

ANDREA ARNOLD

Fish Tank

APPRENTIS & LYCÉENS



AU CINÉMA



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan...), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.



Directeur de la publication : Éric Garandau.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Centre Images.
Rédactrice du dossier : Julie Garet.
Conception graphique : Thierry Célestine.
Conception (printemps 2011) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre, 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

Achévé d'imprimer : juin 2011

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisatrice – Andrea Arnold	2
Actrice – Katie Jarvis	3
Genèse – Mises en place	4
Genre – Le réalisme social britannique	6
Découpage séquentiel	8
Récit – Les espaces de Mia	9
Mise en scène – Le monde selon Mia	10
Séquence – Nouveaux repères	12
Plans – Le désir de Mia	14
Motif – La danse	15
Technique – Caméra subjective	16
Filiations – Mia et Rosetta	17
Pistes de travail	18
Atelier – L'aquarium	19
Témoignage – Michael Fassbender / Connor	20
Sélection bibliographique	

FICHE TECHNIQUE

Fish Tank

Royaume-Uni, 2009



Affiche anglaise

Réalisation, scénario :

Andrea Arnold

Image :

Robbie Ryan

Montage :

Nicolas Chaudeurge

Direction artistique :

Christopher Wyatt

Production :

Kees Kasander

Distribution :

Artificial Eye
pour le Royaume-Uni,
MK2 Diffusion
pour la France

Durée :

2 h 03

Formats :

35 mm, couleurs, 1:1,33

Sorties :

21 juin 2009 au Royaume-
Uni, 16 septembre 2009 en
France

Récompenses :

BAFTA du meilleur film
britannique ;
meilleure réalisatrice et
meilleur espoir aux British
Independent Film Awards ;
prix du jury au Festival de
Cannes et au Festival de
film de Chicago ...

Interprétation

Mia :

Katie Jarvis

Connor :

Michael Fassbender

Billy :

Harry Treadaway

Joanne :

Kierston Wareing

Tyler :

Rebecca Griffiths

Keeley :

Sarah Bayes

L'assistante sociale :

Sarah Counsell

SYNOPSIS

Dans le comté d'Essex au sud-est de Londres, Mia, jeune fille de 15 ans, se heurte à l'hostilité du monde qui l'entoure. En rupture scolaire, sans amis, elle vit avec sa mère, violente et dépassée, et sa petite sœur Tyler, colérique et grossière. Mia assouvit sa passion pour la danse dans un squat et semble s'être fixée comme objectif de libérer un jument dans un campement gitan. La rencontre avec Connor, nouvel amant de sa mère, va bouleverser les repères de Mia. Connor est séduisant, souriant et calme et devient pour la jeune fille une figure paternelle tout en suscitant son désir. Alors qu'elle se rapproche de Billy, l'un des gitans, et qu'elle s'entraîne afin d'obtenir une audition pour être danseuse, ses rapports avec Connor deviennent de plus en plus ambigus, jusqu'à une nuit passée ensemble. Après le départ de Connor le lendemain, Mia se rend chez lui et découvre qu'il est marié et père d'une petite fille, Keira. Sous l'impulsion de la colère elle kidnappe Keira et la jette dans l'estuaire avant de la sauver et de la ramener chez elle. Elle décide au dernier moment de ne pas passer l'audition et rend visite à Billy qui lui apprend la mort de la jument. Au lieu de rentrer comme prévu dans un centre pour mineurs délinquants, elle décide de changer d'univers et de suivre Billy à Cardiff.

RÉALISATRICE

Andrea Arnold : une œuvre en construction

Après avoir été danseuse dans l'émission *Top of the Pops* à la fin des années 1970 puis animatrice de l'émission pour enfants N° 73, Andrea Arnold réalise son premier court métrage, *Milk*, en 1998 à l'âge de 37 ans. Depuis, avec trois courts métrages et deux long métrages, elle a pris une stature internationale et est devenue chef de file de la nouvelle génération de réalisateurs britanniques.

Avant *Fish Tank*

Dog (« Chien », 2001) puis *Wasp* (« Guêpe », 2003) annoncent certaines des thématiques de *Fish Tank* et posent les bases d'une mise en scène réaliste, parfois dure, sans être exempte de tendresse ou de sensualité. Dans *Dog*, la caméra suit pendant quelques heures Leah, qui fuit son appartement et sa mère colérique pour errer jusqu'à un terrain vague avec son petit ami où ce dernier bat à mort un chien qui vient d'avaloir sa boulette de cannabis. Andrea Arnold a déjà cette manière de filmer l'héroïne adolescente, l'omniprésence de la nature dans le béton, l'importance du monde animal, le refus du cliché misérabiliste. *Wasp* s'intéresse à la journée de Zoë, mère célibataire de quatre enfants qui s'autorise à retrouver un amour de jeunesse, personnage à mi-chemin des personnages de Billy et de Connor, en prenant le risque de laisser ses enfants seuls derrière le pub. C'est avec ce film à la fois sombre, énergique et poétique qu'Andrea Arnold acquiert la reconnaissance en obtenant l'Oscar du meilleur court métrage (son discours de remerciement, qui inclut le mot « bollocks », est resté dans les mémoires). Elle obtient également une quinzaine de récompenses de festivals du monde entier (Cambridge, Toronto, Créteil, Sundance, Cracovie, Aspen...). Sur ce film, elle est entourée du monteur Nicolas Chaudeurge et du chef-opérateur Robbie Ryan, qui ont depuis travaillé sur tous ses films. Pour son premier long métrage, *Red Road*, Andrea Arnold change sa manière de travailler et s'inscrit dans le projet *Advance Party*, mis au

point par trois producteurs suite à une conversation avec le réalisateur Lars von Trier. Il s'agit de réaliser trois films se déroulant en Écosse avec un groupe identique de personnages, aux caractéristiques bien précises, joués par les mêmes acteurs. Dans ce premier film de la trilogie¹, la réalisatrice suit le parcours de Jackie, opératrice de vidéosurveillance, qui retrouve sur ses caméras l'homme qui a tué sa famille. Arnold a souvent expliqué avoir été motivée par le fait de travailler avec d'autres réalisateurs (McKinnon et Mikkel Noergaard), sans s'être sentie prise au piège par les nombreuses contraintes narratives. Le film obtient plusieurs BAFTA (British Academy of Film and Television Arts), de nombreux prix en festivals, dont le prix du jury du festival de Cannes, qu'elle obtiendra également pour *Fish Tank*.

La méthode Arnold

Dans les nombreux entretiens qu'elle a accordés (principalement lors des projections et des sorties de *Red Road* et de *Fish Tank*), Andrea Arnold évoque sa manière de travailler, ses inspirations et ses obsessions de réalisatrice, ce qui permet de mieux appréhender son œuvre encore en construction. Parmi ses influences, ou plutôt les cinéastes qu'elle admire, elle cite ainsi Andreï Tarkovski (toujours en premier), Michael Haneke, les frères Dardenne, David Lynch ou Terrence Malick. Sans établir un lien de filiation direct avec ces réalisateurs, Andrea Arnold ayant construit un univers qui lui est propre, on peut repérer, par petites touches, certaines reminiscences de leurs films et de leur mise en scène (caméra portée, narratologie, rapport à la nature, froideur de certains personnages...). Scénariste de tous ses films jusqu'à *Fish Tank*, Andrea Arnold est particulièrement attentive au processus de création du film pendant le tournage, à la mise en image. Elle donne le scénario par petits bouts aux acteurs qui découvrent au fur et à mesure la trajectoire de



leur personnage. En tant que réalisatrice et scénariste, Arnold expérimente elle-même le sentiment d'incertitude quant à l'œuvre en devenir qui semble avoir une vie propre, ainsi que le souligne un des personnages de *Red Road* en parlant de sa sculpture : « Je ne sais pas encore ce que cela va devenir. » Andrea Arnold : « J'adorais cette réplique. On dit cela à propos des sculpteurs. J'avais lu quelque part que la forme est déjà dans la pierre, il n'y a plus qu'à la découvrir. J'adore cette idée et je pense que cela peut s'appliquer à tout ce que l'on crée, à un certain point. Je pense vraiment que lorsqu'on commence à écrire quelque chose cela existe déjà, à un certain point, et qu'il s'agit de le découvrir... J'aime l'idée que le sculpteur essaie de le découvrir, de voir ce que cela veut être et qu'il l'autorise à être ce qu'il veut, qu'il ne s'impose pas trop. [...] J'écris une sorte de plan, une idée générale, mais rien n'est gravé dans la pierre, c'est juste un guide pour m'aider à démarrer. Ça évolue, ça évolue toujours quand on construit les personnages, quand ils marchent, ça change quand on commence à les suivre². »

En s'attaquant à un monument de la littérature anglaise, *Les Hauts de Hurlevent*, d'Emily Brontë, Andrea Arnold surprend une fois de plus. Entourée de la même équipe, elle s'est offert le luxe de remplacer les deux acteurs principaux lors de son arrivée sur le projet. L'adaptation d'un roman représente un nouveau défi pour la réalisatrice, pour une fois non scénariste, même si on perçoit déjà les liens thématiques entre son univers et celui du roman d'Emily Brontë.

1) Le second, *Monkeys*, a été réalisé par Morag McKinnon en 2010.

2) Propos d'Andrea Arnold du 12 janvier 2010, sur le site *The Playlist*, <http://theplaylist.blogspot.com>.

ACTRICE

Katie Jarvis : entrée en scène

L'entrée fracassante de Katie Jarvis dans le monde du cinéma est digne des légendes qu'on raconte à Hollywood sur les découvertes de Lana Turner ou d'Ava Gardner. L'année de la sortie de *Fish Tank*, Katie Jarvis a répété son histoire avec le même ravissement : sa rencontre, alors qu'elle se dispute avec son petit ami sur le quai de la gare de Tilbury (l'endroit où vit Connor) avec une des assistantes d'Andrea Arnold ; sa méfiance, son refus de donner ses coordonnées puis trois jours plus tard sa décision de rappeler pour se présenter au casting ; son angoisse face à ses concurrentes, l'inquiétude de ne pas savoir danser ; enfin la nouvelle, reçue le jour de ses dix-sept ans : c'est elle qui va interpréter Mia Williams, porter le film sur ses épaules, incarner l'héroïne centrale et omniprésente du film. Ces débuts sont une réussite et la performance de Katie Jarvis est admirée à Cannes et dans les autres festivals où le film est projeté. L'actrice reçoit plusieurs récompenses, dont le prix du meilleur espoir des British Independent Film Awards.

En préparant *Fish Tank* Andrea Arnold souhaite tourner exclusivement avec des acteurs non-professionnels, trouver des gens « vrais » pour incarner les personnages de *Fish Tank*, en particulier Mia : « *J'ai toujours voulu quelqu'un d'authentique pour jouer Mia. Je voulais une fille qui n'aurait pas à jouer, juste à être elle-même. Au début, nous avons suivi le processus traditionnel : puisque Mia devait avoir une passion pour la danse, nous avons vu des filles grâce à des agences et à des clubs de danse. Puis nous avons cherché en Essex, dans les clubs de jeunes, les supermarchés, les centres commerciaux, partout où pouvaient traîner des adolescentes. Katie avait beaucoup d'esprit et aussi une vulnérabilité et une innocence qui sonnaient juste. Elle venait de l'endroit où nous allions tourner et ça me semblait très authentique.* » Très vite, le fait que Katie ne sache pas danser n'est plus un problème. Arnold est ravie de constater que lorsqu'elle danse, même en étant un peu raide, elle reste elle-même, sans en rajouter pour le spectacle. Si Katie Jarvis, originaire de l'Essex et fière de l'être, partage des points communs avec Mia (par exemple l'accent, éminemment reconnaissable pour les britanniques), l'actrice a toujours à cœur de se distancier du personnage, en rappelant l'affection qu'elle porte à sa famille, à ses trois petites sœurs en particulier. Pour



son rôle, elle n'a pas pris de cours d'art dramatique mais des cours de danse plusieurs heures par semaine. Elle a écouté les conseils d'Andrea Arnold, Michael Fassbender et Kierston Wareing, gagné une nouvelle confiance en elle. Interrogée sur les scènes les plus difficiles à tourner, elle cite invariablement la scène de sexe avec Fassbender, mais aussi la scène d'agression au campement gitan. Face à deux acteurs immergés dans leur rôle (adeptes de la méthode Stanislavski), Katie s'est sentie réellement agressée et s'est enfuie en pleurant avant que les deux acteurs ne lui expliquent la situation en s'excusant.

L'excellente performance de Katie Jarvis est sans doute due à une subtile combinaison de différents éléments. Le talent de la jeune fille, la direction d'acteurs d'Andrea Arnold, le lien que les deux femmes ont tissé, participent à la construction de Mia, fruit de la rencontre entre le personnage du scénario et Katie Jarvis elle-même : sa voix, son énergie, son charme, sa démarche, sa gestuelle... En même temps que l'on découvre Mia, on a la sensation de découvrir Katie. Elle est toujours juste, jamais excessive, ni lorsqu'elle crie, ni lorsqu'elle court, ni lorsqu'elle pleure. Deux ans plus âgée que son personnage, Katie Jarvis rend parfaitement ce mélange de colère, de tristesse et de plaisir, donne à voir avec la même subtilité le sourire enfantin lors du voyage en voiture, la vengeance de maîtresse trahie à Tilbury, la préparation concentrée avant l'audition au cabaret. La sincérité qui se dégage du personnage de Mia est favorisée par l'absence de notoriété de Katie Jarvis : aucun spectateur ne l'a vu interpréter un autre personnage ; dès lors, elle est immédiatement Mia.

Katie Jarvis, du haut de ses dix-huit ans, est parfaitement consciente des écueils à éviter après de tels débuts et a décidé de refuser tous les rôles trop proches de celui de Mia. Son prochain film, un thriller de science-fiction, semble en effet bien loin de la gare de Tilbury.



GENÈSE

Mises en place



À l'origine de *Fish Tank* il y a une image qu'Andrea Arnold refuse de dévoiler mais qui est questionnée et développée dans le film. Avec cette image en tête la réalisatrice met petit à petit les différents éléments en place pour la production de son film.

Inspiration

Lorsque les gens me questionnent sur la source de mon inspiration, ma première réponse est la vie. Vous savez, en étant assis dans un bus et en regardant les gens, ou juste en se promenant. Je vois toujours les choses qui amorcent ma réflexion. Et cela semble être ce qui me galvanise le plus.

[...] L'autre jour, j'ai vu une femme monter vers la gare. Il faisait très froid, il avait neigé et elle n'était pas assez habillée. Elle avait beaucoup d'enfants et elle poussait un landau, en criant sur ses enfants. Je ne sais pas ce qu'ils faisaient. On voyait qu'elle essayait de se dépêcher pour prendre le train. Elle avait un bas de survêtement qui glissait et on voyait cette quantité de chair. C'était une chose tellement intime. J'étais derrière elle et j'ai commencé à imaginer toute sa vie et sa maison. C'est le genre de choses que j'écris et auquel je réfléchis. Et ça se développe. Je dis toujours que mes films commencent avec des images. Parfois les images ne sont pas des choses que j'ai vues mais arrivent de nulle part. C'est comme ça que je travaille. Quand les gens me demandent « D'où proviennent les idées de vos films ? », j'ai envie de leur dire, eh bien, allez marcher dans la rue ! Il y a des milliers de visages et vous pouvez imaginer des milliers de vies. La vie de tout le monde porte une part de spectacle.

Écriture

Le scénario de *Fish Tank* était sûrement écrit à travers le point de vue d'une personne et ça me convenait. Si on doit s'impliquer pour quelqu'un, il semble juste d'être tout le temps avec lui. Dans une version antérieure j'avais inclus quelques scènes avec la mère toute seule parce que je savais qu'il allait être difficile d'avoir de l'empathie pour elle à travers le point de vue de Mia. Il y avait une scène qui a été coupée où Mia rentrait dans la chambre de Joanne, fouillait dans un sac à côté du lit et il y avait tous les souvenirs de ses enfants qu'elle avait gardés, des photos et des diplômes, froissés dans le sac en plastique. Je crois que ça en aurait dit beaucoup sur



leur mère, qu'au fond elle se souciait d'elles. Mais lorsque nous avons monté, c'était l'une de ces choses qui ne se mettent pas en place et nous ne l'avons pas utilisée. C'était un peu triste mais c'était la bonne décision. C'est un défi de s'attacher au point de vue d'une seule personne mais cela permet l'intimité. Les gens me disent parfois qu'ils ont l'impression de vivre le film, que c'est une situation inconfortable. Je pense que c'est dû à ce point de vue très intime.

Décors

Le comté d'Essex souffre d'une mauvaise réputation au Royaume-Uni, combinant un fort taux de chômage et de pauvreté et de nombreux terrains abandonnés suite aux mutations industrielles. Arnold avait d'abord choisi l'estuaire du Kent mais sa découverte de l'Essex lui a fait changer d'avis. Elle refuse de n'y voir que la pauvreté ou la grisaille et décèle les potentialités de la région, révélées dans le film : « J'ai pris l'autoroute A13 à la sortie est de Londres et j'ai tout de suite adoré. La folie de l'A13, les usines fumantes et les grands espaces, les étendues sauvages, les parkings vides où se trouvait Ford. J'adore aussi cette partie de la Tamise où elle devient plus large pour rencontrer la mer. C'est ici qu'Elizabeth s'est adressée aux soldats avant qu'ils ne partent combattre l'Espagne. Tout cela me semblait idéal. » Rehaussé par la caméra d'Arnold, le comté d'Essex devient ainsi la métaphore du personnage de Mia, de sa progression, mais aussi de l'évolution du regard porté sur elle.

Acteurs

Au départ, Andrea Arnold souhaitait travailler exclusivement avec des acteurs non-professionnels. Pour le rôle de Connor, elle songe à un employé d'un parc de son quartier, mais le choix de Katie Jarvis change la donne : « J'ai commencé à penser que ce serait une bonne idée d'avoir quelqu'un qui ait de l'expérience, à opposer à l'innocence de Katie, en écho à leur relation dans le film. » Après avoir vu Michael Fassbender et apprécié son charisme (non pas dans *Hunger* ou *300* mais dans un téléfilm où il joue un second rôle, *Wedding Belles*), elle prend sa décision sans même le rencontrer, toujours prête à faire confiance à son instinct. Pour le personnage de Joanne, Arnold était à la recherche d'une habi-



tante de l'Essex avec une réelle dureté. La rencontre avec Kierston Wareing (héroïne du film de Ken Loach *It's a free world*) la convainc de renoncer à ses premiers critères. Conquise par l'actrice (qui se révèle être originaire de l'Essex), elle met en valeur l'aspect innocent de Wareing et son pouvoir de séduction. Indubitablement, son physique et son regard (on pense notamment au regard qu'elle pose sur Mia lorsqu'elle parle à l'assistante sociale) créent des tensions chez le personnage et évitent tout de suite le piège des clichés.

Tournage

Avec ses acteurs, non-professionnels et professionnels, Arnold applique une méthode particulière : elle ne leur donne pas l'intégralité du scénario avant de commencer à tourner. Ils connaissent la situation de départ et quelques moments clés (Arnold avait par exemple discuté de la scène de sexe avec Katie Jarvis avant le début du tournage), mais découvrent la progression de l'intrigue au fur et à mesure du tournage, qui suit l'ordre de l'histoire. *« Je trouvais cela particulièrement important pour Katie, car je voulais qu'elle sache toujours où elle en était. Je voulais également que personne n'ajoute rien de significatif à ce qu'ils étaient en train de faire. Ne pas connaître la suite impliquait que chaque moment devait être exploré uniquement pour ce qu'il était et rien de plus. Un peu comme la vie je suppose. On ne sait jamais ce qui va nous arriver l'heure suivante, le jour suivant. Je voulais que chaque moment ait cette innocence. »*

Réception

À sa sortie, *Fish Tank* bénéficie d'un très bon accueil et cumule les récompenses. Les critiques saluent la prestation des acteurs (Katie Jarvis en tête), le talent de la mise en scène, la subtilité de la rencontre entre le réalisme social et une sensibilité poétique. Les rares articles négatifs reprochent le manque d'émotion ou le refus de prendre position, ailleurs célébrés. On cite beaucoup Ken Loach, Mike Leigh et les frères Dardenne, mais aussi Sofia Coppola ou Terrence Malick et les films de l'année qui traitent de l'adolescence féminine : *Precious* (Lee Daniels) pour les américains, *Une éducation* (Lone Scherfig) pour les britanniques. C'est avant tout une œuvre personnelle, portée par la réalisatrice et son actrice.

Sources :

Dossier de presse de *Fish Tank*, disponible en anglais sur le site du festival de Cannes : <http://www.festival-cannes.com/fr/archives/ficheFilm/id/10902591/year/2009.html>
Entretien avec Damon Smith, 13 janvier 2010 : <http://www.filmmakermagazine.com/news/2010/01/andrea-arnold-fish-tank/>
(traduction de Julie Garet).





La Solitude du coureur de fond, 1962 (Doriane)



Cathy Come Home, 1966 (BBC)



Naked, 1993 (MK2)



The Van, 1996 (TF1 vidéo)



Les Liaisons dangereuses, 1988 (Warner)

GENRE

Le réalisme social britannique

Fish Tank comporte certains éléments qui rapprochent le film du réalisme social, courant indissociable, pour le meilleur ou pour le pire, du cinéma britannique. Le comté d'Essex, les barres d'immeubles, les terrains vagues, la classe ouvrière (son accent, ses vêtements mais aussi ses problèmes et ses dérives), le jeu d'acteur, la caméra portée sont en effet certaines des composantes de ce mouvement qui s'inscrit dans l'histoire du cinéma national. Il importe de préciser que ce courant n'est pas le seul ni le plus représentatif : les comédies (romantiques, décalées ou délirantes comme les Monty Python), les films d'horreurs, (parodiques ou non), les films en costumes, les adaptations de grands auteurs (Dickens, Forster, les sœurs Brontë ou Jane Austen) mais aussi tous les James Bond ou les Harry Potter sont la preuve qu'on ne saurait réduire le cinéma britannique à un seul genre. Il reste que son histoire a été marquée par une certaine vision de la classe ouvrière, associée plus largement au refus de l'establishment, des préjugés ou du pouvoir politique en place, emmenée par des réalisateurs devenus emblématiques.

Cinéastes en colère

On peut situer les origines du réalisme social au mouvement du *free cinema*, lui-même héritier de la tradition documentaire anglaise des années 1920 et 1930. La naissance du *free cinema*, dont Lindsay Anderson est le chef de file, date de 1956, avec la première projection au National Theatre Film d'une série de programmes documentaires reven-



Kes, 1969 (Les films du paradoxe)

diquant la liberté économique et politique et l'importance de l'image. Cette démarche mais aussi les films du néo-réalisme italien vont profondément influencer les réalisateurs de la nouvelle vague britannique. Liés aux œuvres du mouvement littéraire *Angry young men* (dont beaucoup d'auteurs sont adaptés par les réalisateurs émergents), les films mettent en scène les représentants de la classe ouvrière dans leur vie quotidienne. Les acteurs ne sont plus forcément issus du monde du théâtre et l'on entend pour la première fois chez des héros les accents cockney, écossais ou du nord. En 1959, Tony Richardson adapte la pièce de John Osborne, *Les Corps sauvages* (*Look Back in Anger*), avec Richard Burton et Claire Bloom. Les années suivantes une nouvelle génération de réalisateurs (John Schlesinger, Karel Reisz) et d'acteurs (Albert Finney, Alan Bates) s'impose dans le paysage cinématographique. Aujourd'hui *La Solitude du coureur de fond* (réalisé par Tony Richardson en 1962) est sans doute l'un des films les plus représentatifs. Il raconte l'histoire de Colin Smith, jeune homme placé en centre de rééducation après un cambriolage, qui refuse de se soumettre à l'autorité du directeur en faisant exprès de perdre une course de fond.

Pendant les années 1960 le mouvement s'essouffle un peu au cinéma pour rebondir à la télévision sous la houlette d'un jeune inconnu nommé Ken Loach. La BBC diffuse en 1966 son film *Cathy Come Home* qui suit le parcours d'un couple qui perd son logement, puis ses enfants, à la suite d'un

accident. Trois ans plus tard, il réalise *Kes* dont certaines thématiques rejoignent celles de *Fish Tank* : le héros Billy, âgé de 15 ans, se débat entre la cruauté de l'école et la violence familiale avant de se créer un refuge en entreprenant de dresser un faucon. Entre télévision et cinéma (les différences sont beaucoup moins marquées qu'en France et la télévision offre parfois des zones de liberté), Ken Loach construit une œuvre toujours engagée, suscitant parfois de vives réactions.

Changements de ton

L'élection de Margaret Thatcher en 1979 va entraîner un renouveau du réalisme social britannique, en réaction à la suppression des allocations et du salaire minimum, aux limitations des grèves et aux licenciements facilités. Avec son département *Film Four* la chaîne de télévision *Channel Four* devient alors essentielle et produit les cinéastes en colère. Ken Loach mais aussi des réalisateurs comme Mike Leigh ou Stephen Frears dénoncent les dérives du thatcherisme, s'attaquent à des sujets polémiques comme la guerre en Irlande et s'attachent à analyser le sort réservé aux pauvres ou aux minorités. Il serait cependant abusif de considérer ces films comme appartenant au même genre restreint. Aucun de ces trois réalisateurs ne travaille toujours de la même manière. Leurs œuvres peuvent être sombres et implacables (*Naked* de Mike Leigh) ou empreintes d'un humour décapant et salvateur (*The Van* de Stephen Frears). Les sujets, le jeu d'acteur et les choix esthétiques varient également d'un

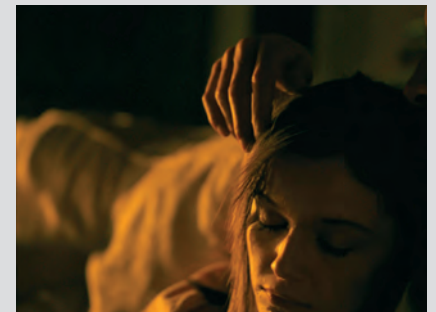
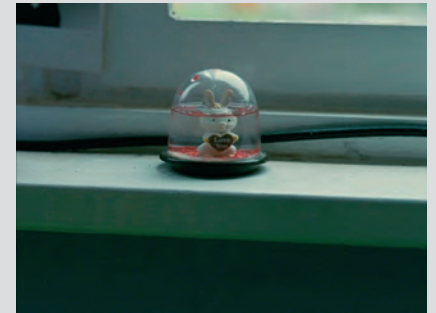


Bloody Sunday, 2002 (Aventi)

film à l'autre, y compris chez le même réalisateur : la filmographie de Ken Loach suffit à le prouver même si le réalisateur reste constant dans sa démarche et dans son engagement. De la même manière, Stephen Frears, qui travaille pour la télévision et le cinéma, entre l'Angleterre et les États-Unis, produit une œuvre composite. En 1985, il réalise *My Beautiful Laundrette* qui relate la relation homosexuelle entre un immigré pakistanais et un ancien skinhead souhaitant exploiter une laverie automatique ; trois ans plus tard il adapte *Les Liaisons dangereuses* (avec John Malkovitch, Glenn Close et Michelle Pfeiffer). Ces dernières années, alors que Mike Leigh et Ken Loach sont toujours bien présents, plusieurs films de cette même veine sociale ont choisi l'humour (*The Full Monty*, Peter Cattaneo, 1997) ou une démarche proche du documentaire (*Bloody Sunday*, Paul Greengrass, 2002).



The Full Monty, 1997 (20th Century fox)



Réalisme et poésie

Pour mieux aborder la manière dont *Fish Tank* s'inscrit dans la longue tradition du réalisme social, on travaillera avec les élèves en plusieurs étapes.

En premier lieu, il s'agit de repérer les éléments du film (situations, scénario, direction artistique, caractéristiques des personnages, lieux...) relevant de ce courant. La caméra portée au plus près des personnages ainsi que le recours à des acteurs non professionnels sont des choix attendus. L'accent et le vocabulaire, particulièrement révélateurs au Royaume-Uni, ancrent fortement les personnages dans leur contexte socioculturel. On s'attachera aux dialogues, ceux des trois premières scènes par exemple, pour repérer les mots et la prononciation propres à la classe ouvrière du sud de l'Angleterre. Mais le film est-il pour autant porteur d'un message politique ou social ? Ce n'est pas si évident si on regarde la manière dont les problèmes sociaux ne sont pas jugés, encore moins condamnés : l'alcoolisme, la violence, l'échec scolaire, l'absence du père... Tous ces éléments ne sont pas porteurs d'un engagement critique et Arnold refuse d'inscrire les personnages dans un déterminisme sociologique. Sa description de l'univers de Mia n'est pas sinistre et offre au contraire des échappées belles à ses

personnages : rayons de soleil, escapades au bord du lac, plaisir de la danse, moments de tendresse et bonnes nouvelles.

Ainsi le film ne saurait être réduit à son arrière-plan géographique et sociologique (la grande banlieue ouvrière). On pourra revenir sur la manière dont Andrea Arnold brouille les pistes en introduisant des éléments extérieurs au réalisme social. La mise en scène, énergique et sensuelle, contrebalance la dureté des lieux. L'esthétique marquée de certains plans (d'objet ou de paysage notamment) et de certaines séquences (l'éclairage jaune orangé de la scène nocturne avec Connor) est très éloignée de l'aspect documentaire qu'on associe souvent au réalisme social britannique. À la violence et à la grossièreté du personnage dans les premières scènes succèdent la vulnérabilité, les premiers émois et l'expression du désir. L'échelle individuelle prend ainsi le pas sur l'échelle du groupe social, les bouleversements intimes de Mia constituant le cœur du film. Mia n'est pas un symbole, elle est un personnage à part entière, complexe et évolutif, dont l'origine sociale n'est qu'une caractéristique parmi d'autres. Et en choisissant de construire son récit à travers le point de vue unique de Mia, Arnold fait dévier la chronique sociale vers le conte initiatique, le drame romantique, voire le thriller avec l'enlèvement de Keira.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Les repères temporels sont ceux de l'édition DVD (MK2, 2010).

1. Danse, 1. Dans un squat, Mia finit de danser et tente de joindre son amie Keeley.

2. Fin d'une amitié (00:01:18). Mia se rend devant l'immeuble de Keeley puis la retrouve alors qu'elle danse avec d'autres filles et donne un coup de tête à l'une d'elles.

3. La jument, 1 (00:03:47). Dans un campement gitan Mia tente de libérer une jument jusqu'à l'arrivée de Billy, l'un des gitans.

4. Mère et fille (00:05:21). Mia se dispute avec sa mère, court dans sa chambre avant de ressortir de l'appartement.

5. Danse, 2 (00:06:46). Après avoir acheté de l'alcool, Mia retourne dans le squat pour y danser.

6. La jument, 2 (00:09:43). Mia prend un morceau chez elle et retourne au campement. Agressée par les frères de Billy, elle parvient à s'échapper grâce au jeune homme.

7. Connor (00:13:08). Alors qu'elle danse devant la télévision de la cuisine, Mia fait la rencontre de Connor, nouveau petit ami de sa mère. Elle fouille dans ses affaires et lui vole de l'argent. Sa mère annonce qu'elle a invité des amis pour la soirée et qu'elle et sa sœur Tyler doivent disparaître.

8. Nouveau contact avec Billy (00:19:01). Mia retourne au campement pour récupérer ses affaires, tombées lors de l'agression. Billy les lui redonne.

9. Fête alcoolisée (00:20:20). Mia regarde les invités arriver et descend ouvrir à Connor. Elle prend une bouteille de vodka qu'elle boit dans la chambre de sa mère.

10. Coucher de Mia (00:24:56). Dans la nuit elle se réveille allongée sur le lit de sa mère. Connor la

prend dans ses bras, l'emmène dans sa chambre, la déshabille et la borde.

11. Petit déjeuner en famille (00:27:19). Au réveil, après un début de dispute entre Mia et sa mère, Connor propose aux trois filles de partir en voiture.

12. California Dreamin' (00:28:30). Pendant le trajet, Connor leur fait écouter *California Dreamin'* de Bobby Womack.

13. Pêche à mains nues (00:31:53). Arrivée près du lac, Mia accompagne Connor pour pêcher un poisson.

14. Dans les toilettes (00:37:44). Mia surprend une conversion téléphonique de Connor qui semble avoir des secrets.

15. Danse sur le parking (00:38:14). Mia danse à la demande de Connor mais s'en va, pieds nus, lorsque sa mère se moque d'elle.

16. Fuite (00:40:35). Mia est réveillée par la venue de l'assistante sociale et s'enfuit.

17. Au centre-ville (00:42:21). Dans un cyber-café elle regarde des vidéos de hip-hop et arrache une petite annonce indiquant un recrutement de danseuses. Elle croise Keeley et les autres filles.

18. Visite à Connor (00:44:16). Mia se rend sur le lieu de travail de Connor et lui parle de l'audition. Il lui propose de lui prêter sa caméra et lui annonce qu'il va vivre chez elles.

19. Danse, 3 (00:47:57). Mia danse dans le squat.

20. La caméra (00:48:18). Joanne lui rappelle son entrée prochaine dans un centre spécialisé. Connor lui prête sa caméra. Mia le filme, il s'assoit à côté d'elle pour lui montrer le fonctionnement de sa caméra, puis se penche vers elle pour qu'elle sente son parfum. Il lui donne une fessée en lui reprochant d'avoir fui l'assistante sociale.

21. Danse, 4 (00:51:06). Dans le squat, Mia tourne sa vidéo pour obtenir une audition.

22. Jalousie (00:52:02). Dans sa chambre, elle regarde les images tournées dans la journée. Elle entend sa mère et Connor faire l'amour et les regarde. Connor la voit, elle retourne dans sa chambre en claquant la porte.

23. La casse (00:54:14). Dans une supérette, Mia envoie sa vidéo, aperçoit Billy qu'elle suit dans une casse de voitures.

24. L'argent de poche (00:58:40). Billy et Mia vont voir Connor pour lui emprunter de l'argent.

25. Mia et Billy (01:00:51). Dans le squat, Mia et Billy se regardent, gênés.

26. « Tu n'es rien pour moi » (01:01:25). Chez elle, Mia retrouve Connor, sa mère et sa sœur. Sa mère lui donne la lettre du centre qu'elle déchire. Sermonnée par Connor, Mia reste dormir sur le canapé du salon.

27. Bonne nouvelle ? (01:04:23). Mia est réveillée par la voix de Joanne qui parle au téléphone de sa relation avec Connor. Elle reçoit un message lui annonçant qu'elle est sélectionnée pour l'audition.

28. Danse, 5 (01:05:54). Mia choisit un CD de Bobby Womack et danse dans le squat.

29. Nuit avec Connor (01:07:26). Mia entend Connor et sa mère rentrer. Connor couche Joanne et redescend. Mia descend à son tour dans le salon. Connor lui demande de danser, puis ils couchent ensemble. Il lui fait promettre de ne rien dire.

30. Départ de Connor (01:18:38). Le lendemain, Mia est réveillée par une porte qui claque : Connor vient de partir. Elle court après sa voiture.

31. Visite à Tilbury (01:19:56). Joanne dit à Mia qu'elle a voulu avorter d'elle. Mia croise Billy en

se rendant chez Connor, à Tilbury, dans une résidence pavillonnaire. Connor lui ouvre et la raccompagne à la gare.

32. Kidnapping (01:26:51). Mia retourne chez Connor et rentre dans la maison vide. Elle découvre que Connor est marié et père d'une petite fille, Keira. S'échappant de la maison, Mia kidnappe Keira et l'emmène à l'estuaire. Excédée par les cris et les coups de pied de Keira, elle la jette dans l'eau puis l'aide à en sortir. La nuit tombée, Mia ramène Keira devant chez elle.

33. La gifle (01:40:36). Sur la route, la voiture de Connor s'arrête devant Mia. Elle s'enfuit dans les champs, Connor la rattrape, la gifle violemment puis repart.

34. L'audition (01:42:33). Mia se prépare pour l'audition. Arrivée au cabaret elle assiste à l'audition d'une danseuse vulgaire. Mia monte sur le podium puis redescend et s'en va.

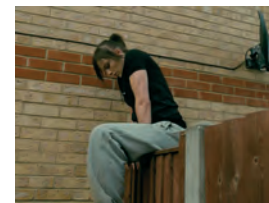
35. « Cardiff, au Pays de Galles » (01:46:29). Mia revient au campement gitan. Elle apprend la mort de la jument et s'effondre en pleurant. Billy lui annonce son intention de partir à Cardiff.

36. Dernière danse (01:48:56). Dans son appartement, Mia prépare ses bagages sous le regard de Tyler. Dans le salon, Tyler, Mia et leur mère dansent toutes les trois.

37. Départ (01:52:17). Mia rejoint Billy, embrasse Tyler et monte dans la voiture. Elle se retourne vers sa sœur puis regarde devant elle. Un plan large montre un ballon s'élever au-dessus des immeubles.

RÉCIT

Les espaces de Mia : boucles, répétitions, évasions



La structure narrative de *Fish Tank* présente l'univers de Mia et les changements qu'il subit parallèlement à l'évolution du personnage. D'abord très restreint, il s'élargit sous différentes impulsions et offre de nouvelles opportunités à Mia. Le passage d'un espace à l'autre, sous forme de boucle de plus en plus grande, est ainsi tout à fait représentatif du parcours intérieur du personnage.

Trois lieux fondamentaux : les scènes répétées

Pendant une première partie, l'univers de Mia semble très restreint. La jeune fille évolue entre trois lieux : son appartement, le squat dans lequel elle danse et le campement gitan où se trouve la jument. Si la séquence 2 nous présente un autre espace (l'immeuble de Keeley et le terrain de basket), la dispute avec son amie semble l'avoir bannie de cet endroit : nous ne l'y reverrons plus. La manière dont Mia retourne dans ces trois endroits crée au premier abord une sensation de boucle, renforcée par la répétition des plans montrant Mia entrer dans ces lieux. Pour autant, à chaque apparition de Mia dans l'un de ces trois endroits, la perception du spectateur est modifiée.

Simple pièce vide sans aucun contexte (s. 1), le squat devient partie d'un immeuble et d'un appartement dont Mia doit forcer la porte (s. 5). Lieu de danse « pour soi », il devient le lieu de répétitions professionnelles en vue de préparer l'audition (s. 21 et 28). Enfin, symbole de l'isolement de Mia après le départ de Keeley, le squat redevient un espace à partager, avec Billy (s. 25).

Le campement subit également un glissement. Si Mia y vient d'abord pour libérer la jument (s. 3 et 6), il s'agit ensuite d'échanger avec Billy (s. 8 et 35). Chaque arrivée de Mia dans son appartement semble se dérouler de manière similaire (entrée dans le couloir qui se poursuit jusqu'au salon), mais l'interaction entre les personnages n'est jamais la même. Après les caresses du chien et la violence de sa mère (s. 4), Mia se heurte aux insultes de Tyler après avoir elle-même insulté le chien, (s. 6), constate les traces de l'installation de Connor (s. 20) puis, entorse au rituel, s'arrête dans la cuisine avant de rejoindre Joanne, Tyler et Connor qui regardent la télé dans le salon (s. 26).

Les différentes pièces de l'appartement de Mia acquièrent également des statuts différents. Le salon est par exemple à la fois le lieu où Tyler regarde des émissions de télé-réalité en insultant Mia (s. 6), celui de la fête alcoolisée des « adultes » (s. 9) et celui de la seule scène de tendresse entre Mia et sa famille (s. 36).

Les trois espaces fondamentaux du parcours de Mia et leurs récurrences font également apparaître les impulsions lui permettant d'agrandir son univers : sa passion pour la danse, qu'elle assouvit dans le squat, sa rencontre avec Billy au campement, et bien sûr sa rencontre avec Connor dans la cuisine de son appartement.

Découvertes : les scènes inédites

Dans cet enchaînement de scènes réparties entre trois espaces, le point de rupture a lieu lors de la séquence 12, au quart du film, lorsque Connor les emmène au bord du lac. Pour la première fois Mia élargit son horizon et découvre le bonheur de la nouveauté. Après cette séquence, les lieux fréquentés par Mia se multiplient et la jeune fille découvre des endroits inconnus, de plus en plus éloignés de chez elle.

Sa passion pour la danse la conduit au cyber-café (s. 17), à la supérette (s. 23) pour envoyer sa vidéo, puis au cabaret (s. 34) pour passer son audition.

Sa relation avec Connor, après l'escapade au lac, la conduira à se rendre sur son lieu de travail, seule puis avec Billy (s. 18 et 24), à sortir de la ville pour se rendre chez lui à Tilbury (s. 31), puis à l'estuaire alors qu'elle vient de kidnapper Keira (s. 32).

Si l'estuaire est le lieu de toutes les possibilités de fuite, c'est finalement Billy qui offrira à Mia la meilleure opportunité d'évasion. Après l'avoir emmenée à la casse (s. 23), le jeune homme lui propose un véritable ailleurs, à Cardiff. Après un dernier enchaînement entre le campement (s. 35) et son appartement (s. 36), Mia peut commencer son voyage vers l'inconnu.

D'un espace à l'autre

Afin de mieux appréhender le parcours de Mia, il est intéressant d'étudier les différentes manières dont elle se déplace et passe d'un lieu à un autre.

Dans un premier temps, il s'agira d'étudier le trajet en lui-même. La manière dont est filmée Mia et sa démarche sont significatives. On accordera aussi une attention particulière aux ellipses. Ainsi, alors que le trajet de l'appartement de Keeley au terrain de basket est retracé dans son intégralité, dans la scène suivante, son parcours jusqu'au campement est manifestement coupé. Ce choix de la réalisatrice provoque une perte de repères chez le spectateur, qui n'est pas en mesure de déterminer la longueur de ce parcours, ni en temps ni en distance. En étudiant les autres itinéraires de Mia (à Tilbury, au cabaret ou au centre-ville), on pourra ainsi mesurer la manière dont la mise en scène rend compte des efforts de Mia pour changer d'espace et met tantôt l'accent sur le lieu que la jeune fille quitte ou sur celui qu'elle rejoint.

On étudiera aussi la manière dont Mia force, ou contourne, l'entrée d'espaces qui lui sont refusés : la porte d'entrée du squat, la barrière du jardin de Connor, la fenêtre de la salle de bain de sa maison, les différentes grilles permettant d'accéder au campement gitan, à la casse de voitures, au lac, à l'estuaire.

MISE EN SCÈNE

Le monde selon Mia



2



3



4



5

Personnage principal de *Fish Tank*, Mia est présente dans toutes les séquences. La mise en scène est organisée autour d'elle et d'un double regard : le regard que la caméra porte sur elle et le regard que Mia porte sur les autres.

Regards sur Mia

Le premier regard porté sur Mia est celui de la caméra. Mia est filmée sous tous les angles : de dos, de face, de profil, en plongée, en contre-plongée, en pied, en plan américain, en plan poitrine, en plan large, en gros plan, en insert sur différentes parties de son corps (l'œil, la main, le pied)... Il s'agit de nous montrer Mia littéralement sous toutes les coutures et d'apprivoiser ce personnage dont les paroles et les expressions ne font pas totalement sens. Mais c'est aussi la complexité du caractère de Mia, qui confine parfois à la contradiction, qui est mise en scène. Mia n'est pas faite d'un seul bloc, son statut de personnage en devenir justifie de révéler ses différentes facettes, complémentaires ou discordantes. Pour autant, ce dispositif ne dévoile pas tous les secrets de Mia qui garde sa part de mystère, ainsi que le souligne notamment l'utilisation des gros plans, jamais totalement « complets ». En amorce, en partie flou, coupé par un élément du décor, de profil, dans l'ombre : le visage de Mia en gros plan est rarement entier, de face et dans la lumière (1).

Les autres personnages du film posent aussi leur regard sur Mia, suscitant ses réactions, soulignant son état d'esprit : regard de défiance de Keeley sur

le terrain de basket, regard gêné de Billy dans le squat, regard attentionné de l'assistante sociale, regard triste de Tyler lors de son départ (2), regard obstiné de Keira qui la renvoie à ses propres contradictions. Mais Connor est le seul personnage dont les regards sont réellement mis en scène. Les différents regards qu'il pose sur Mia sont évidemment les plus importants et interviennent à des moments clé. On peut citer la séquence 11, lorsque Mia arrive dans la cuisine. La caméra arrête un instant de suivre Mia qui se dirige vers l'évier pour filmer le visage de Connor la regardant (3) ; puis un plan subjectif nous montre le point de vue de Connor (4), difficilement interprétable après la scène nocturne ambiguë qui a précédé. Cette fois, Mia ne voit pas le regard de Connor. Il n'en est pas de même lors des séquences 12 et 22 où le regard de Connor est perçu avec acuité par la jeune fille. Une première fois dans la voiture qui les mène au lac, Mia détourne la tête après avoir surpris le regard de Connor dans le rétroviseur (5). Dans la séquence 22, Connor regarde à deux reprises Mia qui les espionne, lui et Joanne, en train de faire l'amour. Après le premier regard, Mia se recule dans la pénombre avant d'avancer à nouveau ; le deuxième regard de Connor la fera rentrer pour de bon dans sa chambre.

Ainsi, bien que le regard de Connor soit parfois mis en avant, ce sont les réactions qu'il provoque chez Mia qui prédominent. On ne sort en effet jamais du point de vue de l'héroïne. Mia observe en permanence le monde autour d'elle, avec des



1

objectifs et des dispositifs variés et son regard, toujours perceptible au spectateur, semble être à l'origine de la mise en scène.

Mia regarde le monde

Il est important de souligner la primauté du regard de Mia. Le spectateur voit en même temps qu'elle ou après elle, en suivant son regard sans jamais le précéder et c'est aussi en ce sens que la mise en scène est initiée par le regard de Mia (il y a quelques rares exceptions, comme le plan sur l'impact de balle dans le van, qui ne peut être vu par Mia, s. 35). Cette prédominance du regard de l'héroïne est renforcée par l'absence de plans de réaction (*reaction shots*) sur les autres personnages. Deux exemples sont particulièrement frappants. À la fin de la séquence 24, lorsque Mia s'en va sur le dos de Billy, un plan sur Connor, en réaction à leur entrevue, semble manquer. De la même manière, lors de l'audition (s. 34) la réalisatrice ne filme pas la réaction du jury et des autres danseuses quand Mia s'en va sans avoir dansé.

Par ailleurs, Andrea Arnold refuse la plupart du temps l'emploi de plans subjectifs sur Mia. L'héroïne n'est ainsi presque jamais vue directement à travers le regard des autres. Dans les séquences dans lesquelles Mia interagit avec un autre personnage, la réalisatrice choisit de faire un champ-contrechamp « décalé » : le plan subjectif (ou semi-subjectif, avec Mia en amorce au premier plan) sur l'autre personnage (6) est suivi d'un plan objectif qui ne correspond pas au regard de cet



6



7

interlocuteur (7). Ce dispositif suscite un processus d'identification avec l'héroïne, avec ces deux temps : ce que voit Mia, puis sa réaction. Le passage peut se faire dans l'autre sens, à l'intérieur d'un même plan, lorsque la caméra suit Mia avant de se déplacer pour montrer ce qu'elle regarde. C'est notamment le cas au début de la séquence 3, lorsque la caméra s'écarte du profil de Mia pour laisser entrer la jument dans le champ. Arnold utilise également à plusieurs reprises des raccords regard plus classiques, comme par exemple durant la séquence 32 où des plans sur le visage de Mia après la découverte de l'existence de Keira sont suivis par des gros plans sur les jouets et les vêtements de la petite fille.

Pour mettre en scène le regard de Mia, la réalisatrice a souvent recours aux plans semi-subjectifs et subjectifs, même en dehors des champ-contrechamps. Chacun accorde un statut et une signification spécifiques au regard de l'héroïne. De la fenêtre du squat, Mia est une vigie qui regarde les enfants jouer sur le palier, sa mère qui sort de l'appartement ou Billy et ses frères qui partent du campement (s. 4). De la fenêtre de la cuisine, alors qu'elle entend la conversation de Joanne avec l'assistante sociale et avec l'encadrement de la fenêtre au premier plan, Mia regarde un paysage pour une fois presque bucolique, possible rêve d'évasion, mais un fil électrique lézarde le plan. On note d'ailleurs l'utilisation de nombreux « filtres », qui altèrent la vision de Mia : grillages, rebords de fenêtres, vitres de voiture, verre cathédrale (1),

encadrements de portes... Arnold travaille également dans de nombreux plans sur la profondeur de champ : en faisant varier la zone de netteté et en jouant sur le flou, elle fait sentir le caractère subjectif des plans et souligne la manière dont Mia épie le monde extérieur (8).

Enfin, on peut citer quelques plans où Mia se regarde dans le miroir, comme des tentatives pour se connaître, se comprendre : dans la chambre de Joanne le soir de la fête (s. 9), dans les toilettes du parking sur le chemin du retour de la partie de pêche (s. 14), dans la salle de bains de la maison de Connor (s. 32).



8

Mia ressent le monde

Au-delà de la focalisation sur le regard de Mia, Andrea Arnold montre dans plusieurs séquences les sensations de l'héroïne. Dans ces moments de grâce, les émotions de Mia, suscitées par la danse, la jument et Connor, semblent modifier tous les éléments de la mise en scène. Comme si le temps d'une scène, d'un plan, les émotions de Mia parvenaient à suspendre le temps, à changer le monde qui l'entoure, à le rendre ensoleillé et serein : le rythme ralentit, les bruits extérieurs sont atténués au profit des bruits de respiration. La subjectivité de ces plans passe ainsi par le choix du cadrage, mais aussi par la bande-son et par le rythme.

– séquence 6, Mia caresse la jument. Avec une très faible profondeur de champ, qui permet de ressentir les vibrations du corps de la jument, la mise en scène se concentre sur la main de Mia, sa respiration conjuguée au souffle de la jument.

– séquence 10, le coucher de Mia (voir p.14). Le changement de mise en scène intervient au moment où Connor prend Mia dans ses bras. Le travail sur la lumière, évoquant un éclairage aux bougies, la somnolence de Mia, les gros plans sur son visage où seul son œil est net, confèrent à l'image un aspect onirique. On remarque que le film présente deux autres scènes où Connor couche Tyler (s. 26) et Joanne (s. 29), filmées de manière totalement différente.

– séquence 13, Connor porte Mia sur son dos (voir p. 12).

– séquence 20, Mia sent le parfum de Connor : intégré entre deux plans « normaux », un très gros plan des deux personnages, très court, avec un léger ralenti, dans un mouvement de séduction, avant que la voix de Mia ne rompe le charme.

– séquence 27, Joanne évoque sa rela-

tion avec Connor au téléphone en étalant ses chemises. Il s'agit également du dernier plan de ce genre provoqué par les sentiments de Mia pour Connor, avec le regard qui s'attarde sur la blancheur immaculée des chemises séchant au soleil.

– séquence 28, Mia danse avec son casque sur les oreilles. C'est la seule scène de danse où l'on n'entend pas la musique : les bruits de pas sont atténués, le corps devient flou, la danse n'est plus un simple exercice physique, elle donne une sensation d'apesanteur.



SÉQUENCE

Nouveaux repères

La séquence de la pêche à mains nues (s. 13) est à plusieurs titres une séquence remarquable de *Fish Tank*. Composée de 53 plans¹ (en un peu moins de 6 minutes), elle est parfaitement intégrée au film (mise en scène, thématiques, récurrences stylistiques) tout en constituant un point de rupture évident.

I – L'arrivée au lac (plans 1 à 6, 00:31:53 à 00:33:09)

Après le passage de la grille, plus aucun élément n'est urbain et la nature, jusque là présentée par petites touches (touffes d'herbe sur le béton, arbres entrevus par les fenêtres...), reprend ses droits. Dans ce nouveau décor, pour la première fois, Mia marche en prenant son temps : alors que Tyler court devant elle (1), Mia s'arrête, sent le soleil sur sa peau, regarde autour d'elle : l'eau, le vent, l'herbe, les arbres. On entend les bruits de ses pas, une mouche bourdonner autour d'elle, c'est le premier moment serein du film (2). Pendant quelques secondes, les autres personnages, y compris Connor, n'ont pas d'importance. Et Mia, quasiment muette durant toute la séquence, est incapable de répondre à la question de l'homme : « *Qu'est-ce que tu en penses ?* ». Reprenant ses esprits, elle rejoint Tyler (3) et les deux sœurs, enfin complices, partagent une joie enfantine en observant une libellule (4).

II – La pêche (plans 7 à 51, 00:33:10 à 00:36:56)

Après l'envol de la libellule, la caméra filme Mia écartant les herbes, qui suspend son geste lorsque Connor annonce son intention d'aller dans l'eau. La caméra remonte alors jusqu'au visage de Mia, de nouveau extrêmement attentive à l'homme. Sans prononcer un mot, Mia rejoint Connor dans le lac, jogging retroussé jusqu'aux genoux (6). Andrea Arnold filme l'apaisement de Mia qui refuse de répondre verbalement aux provocations de Tyler et Joanne, se contentant de les regarder. La caméra accompagne Mia dans sa progression jusqu'à Connor (7), rendue difficile par sa peur évidente de l'eau (confirmée par Joanne : « *Elle ne sait pas nager* »), puis du frôlement du poisson contre sa jambe, qui la fait crier. La préparation de la pêche débute, fait très rare dans le film, par un plan large (8) qui suggère l'importance de la scène. Si l'on continue à entendre les voix de Joanne et Tyler, les deux personnages perdent de leur importance dans les plans et l'action se recentre sur Mia et Connor. Après le point cul-

minant de la prise du poisson, Connor rejoint vite le bord et Mia reste de nouveau en arrière, en observatrice.

Durant toute cette partie, l'ambiguïté de son rapport avec Connor est mise en scène et Arnold nous donne à voir les différents sentiments que cet homme suscite chez Mia. Dans l'eau, sous le regard de Tyler et Joanne, elle semble d'abord avoir peur de lui et refuser tout contact. Lorsqu'il tend la main vers elle (7), elle se recule et met les mains derrière son dos. Elle a la même réaction de recul lorsqu'il sort le poisson de l'eau, immédiatement suivie cette fois-ci d'un regard admiratif. Après leur sortie de l'eau, Arnold filme trois *reaction shots* de Mia en plan-poitrine et avec quasiment le même angle de prise de vues : le dégoût lorsque Connor enfonce un bâton dans la gorge du poisson, l'amusement lorsqu'elle l'observe taquiner Tyler (10), la suspicion lorsqu'il répond à propos de son tatouage : « *C'est juste une ex* » (14). Ces réactions silencieuses aux paroles et aux gestes de Connor expriment aussi l'apaisement de Mia.

La raréfaction des paroles contribue à créer une réelle sensualité, renforcée par plusieurs plans mettant en valeur le corps, voire l'animalité, des personnages : les bleus sur les bras de Mia (provoqués par les pincements de Joanne dans la séquence 9), son pied ensanglanté (12), ses bras nus, les bras musclés et veinés de Connor qui lui bande le pied (13). Il n'est pas non plus anodin que les seules paroles prononcées par Mia, « *Moi je le mangerai* », provoquent le sourire carnassier de Connor et ses compliments (11).

III – Retour (plans 51 à 53, 00:36:57 à 00:37:43)

La disparition de Tyler et Joanne se concrétise dans cette dernière partie. Tout au plus entend-on la voix lointaine de Tyler alors qu'elles sont toutes deux sur le chemin du retour, en arrière plan. Après un premier plan de transition durant lequel Connor et Mia récupèrent leurs affaires (le poisson pour Connor, ses baskets pour Mia), le deuxième plan montre Mia de dos, Joanne et Tyler devant elle, comme une reprise du deuxième plan de la partie I (15). Mais Mia s'arrête à la demande de Connor, qui rentre dans le champ exactement au moment où Tyler et Joanne en sortent. Après les premières approches (la main de Connor sur son pied, le doigt de Mia sur son bras), le rapprochement physique s'intensifie et Mia grimpe sur le dos de Connor, dans une scène qui fait écho au moment où

Connor portait Mia endormie jusqu'à son lit. L'angle de prises de vues change, un troisième et dernier plan accompagne Connor et Mia (16). Le rythme ralentit et l'on n'entend bientôt plus que la respiration de Connor, à laquelle s'ajoute le bruit du vent dans les feuilles des arbres, puis la respiration de Mia elle-même lorsqu'elle s'abandonne et pose son menton sur l'épaule de Connor (17). La caméra se rapproche encore un peu plus des deux personnages, qui sortent de la lumière et rentrent dans l'ombre avant de sortir, quasiment, du champ, dans un mouvement inachevé (18).

Construite comme l'écho de certaines scènes précédentes, cette séquence présente également des aspects inédits (la démarche de Mia, son silence, son apaisement, mais aussi une certaine complicité familiale, la prégnance de la nature...), et comporte des éléments essentiels qui annoncent les scènes à venir : la blessure de Mia, dont les différentes étapes de cicatrisation seront montrées ; le poisson, qui sera finalement mangé sur le sol de la cuisine par le chien ; le tatouage sur le bras de Connor, symbole du mensonge qui va être révélé ; les paroles de Connor lorsqu'il tue le poisson (« *C'est mieux pour lui* ») qui annoncent la mort de la jument.

¹ Dans le texte, les numéros en gras renvoient aux 18 photogrammes reproduits en page 13.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



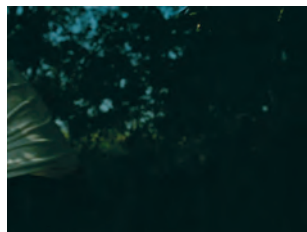
15



16



17



18

Au bord de l'estuaire

L'étude de la séquence du kidnapping, lorsque Mia emmène Keira jusqu'à l'estuaire, devient tout à fait pertinente confrontée à la séquence 13. Si elles se déroulent toutes deux au bord de l'eau, la nature apaisante et ensoleillée devient grise et menaçante. L'attitude de Mia, bouleversée par l'enchaînement des événements entre les deux séquences, est radicalement différente. Elle porte des vêtements de couleurs inversées (le haut noir et le pantalon gris) et son silence est remplacé par des mots qui se bousculent pour invectiver Keira (« *Arrête de me fuir* »). La lenteur et la sérénité ne sont plus de mise : Mia court, trébuche, ne sait plus où aller. On pourra également repérer différents éléments miroirs entre les deux scènes :

- le passage de la grille.
- la blessure que se fait Mia, cette fois à la main et non plus au pied.
- l'utilisation d'un bâton, non pas pour tuer le poisson mais pour finalement sauver Keira.
- les plans sur l'eau, non plus pour détecter le poisson mais pour repérer Keira.
- l'absence de réaction de Mia lorsque Keira est dans l'eau, rendue compréhensible quand on se souvient qu'elle ne sait pas nager.



Mia et la jument

L'analyse des plans de l'apprivoisement de la jument (00:10:50 à 00:11:35) peut être un contrepoint à l'étude proposée ci-contre, car ces plans mettent en scène les sentiments de Mia de manière différente. La scène, très lumineuse, est tournée en extérieur et les couleurs sont plus vives : bleu du ciel, gris argenté de la jument. La laideur du paysage s'efface au profit de la rencontre entre Mia et la jument qui occupent vite la totalité du champ. Mia reste toujours présente physiquement dans le cadre (au moins sa main) et n'est pas seulement spectatrice. La caméra se fait plus mobile, accompagne les hésitations de la jument et les approches prudentes de Mia.

On sera attentif à l'enchaînement des plans et à leur durée, avant de travailler sur l'échelle des plans, la composition du cadre, l'angle choisi, la profondeur de champ, la bande sonore... Le deuxième plan, qui suit la main de Mia sur la peau de la jument, permettra tout particulièrement de mettre en exergue la chaleur, physique et symbolique, qui se dégage de ce premier moment de grâce du film.



PLANS

Le désir de Mia

La séquence du coucher de Mia est la première séquence à se dérouler la nuit avec une lumière à la fois chaude et intimiste. Après la fête organisée entre adultes Mia, qui s'était endormie sur le lit de sa mère, est réveillée par les premières paroles (presque) tendres de Joanne : « *She looks different asleep* ». Connor décide alors de la porter jusqu'à son lit. Après un long plan ralenti retraçant le trajet d'une chambre à l'autre, Mia se retourne dans son lit puis regarde Connor lui enlever une chaussure. En quatre plans (de 00:26:16 à 00:26:38) Andrea Arnold met en scène le désir de Mia pour Connor, à la fois figure paternelle et amant potentiel.

1. Après un plan sur le visage de Mia, Andrea Arnold fait un plan subjectif de neuf secondes, décomposé en plusieurs moments. Le caractère subjectif du plan est tout de suite reconnaissable grâce à la faible profondeur de champ utilisée, alliée à la présence des bras de Mia, flous au premier plan, mais aussi grâce à la bande sonore. Les bruits entendus sont d'une grande netteté, comme isolés et révèlent l'extrême attention portée par Mia à ce qui est en train de se passer. Sa respiration qu'elle veut régulière est confrontée aux bruits provoqués par les mouvements de Connor : le glissement de la chaussure qu'il retire, le bruit sourd lorsqu'il la pose par terre, le bruissement du lacet de jogging... Grâce au travail sur la lumière, deux couleurs dominent : le noir (jambes de Mia, ombres sur le lit, amorce du bras en haut à gauche du cadre, mur dans l'ombre en bas à droite) et l'ocre (le lit à droite, les bras et le visage de Connor, l'amorce du bras de Mia en haut à droite du cadre). La caméra semble suivre le regard de Mia avec de petits mouvements précis. La composition du cadre est minutieuse et plusieurs lignes de fuite attirent le regard sur les bras de Connor qui traversent l'écran, seul élément net du plan. Les bras sortent du cadre, avec la deuxième basket de Mia. Pendant une seconde le plan est « vide » puis une partie du visage de Connor rentre dans le champ (le champ créé par les bras de Mia) le temps de poser la chaussure par terre, et ressort à nouveau. Une seconde plus tard ses bras apparaissent dans le champ, cette fois plus rapprochés, au niveau de la taille de Mia et ses mains commencent à dénouer le lacet de son jogging.



Cette construction du plan en plusieurs étapes place le spectateur dans une situation d'attente quant aux mouvements de Connor dont seuls les bras et une partie du visage (qui ne sont pas ensemble dans le champ) semblent avoir une réalité physique. La dernière entrée de champ des bras est ainsi presque brusque, tant ils semblent surgir de nulle part. Les bras de Connor acquièrent une nouvelle signification : plus proches, éclairés d'une lumière intense, ils accomplissent un geste plus ambigu que le simple fait de retirer les chaussures de Mia.

2. Gros plan sur Mia. Son visage est au centre de l'écran encerclé par ses bras. Trois zones semblent attirer la lumière : une partie de ses bras (son bras droit, flou, en bas à gauche et son bras gauche en haut à droite) et son œil gauche. En réaction au geste amorcé de Connor Mia, sans doute surprise, bouge légèrement son visage vers la gauche, place son bras sur son œil gauche comme pour mieux se cacher. On distingue son œil droit bouger dans l'ombre, annonçant le troisième plan.

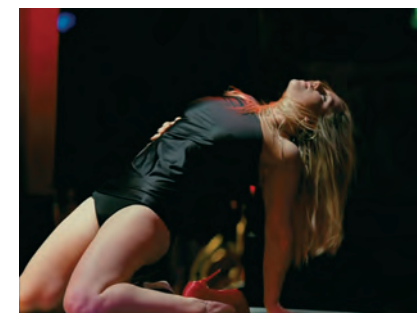
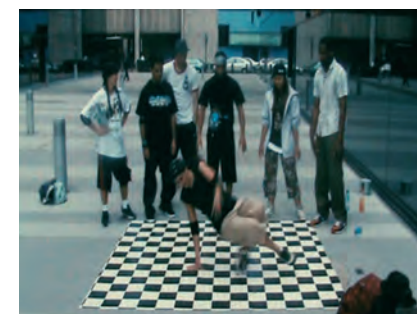
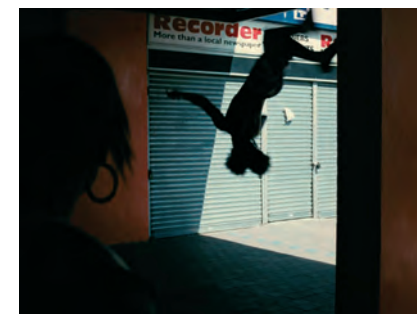
3. Nouveau plan subjectif, avec une composition différente due au changement de position de Mia. Ses bras, au tout premier plan, forment un cache réduisant le champ : le cadre devient un triangle dans lequel on voit la taille et les jambes de Mia, avec les mains de Connor retirant le jogging. Alors que le tissu s'accroche, Connor touche la peau de Mia et commence à soulever ses jambes.

4. Très gros plan sur une partie du visage de Mia, avec une très faible profondeur de champ, comme s'il s'agissait de pénétrer son cerveau. Le changement de respiration marque sa réaction au contact de Connor. En accompagnant un léger mouvement de tête de Mia, la caméra fait le point sur son nez, puis sur son œil gauche qui s'agitte un peu sous la paupière avant de s'entrouvrir pour continuer à regarder Connor.

La composition des plans, qui réduit le champ de vision de Mia et du spectateur, le jeu sur la grosseur des plans, la faible profondeur de champ, l'éclairage et la bande-son : tout concourt à nous rapprocher ici de Mia et à nous faire ressentir son émoi.

MOTIF

La danse



Si la danse est prépondérante dans l'univers de *Fish Tank*, elle n'est jamais susceptible de transformer le récit en conte de fées. Sans exclure des moments de tendresse ou de plaisir, la danse n'est pas non plus euphorique à la manière des comédies musicales. Malgré la présence de quelques figures imposées (répétitions, premiers succès, audition), Mia n'est pas Billy Elliott et l'enjeu de la danse est bien différent.

Il faut d'abord distinguer les scènes de danses observées des scènes de danses exécutées par Mia. Les premières montrent le point de vue de Mia : sur Keeley et les autres filles, un danseur anonyme dans la rue, sa mère (seule ou avec ses amis), la danseuse du cabaret, les clips de la télévision, les vidéos postées sur YouTube. Issue de sources multiples, la danse a différents statuts et provoque chez Mia des réactions disparates. Au regard méprisant, peut-être un peu envieux, sur la danse sexy et affirmée comme telle des filles sur le terrain de basket, succède le regard admiratif sur les danseurs de hip-hop de la vidéo. Si les sauts de l'inconnu dans la rue deviennent une performance artistique à travers le regard de Mia, la danse suggestive de la jeune femme au cabaret est vulgaire et ne correspond pas du tout à l'objectif à atteindre pour la jeune fille. La présence de Connor à la fête donnée par sa mère rend le regard de Mia beaucoup plus incertain. Troublée par l'amant de sa mère et les sentiments qu'elle ressent, Mia regarde avec curiosité la danse comme prélude à l'acte sexuel, ainsi qu'en témoignent les plans suivant son regard sur les couples enlacés au son du reggae.

Lorsque l'on voit Mia danser, on retrouve cette ambivalence et la jeune fille oscille entre la danse comme exutoire physique ou comme arme de séduction. La première fois qu'on voit Mia danser dans le squat (s. 5) donne l'impression d'un combat de boxe : jogging gris et basket, elle jauge du regard un ennemi invisible, régule sa respiration. La capuche sur la tête, elle bouge ses bras et ses jambes comme pour donner des coups. Au cours des autres scènes dans le

squat, la danse évoluera ensuite vers des gestes moins physiques, dans une ambiance plus intime. Mais déjà la séquence 7, avant même l'entrée de Connor dans la pièce, met en scène une danse beaucoup plus sensuelle et sereine durant laquelle Mia, filmée de dos en bas de pyjama rose et t-shirt bleu, tente un déhanchement comme ceux des clips de R'n'B. Dans les deux séquences où Mia danse pour Connor à sa demande, on passe à nouveau d'un pôle à l'autre. La première fois, sur le parking après la pêche, la danse est filmée en plusieurs temps. Connor initie le mouvement sous le regard amusé de Mia qui le rejoint pour former avec lui un duo sans contact physique. Libérée de sa timidité (c'est la première fois qu'elle danse à l'extérieur et en public), Mia affirme sa gestuelle et ses mouvements deviennent amples et assurés. La deuxième danse de Mia pour Connor est tout à fait différente. Elle se déroule de nuit et Mia, en pyjama, danse sur *California Dreamin'* sous les yeux de Connor assis sur le fauteuil. La caméra est beaucoup plus proche de Mia et montre de nouveaux mouvements, plus fluides et gracieux. Elle s'attache au mouvement de la nuque, des poignets, des mains, en accordant plus d'importance au détail, sans plan large. Pour séduire Connor, Mia reprend certains pas de Keeley et des filles, sans pour autant rendre sa danse vulgaire ou trop suggestive.

Après cette séquence, on ne verra plus Mia danser seule, ni dans le squat, ni au cabaret où elle prend conscience d'être une intruse, jogging et baskets aux pieds entourée de filles en justaucorps de satin et chaussures à talons hauts. La danse sera finalement ce qui rapproche Mia de sa famille, en créant un lien qui semblait perdu. Le duo, filmé en plan rapproché sur Mia et Joanne, devient trio, en plan large des trois filles, pour la première fois en harmonie. Au-delà des insultes, des maladresses et des non-dits, la danse devient pour Mia, Joanne et Tyler, le plus efficace des moyens de communication.

Tourner un plan subjectif

À partir des exemples de *Fish Tank*, on pourra amorcer une réflexion avec les élèves sur le plan subjectif, son intérêt et ses contraintes. Chacun pourra se remémorer les utilisations de plans subjectifs qui l'ont marqué (films, clips, jeux vidéos, publicités...). On pourra alors réaliser des exercices afin de familiariser les élèves avec cette technique et ses enjeux.

Après avoir installé un cadre fictionnel simple, les élèves devront décrire les différents choix mis en place pour conférer une subjectivité au(x) plan(s) et le(s) rendre signifiant(s) :

- Quel est le but de l'utilisation du plan subjectif, dans quelle logique s'inscrit-elle ? Quels sont les effets attendus chez le spectateur et son rapport avec les personnages (celui qui regarde ou celui qui est regardé) ?
- Quels sont les plans précédents et suivants (penser au raccord sur le regard) ?
- Quels sont la hauteur et l'angle de prise de vues (plongée, contre-plongée...)?
- Utilise-on une voix off ?
- Quelle profondeur de champ choisir ?
- S'agit-il d'accompagner seulement le regard ou également les déplacements du personnage avec des mouvements de caméra ?
- Utilise-t-on des filtres (jumelles), des éléments au premier plan (mains du personnage, pare-brise d'une voiture), des effets (flou, lumière) ?

TECHNIQUE

La caméra subjective

Dans *Fish Tank* Andrea Arnold prend le parti de mettre en scène (presque) exclusivement le point de vue de Mia, en utilisant des plans subjectifs ou semi-subjectifs à chaque scène, qui établissent une proximité directe avec le spectateur.

La question du point de vue est évidemment essentielle au cinéma et différents choix et combinaisons sont possibles, avec des conséquences directes sur la perception du spectateur et son degré d'identification avec les personnages. La plupart du temps les points de vue interne et externe coexistent, avec un mélange de plans subjectifs ou semi-subjectifs et de plans « objectifs ». Il s'agit de rendre le récit compréhensible au spectateur mais aussi de lui permettre de s'identifier à certains des personnages. Quelques films, proches de l'expérimentation narrative, sont tournés entièrement en caméra subjective : *La Dame du lac* de Robert Montgomery (1947) filmé entièrement avec des plans subjectifs du détective privé Philip Marlowe (excepté durant le prologue et l'épilogue) ou, plus proche de nous, *La Femme défendue* de Philippe Harel (1997) qui suit le regard d'un homme sur sa maîtresse. Certains films présentent des particularités narratives qui rendent l'utilisation de la caméra subjective parfaitement logique, voire indispensable : on peut citer *Strange Days* (1995) de Kathryn Bigelow, dans lequel un dispositif vidéo permet de revivre les situations par procuration (y compris les sensations physiques) ou *Dans la peau de John Malkovich* de Spike Jonze (1999) où différents personnages rentrent dans la tête de l'acteur. Le plus souvent cependant, les plans subjectifs sont insérés entre deux plans sur celui qui regarde, ce qui permet de créer une logique narrative. Alfred Hitchcock utilise notamment ce procédé dans *Fenêtre sur cour* (1954), en alternant les plans sur Jeff (James Stewart) et les différents habitants de la cour d'immeubles.

Les plans subjectifs de personnages dont on ne connaît ni l'identité ni le visage sont devenus récurrents dans les thrillers : souvent filmés en caméra portée et avec un obstacle au premier plan (par exemple pour signifier que l'individu regarde caché derrière un mur), ces plans travaillent sur la profondeur de



champ et utilisent parfois des sons internes (battements de cœur, bruits de respiration). La subjectivité de ces plans est devenue immédiatement identifiable par les spectateurs.

Le plan subjectif est aussi souvent utilisé pour mettre en scène l'espionnage ou le voyeurisme, à l'œuvre par exemple dans *Le Voyeur* de Michael Powell (1960). On retrouve cette dimension à plusieurs reprises dans *Fish Tank* : lors de l'arrivée de Mia au campement pour tenter à nouveau de libérer la jument (s. 6) ou lorsqu'elle observe Connor avec sa femme devant leur pavillon (1). Ces situations placent le spectateur dans la position embarrassante du voyeur. Cette gêne est renforcée lorsque les personnages regardent Mia, c'est-à-dire la caméra et donc le spectateur. Les deux regards de Connor sur Mia lorsqu'elle l'épie faisant l'amour avec sa mère sont ainsi particulièrement inconfortables et favorisent l'identification avec Mia qui est prise en flagrant délit (2).

Les plans subjectifs sur Billy semblent davantage métaphoriques. Le premier, dans la casse automobile, met en valeur la notion de confinement. Mal à l'aise, Mia observe Billy, de dos, tache blanche coincée entre les carcasses de voiture qui occupent la quasi-totalité du champ (3). À la fin du film en revanche, Billy devient le symbole des nouvelles possibilités qui s'offrent à Mia. Après la résolution de tous les nœuds du récit, Mia peut enfin pleurer et s'asseoir, se libérant en partie de la tension accumulée. Billy lui parle de Cardiff et le plan suivant, en contre-plongée avec Mia en amorce à gauche, montre Billy debout au milieu du cadre sous les rayons éblouissants du soleil (4).

Sans faire disparaître l'héroïne de l'image, grâce à l'utilisation récurrente des amorces et de la focalisation externe, Andrea Arnold installe en permanence le spectateur dans un rapport d'intimité avec Mia. Si la subjectivité des plans peut instaurer une certaine frustration (le champ est restreint et le savoir est parcellaire), elle permet au spectateur d'être immergé dans le récit, entraîné dans un processus d'identification qui est ici particulièrement abouti.

FILIATIONS

Mia et Rosetta : **parcours d'adolescentes**

L'adolescence, moment de transition, de mutation, a souvent été représentée au cinéma. Réalisé en 1999, *Rosetta* de Luc et Jean-Pierre Dardenne, est sans conteste le film sur l'adolescence qui présente le plus de points communs avec *Fish Tank*, à plusieurs niveaux : choix narratifs, figures de style et partis pris esthétiques. Si on constate des analogies dans ces parcours d'adolescentes confrontées à un environnement hostile, une analyse comparée des deux films fait également émerger des différences, en particulier une plus grande radicalité de *Rosetta*.

Les premières similitudes apparaissent dans les choix de mise en scène : caméra portée et filmage parfois heurté, décors réels, musique exclusivement diégétique et omniprésence des deux héroïnes - Mia dans chaque scène, Rosetta dans chaque plan. Les deux jeunes filles marchent vite, filmées de dos, de face, de profil. Elles observent et elles épient avec un dispositif récurrent : travail sur la profondeur de champ, changement de mise au point en cours de plan, plans subjectifs ou semi-subjectifs.

Les personnages présentent également des caractéristiques similaires : Mia l'anglaise et Rosetta la belge n'ont pas de père, méprisent leur mère (l'alcool et le sexe jouant un rôle important), sont isolées dans un espace étriqué et aspirent à changer de vie. Elles sont toutes deux, sans se l'avouer, en quête d'amitié. Mia regrette sa relation avec Keeley (elle met sa photo dans son sac de voyage à la fin du film) et Rosetta confirme l'importance qu'elle accorde à sa rencontre avec Riquet : « *J'ai trouvé un ami* ». Les deux adolescentes ont un côté garçon manqué et un rapport compliqué avec leur statut d'adulte en devenir, qui se traduit surtout dans leurs difficultés avec leur mère. Mia hurle à sa mère « *Mon problème c'est toi* » avant de se jeter sur son lit, Rosetta lui aboie ses ordres « *Sors ! Lève-toi ! Arrange tes cheveux !* ». Si les deux adolescentes sont indépendantes, l'enfance de Mia semble proche alors que Rosetta agit comme une adulte qui assume la responsabilité du foyer. Pourtant, à quelques reprises l'âge de Rosetta est rappelé au spectateur, notamment après une bagarre avec



Rosetta de Luc et Jean-Pierre Dardenne, 1999 (TF1 vidéo)

sa mère devant la caravane. Prenant conscience de son impuissance à lui venir en aide, un plan sur Rosetta nous montre une enfant démunie face à la détresse de sa mère. Leur rapport à la féminité est également ambigu. Mia semble gênée par la sensualité presque agressive des femmes autour d'elle (sa mère, Keeley et ses amies, les danseuses du cabaret). Les règles douloureuses de Rosetta, expérience qu'elle refuse de partager avec sa mère, (« *Moi, c'est pas toi* ») la renvoient de manière négative à son statut de femme où tout est rendu plus difficile. Les deux jeunes filles crient et insultent les autres, refusent de se justifier mais sont avides de réponses. Mia finira par s'apaiser (avec Connor, avec Billy, avec sa mère et sa sœur) comme Rosetta, le temps d'une scène avec Riquet.

Mia et Rosetta se heurtent aux mêmes portes fermées et aux mêmes endroits interdits : clôtures, palissades et grillages doivent être forcés ou contournés. Dans les mêmes lieux froids elles répètent plusieurs fois les mêmes trajets : Mia passe de son appartement au squat, Rosetta court pour traverser la nationale, arrive à la cachette dans les bois pour mettre ses bottes.

On retrouve aussi la symbolique de l'eau, avec la pêche (escapade pour Mia, moyen de subsistance pour Rosetta) et la rivière dans laquelle tombent Keira et Riquet (Mia et Rosetta hésitant à leur venir en aide). Mais dans *Rosetta* le danger est amplifié par la vase dans laquelle s'enfonce aussi l'héroïne et qui devient métaphorique : le risque est d'être englouti, de disparaître. De manière générale, l'univers de Rosetta est plus froid, plus gris, sans rayons de soleil, sans rires, sans évasion onirique, avec une impression permanente d'humidité. Mais le désespoir ne gagne pas tout à fait. Rosetta sourit tout de même lorsqu'elle regarde Riquet faire le poirier dans la seule scène où elle baisse un peu sa garde et savoure quelques instants de complicité. À la fin du film, *in extremis*, le geste de réconciliation de Riquet et le regard de Rosetta annoncent son intention de s'ouvrir et d'accepter son aide.



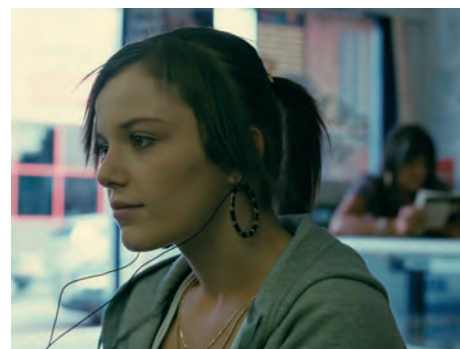
Rosetta



Rosetta



PISTES DE TRAVAIL



1. Les animaux

Les animaux forment un motif récurrent tout au long du film et interviennent sous des formes différentes. On demandera ainsi aux élèves de repérer les interventions des animaux et de les catégoriser :

- animaux réels : jument, chiens, hamster, poisson, libellule, araignée...
- représentations : poster du tigre, petit lapin en plastique dans la chambre de Mia, grenouille en peluche, poster de cheval, autocollants et dessins multiples sur les murs de la chambre de Tyler, chat en porcelaine, papillon dans la chambre de Joanne...
- la question de Connor « *En quel animal aimeriez-vous être réincarné ?* » et les réponses : Tyler en singe, Mia en tigre blanc, Joanne en chienne de race, Connor en aigle.

À partir de cet exercice on amorcera une réflexion autour de la signification de ces occurrences. Peut-on mettre en rapport la situation des animaux et celle des personnages ? Par exemple :

- l'empêchement subi par la jument ou le hamster
- le vol de la libellule, du papillon et des étourneaux
- le sort du chien de la maison, tour à tour câliné ou maltraité

La présence des animaux semble de façon générale servir de contre-poids à la violence des rapports humains et laisse entrevoir la capacité de douceur et de tendresse de Mia, mais aussi de Joanne et Tyler.

2. Filmer la peau

Dans certaines séquences de *Fish Tank*, Andrea Arnold travaille sur la manière de filmer la peau et met en valeur ses différentes propriétés, le plus souvent vues à travers le regard de Mia, peu encline à montrer sa peau. On étudiera avec les élèves certaines images en

étant attentif à la lumière, à la composition du cadre, à la grosseur du plan. Dénudée, la peau permet d'accéder à de nouvelles connaissances sur les personnages, de divulguer certains secrets, devient sensuelle, voire sexuelle, révèle la laideur ou la vulnérabilité :

- les jambes nues de Mia dans l'eau, son bras tuméfié, son pied puis sa main ensanglantés
- le torse et le dos de Connor en jean taille basse, son bras tatoué, ses mains dans la voiture
- la poitrine de Joanne sous son pull, les jambes de la danseuse de cabaret, la séance de bronzage de Tyler, le ventre de Keeley...

3. L'utilisation de la musique

Dans *Fish Tank*, la musique est toujours diégétique, c'est-à-dire qu'elle provient toujours d'une source identifiable (le plus souvent visuellement) dans l'univers fictionnel du film. Il n'y a jamais de glissement qui permettrait de passer à une musique extra-diégétique, comme on pourrait s'y attendre à chaque fois que l'on entend *California Dreamin'* par exemple. On pourra repérer les différentes sources musicales et la manière dont Andrea Arnold les fait intervenir dans le plan : télévision, lecteur de disques, casque, magnétophone, autoradio... On s'interrogera sur ce parti pris, assez rare dans le cinéma narratif. Il contribue d'abord à donner une qualité réaliste au film. Arnold s'attache autant aux bruits « réels » de la rue, de la nature, des personnages eux-mêmes. La musique n'est qu'un élément de l'espace sonore parmi d'autres, la réalisatrice refusant l'utilisation habituelle de la musique pour accentuer les émotions.

On peut aussi s'intéresser à la circulation de la musique entre les personnages. D'abord source de différenciation, par exemple entre

Mia qui écoute du hip-hop et sa mère qui écoute du reggae, certaines chansons réunissent au contraire : *California Dreamin'* à plusieurs reprises, puis *Life's a Bitch* à la fin.

4. Le rapport à l'enfance

Fish Tank n'est pas un film didactique sur le passage de l'enfance à l'âge adulte, dont Mia serait une illustration argumentée. Mais on peut toutefois repérer dans le film des références à l'enfance, parfois seulement suggérées, qu'on pourra recenser avec les élèves : les objets de la chambre de Mia (auxquels feront écho plus tard les jouets de Keira), les jeux d'enfants de Mia et Billy avec le caddie, le manque de modèles parentaux et bien sûr les deux enfants du film, Tyler et Keira.

Les deux fillettes peuvent être vues comme deux contrepoints de l'enfance du personnage de Mia : l'enfance qu'elle a eue et celle qu'elle aurait pu avoir. Mais Arnold refuse les clichés et la simplicité manichéenne pour ses deux personnages. Tyler, dont le comportement vulgaire et outrancier semble imiter celui des adultes, reste capable de s'émerveiller devant un dirigeable ou une libellule. Keira, victime innocente habillée comme une princesse, est parfois inquiétante avec ses regards obstinés et sa violente colère.

ATELIER

L'aquarium

Dans un entretien accordé à Oliver Delcroix, Andrea Arnold est revenue sur la signification du titre¹ qui signifie « aquarium » en anglais : « *Le titre du film est une métaphore. Un aquarium est un petit espace qui contient beaucoup de vie à l'intérieur mais dont on ne peut s'échapper. Je pensais que cela conviendrait parfaitement à l'idée que je me faisais du film*². » Le titre peut ainsi être utilisé comme point d'entrée pour analyser le film grâce aux thématiques, aux motifs et à l'esthétique qu'il suggère. On peut étudier avec les élèves la manière dont la mise en scène apparente l'univers du film à un aquarium, en pensant aux caractéristiques principales de cet objet : quatre cloisons transparentes remplies d'eau.

Entre quatre murs

L'utilisation du cadre est sans doute l'élément qui traduit de la manière la plus évidente la notion de cloisonnement. Plusieurs aspects sont à prendre en compte. Il faut d'abord relever le format du film : il s'agit du 1:1,33 qu'on appelle aussi format « carré » par opposition aux panoramiques. Format presque exclusif du cinéma jusque dans les années 1950, il est devenu inhabituel aujourd'hui, le cinéma le délaissant par souci de se différencier de la télévision (qui est restée carrée jusqu'à l'arrivée récente du 16/9). Ce choix accentue l'effet de confinement et plusieurs éléments de mise en scène contribuent à créer la sensation d'être dans un bocal :

- le refus des plans d'ensemble (sauf quelques plans de paysages urbains, celui de Connor et Mia dans le lac et de Mia et Keira dans le champ de céréales)
- l'utilisation de l'amorce qui obstrue une partie de champ
- la faible profondeur de champ, de nombreuses images étant au moins en partie floues
- les bruits atténués

Dans la première partie du film, la figure du poisson tournant dans son aquarium s'avère être la parfaite métaphore de l'attitude de Mia : elle tourne en rond, accélère le pas mais se heurte à des murs invisibles qui l'obligent à retourner à son point de départ. Et Mia n'est pas la seule à subir une contrainte spatiale :

- le hamster dans sa cage en plastique transparent, la jument entravée, le chien enchaîné de Billy
- Connor sur son lieu de travail entre les rangées de matériel, Billy coincé entre deux voitures à la casse
- les invités de la fête entassés dans le salon, tous les habitants de la barre d'immeuble de Mia, toujours « encadrés » par le béton, les balcons, les paliers...

Voir à travers

La seconde caractéristique de l'aquarium est d'être constitué d'une paroi transparente. Si les lieux sont parfois inaccessibles à Mia, y compris à l'intérieur de l'appartement (grilles, grillages, cadenas, portes closes, Joanne qui monte la garde), elle a toujours une ouverture sur l'extérieur, réelle ou illusoire : les fenêtres de son appartement ou du squat, les vitres de voitures, la paroi de l'abri sur le quai de la gare, le verre cathédrale dans les toilettes du parking, l'ouverture passe-plats, l'encadrement des portes, le poster de plage dans le salon, les écrans de la télévision, de l'ordinateur ou du caméscope... La pièce du squat où Mia danse est sans doute la plus caractéristique en ce sens. Assez petite (le format carré renforce cet aspect), elle est composée de trois murs bleus complétés par la baie vitrée qui remplit deux fonctions : elle laisse entrer le soleil dans la pièce et permet à Mia d'observer le monde extérieur, de voir sans être vue. La télévision, allumée en permanence dans le salon ou la cuisine, joue aussi son rôle de lucarne et de miroir aux alouettes en donnant à voir la vie des stars de télé-réalité qui refont leur intérieur ou habillent leur chat et l'agressivité à l'œuvre en Russie. Mais c'est en regardant le film de famille sur le caméscope de Connor que Mia perd ses illusions et se voit contrainte d'affronter la vérité.

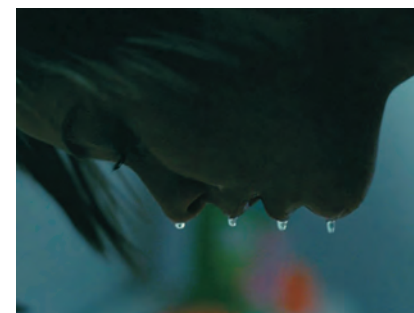
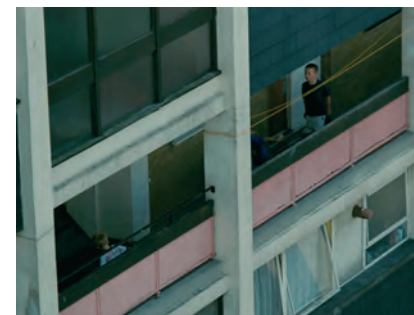
Ces différentes ouvertures soulignent la coexistence de nombreux univers qui ne sont pas censés se rencontrer et donnent une autre signification aux nombreuses oppositions à l'œuvre dans le film : jour/nuit, intérieur/extérieur, ville/nature, isolement/groupe, classe ouvrière/classe moyenne, appartement/maison, sédentaires/nomades... N'étant la bienvenue nulle part, ni chez elle ni à l'école ni avec ses amis, avec pour seul horizon un centre fermé, Mia dépasse ses oppositions : elle utilise toutes les passerelles et s'invite partout où elle peut, repoussant les limites de la paroi invisible (voir p. 9, D'un espace à l'autre).

L'eau

Enfin, en regard du titre, l'eau acquiert une signification particulière et devient un motif récurrent dans le film, d'abord par petites touches. Presque de manière incongrue, le robinet d'eau devient ainsi un élément qui accompagne le parcours de Mia : elle se prépare un thé juste avant la rencontre avec Connor, boit au robinet en petite culotte sous son regard, fait couler de l'eau pour écouter la conversion entre sa mère et l'assistante sociale. Après avoir appris la vérité chez Connor, un plan la montre se passer de l'eau sur le visage, métaphore de purification souvent utilisée. Mais l'eau devient un élément majeur dans les séquences de la pêche et du kidnapping qui concrétisent les véritables évasions de Mia, dans deux tonalités complémentaires. L'eau peut être calme ou déchaînée, source de vie ou danger mortel et le saut hors de l'aquarium comporte des risques, comme le souligne le gros plan sur le poisson cherchant son souffle, agonisant sur le rivage.

1) Dans ses entretiens ultérieurs, Arnold refusera de donner une signification unique.

2) Andrea Arnold in « Andrea Arnold, l'impaticienne anglaise », par Olivier Delcroix, *Le Figaro*, 15 mai 2009.



TÉMOIGNAGE

Michael Fassbender/Connor : construction d'un personnage

J'avais adoré Red Road et j'avais aimé la manière dont [Andrea Arnold] dépeignait ses personnages et l'ambiguïté de son travail. Elle n'avait pas infantilisé les spectateurs : « Voici le gentil et voici le méchant ». Ils sont imbriqués l'un dans l'autre. [...] J'étais très impatient de travailler avec elle. Je savais que j'allais beaucoup apprendre d'elle et que ce serait une vraie expérience.

La préparation

[Andrea Arnold] avait dit que le film suivait une fille de 15 ans, que mon personnage avait une aventure avec sa mère célibataire, que je finissais par emménager dans leur HLM, et qu'on verrait l'effet que cette influence masculine a sur ces trois femmes... deux filles et une femme. C'est en fait les seules instructions que j'ai reçues. [...] Je ne connaissais pas l'histoire précise du parcours de Connor. Les choses ont commencé à se révéler pour moi pendant le tournage et c'était bizarre que ce type soit toujours optimiste. C'est un personnage très positif à la surface mais je me disais « Il semble bien pressé de faire partie de cette famille ». J'ai pensé qu'il devait fuir quelque chose, ou cacher un secret. Mais je n'étais pas sûr de ce que c'était exactement.

Connor et Mia

J'ai toujours su [qu'il allait se passer quelque chose entre Connor et Mia]. Je me souviens avoir vu un documentaire sur Terence Stamp et il y a ce film où il finit par coucher avec le père, le fils, la bonne, la mère!... Le film m'est venu en tête pour une raison quelconque quand [Andrea] m'a donné les instructions, donc j'avais une assez bonne idée de ce qui allait se passer avec Mia dans le scénario. [...]

Je pense que [Connor] a une influence très positive dans la vie [de Mia]. Il est le seul à lui dire d'avoir confiance, à lui dire qu'elle a du talent et qu'elle devrait suivre ses rêves avec la danse. Il lui fait prendre conscience de sa valeur.[...] C'est la manière dont le personnage est exposé, c'est ce que j'essayais de faire.

Je crois que la raison pour laquelle Andrea ne voulait pas donner le scénario était d'éviter que je révèle cet aspect en avance... qu'il est ce prédateur et que tout était prémédité. Je ne crois pas du tout que c'était le cas. Elle montre que nous avons tous en nous cette aptitude de faire ces

choses et c'est plus intéressant comme cela plutôt que de donner au public un choix facile et qu'ils pensent : « Oh, Mon Dieu, voici le méchant... Il essaie de faire le mal. » Non, on les laisse se creuser la tête quand ils sortent du cinéma, parce qu'il existe réellement des gens ordinaires qui se font du bien et du mal.

Un tournage sans répétition

Je crois qu'[Andrea] aime travailler dans une sorte de chaos, d'une certaine manière. Ce n'est pas un chaos au sens d'une folie frénétique mais il s'agit de travailler à partir d'une situation instable et de voir ce qui émerge de ce genre d'atmosphère. Elle crée un environnement confortable et intime pour travailler et nous permet de vraiment lui faire confiance, mais je crois qu'elle fait ça pour voir ce qui se met en place, les accidents qui peuvent survenir ou les moments intéressants. Elle est très douée pour saisir le moment dans une scène. On faisait une scène en suivant le scénario, puis on improvisait. Elle disait, « D'accord, maintenant faites ce que vous voulez ».

Les acteurs, professionnels et non-professionnels

Je pense que beaucoup d'exemples ont prouvé qu'il n'est pas toujours nécessaire de prendre des cours d'art dramatique pour devenir professionnel. Je veux dire que Katie a une intuition fantastique. J'ai déjà dit qu'elle avait un vrai don pour trouver la vérité dans chaque chose. Il n'y a pas de fioritures dans son jeu.

[...] Je ne pense pas qu'on ait besoin de cours, mais je suis content d'en avoir suivi, parce qu'il peut arriver que votre intuition ne soit pas bonne ou de devenir nerveux avant une scène. J'ai cette structure qui me permet de me concentrer et de me remettre les idées en place. C'est le bon côté de l'apprentissage. Un accident peut toujours arriver, c'est comme la page blanche de l'écrivain. On a le trac mais on a des outils qui nous permettent de continuer à faire notre travail.

Extraits d'un entretien avec Edward Douglas pour www.comingsoon.net, 12 janvier 2010 (traduction de Julie Garet).



Cet entretien avec Michael Fassbender souligne d'abord l'importance de confronter les différentes sources existantes à propos d'un film, ici le point de vue de Fassbender, un des acteurs professionnels de *Fish Tank*. En complément des critiques et des nombreux entretiens avec Andrea Arnold ou Katie Jarvis, ses propos permettent d'avoir une idée plus précise de la manière de travailler d'Andrea Arnold et de ses conséquences sur le jeu des acteurs. Pour Fassbender, qui avait travaillé de manière radicalement différente sur *Hunger*, son film précédent (Fassbender incarnant Bobby Sands pendant sa grève de la faim, le film avait nécessité des mois de préparation), la frustration de ne pas tout connaître de l'histoire, ni de son personnage, est compensée par l'admiration réelle qu'il porte à la réalisatrice et à sa méthode de direction d'acteurs. On peut entrevoir la manière dont, sans récit détaillé ni dialogues en tête, il construit malgré tout son personnage et lui prête des caractéristiques. Sa connaissance de l'œuvre d'Andrea Arnold, les quelques instructions qu'elle lui donne, ses rôles précédents, son interaction avec Katie Jarvis, les images qu'il a en tête mais aussi les questions qu'il se pose sur son personnage et ses intentions sont les éléments qu'il a assemblés pour incarner le personnage de Connor.

1) Théorème de Pier Paolo Pasolini

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE



Fish Tank est édité en vidéo par MK2, le DVD contenant également les courts métrages *Wasp* et *Dog. Red Road* (2006) est édité en DVD par Swift Production.

Sur *Fish Tank*

Charlotte Garson, « Eau vive », *Les Cahiers du cinéma* n° 648, septembre 2009.

Serge Kaganski, « *Fish Tank* », *Les Inrockuptibles* n° 772, 15 septembre 2009.

Michael Melinard, « Les prolos anglais sous la lumière », *L'Humanité*, 15 mai 2009.

Jacques Morice, « La sauvageonne céleste », *Télérama*, 16 septembre 2009.

Barbara Theate, « Portrait rageur d'une adolescente », *Le Journal du dimanche*, 13 septembre 2009.

Jean-Baptiste Thoret, « *Fish Tank* », *Charlie Hebdo*, 16 septembre 2009.

Entretiens avec Andrea Arnold

Olivier Delcroix, « Andrea Arnold, l'impatiente anglaise », *Le Figaro*, 15 mai 2009.

Arnaud Schwartz, « L'accomplissement d'une enfance malheureuse », *La Croix*, 16 septembre 2009.

Sur le cinéma britannique

N.T Binh et Philippe Pilard, *Typiquement british – Le cinéma britannique*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000.

Andrew Higson, *Dissolving Views, Key Writings on British Cinema*, Cassell, Londres, 1995.

Robert Murphy, *The British Cinema Book*, Palgrave, MacMillan, Londres, 2009.

Philippe Pilard, *Histoire du cinéma britannique*, Nathan, Paris, 1996.

Amy Sargeant, *British Cinema – A Critical History*, BFI, Londres, 2005.

Sur l'adolescence au cinéma

Figures de l'adolescence, le cinéma en rupture(s), Éclipses n° 37, 2005.

Michel Conde et Anne Vervier, *Les Jeunes à l'ombre des familles*, Centre Culturel Les Grignoux, Liège, 1995.

Daniela Pamela Di Cecco (dirigé par), *Portraits de jeunes filles, l'adolescence féminine dans les littératures et les cinémas français et francophones*, L'Harmattan Paris, 2009.

Quelques films autour de l'adolescence :

Larry Clark, *Ken Park*, 2002.

Francis Ford Coppola, *Rusty James*, 1983.

Sofia Coppola, *Virgin Suicides*, 1999.

Luc et Jean-Pierre Dardenne, *Rosetta*, 1999.

Jacques Doillon, *Le Petit Criminel*, 1990. *La Drôlesse*, 1978.

Jean Eustache, *Mes petites amoureuses*, 1974.

Catherine Hardwicke, *Thirteen*, 2003.

Karyn Kusama, *Girlfight*, 1999.

Hettie MacDonald, *Beautiful Thing*, 1996.

Claude Miller, *LEffrontée*, 1985.

Brian de Palma, *Carrie*, 1976.

Maurice Pialat, *À nos amours*, 1983.

Jason Reitman, *Juno*, 2007.

Gus Van Sant, *Elephant*, 2003. *Paranoid Park*, 2007. *My Own Private Idaho*, 1991.

Terry Zwigoff, *Ghost World*, 2001.

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.lux-valence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience...). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

À la poursuite de Mia

Fish Tank, c'est d'abord un personnage : celui de Mia, incarnée par la débutante et talentueuse Katie Jarvis. Le spectateur reste en permanence après « avec elle » quand elle n'est pas dans le plan c'est qu'on suit son regard. Mia n'est pas attachante au premier abord, mais l'impression ne dure pas, la méfiance devient curiosité, puis affection. On ne sait pas tout d'elle, certaines zones d'ombres demeurent, des questions restent sans réponse. Mais pendant quelques jours on ne la quitte pas d'une semelle, entraînés par la mise en scène à la fois réaliste et poétique d'Andrea Arnold. Sous forme de chronique, le film est plus riche qu'il n'y paraît et s'échappe de la case « réalisme social » dans laquelle on serait tenté de le ranger hâtivement. La composition du cadre, le jeu des acteurs, l'attention portée à la construction des personnages, le rythme du récit, la subjectivité des plans sont quelques-uns des éléments qui concourent à composer une œuvre cohérente et personnelle.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est coordinateur secteur scolaire et édition pédagogique au sein de Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Julie Garet est auteur d'une thèse sur les relations entre personnages féminins et actrices dans l'œuvre de George Cukor, elle a enseigné l'esthétique et l'histoire du cinéma à l'université Paris 8 pendant 10 ans. Elle intervient pour les enseignants et les élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma* depuis 2008.

