

« *Fish tank* » que réalise Andrea Arnold en 2009, peut-être considéré comme l'héritier d'une double tradition : celle du cinéma de la modernité et celle du cinéma social britannique. De la première, le film va conserver l'idée de la recherche d'une nouvelle objectivité passant par une certaine tentation documentaire, un goût de la liberté et de l'improvisation au moment du tournage, un sens de la réflexion sur le regard et la (les) représentation(s). De la seconde – elle-même issue de la modernité et en particulier du néo-réalisme italien – « *Fish tank* » garde l'idée forte d'un cinéma de la crise, d'un cinéma de l'urgence voire de la survie. Ces deux traditions débouchent sur une morale de mise-en-scène qu'on pourrait synthétiser schématiquement par la manifestation d'un fort besoin de respecter le réel.

Ceci étant dit, « *Fish tank* » n'est en aucun cas un documentaire. Le film fait ainsi montre d'un sens très sûr du récit dès son ouverture qui répond aux règles traditionnelles de la fiction. Cet incipit apparaît en effet comme tout aussi programmatique quant à la suite du récit que ceux de la plupart des films de fiction. Au-delà d'une attention singulière portée à son personnage principal et d'une acuité quant à la description minutieuse de son milieu, le film de la cinéaste anglaise est ainsi doté d'articulations scénaristiques saillantes ayant pour fonction de relancer le récit et l'intérêt du spectateur. L'ouverture pose en outre toutes les bases d'une mise en scène qui, comme le quotidien de la jeune adolescente sur laquelle elle se focalise, va fonctionner sur quelques éléments récurrents visant tous au même but : construire un regard.

Il va en effet s'agir pour le film de construire un point de vue singulier, celui de son personnage principal, Mia, une adolescente d'une quinzaine d'années en proie à un contexte familial et social particulièrement dur dans une banlieue morne de l'Essex, à l'Est de Londres. Le film semble adopter les oripeaux de ces fictions de la réussite par l'effort et le talent chères au cinéma américain, mais ne cesse en fait de s'en détacher tout au long d'un récit qui s'apparente davantage à une sorte de pédagogie du regard. Dans le contexte ultra-codifié du cinéma commercial, le récit d'apprentissage se confond souvent avec celui de la réussite dont les films basés sur le sport sont les représentants les plus évidents. Ici, plutôt qu'à un énième récit de la réussite individuelle, c'est à la naissance d'un regard adolescent et donc d'un désir que le film va plutôt convier son spectateur à travers l'observation scrupuleuse à travers son personnage principal d'un environnement socio-économique spécifique. Trois figures de mise en scène vont pour l'essentiel présider à la concrétisation de ce projet : le heurt régulier dans le filmage dû au principe de la caméra portée, la distance focale engendrant une faible profondeur de champ provenant de l'utilisation de focales longues et une utilisation ponctuelle précise au niveau de la photographie de l'éclairage en contre-jour.

A) OBSERVER – OBSERVER QUOI ?

Bien que dans la plupart des cas, les plans du film se rassemblent aisément en blocs assez compacts, il est permis d'isoler les trois premiers plans dans la mesure où ils annoncent avec une remarquable économie de moyens le projet d'Andrea Arnold.



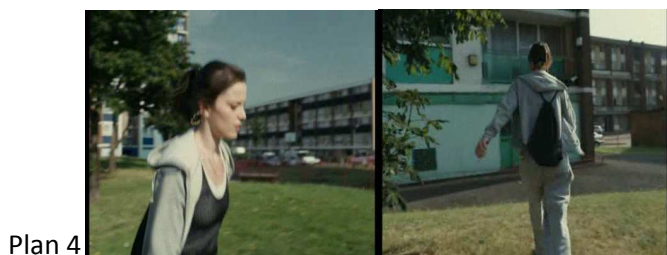
Ce projet repose entièrement sur le personnage de Mia. Il va s'agir pour le film de faire véritablement corps avec l'adolescente. Son apparition est ainsi graduelle : avant que de ne voir la jeune fille, la bande-son nous donne à entendre la respiration de quelqu'un cherchant de l'air, un second souffle peut-être, alors que la bande-image ne nous propose encore aucune représentation mais un écran noir en lieu et place sur lequel s'affiche le titre du film qui signifie littéralement « *réservoir à poissons* » et, par extension, « *aquarium* ». Sur un fond bleu, c'est ensuite une adolescente pliée en deux dans la partie inférieure du cadre qui apparaît alors, déjà à bout de souffle en dépit de son jeune âge, comme ployant sous l'effet d'une force invisible. Puis soudainement, la jeune fille se relève, le regard perdu dans le vague et les mains sur les hanches. Elle vient ainsi occuper le centre d'un champ dont nous allons vite comprendre que le but premier est de ne jamais la perdre de vue, de la suivre, de tourner autour d'elle comme un véritable satellite. Mia, sera, à partir de là, le centre de gravité de chacun des plans d'un film qui va nous raconter l'histoire de ce regard perdu, en quête d'un horizon qui permettra peut-être à l'adolescente de se relever aussi métaphoriquement.



Un contre-champ, à contre-jour, travaille ensuite l'image de l'adolescente sur le mode de la silhouette tout en l'inscrivant dans son environnement socioculturel – une banlieue faite de petits pavillons et de grandes tours – que nous percevons au-delà de la fenêtre. On le pressent, la question de l'identité sera posée par un film dont le personnage principal nous apparaît de dos, énigmatique et séparé du monde qui l'entoure par une vitre. Le message qu'elle laisse sur le répondeur d'une amie – le troisième, apprend-t-on – vient dès lors confirmer cet isolement, cette séparation d'avec le monde extérieur : explicitement, la jeune fille y évoque à la fois une brouille et sa responsabilité dans cette dernière due, vraisemblablement, à une certaine agressivité de sa part. Explicitement, le film pose le problème de la communication et de ses difficultés pour son personnage.

Les bases de la mise en scène de Mia par Andrea Arnold sont jetées : caméra portée qui ne lâchera pas le personnage principal d'une semelle et montage-cut en charge de maintenir la tension permanente d'une existence placée sous le signe d'un perpétuel mouvement sur lequel se fera le raccord quand raccord il y aura, focale longue n'offrant que peu de profondeur de champ et impliquant que Mia ne sera que rarement nette à l'image en même temps que son environnement et vice versa, éclairage en contre-jour usant le plus souvent de sources naturelles et justifiées de lumière transformant la jeune fille en une silhouette indéchiffrable.

Il faut attendre que Mia ait quitté le champ pour que le point soit fait sur l'extérieur et que maisons et immeubles nous apparaissent enfin nets. La distance focale nous indique en fait la distance tout court c'est-à-dire celle qui nous sépare du monde et qu'il faut parcourir pour espérer en faire partie intégrante.



Un cut nous projette alors immédiatement dans ce décor familier du cinéma social anglais sur les pas de la jeune fille. Le film ne recourt dans l'ensemble à aucune musique extra-diégétique. Ainsi, le parcours de Mia est-il uniquement rythmé par sa respiration, le bruit de ses pas, ceux de la banlieue alentours. C'est bien-là l'une des volontés du film que de s'associer (et le spectateur avec lui) au rythme biologique de son personnage. Il s'agit pour la caméra d'Andrea Arnold de prendre acte d'une manière de marcher, de bouger, de parler sans chercher à en tirer de façon abstraite de quelconques conséquences psychologiques. L'héritage moderne consiste ici en grande partie à faire confiance à la capacité de pur enregistrement du réel par le cinéma. C'est là l'un des fondamentaux que le cinéma moderne a emprunté au cinéma primitif et sur lequel il s'est basé pour construire une esthétique de l'expérimentation et de l'expérience davantage qu'une œuvre de l'ordre du discours. La modernité est ainsi, par bien des aspects, à l'image de l'adolescence, articulée autour de la notion de refus : refus pour l'essentiel de l'artifice du cinéma classique et de son corolaire, la manipulation du réel. De fait, la mise en scène, extrêmement physique, de la cinéaste anglaise, tente, par ses partis-pris, de se superposer au comportement de l'adolescente, d'en traduire par exemple la détermination ou les soubresauts en termes d'énergie. Car c'est bien là l'un des enjeux du film que de ne pas juger son personnage mais de véritablement l'accompagner pour le donner avant tout à voir, non sur un plan moral, mais bien plutôt comme un réel potentiel.



Plans 6 – 7 – 8 – 9 – 10 – 11

Et de l'énergie, Mia en déborde ici, prise entre deux feux : d'un côté sa jeune sœur (nous ne comprendrons réellement ce lien de parenté que plus tard), avec laquelle le mode de communication est plus que houleux, d'un

autre côté, face au père de son amie avec lequel le contact est tout aussi agressif. Le père est associé à un immeuble qui occupe tout l'arrière-plan, sorte de géant auquel la jeune fille fait face avec toute sa détermination. Pas de plongée sur la jeune fille depuis le point de vue du père cependant. Le seul point de vue que construit la cinéaste – ici par l'usage de plans semi-subjectifs laissant Mia, floue, en amorce – est celui de la jeune fille qui fait feu de tout bois et n'est à priori en rien écrasée par l'univers pourtant imposant qui l'entoure. On devine des plans longs au tournage, laissant la part belle à l'interprétation et ensuite imbriqués les uns dans les autres par le montage, comme sous formes d'inserts.



En termes de récit, seuls deux point de vue nous sont proposés : la focalisation externe qui nous permet de voir Mia du dehors et la focalisation interne, via des plans subjectifs ou semi-subjectifs, qui nous proposent de voir ce que voit la jeune fille. Les premiers suivent Mia dans ses multiples déplacements, les seconds s'attardent sur ce qui retient l'attention d'une jeune fille qui semble perpétuellement soumise aux lois d'une urgence invisible.



Car en dépit de ses allures de « film d'action », avec ses cuts, son montage parfois « court » et ses raccords de mouvements souvent brutaux, le film pose très vite, nous l'avons vu, le regard de la jeune fille comme son principal enjeu.



Plans 21 – 22 – 23



Plans 24 – 25 – 26

Plans 27 – 28 – 29



Et c'est bien entendu la féminité que le film désigne comme l'objet premier de l'attention de l'adolescente en organisant un champ contre-champ entre Mia et les autres jeunes filles du quartier qui dansent et chantent avec un groupe de garçon pour public. La chanson comme la chorégraphie offrent une vision caricaturale de la féminité soumise au diktat masculin. Le regard de Mia, d'abord intrigué puis amusé, se fait moqueur – elle imite l'une des danseuses – et déclenche un incident.

Plans 30 – 31 – 32



Mia frappe à la tête l'une des adolescentes et s'en va dans un échange d'insultes. Le champ contre-champ cède alors la place à des plans moyens ou de demi-ensemble qui inscrivent l'adolescente dans le champ avec les autres. Mais ce « avec » n'est en fait rien d'autre qu'un « contre », et c'est l'opposition farouche qui sépare Mia de ses semblables qui s'en trouve renforcée.



Plan 33



Plan 34

La caméra continue de prendre en quelque sorte son parti en ne la quittant pas alors qu'elle s'éloigne, la précédant pour laisser le groupe soudé contre elle, en profondeur de champ cette fois-ci. Il est notable que la profondeur de champ ne soit utilisée ici que pour mesurer la distance qui se creuse entre Mia et les autres. Le recours au *jump-cut* avec un léger décalage dans l'axe de la caméra vient clore la séquence tout en désignant Mia, seule au centre du cadre, comme étant celle qui tourne le dos aux autres et au monde, celle qui s'en va. De Rossellini aux frères Dardenne, la marche est l'un des motifs majeurs du cinéma moderne en ce qu'il vise à rendre compte du trajet humain. On pense à « *Allemagne année 0* » ou « *Stromboli* », à « *Rosetta* » bien sûr. Tous, peu ou prou, films « de marche ». Ce sont des films où le mouvement prédomine, impose sa loi au raccord qui en retour maintient l'attention sur l'accomplissement de ce mouvement par rime ou décalage plus encore qu'à un niveau premier de causalité. Ainsi, le mouvement de la marche commencé dans un plan se prolonge-t-il dans le suivant tout en escamotant au passage un morceau d'espace et de durée. C'est Mia qui assure seule au milieu du cadre, la continuité du récit. C'est un ultime heurt qui marque l'idée, là encore moderne, que quelque chose ne raccorde plus entre les êtres, entre les choses comme entre les plans. Le point commun de nombre de films héritant de la modernité repose sur une déroute : celle du sens et des significations exprimés formellement. Cette crise relationnelle, ces ambivalences de rapports sont ainsi problématisées de manière figurative par l'usage du *jump-cut* en particulier, du raccord indirect en général. Les êtres peinent à tenir ensembles dans le même plan, dans un rapport de proximité et d'harmonie. Une cassure est inévitable. On le ressent, les raccords ne doivent plus exclusivement aux conventions narratives, lisses et horizontales, mais surtout à l'état psychique des personnages. Au cœur de cet apparent chaos, le champ contre-champ occupe conséquemment une place privilégiée en tant que vecteur d'une certaine continuité tout en marquant la séparation entre celle qui regarde et l'objet de ce regard.

B) UN TYPE DE RAPPORT AU MONDE – LEQUEL ?

Plans 35 – 36 – 37



Dans la multitude de champ contre-champ sur laquelle la mise en scène édifie inlassablement le point de vue de son personnage, la séparation du regardeur et de son objet sera souvent matérialisée – vitre auparavant, grillage et barreaux du portail ici. C'est toute la question du rapport au monde qui se pose alors. Comment réconcilier le personnage et son environnement ? Comment abolir la distance en dépit des obstacles ? Comment s'approcher du monde extérieur ? Comment le toucher, fût-ce du bout des doigts ? La séquence du cheval pose littéralement le problème.



Plans 38

Plan 39



Plan 40

Le travail sur la bande-son crée insensiblement un « effet-bulle » en se concentrant à nouveau sur le rythme biologique, l'intériorité de Mia : les bruits alentours semblent assourdis le temps d'un plan long où le bruit de la respiration de Mia fait jeu égal avec ceux de la circulation et où la caméra reste dans un premier temps derrière la jeune fille qui s'approche de l'animal, attentive à la moindre de ses hésitations. De légères dissociations entre le son et l'image seront récurrentes au cours du récit – ainsi les moments affectivement forts pour la jeune fille seront-ils montrés au ralenti alors que la bande-son continuera de défiler à vitesse normale.



Plan 41

Mais ce qui pose véritablement le rapport problématique de la jeune fille et du monde est essentiellement de l'ordre de la profondeur de champ. La focale longue écrase la perspective de manière à ce que Mia et l'environnement ne soient jamais nets en même temps dans le champ. Ainsi la caméra se focalise-t-elle d'abord sur la jeune fille puis sur le cheval au second plan et la caravane en arrière-plan. Une nouvelle fois, la caméra fébrile et attentive d'Andrea Arnold ne s'intéresse qu'aux faits et gestes de Mia pour tenter, comme la jeune fille le fait avec l'animal enchaîné, de l'approcher. Il s'agit de faire affleurer l'intériorité de Mia alors qu'en toute honnêteté nous ne pouvons porter sur elle qu'un regard extérieur. La démarche est d'une absolue cohérence avec un personnage qui n'est définitivement pas dans le langage. Si le risque pourrait être de perdre un spectateur trop impatient face à des actes que rien ne vient expliquer, est évité l'écueil fréquent du cinéma classique qui a souvent consisté à faire tenir des propos « faussement adolescents » aux jeunes gens, à expliquer leurs comportement depuis le point de vue de l'adulte, à fausser le réel pour, finalement, n'en rien montrer de juste.



Plan 42

La caresse donnée au cheval apparaît comme le premier moment d'affection consentie par Mia. Un plan de coupe sur les pattes de l'animal, alors même que la jeune fille tente de briser sa chaîne à l'aide d'une pierre, renvoie à des idées de désir de liberté, d'envie de fuite, d'instinct réprimé. On peut songer au beau film que Mike Newell, autre cinéaste anglais, réalisa en 1992 « *Into the West* » (« *Le cheval venu de la mer* ») et qui mettait en scène à Dublin le fort rapport affectif de deux jeunes enfants pour un cheval offert par leur grand-père mais qui leur était dérobé. Toutefois, là où le film de Newell se présentait comme un conte moderne, celui d'Andrea Arnold n'en propose que des signes diffus émaillant le réel. Le cheval mourra au cours du film sans que Mia n'ait pu le libérer. C'est néanmoins grâce à cet animal que Mia fera la rencontre du jeune garçon qui l'emmènera loin de sa banlieue à la fin du film. A l'animal demeurera liée l'idée de la mobilité potentielle, par son entremise qu'une chaîne, celle qui retient la jeune fille, sera effectivement brisée.



Plan 43

Le jeu du net et du flou se poursuit lors de l'irruption du jeune gitan, pour l'instant hostile, depuis le fond du plan. Le point est ainsi fait de manière exclusivement successive sur l'un ou l'autre des protagonistes, ce qui accentue le travail de la caméra portée en renforçant le caractère instable du monde décrit par le film. Mia, une nouvelle fois est celle qui s'enfuit, le temps d'un dernier regard, d'un fugace champ contre-champ.



Plans 44- 45 – 46

Ce regard, celui que le film porte sur le monde à travers son personnage principal, est à l'image de ce plan fugitif qui nous montre la jeune fille, floue, en amorce d'un champ à demi clôturé par la grille, à demi ouvert sur le cheval et l'ailleurs qu'il représente potentiellement. Au cours du film, l'idée d'un ailleurs sera prise en charge par d'autres éléments dont la chanson « *California dreamin'* » n'est pas le moindre. Découverte en voiture – autre moyen possible de transport que Mia utilisera à la fin du film – la reprise de Bobby Womack deviendra récurrente tout au long du récit : le rêve d'un autre lieu que celui où l'on se trouve comme leitmotiv c'est-à-dire le désir affirmé par la répétition de se mettre en mouvement pour de bon.



Plan 47

Nous l'avons dit, la marche est essentielle dans « *Fish tank* » tant elle fait par exemple découvrir, en ce début de film, la topographie d'un univers que Mia arpente continuellement et sur laquelle reposera un récit basé sur la répétition puisque la jeune fille retournera plusieurs fois dans chacun des lieux visités lors de l'ouverture. Le film alterne de la sorte des séquences d'une grande fébrilité de filmage avec d'autres où le mouvement quasi-perpétuel de Mia semble se stabiliser. Ce sont généralement les séquences où la jeune fille retrouve son pas volontaire et qui la suivent dans ses environnements les plus familiers. Mais ces lieux ne sont plus apaisants qu'en apparence...



Plan 48



Plan 49



Plan 50

Au détour d'une réplique adressée, dans l'appartement, au chien qu'elle caresse nous comprenons que l'estime que Mia a d'elle-même est bien fragile et que l'agressivité dont elle a fait preuve auparavant est bien entendu une façade. Face aux animaux, la jeune fille semble baisser la garde, s'abandonner à des affects dont elle ne laisse rien voir par ailleurs. Hélas, dans le monde qui est le sien, un instant comme celui qu'elle partage avec son chien, est vite assimilable à de l'inattention voire à un moment de faiblesse qui fait de Mia l'objet d'une violence physique inattendue : c'est l'entrée dans le champ et dans le film de sa mère ! Le jeu du champ contre-champ place une nouvelle fois Mia en amorce. L'étroitesse du couloir, les lignes dessinées par la rampe de l'escalier et les murs, tout concourt à enfermer les deux personnages et renforce le caractère inévitable de l'affrontement. Dans le contre champ, la mère obstrue à la fois le champ et le passage de sa fille. Elle tourne le dos à la caméra, ce qui permet à la fois de rester sur Mia et de faire ressentir le lien qui les unit puisque la mère adopte là une posture qui, pour nous spectateurs, était jusqu'ici associée à la jeune fille. La courte scène met en espace, très simplement, le conflit complexe et ancien qui tient lieu de relation aux deux personnages : la fille veut quelque chose de sa mère que celle-ci refuse de lui céder, en l'occurrence, littéralement et métaphoriquement, le passage. Les scénographies qui présideront aux affrontements de Mia et de sa mère prendront souvent des allures sportives (la danse finale dans le salon évoque le basket ball où il faut empêcher l'adversaire d'avancer sans le toucher). La violence de la mère éclate

de nouveau. Physique et verbale, elle est également vectrice d'un rapprochement sur le plan comportemental entre les deux personnages pour nous spectateurs – nous reconnaissons chez la mère la violence de sa fille et vice versa – alors que dans les faits, à l'image, cette violence empêche concrètement toute proximité durable. La violence dont Mia a fait preuve auparavant lui est indirectement renvoyée par sa propre mère...



Plan 51



Plan 52

La silhouette de Mia, en contre-jour, finit par s'engouffrer dans l'escalier. Elle s'adresse à une mère dont l'image en contre-champ nous est refusée. Le film tient ainsi très rigoureusement le point de vue de Mia. Nous ne voyons pas la mère parce qu'elle n'est plus visible par Mia. Or, dans l'économie d'un film qui se présente avant toute autre chose comme l'histoire d'un regard singulier, tout ce qui n'est pas visible par la jeune fille sera laissé hors-champ.



Plan 53

De l'obscurité du couloir à la clarté pastel de sa chambre, un peu de repos est accordé à Mia au cœur de cet espace protégé propre à l'enfance et à l'adolescence. Le moment d'apaisement ne survient qu'en l'absence du monde extérieur. Aller dans le monde pour Mia se résume à une fuite continue. La respiration haletante des premières secondes du film s'explique rétrospectivement aisément : il s'agissait bel et bien du souffle court d'une fugitive.

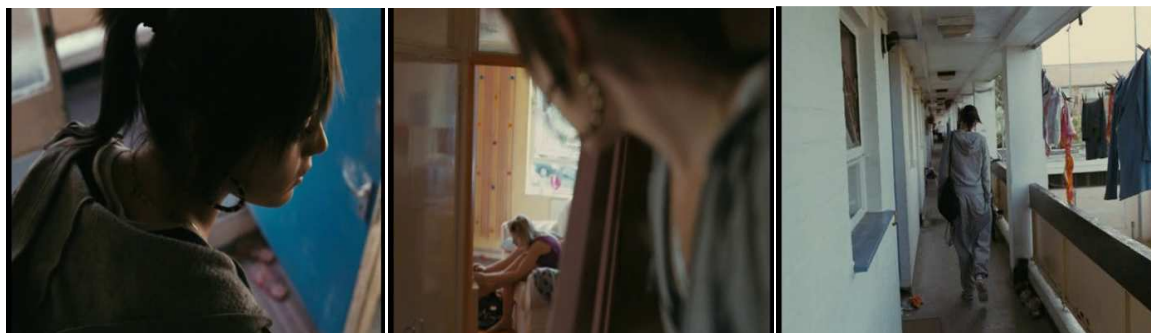
C) QUE QUESTIONNE LE RAPPORT AU MONDE ?



Plans 54 – 55 – 56

Qui est cette jeune fille vociférant dans l'escalier un instant plus tôt ? Une série de trois inserts, au son d'un groupe de reggae type UB 40, vient – comme en un rêve durant le repos de Mia – proposer un élément de réponse et prendre la mesure d'une distance tacite entre la jeune fille, l'amie, l'enfant idéale que Mia semble être sur les

photos ou à travers les bibelots qui ornent sa chambre et la réalité infiniment moins sereine à laquelle le film nous a conviés jusqu'ici.



Plans 57 – 58 – 59

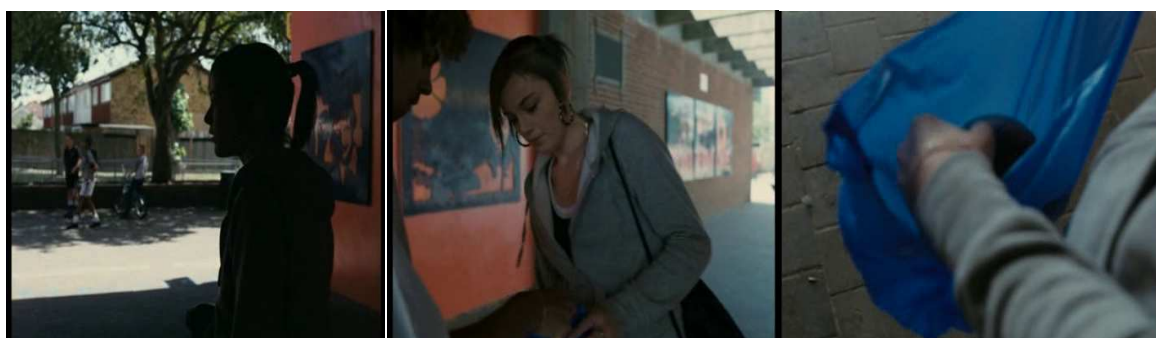
Mais déjà notre fugitive reprend son chemin. La pause ne dure qu'un court laps de temps et Mia profite de l'inattention de sa mère occupée à se faire les ongles pour quitter l'appartement. Depuis l'escalier où Mia l'observe, sa mère ressemble elle aussi à une adolescente... Un plan fixe laisse Mia s'éloigner. C'est le deuxième recours à une profondeur de champ dont nous savons à présent, tant l'étrécissement du couloir extérieur paraît se refermer sur l'adolescente, qu'elle ne mène pas véritablement quelque part, n'ouvre pas réellement le champ, mais, tout au contraire, en referme les éléments structurants sur une jeune fille sans cesse en mouvement car il n'y a nulle part où aller...



Plan 60

Plan 61

Survient alors un plan entièrement flou : c'est un plan moyen, éclairé de nouveau en contre-jour et présentant un effet de ralenti, dans lequel pénètre une étrange silhouette. La bande-son semble assourdir une fois de plus les bruits du quartier. C'est un moment de ralentissement voire de suspension dans le cours du récit, un moment « inutile » à l'avancée de la fiction comme il en existe tant dans le cinéma moderne : un temps mort, un pur moment contemplatif qui vient questionner notre regard possiblement identifié à celui de Mia en un plan entièrement subjectif. L'axe par lequel Mia regarde la scène – qui nous est montré dans le plan suivant qui revient au régime semi-subjectif que le film avait jusqu'ici mis en place en laissant la jeune fille en amorce – nous le confirme. Ce plan étrange, qui cumule à lui seul les trois principes sur lesquels repose la mise en scène : instabilité du cadre, flou et contre-jour, vient questionner le regard dans la mesure où nous avons affaire à un plan à déchiffrer...



Plans 62 – 63 – 64

Il s'agit d'un jeune homme qui exécute des acrobaties contre un pilier et que Mia observe dans l'attente du garçon qui est vraisemblablement allé lui acheter de l'alcool. Ainsi pouvons-nous en déduire que Mia n'est pas encore majeure.



Plan 65

Plan 66

La transaction muette effectuée, sa bouteille en main, que reste-t-il à faire pour Mia ? Chercher un refuge. Et pour cela, il lui faut franchir une nouvelle grille et forcer un nouveau passage par un nouveau heurt – plusieurs coups d'épaule successifs dans une porte anonyme. Nous comprenons qu'il s'agit du lieu où nous avons découvert la jeune fille pour la première fois.



Plans 67 – 68

Plans 69 - 70



Plan 71

Une brève série de jump-cut nous décrit la jeune fille face à la fenêtre en train de boire puis de mettre de la musique au moyen de son baladeur lorsque quelque chose, hors-champ, fige son regard comme ses gestes. Mia regarde sa mère s'éloigner au loin dans la rue. Pourquoi le film d'Andrea Arnold est-il fondamentalement l'héritier de ce que Gilles Deleuze appelle la « mutation » d'après-guerre, principalement incarnée par le néoréalisme¹ italien ? Plus qu'en raison de son fort lien au réel ou à un quelconque contenu social, « *Fish tank* » s'articule entièrement autour du relâchement voire de la rupture du schème sensori-moteur. Pour le dire schématiquement, Deleuze envisage le film d'une manière organique : selon lui, un film se compose de ce qu'il nomme des « *images-mouvement* » qui se décomposent elles-mêmes en trois sous-ensembles : l'« *image-perception* », l'« *image-action* » et l'« *image-affection* ». Soit, pour le dire (trop) vite, des images qui regardent (champs contre-champs et panoramiques par exemple), des images qui agissent (travellings...) et des images qui ressentent (gros plans). Le schème sensori-moteur correspond alors à l'enchaînement des trois types d'images-mouvement, enchaînement fluide dans lequel le cinéma classique est passé maître. Rompant le schème, le cinéma moderne met en scène ce que Deleuze nomme

¹ Gilles Deleuze, « *Cinéma 1 – L'image-mouvement* » et « *Cinéma 2 – L'image-temps* », éditions de Minuit, Paris, 1983 et 1985.

des « *situations optiques et sonores pures* » c'est-à-dire des situations qui ne se prolongent plus du tout efficacement dans une motricité, une action. Cette crise de l'« *image-action* » s'incarne dans des personnages impuissants face à des situations où, à la lettre, il ne sait que faire. Que peut faire Mia face au désamour de sa mère ? Absolument rien.



Plans 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79

La musique commence. Mia tourne tout d'abord comme un lion en cage, son regard ne pouvant se détacher de la rue, hors-champ. La danse commence alors. Et nous comprenons alors la raison de l'essoufflement de Mia lors du premier plan du film. Essoufflement tout à la fois physique et métaphysique d'une jeune fille qui n'a trouvé d'autre issue que d'esthétiser son désespoir par l'intermédiaire de chorégraphies improvisées. La rencontre de la chorégraphie et de la vie se fera dans l'une des dernières scènes du film qui verra Mia et sa petite sœur danser avec (ou face) à leur mère. Comme il faut bien que le schème sensori-moteur subsiste, Mia danse. Mais si Andrea Arnold le fait subsister c'est bel et bien pour nous en montrer le dysfonctionnement : son film pourrait ainsi se lire comme un pastiche des « films de danse » américains du type « *Flashdance* » ou « *Fame* » qui faisaient la démonstration de la réussite par l'effort et dans lesquels le lien sensori-moteur fonctionnait à plein régime sans plus se poser de question ? A la fin de « *Flashdance* », l'héroïne issue du milieu ouvrier (mais extraordinairement talentueuse !), se présente devant un jury et comble sans problème la distance entre sa situation précaire de candidate à un concours de danse destiné usuellement à une autre catégorie socioculturelle que la sienne et la situation idéale qui la voit triompher. La scène équivalente dans « *Fish tank* » sera d'une toute autre nature : Mia jugera de visu que ses attentes personnelles sont bien différentes de celles du jury – le lieu, une boîte pour gogo-danseuses, renverra davantage aux chorégraphies surdéterminant la féminité des jeunes filles qui chantaient et dansaient devant les garçons au début du film et dans lesquelles, déjà, Mia ne se retrouvait pas du tout. Le concours – qui tient lieu de paroxysme émotionnel au cinéma – est avant toute autre chose une méprise dans « *Fish tank* »... Ainsi, Mia ne

dansera pas. La danse, nous le voyions dans cette première scène, est surtout un moyen pour la cinéaste d'interroger l'identité de son personnage.

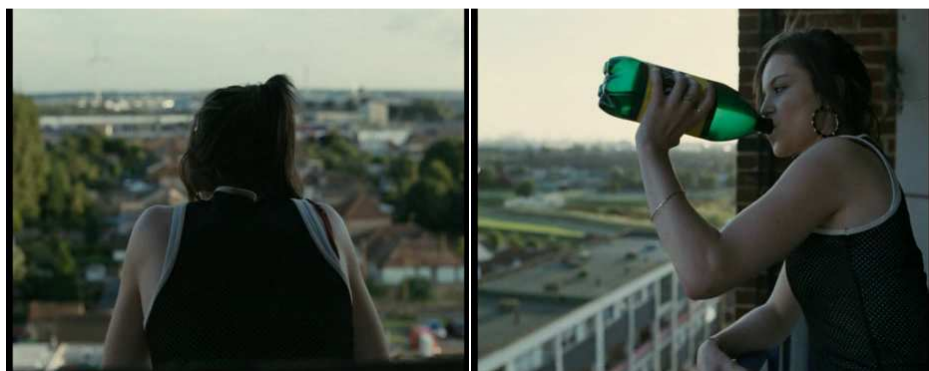
Encapuchonnée, en contre-jour, faisant face à un soleil qui nous éblouit, une question pourrait se poser lorsque nous regardons la jeune fille que pourtant nous n'avons jusque là pas quittée une seule seconde : qui danse devant nous ? Le soleil est dit « *source naturelle* » et « *objet cosmique* » dans le vocabulaire de la direction de la photographie. Andrea Arnold jouera admirablement de ce rapport à la nature tout au long du film : cheval, rivière, poissons, soleil, orage, bords de mer viendront ponctuer la fiction et ouvrir à la jeune fille un champ beaucoup plus vaste que la danse ne peut le faire dans le contexte qui est le sien.



Plan 80

Mia ou le syndrome de l'éolienne : un mouvement continu sur soi-même, un mouvement « sur place » qui, pourtant, produit de l'énergie. Ce plan vient littéralement boucler la boucle que constitue l'ouverture de « *Fish tank* » par le mouvement circulaire de la gigantesque machine. Entre Mia essouffée et Mia en train de danser, nous avons parcouru les lieux et rencontré les gens qui peuplent son quotidien, éprouvé toutes les distances, topographiques mais également affectives c'est-à-dire de celles qu'aucune marche ne peut véritablement combler.

Plans 81 – 82



Plans 83 – 84



Plans 85 – 86



Ajoutons à ce long incipit, un court épilogue : quelques plans d'un champ contre-champ entre Mia et son quartier pour entériner le fait que nous avons affaire à une aventure du regard plus encore que du corps. Regard sur les enfants qui jouent, sur les adolescents qui promènent un chien, sur un univers masculin dont Mia va faire l'expérience au cours du film. La distance est grande pour l'instant entre la jeune fille et cet univers qui lui est étranger, elle qui grandit entre sa mère et sa petite sœur. Distance parcourue ou qui reste encore à parcourir : le film reposera en partie sur la notion d'évaluation par le regard de ces distances d'un lieu à un autre, d'un corps à un autre. Un questionnement l'accompagnera : de quelle(s) façon(s) les corps peuvent-ils suffisamment se rapprocher pour entrer en contact ? Mia, forteresse adolescente assiégée de toutes parts, à qui le relâchement ou l'abandon sont interdits, ne peut qu'être tirillée par cette question-là.

On le voit ici, c'est bel et bien la dominante du régime de l'« *image-perception* » sur celui de « *l'image-action* » que met en place, dès son ouverture, le film d'Andrea Arnold. Le mouvement n'y est qu'un leurre, ce qui compte dans « *Fish tank* » ce n'est pas l'apprentissage de la danse mais celui du regard. La qualité extrêmement positive que l'on peut prêter à la « *crise de l'image-action* » réside en effet dans l'occasion qu'elle nous donne de véritablement apprendre à voir.

Par le travelling, l'enregistrement du heurt par le plan ou sa fabrication par le montage, le film observe et rend compte du quotidien de l'adolescente. Qu'observe-t-il ? Un type de rapport au monde basé avant toute autre chose sur la distance entre les êtres si difficile à combler. De cette difficulté, la profondeur de champ prend acte en isolant constamment la jeune fille de son environnement ou en l'enfermant dans d'illusoires perspectives. Que questionne enfin ce type de rapport au monde sinon l'identité – à travers les effets de silhouettes issus d'une photographie usant nous l'avons dit et vu des contre-jour et des surexpositions – c'est-à-dire la recherche par Mia d'un moyen personnel, viable pour s'approcher du monde et de l'autre.

Il est troublant de noter que l'enfance et l'adolescence ont été des sujets de prédilection pour le cinéma moderne au point d'imprégner nombre de premiers ou de deuxièmes films de cinéastes importants. Qu'on songe aux « *400 coups* » de Truffaut, à « *L'enfance nue* » de Pialat, à « *L'enfance d'Ivan* » de Tarkovski, à « *Alice dans les villes* » de Wenders, à « *Cléo de 5 à 7* » de Varda (même s'il s'agit plutôt d'une jeune femme dans ce cas précis) ou même à « *Kes* » de Ken Loach. Plus récemment des films comme « *Bouge pas meurs et ressuscite* » de Vitali Kanevski, « *Virgin suicides* » de Sophia Coppola, « *Morse* » de Tomas Alfredson ou encore « *Winter's bone* » de Debra Granik se sont attaqués avec brio au portrait de l'adolescence. Ajoutons que tout un pan du cinéma américain récent, héritier de la culture underground des années 60 (Warhol et Morrissey, entre autres) et qui irait de Gus Van Sant à Gregg Araki en passant par Larry Clark et quelques autres, ne fait pas autre chose. Pourquoi cet engouement jamais démenti ? Si la modernité cinématographique, irréductible à une période donnée, pouvait se définir en quelques mots il serait probablement possible de dire qu'il s'agit d'une esthétique de la rupture. En cela, la modernité s'est très vite intéressée à la jeunesse, à l'enfance² en tant que force de résistance aux valeurs dominantes de la génération précédente. Il en va de même d'une modernité assimilable à une force de rupture en ce qu'elle s'oppose donc à la tradition, au classicisme, à l'académisme. Nombreux sont ainsi les films où le cinéaste s'invente un double enfantin ou adolescent, moteur vivace d'un récit au présent qui prend lieu et place dans un monde qu'il ne comprend pas. Sans doute le cinéma s'est-il refait une virginité en mettant ses pas et son regard dans ceux de l'enfance et de l'adolescence.

² Citons parmi nombre d'exemples le manifeste anarchiste « *O de conduite* » que Jean Vigo tourne en 1938 où le cinéaste oppose deux mondes étrangers et hostiles : celui des enfants et celui des adultes. Différemment – plus réaliste et bavard là où Vigo se montre volontiers violent et surréaliste – le « *Merlusse* » que Marcel Pagnol réalise en 1935 dresse également un portrait saisissant de l'enfance.