4'>7') et N°3 (13'20>17'20")

Ici Ken Loach met en place une construction narrative qui alterne des flash-backs rétroactivement commentés par un dialogue au cours duquel Maggie raconte son histoire à son nouvel ami.

Ce procédé a l'avantage de fournir au spectateur une somme importante d'informations. Le passage du récit verbal fait par Maggie, au récit filmé orchestré par les flash-back, permet de donner une visibilité et une intensité dramatique à ce passé que Maggie est en train de narrer. Surtout il offre l'occasion de saisir la chronologie et l'enchaînement des causes qui expliquent la situation actuelle de Maggie.

Mais ce procédé a aussi l'inconvénient d'être terriblement didactique et dirigiste. Il guide la compréhension du spectateur pas à pas. La clarté du récit a donc pour contre-point la contrainte sémantique. Les injustices dont

Maggie est la victime trouvent ici une explication toute faite, qui ne laisse aucune place à une interprétation alternative.

En outre, cette mise en scène de la parole revêt un caractère très artificiel. Le récit que fait Maggie de son propre vécu est très structuré: il suppose de sa part une capacité narrative et réflexive distanciée, émotionnellement contrôlée, presque méthodiquement préparée. Ce qui colle assez mal avec le caractère hasardeux de sa rencontre et celui improvisé de son récit, Certes Loach est un grand conteur. L'enchaînement des narrations passée et présente est réalisé avec fluidité. Mais cela le contraint tout de même à mettre en scène une parole un peu trop écrite pour être réaliste.

Enfin, les scènes de flash-back présentent à mon sens un inconvénient de plus, en cela qu'elles donnent à voir le corps violenté de Maggie (ou des amères). Elles reconduisent à cet égard une imagerie classique du corps féminin vulnérable et victime, tel qu'on le trouve en général exhibé dans les campagnes de pub dénonçant les violences faites aux femmes et celle, non moins conventionnelle, des enfants témoins et éplorés, victimes eux-mêmes de la violence sexiste.

Or il ne s'agit évidemment pas de dire que ces choses-là n'existent pas mais plutôt de questionner la pertinence de cette monstration très littérale de l'impuissance, Censées mobiliser les émotions et en particulier l'empathie, ce genre d'images comporte aussi un effet pervers. Celui de la scopophilie (plaisir scopique) des corps blessés, qui conforte une représentation commune de la femme sans défense.

A l'inverse, jamais Andréa Arnold ne tombe dans ce genre de travers.

- Elle refuse d'une part le didactisme. Nous ne savons rien - ou presque - de Zoé en dehors de ce que l'instantanéité des situations filmées nous livrent.

Cette absence de discours explicatif évite non seulement de nous indiquer trop directement ce qu'il convient de penser de Zoé. Chacun reste donc libre d'en juger, sachant que précisément la réalisatrice ne se positionne jamais dans une perspective moralisatrice, ni simplificatrice (type victimes versus bourreaux).

Mais par surcroît, cela lui évite aussi de prêter à son personnage, pour les besoins du récit, un registre linguistique qui ne lui correspondrait pas. Fondamentalement Zoé n'a pas été éduqué à l'autoanalyse ou au récit de soi, et c'est pourquoi il serait factice de la charger de nous expliquer qui elle est.

Bref, là où Ken Loach choisit de fabriquer des figures archétypales c'est-à-dire des modèles exemplaires susceptibles de dénoncer la guerre faite aux pauvres, André Arnold saisit la chair de la vie: elle met d'abord en scène l'expérience charnelle de corps impatientes car débordants de désir.

- D'autre part, Arnold refuse aussi le spectacle de l'impuissance. Ses figures féminines ont beau être en galère sociale et familiale, elles déploient une puissance de frappe, violente si besoin, qui appelle autre chose que de la compassion à l'endroit de leur humiliation. En ce sens, elles apparaissent comme des forces de résistance face à la domination, fournissant une image politique de femmes qui passent à l'acte et ne font pas que subir. Leur rage et leur agitation peut-être les exténuent, mais au moins cela leur permet d'agir sur le monde et de répliquer à la violence qu'elles subissent.. Ce sont des femmes pour lesquelles la violence vécue n'a pas eu pour seul effet de les avoir brisé abîmé, mais a aussi fonctionné comme un apprentissage de l'autodéfense, en leur donnant, sans qu'elles en aient nécessairement conscience elles-mêmes, les ressources pour juger, agir, frapper. Loin de la norme dominante de la féminité vulnérable, ses personnages de femme actualisent les possibilités d'une riposte sociale.

Extrait: American Honey d'Andréa Arnold (47')