

**Explication de séquence : Nuit avec Connor de 1 :08'13" à 1 :18'23"**

J.E . GUERLESQUIN, enseignant E.S.C.A. (enseignement spécialité cinéma audiovisuel) /anglais euro, Lycée Blaise Pascal, Clermont-Ferrand pour l'IUFM de Clermont-Ferrand.

Suite aux différentes interventions de mes collègues, vous êtes tous maintenant au fait du scénario de *Fish Tank*(2009), premier long métrage de la réalisatrice Andrea Arnold, après deux courts métrages *Dog* (2001) et *Wasp*(2003) , et de l'histoire que le film décrit, à savoir celle de *Mia*, adolescente britannique rebelle de quinze ans qui vit dans l'Essex, entre sa sœur, *Tyler*, et sa mère *Joanne* « single mother » -mère célibataire-( mais le terme anglais est plus expressif). Cette dernière vit une relation avec un « inconnu » *Connor*, âgé d'une trentaine d'années. *Mia*, en rupture scolaire, cherche à s'en sortir par la danse, et l'intrigue nous montre que seul *Connor*, mais le spectateur peut légitimement se demander pourquoi, soutient *Mia* dans son acharnement à vouloir se présenter à un concours de danse, seule issue de se sortir du quotidien blafard qu'elle vit.

La séquence sur laquelle je vous propose une modeste analyse est indubitablement **la** séquence du long métrage d'Andrea Arnold qui est la plus sensible et difficile à aborder avec un public lycéen, par le côté *transgressif et interdit* qu'elle met en scène, puisque *Connor*, l'amant de la mère de *Mia*, *Joanne*, se retrouve seul avec *Mia* au salon après qu'il a ramené et couché Joanne, ivre, sans doute droguée aussi , donc très mal en point. La séquence montre de façon très crue, voire très « réelle » (je me permets les guillemets, car la définition de ce qui est la représentation du réel au cinéma est toujours sujet à caution, j'y reviendrai ensuite) et en isochronisme presque total (temps cinéma qui est égal au temps réel). Le spectateur assiste ainsi à un acte sexuel qui est transgressif, car il s'agit d'une relation entre Mia âgée de quinze ans, et Connor âgé d'une trentaine d'années : nous sommes donc dans une relation clairement de l'ordre de l'interdit social et moral, et qui, par sa mise en scène amène tout spectateur à réagir. (Je reviendrai plus tard sur cette question de la réaction émotionnelle chez tout spectateur, en faisant une brève incursion dans l'approche cognitive des théoriciens du cinéma , Raymond Bellour, notamment). L'on se sent d'autant plus dans l'inconfort et la gêne que , par ailleurs, *Connor* est avant tout l'amant de Joanne, la mère « célibataire » de Mia et Tyler (sa jeune sœur), mais nous apprenons après cette séquence qu'il mène une double vie, père de famille et « adolescent attardé » avec Joanne, il est, en effet, marié et père d'un petite fille, *Kieira*, et habite dans une banlieue de classe moyenne de Tilbury, avec ses maisons mitoyennes britanniques toutes à l'identique, mais plutôt cossues. De surcroît, cette séquence fait montre d'un *effet de réel* par sa gestion du temps isochronique et de la bande son, et nous comprenons que Mia succombe au « charme » de *Connor*, personnage ambigu, qui joue à nouveau de sa « position d' autorité », et de référent adulte par rapport à son rôle de « juge » sur le numéro de danse que *Mia* exécute devant lui , avant qu'elle n'aille par la suite se présenter à une audition, qu'elle quittera d'ailleurs sans avoir exécuté sa prestation. Andrea Arnold dit à *Sight and sound* (septembre 2009) en parlant de *Mia* et de la danse : « Prétendre vouloir devenir célèbre, c'est ce qui m'attriste, les gens pensent qu'ils peuvent tout avoir, et ce n'est pas le cas »(Ma traduction, NDLR) Toutefois, cette séquence nocturne dans le salon nous montre aussi que *Connor* est déjà bien enivré (moins que *Joanne* qui est endormie, certes) et que son passage à l'acte est peut-être désinhibé davantage sous l'effet de l'alcool qu'il est en train de boire. Je voudrais, avant d'en venir au plan d'explication que je vous

propose, laisser la parole à Andrea Arnold qui dans une interview à *Time Out* en septembre 2009 dit à propos de l'ambiguïté de *Connor* : « Je suis consciente que tout ce Connor fait, comme par exemple de donner à Mia une tirelire ou de chatouiller sa sœur cadette et lui donner une fessée peut être interprété comme une attitude paternelle, un jeu, ou une connotation sexuelle. J'aime l'ambiguïté, mais je renâcle à vous dire quel est mon dessein. Ces relations sont complexes. »( Ma traduction, NDLR). Andrea Arnold dit aussi dans la même interview, que, bien qu'elle ne donne le scénario à ses acteurs qu'au dernier moment avant de tourner une séquence, pour la séquence d'amour entre *Connor* et *Mia*, elle en a parlé à l'actrice **Katie Jarvis**, âgée de 17 ans, dès le casting : « Elle ne connaissait pas l'histoire, sauf quelques bribes, mais je lui ai parlé immédiatement des scènes les plus sensibles » Interview à *Rotten Tomatoes*, septembre 2009 (Ma traduction)

Certes, le contenu réaliste de cette séquence est, comme on l'a souligné souvent, mais peut-être trop systématiquement, dans un certain héritage du cinéma social britannique. Celui-ci se caractérise grossièrement, et certainement de façon trop stéréotypée dans sa classification, par le milieu urbain et « socialement défavorisé » dans lequel se déroule le scénario de *Fish Tank* (une famille de milieu modeste dans l'Essex, comté en mutation à l'Est de Londres). Il est de mise de souvent le relier au cinéma anglais du « kitchen sink drama » des années 50 et 60 dont l'action se déroule souvent dans des milieux industriels (ou *lower classes* en anglais) qui se décomposent, et où les personnages subissent de plein fouet leur malaise dans un environnement en difficile mutation, comme par exemple dans *La Solitude du Coureur de Fond* (**The Loneliness of the Long Distance runner**), 1962, de Tony Richardson, le cinéma de Kenneth Loach, **Kes** (1969) ou une de ses œuvres moins connue, **Regards et Sourires (1984)**, ou plus récemment *Secrets et mensonges* (1996) de Mike Leigh, voire *The Mother* (2003) de Roger Michell. Si je m'arrête sur ce dernier film, **qu'il vous faut voir**, c'est aussi par ce que ce dernier traite d'un sujet difficile et transgressif, celui d'une mère de famille d'une soixantaine d'années, May, qui va débiter une liaison torride avec Darren, âgé de 30 ans qui sort avec sa fille, et effectue des travaux dans la maison du fils de May, dans le grand Londres. Mais beaucoup d'autres films anglais abordent aussi plus largement, l'interdit ou la transgression sexuelle et / ou sociale, j'ai donc dû faire des choix, mais si cela intéresse d'aucuns, la liste est longue. Je ferai référence à *Deep end* (1970) de Jerzy Skolimowski, et *I want you* (1986) de Michael Winterbottom. Cependant on ne peut réduire ni *Fish tank*, ni le cinéma britannique à ce seul courant, ce serait erroné. D'ailleurs pour conforter mon propos, je redonne la parole à Andrea Arnold : « La chose à propos de l'industrie du cinéma, c'est qu'elle est incroyablement classe moyenne. Tous les gens qui voient, étudient et parlent des films sont de cette classe, donc ils considèrent que les films sur la classe ouvrière sont lugubres, parce que ces derniers ne possèdent pas ce qu'eux possèdent. J'ai vraiment l'impression de voir cela différemment. Les gens à Cannes me demandaient constamment de parler des banlieues lugubres, et je me disais, zut, ce n'est pas ce que je veux montrer, c'est ce que j'ai essayé de ne pas montrer » (Ma traduction)

Donc, afin de garder un côté pratique pour cette analyse de séquence, je vous propose d'expliquer cette séquence avec trois objectifs en tête, objectifs que nous pourrions développer avec une classe de lycéens avertis, ou que l'on sensibilisera à une séquence qui, comme je l'ai dit, est certes délicate pour un public de grands adolescents, **mais qui s'inscrit parfaitement dans le scénario et l'intrigue entière du film d'autant qu'elle se situe juste à la moitié du film dans son espace temps à 1h08'13" sur la durée totale de 1h57'30"**. Je m'intéresserai plus particulièrement à la lumière et au montage ainsi qu'à la bande son pour montrer combien cette séquence, même si elle veut tendre vers *l'effet de réalité* va en fait se resserrer sur le point de vue de Mia, **un point de vue féminin**, ce qui a toujours

été, et reste **rare** dans le cinéma contemporain . Ensuite, je m'attacherai à vous décliner **le thème de l'animalité** dans cette séquence, dans l'un des sens possibles où l'entend Bellour, pour montrer combien elle s'éloigne de la représentation romantique et romanesque dans les séquences d'amour du cinéma « mainstream » ou le cinéma hollywoodien, ou encore « dominant », dans le sens où nous entendons ce terme. Enfin je m'efforcerai dans une ultime étape à essayer de **définir la réaction émotive du spectateur**, dans la définition cognitiviste que l'on peut en appréhender, tout en évitant un jargon analytique idiolecte. Je garde à l'esprit que l'analyse que je vous propose est **subjective**, et que tout spectateur peut en avoir une interprétation **complémentaire , voire différente** qui lui est propre, mais que cette séquence demeure **paroxystique** juste avant le retournement de situation, l'enlèvement éphémère de *Keira* par *Mia*, et la réaction consécutive de *Connor* qui gifle *Mia* lorsqu'il récupère sa fille. *End of story. Or is it ?*

\* \* \*

\*

Je vais donc commencer par l'opération numéro un, certes fastidieuse mais indispensable, le découpage de cette séquence. **Pour moi**, mais cela peut-être analysé différemment, cette séquence se divise clairement en trois temps : d'abord *Mia* seule dans sa chambre, après sa répétition, défait ses cheveux, puis elle entend et voit l'arrivée de *Connor* et de *Joanne*, ivre et /ou droguée (' I only took one'). *Connor* doit ainsi la coucher dans sa chambre, car elle est très malade .Puis, deuxième temps, *Mia* descend dans le salon et retrouve *Connor* affalé dans le canapé une bouteille de vodka, ou gin, plus vraisemblablement, à la main: ils commencent à discuter, ils se réconcilient. En effet, lors de la précédente confrontation entre *Mia* et *Connor* , *Mia* s'est fâchée avec lui. *Connor* demande à *Mia* de lui montrer la danse qu'elle répète sur le morceau fétiche *California Dreaming* , qui est la chanson que *Connor* a joué dans sa voiture, lors de leur « sortie familiale » à la campagne pour une partie de pêche avec *Joanne*, et *Tyler*. Dans un dernier temps, le plus long, *Connor* fait semblant de lui donner le choix de se produire devant lui : « It's your call », murmure-t-il, donc elle va chercher le CD et commence à danser. Puis *Connor* lui dit de venir s'asseoir à côté de lui, elle pose la tête sur son épaule, et suite aux caresses sur les cheveux de *Mia*, *Connor* s'enhardit, et ils s'échangent quelques baisers avant de faire l'amour. La séquence se termine de façon rapide avec les regrets de *Connor* qui fait promettre à *Mia* de « ne rien dire », avant de mettre son passage à l'acte sur le compte de la boisson, et d'aller se coucher, parce que , dit-il, il est « wasted », « bourré », en d'autres termes.

Première remarque, qui me servira dans les trois aspects de l'explication, cette séquence est presque tournée en **isochronisme**, les deux seules légères ellipses sont d'abord entre le moment où *Connor* redescend au salon, et la descente de *Mia* au salon: elle commence une cannette, mais on ne la voit pas la finir, mais encore cela est-il difficilement perceptible, du fait du recadrage en gros plan sur *Mia*, donc le temps cinéma est assimilable au temps réel. Le second moment est celui où *Mia* remonte chercher le CD, sous l'incitation de *Connor*. Cela importe considérablement, car ainsi, le spectateur lors de la projection en salle, assiste à cette séquence, dans un inconfort et un malaise profonds, sans pouvoir s'en détourner : on est en position de *voyeur* au sens cinématographique du terme en sémiologie du cinéma, on réagit à ce que la réalisatrice montre, on le subit, et bien sûr, on juge, même si on sait que tout ce qui s'est passé précédemment dans la façon dont *Connor* a joué de son charme ambigu face à *Mia* qui en est sous l'emprise : *Connor* l'a d'ailleurs séduite précédemment lors de la sortie à la campagne, et lors de la visite de *Mia* au magasin où il travaille,

elle éprouve donc un attachement admiratif adolescent qui voit en *Connor* la première personne qui l'encourage dans la préparation de danse de sa future audition, et qui exerce un certain pouvoir d'autorité, et qui prend du temps pour s'intéresser à elle, et elle transfère donc sur lui une fascination d'amour adolescente. Néanmoins cette séquence, avec cette gestion du temps « en temps réel » renforce fatalement chez le spectateur le fait que l'ambiguïté de *Connor* se transforme en un passage à l'acte dont je développerai le côté animal, dépourvu de tout critère traditionnellement enjoliveur de ce type de scène au cinéma : ni violons, ni baiser énamouré, mais un spectateur confronté à l'acte dans l'impulsion instinctive d'un *Connor* désinhibé et de *Mia* qui, de toute évidence, perd sa virginité, et semble découvrir cela. Mais, comme je le montrerai en deuxième partie, tout est gouverné dans la fin de la séquence (de 1 :13'51" à 1 :18'23") après la performance de la danse de *Mia*, par l'animalité, le fatum. En d'autres termes, finalement, la scène de baiser ou d'amour traditionnellement au cinéma gouvernée par l'ellipse et la musique en appui dans un but romantique, montre ici un acte **sans sentimentalité aucune**, sans musique, inconfortable, mécanique, et cela justifiera de la vengeance de *Mia* lorsqu'elle se rendra compte du côté manipulateur de *Connor*: en le recherchant, elle découvre sa femme et sa fille, et ce dernier de façon pathétiquement infantile et irresponsable, veut faire disparaître de sa vie tout cet « épisode » vécu auprès de *Joanne* et in fine, *Mia*.

J'en viens maintenant au point de vue dans la séquence, et pour ce faire, je ferai aussi une incursion dans l'éclairage et la bande son, afin de montrer que cette séquence tranche avec le cinéma dominant car elle présente le point de vue de Mia, comme dans tout le film d'ailleurs. Je voudrais ici me baser sur le concept de base des travaux de Laura Mulvey qui dans les années 1980 a mis en évidence que le point de vue central des films hollywoodiens, à commencer par Hitchcock, est **masculin**, c'est à dire que la femme y est traditionnellement vue comme « objet » du regard masculin, et donc *objet du désir* du héros auquel le spectateur est censé s'identifier (« *Vertigo* » (1958) en est un exemple classique). Ma définition est certes un peu vulgarisée, mais je voudrais montrer combien le point de vue de *Mia* nous présente finalement un *Connor* dépourvu d'érotisme et de charme dans cette séquence : il semble éméché et lubrique dans sa façon de regarder *Mia* danser, peut-être y voit-il une forme de danse aguicheuse, et c'est ce qui l'amène à vouloir la faire asseoir à côté de lui, même si *Mia* est d'accord, je reviens sur ce que j'ai dit, clairement elle ne mesure pas les enjeux de ce qui va se passer, ou tout au moins n'est pas capable d'y résister : après tout elle fait confiance à *Connor*, l'admire même comme adulte référent qui l'a valorisée dans son inscription au concours de danse. J'essaie d'appuyer cela sur une analyse d'images. Rapidement, le format de cadrage de la séquence à l'instar de tout le film est en 1 :33', celui qui est **le moins large** et donc, *Connor* et *Mia* dans cette séquence nous donnent l'impression d'être dans un aquarium dont on ne peut s'échapper (*Fish Tank*, en anglais). Je justifierai également ceci par le choix de la lumière : les tons dominants sont bleus nuit (eau) mais surtout jaune-ocre, presque sépulcral, hypnotique, (lumière blafarde qui semble venir de lampadaires extérieurs), et donc ce cadrage accentue l'impression du spectateur du confinement du salon, ce qui va arriver dans ce salon/aquarium n'offre aucun échappatoire du lieu et parallèlement, les plans rapprochés et le cadrage redoublent l'enfermement, tous les plans sont rapprochés ou en gros plan, et comme je l'ai dit les plans semi-subjectifs de *Mia* vers *Connor* amplifient son animalité. Par exemple, le premier plan semi-subjectif de *Mia* qui voit *Connor* dans le salon le cadre avec *Mia* en amorce floue avachi sur le canapé, en plongée (donc il est *l'objet*, dans la définition de Mulvey) en train sans doute de regarder la télévision (reflets bleutés), une bouteille à la main: l'absence d'éclairage amplifie la pénombre qui

sera d'ailleurs présente durant toute la séquence, et le spectateur le pressent enivré et lubrique, d'ailleurs, je laisse toute liberté de connoter la bouteille qu'il tient fébrilement en une possible interprétation psychanalytique phallique, mais sans doute la connotation est elle galvaudée, néanmoins, j'insiste sur le fait que *Connor* est filmé comme objet si l'on définit le point de vue comme étant celui de *Mia*...



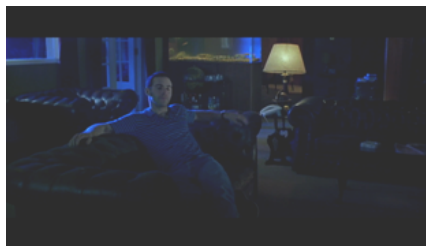
Si je m'en tiens au **point de vue et raccord**, quels que soient les moments, *Connor* est présenté soit avachi, décentré (droite de l'écran, vaporeux donc, dans le dialogue et le ton, soit lors de la scène d'amour en plans rapprochés qui le cadrent. Quand *Connor* n'est pas à l'écran, et que les gros plans se focalisent sur *Mia*, tout d'abord, le point de vue adopté ne cadre pas *Mia* comme « objet de désir », mais plutôt comme concentrée sur la danse qu'elle est en train d'effectuer, même si cette danse est l'élément révélateur dans l'attitude consubstantielle de *Connor*, d'ailleurs elle est éclairée en éclairage tamisé, et son expression que l'on devine plus qu'on ne la voit, confirme qu'elle se concentre sur son numéro de danse : notons au passage, que ses mouvements de danse semblent moins fluides que lors de la séquence précédente dans le squat : peut-être est elle soucieuse du jugement potentiel de *Connor*.



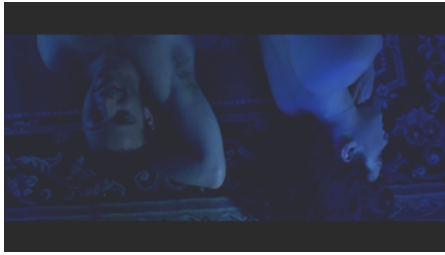
Lorsqu'elle est assise dans le canapé, *Mia* est décentrée (bas droit du cadre), et n'occupe pas le centre de l'écran, donc elle n'est en aucun cas assimilable à la représentation « masculine » traditionnelle de mise en valeur féminine du cinéma dominant, chez Hitchcock par exemple. Autre élément du point de vue par le cadrage, pendant la scène d'amour, *Mia* reste dans l'ombre, on ne voit pas son visage, c'est celui de *Connor* qui est presque en permanence centré à l'écran. La scène est cadrée par des suites de gros plans sur-découpés, pieds, visages, mais ne montre aucune sensualité, c'est bien un *Connor* objet, animal qui nous est présenté. L'ensemble des

cadres en très gros plans, les mains de *Mia* qui agrippent *Connor*, une absence totale de tendresse, hors mis quelques baisers rapides, tout cela concourt à faire naître le malaise chez le *spectateur voyeur* qui est le témoin de cet acte rapide, irréfléchi, mécanique, dont le vecteur semble être la danse de *Mia* devant *Connor* et peut-être un désir transgressif d'un homme qui se croit redevenu adolescent et qu'il ne peut maîtriser. Je voudrais ici insister sur l'analyse du hors champ qu'induisent ces très gros plans. Je voudrais me référer à Pascal Bonitzer qui, dans son ouvrage le *Champ aveugle* (1992) parle de l'importance du hors champ comme élément générateur d'émotion chez le spectateur, ce que l'on ne voit pas, et somme toute imagine, se définit comme le champ aveugle, techniquement nécessairement hors cadre. Je cite Bonitzer: « Le cinéma moderne casse les plans d'émotion, il invente de nouveaux rapports entre les plans pour produire des sensations nouvelles, moins identifiables, moins identificatoires. » Donc dans l'enchaînement rapide de ces très gros plans démultipliés, le spectateur réagit, est le témoin de cette relation hors normes. D'ailleurs, le *champ aveugle* est néanmoins imprégné des respirations et râles de *Connor*. Donc, en ce cas, la seule imagination du spectateur ne peut que se réduire à constater le vide émotionnel, l'aspect mécanique de cet acte lié à une sentimentalité éméchée chez *Connor*, et chez *Mia* un fantasme adolescent lié à l'ambiguïté que *Connor* a établie tout au long des séquences précédentes : donc, à l'inconfort de subir la transgression de l'interdit chez le spectateur, s'ajoute un côté sordide accentué par le fait que l'on sait que la désinhibition de *Connor* est due très vraisemblablement à son ivresse.

Au niveau de l'éclairage et du point de vue, je voudrais mettre cette séquence en opposition à une séquence du film *I want you* (1986) de Michael Winterbottom qui décrit un amour impossible, hors norme entre **Martin**, criminel présumé qui revient dans la ville où habite **Helen**, son ancienne petite amie qu'il ne peut pas rencontrer, sous peine d'être remis en prison. Winterbottom filme la séquence d'amour qui intervient à l'acmé du film en bravant l'interdit, à savoir l'impossibilité imposée à *Martin* de rencontrer *Helen* : cela se passe de nuit, dans la maison d'*Helen*, avec une mise en scène qui est à l'opposé de celle d'*Arnold*. L'éclairage bleuté esthétisant, et la musique (extra)diégétique, (c'est en partie un des thèmes musicaux du film, mais elle semble provenir de la chaîne, *Martin* ayant mis la cassette au préalable), les cadrages élargis, plans moyens ou de demi-ensemble, centrés, et le point de vue centré plus traditionnellement sur *Martin* concourent à mettre en exergue une symbiose dans cette séquence qui n'est en aucun présente dans *Fish tank*. Un point intéressant est que cette séquence est quand même observée par un jeune homme adolescent muet, voyeur, *Honda*, secrètement amoureux d'*Helen* dont le passe temps est d'enregistrer tous les bruits alentours.



### I want you (1996), shot #1



### I want you (1996), shot #2

### I want you (1996), shot #3

Même si par ailleurs le film pourrait rejoindre le genre du drame romantique, on se départit certainement du *kitchen sink drama*, qui est à l'inverse plus prégnant quand on revoit l'absence d'esthétisme dans la séquence de *Looks and smiles* (regards et sourires), 1984, de Ken Loach entre **Mick et Karen**, sa petite amie, tous deux âgés de 17 ans, qui se termine de façon expéditive par l'intrusion de la mère de Karen et de son beau père qui chassent l'intrus au milieu des cris et disputes entre la mère et la fille.

Ces remarques sur ces deux films m'amènent à me concentrer sur la bande son et les dialogues, toujours dans l'idée de point de vue, et de façon consécutive, d'arriver sur le chapitre de l'animalité dans cette séquence. Remarquons que sur les dix minutes de séquences, le dialogue entre *Mia* et *Connor* se réduit uniquement à de courtes phrases sur d'abord la réconciliation à laquelle aspire *Connor* « You're my friend, now ? », puis sur le numéro de danse de *Mia*. Après celui-ci, *Connor* qui dans la mise en scène de la séquence est maintenant avec *Mia* sur le canapé, la complimente. J'ai déjà insisté sur le fait que les plans où il regarde *Mia* en fin de numéro, à l'aide d'une caméra niveau pour lui, mais en contreplongée vis-à-vis de *Mia* : on ressent la naissance lubrique de son impulsion. Il lui dit : « Come here, come here. It was really good. [...] If it was up to me I'd give you the job. » On voit donc que dans le scénario, ce compliment, certes peut être sincère : après tout il a apprécié la danse de *Mia*, mais on peut aussi y voir dans la connotation figurative- un côté manipulateur. *Mia* lui fait confiance, et l'opinion qu'il émet lui importe. A contrario, lors de la scène d'amour, *Connor* change de registre linguistique, et ce dernier tombe dans l'ordre animalier, en comparant son attribut à celui de *Billy*, le petit ami potentiel de *Mia*. Si par le point de vue et les cadrages, dont j'ai parlé précédemment, le spectateur est déjà mal à l'aise, le dialogue y ajoute ici vulgarité, et phallocratie déplacée, comme si *Connor* retombait à un stade d'adolescence miroir, d'autant que, n'oublions pas que le point de vue est celui de *Mia*, qui, pour reprendre la terminologie **d'André Gaudreault**, serait le **méga-narrateur** dans le film : c'est son histoire, et Arnold décline indubitablement le scénario avec le point de vue de *Mia*. Cette scène nous montre l'animal **mais aussi l'intrus** en *Connor*, par sa différence d'accent : je ne saurais combien exhorter à prendre en considération le fait linguistique que l'accent marque les régions et les classes sociales en anglais plus qu'en français. *Connor* est en effet le seul personnage à avoir un accent différent de celui d'Essex (proche de l'East End). Il a l'accent irlandais, celui de l'acteur Michael Fassbender, et donc, Andrea Arnold dit dans une interview à *Rotten tomatoes* (sept 2009) qu'avec cet accent, il reste et demeure un étranger (outsider) : « Nous avons laissé parler Michael avec son accent irlandais, parce qu'il est un étranger en quelque sorte » (Ma traduction, ndlr). Dans le montage son de la séquence je répète combien l'absence de musique extra-diégétique et le peu de dialogues, tout autant que l'amplification des respirations et râles convergent à mettre en scène aussi un **effet de réel**. J'ai bien

parlé dans mon introduction d'effet de réel, car l'on constate à quel point à la fois le montage des plans et l'habillage sonore sont tout, sauf réels, mais je ne vais pas me lancer dans une sémiotique cinématographique historique sur le réel au cinéma.

Pour trancher avec l'animalité mécanique et isochronique dans *Fish tank*, je désirerais me référer à un autre film britannique « culte », de la British *new wave* qui montre une relation d'amour entre un adolescent Mike, âgé de 17 ans et une jeune adulte d'une vingtaine d'années, Susan, dont l'issue sera fatale à la jeune fille. Il s'agit de *Deep end* (1970) de Jerzy Skolimowski, réalisateur polonais, qui réalise là un film dans le Londres des « swinging sixties » : après de nombreuses péripéties, Mike amoureux fou de Susan qui l'a séduit de façon plus ou moins ambiguë, se retrouve avec elle dans le bassin vidé de la piscine où tous deux travaillent, le soir après la fermeture, afin de retrouver un diamant que Mike a fait tomber dans la neige dans un parc, lors d'une précédente querelle avec Susan. La mise en scène de cette séquence, située dans la clôture du film, c'est la pénultième scène du film (1 :20'40'' sur 1 :27'59''), tranche mais aussi m'évoque lointainement *Fish Tank*. Après un appel téléphonique où elle brode quelques mensonges à son petit ami sur la cause de son retard, Susan revient vers le bassin où Mike allongé l'attend, elle lui pose de nombreuses questions sur son attitude et sur le diamant : « Mike, what are you doing ? I wasn't on the phone for long? Can't you work without me? Mike what is it, you're ill? Oh come on let's get on with it... I know you're tired, but come on »; On voit que Susan, par un enchaînement lapidaire de questions, considère Mike comme un enfant, mais elle lui demande ensuite de s'expliquer sur le diamant. Elle répète de nombreuses de fois *Where is it ?*



Deep end (1970) shot # 1



Deep end shot #2

Elle tire les couvertures et le découvre nu, et lui, (cadre en très gros plan) lui montre le diamant sur sa langue, et referme sa bouche. Susan fait semblant de partir, puis revient, se déshabille, se dirige nue vers Mike, qui pose le diamant à côté de lui. Susan fait semblant scrute le diamant, puis revient vers Mike, et commence les préliminaires d'un acte d'amour qui sera avorté par un autre coup de téléphone de son petit ami. Similitudes et différences : tout d'abord, la séquence est clairement vue du point de vue de Mike, même si l'on assiste à une focalisation zéro (caméra placée sous plusieurs angles différents et qui cadre Susan ou/et Mike). Mais l'acte se veut une initiation, la découverte du corps de Susan par Mike. Lors du premier plan moyen sur Mike et Susan, juste quand celle-ci va se coucher, l'éclairage s'est tamisé quelque peu, mais il demeure beaucoup plus lumineux que dans *Fish tank*, comme pour insister sur le côté « première fois », initiatique, qu'expérimente Mike. Le montage utilise des gros plans sur-découpés et nerveux sur les cheveux de Susan, les yeux de Mike et de Susan, les mains de Mike. Puis la caméra aérienne les cadre en plan moyen, en plongée, dans une pose érotique, tout en faisant une rotation : une réminiscence de certaines peintures de la Renaissance ou des Romantiques.



Deep end shot #4

Clairement le style ici vise un esthétisme, contraire à celui de *Fish Tank*. La séquence est mise en scène de façon à styliser l'apogée du film. Mais, la bande son à l'idoine de *Fish Tank*, n'utilise aucune musique extra-diégétique, les rares paroles sont celles de la voix de Susan qui dit « It's all right, Mike, it's all right. » Différence aussi, aucune respiration, ni râle n'habillent les images, seuls le silence et la contemplation de Mike. Certes l'effet de réel existe peut-être aussi de façon homéopathique : son non habillé par une musique en appui, et la scène se passe alors que Susan et Mike sont dans ce triste bassin vidé de son eau, mais en aucun cas l'on ne peut percevoir le côté animal désinhibé que l'on voit dans *Fish Tank*.

Il me faut maintenant aborder la question nécessaire et inhérente à toute projection de séquence : que ressent le spectateur au niveau émotionnel lors du visionnement de cette séquence ? Pour ce faire, en un mot, je survolerai très rapidement l'approche psychanalytique d'une telle séquence. Puis, pour élargir les pistes d'approche dans le contexte du récit au sens large où se perçoit ce lexème, je me focaliserai davantage sur une approche dite *cognitiviste*, où l'émotion du spectateur est au centre de l'approche. Je conclurai enfin le travail d'analyse de cette séquence en n'omettant pas de bien montrer qu'elle est, certes, l'un des éléments paroxystiques du récit qu'Andrea Arnold nous met en images, mais qu'elle produit une chaîne d'événements inchoative et impulsive chez *Mia*, après que *Connor* s'est brutalement et soudainement volatilisé de son univers : elle voudra retrouver Connor et lorsqu'elle découvre la réalité de sa dualité, instinctivement elle se venge en enlevant *Kieira*. Je finirai par mettre cette séquence en perspective avec la clôture du film qui peut nous rappeler des séquences similaires, chez Loach notamment, par une ouverture en point d'interrogation, en quelque sorte.

Il faut très rapidement débiter par ce qui est communément appelé, en référence à la théorie cinématographique psychanalytique développée par le courant lacanien et post lacanien, le phénomène d'*identification*. Je ne vais pas reprendre les bases de cette théorie, dont l'origine renvoie au *stade du miroir* chez l'enfant (très brièvement il perçoit son image comme son double, et le prolongement de lui-même), mais plutôt en une application plus large telle que la définit la théorie cognitiviste et Raymond Bellour, en toute première instance : « Ainsi, dans chaque plan où apparaît un personnage, s'identifie-t-on, autant qu'à celui-ci, à tout ce qui nourrit et anime l'image » *Le corps du cinéma*, p.306. *Mia* occupe l'écran tout le temps dans le film, à l'instar du récit filmique entier, et dans cette séquence, même si l'éclairage la laisse dans la pénombre, elle est le « méga-narrateur » selon André Gaudreault, qui, à l'image, partage ce rapport sexuel avec *Connor*, dont on notera en outre le côté d'autant plus pulsionnel qu'il est non protégé, et donc d'autant plus incertain dans ses conséquences pour *Mia*, mais l'immédiateté et l'instinct prévalent dans la perception que l'on en a, et finalement, comme dans l'ensemble du film, *Mia* ne semble pas gouvernée par la peur des conséquences de ses actes (cf l'enlèvement de *Kieira*). La mise en scène demeure nerveuse et

immédiate grâce à la caméra portée : à l'instar de l'ensemble du récit filmique, cela traduit son incertitude, son manque d'aisance, et son rapport au monde que l'on perçoit fait de rage et de conflits. Cela aide aussi le spectateur à se placer au centre du récit, donc à réduire l'effet esthétisant de distanciation d'une caméra stable et qui utilise les conventions hollywoodiennes classiques. D'ailleurs dans la première partie de la séquence que j'analyse avec vous, la danse qu'elle effectue montre son corps maladroit dans sa gestique, en opposition à une aisance plus relative lorsqu'elle s'entraîne seule, libre de toute perception extérieure (0 :53'20"). Les autres explications de mes collègues ont montré combien dans son rapport Mia est fragile, révoltée, mais aussi combien l'émotion parvient à la toucher, et le spectateur, bien sûr, ressent cette émotion. Si *Mia* est **le personnage vecteur** du film, l'on ressent bien dans la mise en scène de la séquence où elle couche avec *Connor*, le côté manipulateur et procrastinateur de ce dernier, si le plan rapproché qui suit leur acte est immédiatement suivi d'un simili de geste de tendresse de sa part, il pose sa tête contre le front de *Mia* : le gros plan naturellement nous assimile à la perception de *Mia*. Mais peu après (1 :17'19"), un cadrage en plan rapproché trois quarts avant, avec *Mia* en amorce, mais dans l'ombre également, le plonge, lui, complètement, dans l'ombre, ainsi, l'on ne peut que ressentir inconfort et révolte, ce qu'appuie davantage son propos : «We have to keep this between you and me » (Il faut garder cela entre nous). (plan 1)



PLAN 1 (1)



PLAN 2 (2)



PLAN 3 (3)

Toujours dans l'émotion incertaine dans laquelle est placée le spectateur voyeur, on remarque un plan en raccord subjectif en 1 :17'39" sur la porte d'entrée (plan avec un panoramique vertical léger, assimilable au point de vue de *Mia*, bien sûr (plan 2). Ce qui provoque ce plan est un bruitage bref sonore, semblable à un très léger coup sur la porte : immédiatement l'on perçoit que ce son et ce plan, c'est une hypothétique intrusion d'un élément extérieur sur l'interdit de la situation, et donc le raccord suivant montre le visage de *Mia* interloqué, comme pris sur le fait, et celui de *Connor* est toujours dans l'ombre, mais après un léger mouvement à la lumière puis il se décale à nouveau dans

l'ombre, il nous dit : 'I'd better get off to bed. I'm wasted' (Je ferai mieux d'aller me coucher. Je suis bourré)(plan 3). A la grossièreté précédente qu'il a prononcée lors du rapport, s'ajoute une forme d'égoïsme, qui renforce auprès du spectateur le sentiment que *Mia* finalement a été la victime, consentante certes, de par l'admiration qu'elle ressent pour *Connor*, de la pulsion sexuelle de ce dernier, et donc l'on ressent l'absurde acte de cette relation, ce qui est acté en puissance par sa dernière phrase prononcée hors champ (donc en champ aveugle), alors que l'on perçoit le gros plan de visage de *Mia*, interdit « We'll talk tomorrow » (on en parlera demain), hypocrisie d'une sublime procrastination d'un futur plus qu'improbable d'un *Connor* incapable d'assumer son acte . Cette phrase sera répétée à nouveau lorsqu'il reconduit *Mia* à la gare après l'intrusion de cette dernière à son domicile à Tilbury : « We'll talk on the way, then » (on parlera en route), la seule concession qu'il fait peu avant, est lorsque la caméra le cadre en plan épaupe, trois quarts avant, dans son lotissement, avec le vent en fond sonore, et qu'il répond à la question de *Mia* : « Why did you leave me ?(pourquoi m'as-tu quittée ?)

- Mia, you're fifteen years old » (Mia tu as quinze ans),.

Cette réplique trahit son remords, son inconfort, voire une *ébauche de culpabilité*. Mais aucun dialogue, ni justification durables ne sont échangés (d'ailleurs le film par une présentation sociale et civilisationnelle quelque peu analogue aux *kitchen sink dramas* est remarquablement économe en dialogues). *Connor*, par cette réitération, joue à nouveau en touche, et enfin, lorsque *Mia* sort de la voiture, après un dernier baiser rapide qui suit un inconfortable silence perdurable, on ressent à nouveau un énoncé manipulateur, (il veut se débarrasser d'elle), il lui dit : « I'll talk tomorrow » (je t'appelle demain).

Si le spectateur ressent l'absurdité incohérente de ce passage à l'acte, c'est dû à l'émotion que tout un chacun subit en voyant le film. Le spectateur-voyeur regarde, est placé au centre du film, mais il en est le témoin muet et fatalement passif dans l'action, car il n'a aucune incidence sur le récit (théorie spectatorielle des années 80), et cette « identification » n'aura tendance qu'à lui laisser le choix immédiat de juger *Connor*, et de se poser la question sur le comportement de *Mia*, qui a subi la pulsion instinctive de *Connor* enivré, mais sans doute a-t-elle projeté en cet acte la sublimation de l'image que *Connor* n'a cessé d'entretenir. Je cite à nouveau Bellour pour compléter l'énoncé de l'identification : « On peut ainsi nommer identification ce que l'on prélève et que par là on incorpore à l'intérieur d'ensembles dans lesquels on se projette. » Dans cette séquence, comme je l'ai dit, tout concourt à ce que le spectateur ressente l'inconfort, et se questionne sur un acte qui finalement se réduit à l'animalité : le cadre, l'éclairage et la lumière sont trois vecteurs du malaise. De plus, la nuit est de façon classique et commune, dans le genre fantastique, la transgression où le monstrueux et l'interdit passent à l'acte. C'est la connotation sexuelle classique dans la littérature gothique de la société victorienne, par laquelle vampires, loups garoux et autres goules se livrent à l'interdit : je pense, par exemple à la très remarquable séquence du *Dracula* de Coppola (1992) où *Dracula* prend possession de *Lucy*, l'amie de *Mina*, de façon animale et sous des traits de loup garoux. Donc, je suggérerais presque, par cette référence culturelle collective mais peut-être galvaudée dans l'analyse de sa mythologie et dans l'analyse psychanalytique du monstre dans le conte (Bruno Bettelheim), que *Connor*, d'une certaine façon, prend possession de *Mia* de façon vampirique, irraisonnée, et qu'il est incapable d'assumer son acte animal lorsqu'il prend conscience de celui-ci en fin de séquence. Le point de vue de *Mia* est donc certainement le choix d'Andrea Arnold pour nous raconter l'histoire de cette adolescente rebelle, et d'ailleurs, l'apogée du malaise social et familial de *Mia* est à son comble, lorsque le lendemain qui suit la relation entre *Connor* et *Mia*, *Mia* se lève à cause des pleurs de Joanne. Tyler lui annonce « Connor's gone » (Connor est parti) et dans la foulée *Mia* cherche le téléphone portable de sa mère en larmes pour recontacter *Connor*. Cette dernière lui fait la plus terrible révélation du film quant à son absence de désir d'avoir mis *Mia* au monde : « **Did I tell you I nearly aborted? I even made an appointment.** » (J't'ai déjà dit que j'avais manqué de me faire avorter ? J'avais même pris rendez-vous). Quoi de plus terrible pour le public spectateur qui, à cet instant précis, perçoit *Mia* comme encore plus rejetée. Le film est certainement en ce sens dans la mouvance du cinéma social britannique dans sa façon de dépeindre un monde sans concessions, même et particulièrement au sein de la famille nucléaire. L'on ne peut penser qu'à *Cathy come home*



qu'a fait Terrence Malick avec *La balade sauvage* (1975)) [ma trad]. Comme quoi la qualité tient ici à la qualité du scénario et du récit, fiction inspirée d'une réalité britannique sociale contemporaine dans ses multiples rebondissements, où Mia s'acharne, se débat, se livre, tout cela filmé à l'aide d'une caméra intrusive, portée, nerveuse qui place le spectateur voyeur au centre de l'émotion cinématographique.

\* \*

\*