



Fiche technique	1
Réalisatrice Une indépendance américaine	2
Genre Boxe, danse, transe	3
Découpage narratif	5
Récit Apprentissages, émancipations et féminités	6
Mise en scène Portrait de jeune fille sans groupe	8
Séquence Une convulsion extatique	10
Figure Les convulsions	12
Motifs Seuils, scènes, solitudes	14
Son Un traitement expérimental	16
Influences Un film hybride	18
Document « Penser le film comme une question »	20

● Rédacteur du dossier

Jean-Marie Samocki enseigne le cinéma à Lille. Il est l'auteur d'ouvrages sur Sergio Leone ou Richard Linklater et participe à de nombreuses revues de cinéma (*Sofilm*, *Trafic*, *Débordements*). Il a souvent animé des formations auprès des enseignants au sein du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

EN AVANT-SÉANCE

Un court métrage est présenté en avant-séance pour renouer avec les séances de cinéma d'autrefois et ouvrir de nouvelles pistes d'exploration entre court et long métrage.

Body Red Light est projeté devant *The Fits* : De la boxe à la danse, la mise en image sensible de l'énergie des corps en mouvement.

BODY RED LIGHT

Expérimental | France | 2013 | 5 min 35

Des boxeurs à l'entraînement. L'effort, la tension, les vibrations nous entraînent peu à peu dans un monde sensitif, une expérience immersive.

Fiche détaillée sur le Kinéscope :

[L. lekinoscope.fr/dispositifs/fits](http://lekinoscope.fr/dispositifs/fits)

Réalisation, scénario, montage

Vincent Loubère

Image

Pukyô Ruiz de Somocurcio

Son

Damien Boitel, Xavier Thieulin

Interprétation

Julien Jourdain de Muizan,

Hervé Tisal, Cédric Peynaud,

Samy Ben Ali, Jamel Belli,

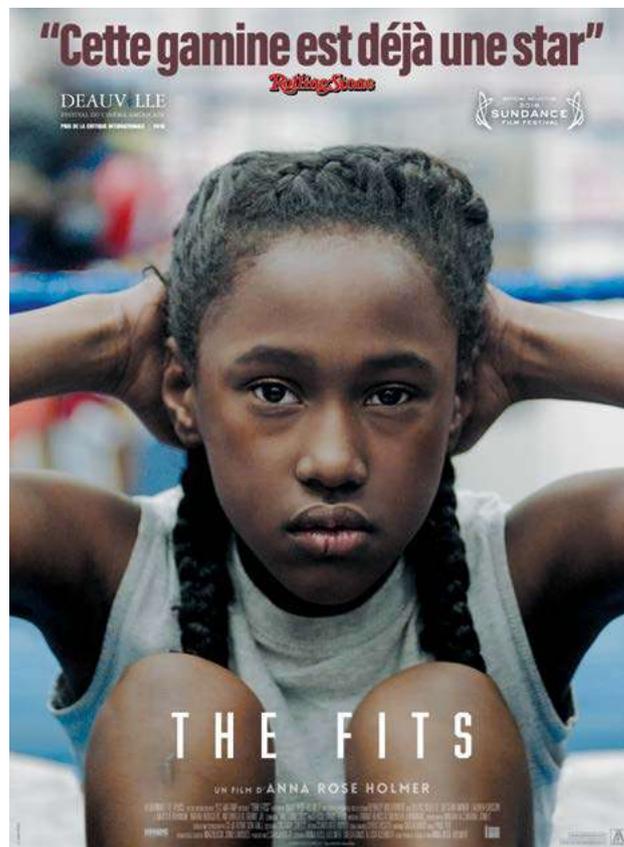
Mario Dos Santos, Hakim Ferhi

Production

GASP

Format

1.85, couleur, 2K



© ARP Sélection

● Synopsis

Entraînée par son frère Jermaine, Toni, une jeune fille de 11 ans, fait de la boxe au Lincoln Community Center de Cincinnati. En suivant deux adolescentes plus âgées qu'elle, elle découvre un autre univers : celui du *drill*, une danse urbaine très énergique que pratique une troupe de danseuses, les Lionnes. Toni les voit s'entraîner avec envie. Très vite, son frère l'encourage à les rejoindre. Bien que ses premiers essais ne soient pas concluants, les journées de Toni deviennent rythmées par ses allées et venues entre le monde masculin de la salle de boxe et le monde féminin du gymnase de danse. De mystérieuses convulsions commencent à se manifester au sein des Lionnes. Elles concernent d'abord les deux capitaines, Karisma et Legs, avant de s'étendre à d'autres danseuses et aux amies de Toni, Maia et Beezy. Toni observe ces crises comme témoin, sidérée, mais sans vraiment s'affoler. Elle se met à se contempler plus longuement devant le miroir. Elle se maquille, se perce les oreilles, prend conscience de son corps. Diverses hypothèses à propos des causes des convulsions circulent : l'eau, les garçons, l'âge... Aucune n'est convaincante, mais la curiosité des Lionnes est attisée. Certaines d'entre elles attendent même de les éprouver. Toni se sent de plus en plus isolée. C'est alors que survient la crise : la jeune fille se met à léviter dans les couloirs du centre et son corps entre dans une transe qui tient autant de la possession que de la chorégraphie. Elle rêve qu'elle danse merveilleusement, intégrée à la troupe. Elle finit par s'écrouler dans le couloir. Allongée, elle garde les yeux grands ouverts.

● Générique

THE FITS

États-Unis | 2015 | 1h12

Réalisation

Anna Rose Holmer

Scénario

Anna Rose Holmer,
Saëla Davis, Lisa Kjerulff

Directeur de la photographie

Paul Yee

Ingénieur du son

Chris Foster

Montage

Saëla Davis

Décors

Charlotte Royer

Costumes

Zachary Sheets

Chorégraphie

Chariah et Mariah Jones

Musique

Danny Bensi, Saunder
Jurriaans

Productrices

Anna Rose Holmer,
Marquicia Jones-Woods,
Lisa Kjerulff

Société de production

Yes, Ma'am!

Distribution France

ARP Sélection

Formats

2.35:1, couleur

Sortie

22 janvier 2016 (États-Unis)
11 janvier 2017 (France)

Interprétation

Royalty Hightower

Toni

Alexis Neblett

Beezy

Da'Sean Minor

Jermaine

Lauren Gibson

Maia

Makyla Burnam

Legs

Inayah Rodgers

Karisma

Antonio A. B. Grant Jr.

Donté

Réalisatrice

Une indépendance américaine

The Fits est un très bon exemple des conditions actuelles qui peuvent permettre à une jeune artiste d'émerger et de s'illustrer en pratiquant un cinéma qui ne recherche pas prioritairement l'efficacité narrative. L'expression de «cinéma indépendant», appliquée au cinéma américain, désigne les cinéastes qui font des films à l'écart des grands studios américains. Ceux-ci sont souvent jeunes, et cette indépendance est souvent une phase d'éclosion des talents qui peut précéder l'acceptation d'un système plus contraignant et plus compétitif. Ce n'est pas du tout une loi générale: le cinéaste Richard Linklater, dont les films les plus connus sont *Boyhood* (2014) ou la trilogie tournée en Europe *Before Sunset/Before Sunrise/Before Midnight* (1995-2013), s'est toujours tenu à l'écart des majors de Californie.

● Économie

Anna Rose Holmer a pu tourner son film grâce à une aide de 150 000 euros octroyée par la Biennale College Cinema du Festival du film de Venise en 2015. Ce financement est unique et exclusif, et celui qui le reçoit s'engage à tourner son film en un an pour qu'il puisse être montré à Venise dès l'année suivante. C'est un budget extrêmement serré: le budget moyen d'un film français se situe autour de deux millions d'euros, celui d'un film américain dépasse les dix millions de dollars. Il s'agit pourtant d'une aide essentielle: il n'existe pas, aux États-Unis, de système de subventions. Cela permet à de jeunes cinéastes qui n'ont pas pu faire encore leurs preuves de monter leur premier projet. Le film n'a pas été véritablement distribué dans son pays d'origine, et il s'est fait surtout connaître grâce à la critique et aux festivals. Il a gagné le Prix de la critique au Festival du cinéma américain de Deauville en 2016 et a circulé dans les principaux festivals de cinéma indépendant aux États-Unis, dont celui de Sundance.

● Esthétique

Cette indépendance économique, *a fortiori* lorsqu'il s'agit comme ici d'un micro-budget, garantit l'indépendance esthétique. Anna Rose Holmer l'a acquise à l'école de cinéma de la New York University¹. Elle y a étudié la prise de vues, ce qui lui a permis d'approfondir son expérience de photographie, qu'elle a découverte adolescente. Elle apprend à cadrer, à éclairer, à maîtriser la technique de la caméra. Son approche passe moins par la structure du scénario ou de la fiction que par le langage propre à l'image. À la fin de ses études, elle travaille à des projets documentaires, ce qui lui permet d'apprendre à partir de la réalité des lieux et des corps. C'est en produisant *Ballet 422* (2014), un documentaire de Jody Lee Lipes sur le New York City Ballet, que germe l'idée de *The Fits* ainsi que son ancrage dans la réalité des corps et des lieux.

● Thématique

Deux thèmes sont souvent très présents dans le cinéma indépendant américain: le corps et la communauté. C'est par ces thèmes que les cinéastes essaient de filmer une Amérique oubliée par l'industrie, plus modeste, souvent marginale. Holmer privilégie plutôt la question du corps. Les danseuses de *The Fits* font partie de la même troupe, les Q-Kidz, et en particulier Royalty Hightower qui incarne Toni (et qui avait neuf ans lors du premier casting). Tout a été tourné au Lincoln Community Center de Cincinnati, et le scénario a été resserré pour éviter à la fois de perdre du temps et de l'argent en déplacements et d'engager d'autres



© Yes, Mafam!

figurants. Il ne reste alors que le corps, l'espace et leurs interactions. L'histoire ne vient pas d'un scénario extérieur mais du corps lui-même. C'est finalement assez fréquent: le premier film de Karyn Kusama, *Girlfight* (2000), s'attache au corps d'une boxeuse; Chloé Zhao, avec *The Rider* (2017), confronte le corps d'un mustang et celui d'un cow-boy; en France, dans un esprit analogue, le premier film d'Elsa Amiel, *Pearl* (2018), scrute obstinément le corps d'une bodybildeuse.

● Génération

Anna Rose Holmer fait partie d'une très jeune génération de femmes cinéastes. Plusieurs d'entre elles ont percé très récemment, développant des récits de solitude et de recherche de soi: citons Danielle Lessovitz en 2018 avec *Port Authority* (une histoire d'amour entre un jeune homme blanc et une transgenre black), Chloé Zhao avec *The Rider* (autour d'un cow-boy des temps modernes) ou encore Lulu Wang en 2019 avec *L'Adieu* (qui explore le rapport à la mort et à la transmission, entre Chine et États-Unis). Aucune d'elles n'a quarante ans. Si Anna Rose Holmer signe la réalisation de *The Fits*, il s'agit d'un projet collectif auquel collaborent aussi ses amies Saela Davis (avec qui elle est en train de coréaliser son second film) et Lisa Kjerulff. À sa façon, elle s'inscrit dans une voie ouverte en France par Claire Denis ou aux États-Unis par Kelly Reichardt.

« Je vois d'abord le cinéma comme le moyen de capter un mouvement dans un cadre, un corps qui interagit avec une caméra »

Anna Rose Holmer

¹ Pour des informations très précises concernant le parcours et la biographie d'Anna Rose Holmer, voir le dossier rédigé par Nicholas Elliott pour *Collège au cinéma*, p. 2-3.



Genre

Boxe, danse, transe

Au début de *Creed* de Ryan Coogler (2015), un vieil entraîneur déclare au jeune homme qui rêve de devenir champion : « Ici, ce n'est pas de la danse. Ce n'est pas de la musique. C'est de la boxe. » En déniant à la boxe une dimension proche de l'art et de la grâce, ce personnage se montre immédiatement buté et antipathique. Il disparaît d'ailleurs tout de suite du récit. Pourtant, il n'a pas totalement tort, s'il veut dire que la boxe n'a pas systématiquement à voir avec la contemplation ou la jouissance esthétique. La boxe, c'est aussi le lieu où le réel dans sa violence surgit face à un homme démuné, qui n'a que son corps pour exister et pour résister.

● Vers le déchet

Tout un pan du cinéma américain a fait de la boxe son motif favori pour étudier la faillite du destin et les malédictions de l'échec. Entre la fin des années 1950 et le début des années 1970, quand l'esthétique du cinéma hollywoodien, parvenue à son apogée classique, se fissure, trois films ont diagnostiqué la cruauté du rêve américain. Le boxeur devient l'allégorie du citoyen qui a cru à l'utopie d'une vie réinventée et qui en paiera le prix. 1956 : *Plus dure sera la chute* de Mark Robson. Des managers profitent de la naïveté d'un homme pour le présenter comme une force de la nature (qu'il n'est pas), truquer ses matchs et tromper le public. 1962 : *Requiem pour un champion* de Ralph Nelson. Un homme, qui ne peut plus boxer en raison d'une blessure à l'œil, finit par devenir catcheur pour espérer gagner de l'argent et vivre sa vie. 1972 : *Fat City* de John Huston. Un boxeur devenu alcoolique essaie de retrouver une raison de vivre en reprenant les gants. Trois films qui sont en

réalité des tragédies aux dénouements particulièrement cruels, des requiems pour des vies perdues. L'ancien boxeur devient la figure du déchet social, il incarne une marginalité blessée, l'écroulement des illusions et celui du corps martyrisé et détruit. Ce n'est pas un hasard si, dans les deux premiers films, on retrouve de grandes stars de leur époque dans des rôles à contre-emploi ou de fin de carrière (Humphrey Bogart meurt même d'un cancer quelques mois après la sortie de *Plus dure sera la chute*). La boxe dessine le chemin de croix d'une âme pure dans une Amérique infernale. *Million Dollar Baby* de Clint Eastwood (2004) s'inscrit très consciemment dans cette généalogie-là.

● Vers l'extase

Rocky de John G. Avildsen (1976) marque un tournant car il fait la jonction entre ces destins noyés dans des limbes ordinaires et une énergie transfiguratrice incroyable. Stallone passe dans ce film de mort-vivant à ressuscité, ce qui n'est pas si étonnant tant la dramaturgie d'un match peut parfois ressembler à une montée au calvaire. Une séquence très connue, pour ne pas dire iconique, illustre cette nouvelle conception du spectacle cinématographique de la boxe. Celle-ci peut tout à fait s'associer à la description de l'échec, mais elle transfigure la représentation du combat et surtout de son entraînement. Lorsque Rocky Balboa court dans les quartiers pauvres jusqu'à surplomber les escaliers de la façade du musée de Philadelphie, il ne danse pas vraiment, mais les images semblent danser à sa place et lui insuffler une énergie nouvelle, portées par la musique entraînante de Bill Conti. Le montage fait de ces répétitions mécaniques de gestes une chorégraphie inédite. Les mouvements sont fragmentés, découpés, mais leur raccord leur donne une durée nouvelle et les accélère. Le corps du boxeur paraît se trouver à la limite de la rupture, mais chaque coup, chaque enjambée repousse le climax de la scène, repousse les limites physiques du personnage, entraînant le spectateur dans la danse comme dans la transe.

Le début de *Raging Bull* de Martin Scorsese (1980) développe l'idée inverse : non pas accélérer le rythme par la musique et le montage, mais le ralentir pour transfigurer le boxeur, l'esthétiser, le défier dans sa beauté comme dans sa solitude, rendre hommage à son courage et à son inconscience, figer le temps avant que la violence n'éclate. Ce temps volé et suspendu correspond au temps de la grâce. Par le ralenti, les glissements du boxeur, ses gestes de fauve trouvent une légèreté aérienne. Lorsque Robert De Niro se prépare à boxer sur le ring, Scorsese le filme comme un danseur sans partenaire qui ne combat que lui-même, bougeant



Fat City (1972) © DVD/Blu-ray Wild Side Vidéo



avec le vide ou avec la mort. La musique de Pietro Mascagni l'ennoblit, accentuant, avec le noir et blanc du chef opérateur Michael Chapman, sa dimension crépusculaire. Sur un versant opposé, au début de *Do the Right Thing* de Spike Lee (1989), alors que résonne «Fight the Power» de Public Enemy, une danseuse noire se change en boxeuse : la grâce et l'énergie de la danse deviennent des armes politiques.

Enfin, en 2001, dès le début d'*Ali*, Michael Mann installe un montage parallèle qui vaut comme une déclaration esthétique. Au sein d'une séquence très élaborée qui défie la linéarité du récit, Mann place en contrepoint de moments de la jeunesse de Cassius Clay un concert soul de Sam Cooke. Son idée est d'inventer une contamination, voire une fusion, des énergies. On ne peut affirmer plus clairement la dimension chorégraphique de la représentation de la boxe, détachée du combat et de la violence. Les déplacements deviennent prétexte à filmer des enchaînements, des déhanchements, toute une énergie en action qui appartient autant à la danse qu'au sport. Le geste emporte le boxeur au-delà des limites de son propre corps. La mise en scène de Mann est attentive à la distance qui sépare deux corps et aux gestes qui cherchent à la franchir. Le montage devient un art abstrait qui se préoccupe moins de raconter que d'associer les images dans un nouveau rythme, réinventant le corps par la danse, à la recherche d'une transe visuelle construite par des raccords extatiques et une musicalisation de la matière filmique. La boxe construit une abstraction rythmique à l'intérieur des conventions du récit hollywoodien.

● *The Fits* : vers un effacement des limites entre boxe et danse

La mise en scène d'Anna Rose Holmer s'inscrit surtout dans une démarche plastique. Ainsi, elle cherche moins à être naturaliste qu'à inventer un territoire où cohabiteraient harmonieusement danse et boxe. La boxe est placée du côté de la danse, de façon assez classique, en s'appuyant sur la précision des gestes, la sensorialité des souffles et des déplacements, ainsi que la continuité des gestes. Ses boxeurs, entre deux entraînements, savent esquisser rapidement quelques pas de danse en chantant. Si la mise en scène reste à distance des corps et ne s'intéresse pas à la violence, le dernier plan sur Jermaine est discrètement érotique. Réciproquement, la danse s'ouvre aussi au combat et au duel. L'énergie du *drill* (sous-genre du hip-hop) que dansent ses adolescentes va de pair avec le cri et une dramaturgie de l'affrontement. Les danses qu'invente Toni rassemblent les pas qu'elle doit reproduire et les mouvements d'épaules que la boxe lui a appris. Aucune opposition entre les deux, mais la recherche d'un syncrétisme. Ce ne sont pas l'endurance ou la vanité humaine qui intéressent Holmer, mais ces instants qui réunissent si étroitement la boxe et la danse qu'on ne peut plus les distinguer, lorsque l'individu ne tient et n'existe que par son propre corps et dépasse sa propre fragilité.

● En avant-séance : la boxe comme modèle visuel

Body Red Light est un court métrage réalisé par Vincent Loubère en 2013. Il permet d'initier les élèves à d'autres formes de l'art cinématographique, et notamment au cinéma expérimental qu'ils ne connaissent absolument pas. Partons d'une question *a priori* simple : qu'avons-nous vu ? D'abord, on essaie de dresser la liste de tout ce qu'on a pu reconnaître plus ou moins facilement, avant de remettre en cause la question elle-même : le verbe «voir» est-il le plus adéquat ? Ne faudrait-il pas plutôt dire «deviner», «apercevoir», «reconstituer», «entendre» ? Nous reconnaissons, en effet, des gestes, des objets, des parties du corps (pompes, haltères, dos ou épaules). Mais si nous ne voyons pas la corde à sauter, nous reconnaissons sa forme circulaire, le rythme de la corde, le son qu'elle fait en coupant l'air. La silhouette d'un objet ou d'un corps suffit pour l'identifier. L'omniprésence des flous, l'usage du monochrome ou du clair-obscur estompent la différence entre les corps (il y a dix individus différents) comme entre les gestes. Le son parfois nous guide, et parfois nous perd. Ce qui compte n'est plus ce que l'on voit, mais l'effet sonore et/ou visuel. Le repérage des clignotements, des accélérations ou des ralentissements, des moments musicaux du film montre alors que l'expérience créée est purement plastique, perceptive. Quelle est cette expérience au cœur de ce cinéma dit «expérimental» ? La boxe devient un modèle visuel qui permet au spectateur de vivre une forme de transe — ce qui rejoint les recherches d'Anna Rose Holmer et ses convulsions volontiers extatiques.

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE

00:00:00 – 00:01:38

Dans un centre sportif, Toni, une fillette de 11 ans, fait une série d'abdominaux pendant que le générique se déroule.

2 LE PREMIER REGARD

00:01:38 – 00:04:27

Toni poursuit son entraînement de boxe avec son grand frère Jermaine. Après avoir poussé des bidons d'eau, elle remarque trois adolescentes qui la traitent de garçon manqué. À travers la fenêtre de la porte du gymnase, elle les regarde danser. Elles s'entraînent à danser un *drill*, une variante du hip-hop qui tient davantage du duel dansé que du duo. Jermaine surgit derrière Toni pour lui dire de rentrer à la maison.

3 TRISTESSE

00:04:27 – 00:11:30

Toni revient le lendemain au centre comme une âme en peine, un sac de sport sur le dos. Des adolescentes la dépassent, joyeuses : les Lionnes ont remporté un concours. L'entraînement dans la salle de boxe paraît soudain violent pour Toni. Elle trouve une forme de calme en dansant dans le gymnase des Lionnes, vide. Sur la passerelle, à l'extérieur, elle court avec Jermaine. Sur le chemin de la maison, celui-ci l'encourage à danser si elle en a envie.

4 LA PREMIÈRE DANSE

00:11:30 – 00:19:29

Toni participe à un premier entraînement de danse peu concluant, mené par les capitaines de l'équipe, Karisma et Legs. Au vestiaire, elle observe ses nouvelles camarades, écoute Legs raconter ses histoires de cœur avec Donté, un boxeur, la voit se remaquiller, reste quelques instants dans le vestiaire vide, puis repart à la salle de boxe où les garçons raillent gentiment les Lionnes. Elle voit Legs chercher Donté.

5 PREMIÈRES CONVULSIONS

00:19:29 – 00:25:09

Toni repart s'entraîner dans le gymnase vide et rencontre Legs, qui mène la troupe de danse. Celle-ci lui demande d'aller chercher de l'eau. Pendant qu'elle remplit les bouteilles, elle rencontre Beezy et Maia, la petite sœur de Legs. Très vite après le début de l'entraînement collectif, Legs s'écroule, prise de violentes

convulsions. Toni observe la scène pendant qu'on appelle les urgences. Plus tard, Beezy lui apprend que Legs reste hospitalisée pour la nuit.

6 DEUXIÈMES CONVULSIONS

00:25:09 – 00:31:28

Toni continue de passer d'un groupe à l'autre, entre salle de boxe et salle de danse. Alors que Beezy et elle s'amuse dans le couloir, elles entendent des cris affolés venant d'autres filles : Karisma, qui a remplacé Legs à la tête des Lionnes, est à son tour atteinte de convulsions. Toni la voit derrière les danseuses qui filment la scène avec leur smartphone. Puis elle retrouve son frère à la laverie ; Beezy, au gymnase, l'encourage de continuer à danser. La vie continue.

7 LA PASSERELLE

00:31:28 – 00:34:23

Toni retourne seule sur la passerelle où elle faisait du footing avec son frère. Elle se met à bouger en mêlant mouvements de danse et gestes de boxe. En souriant, elle montre sa joie et sa fierté d'avoir trouvé une chorégraphie qui lui ressemble.

8 LES TENUES

00:34:23 – 00:39:45

De retour dans la salle de danse, Toni apprend que les cours de danse sont suspendus, même si Karisma et Legs vont mieux. Toni et Beezy s'interrogent sur les raisons de ces convulsions, qui demeurent énigmatiques. Elles entrent dans le vestiaire plongé dans l'obscurité pour essayer les tenues de danse. En voulant l'effrayer par jeu, Toni trouble Beezy qui fait pipi sur le sol.

9 LES OREILLES PERCÉES

00:39:45 – 00:46:43

Est-ce l'eau qui est empoisonnée ? L'entraîneuse des Lionnes émet cette hypothèse. Elle leur annonce qu'à cause de ces crises mystérieuses, elles ne pourront pas participer au prochain concours, mais que rien ne leur interdit de poursuivre l'entraînement. Aux côtés de Beezy et de Maia, Toni danse dans le couloir. Dans les toilettes, elle se perce les oreilles pour la première fois. Elle commence à se regarder dans le miroir et à s'admirer. Les relations avec Jermaine se font plus distantes.

10 LES ONGLES

00:46:43 – 00:51:30

Une troisième convulsion se produit, lorsque deux Lionnes s'affrontent sous les yeux de Toni et de ses camarades. L'inquiétude commence à se propager dans la ville, le journal télévisé aborde le phénomène, mais

Toni reste étrangement insouciant, voire indifférente, même lorsque Karisma raconte son expérience de la convulsion. Elle regarde les filles plus âgées qu'elle avec envie. Elle se vernit les ongles. Après avoir appris qu'une nouvelle crise avait eu lieu, Toni assiste à celle d'une cinquième adolescente. À chaque fois, les mouvements convulsifs sont différents.

11 ACCÉLÉRATION DES CONVULSIONS

00:51:30 – 00:55:22

Ces crises alimentent les discussions. Toni et Maia en parlent au bord d'une piscine vide. Que ressent-on lorsqu'on les manifeste ? Est-ce lié à l'âge ? Maia veut savoir ce qu'on éprouve, mais pas Toni. À l'entraînement, Maia est d'ailleurs la prochaine à éprouver ces convulsions.

12 SOLITUDE

00:55:22 – 00:58:18

Toni continue à s'entraîner, exprimant à travers ses gestes une forme de colère. Elle se contemple devant le miroir et enlève ses boucles d'oreille, silencieuse, plongée dans ses pensées.

13 LES CONVULSIONS DE BEEZY

00:58:18 – 01:04:29

Alors que Beezy a un rendez-vous médical, Toni assiste à ses convulsions sur le sol devant une inspectrice de la santé, puis l'entend parler de son expérience à Maia. Elle se sent exclue. Ses amies lui disent qu'elle ne peut pas comprendre ce dont elle n'a pas fait l'expérience. Elle reste ensuite seule, cherchant à s'épuiser en lançant un ballon contre le mur ou en regardant son frère boxer. Elle marche dans la piscine en plein air et regarde le soleil, sous le chant des oiseaux.

14 LES CONVULSIONS DE TONI

01:04:29 – 01:08:22

Toni se met ensuite à flotter dans un couloir du centre devant les Lionnes médusées. Une foule d'adolescentes assiste à ses convulsions, à la fois violentes et proches de mouvements chorégraphiés. Des images de Toni en tenue, au centre de la troupe de danseuses, défilent alors, occupant tous les lieux du centre qu'elle a l'habitude de fréquenter : passerelle, salle de boxe, piscine. Elle danse divinement. Rêve ou anticipation ? Lorsque les convulsions s'arrêtent, elle tombe, les yeux grands ouverts.

15 GÉNÉRIQUE DE FIN

01:08:22 – 01:12:13



Récit

Apprentissages, émancipations et féminités

Si l'on réduisait *The Fits* à une phrase qui tiendrait lieu de synopsis ou de pitch, on pourrait vite se tromper. Est-ce bien juste de dire que le film raconte l'histoire d'une jeune fille qui hésite entre la boxe et la danse, ou même qui abandonne la première pour la seconde ? Résumé ainsi, *The Fits* évoque un *remake* de *Billy Elliot* (2000). Le héros de ce film de Stephen Daldry est un jeune adolescent qui veut suivre des cours de danse dans l'univers masculin des mineurs de fond au nord de l'Angleterre ; son père, lui, le pousse à apprendre à boxer pour qu'il puisse un jour passer professionnel. *The Fits* décontenancera beaucoup si l'on s'attend à voir cela. En effet, Anna Rose Holmer refuse les situations conflictuelles classiques. Toni peut tout à fait suivre des cours de danse tout en continuant à boxer avec son frère. Celui-ci l'encourage d'ailleurs à le faire. Il n'y a aucune nécessité dramatique, sociale ou politique qui entre ici en considération. Hors du Lincoln Community Center, rien ou presque n'est représenté : ni parents, ni foyer, ni ville.

La danse et la boxe sont-elles seulement le sujet du film ? Ce n'est pas du tout certain, malgré la place prise par les entraînements dans le film. Lorsque le film commence, Toni boxe avec son frère et ne sait rien de la danse ; peut-être même n'avait-elle jamais remarqué les danseuses qui s'entraînent à l'étage du dessus. Elle boxe sans doute parce qu'elle est encore petite, sous la responsabilité de son frère, bien plus grand qu'elle, et qu'elle le suit sans se poser de questions. Quant à la danse, a-t-elle envie de danser ou de se retrouver parmi des filles, certaines plus âgées, d'autres sensiblement du même âge ?

● Boxe et danse ensemble

Les univers de la boxe et de la danse tels qu'ils sont représentés dans le film sont à la fois très proches et étanches. Qu'est-ce qui les différencie ? Les garçons boxent, les filles dansent : en dehors de Toni, il n'y a d'exception ni dans un sens ni dans l'autre. Leur pratique est extrêmement genrée ; les lieux sont distincts, disposés sur deux étages ; la boxe place l'individu seul face à lui-même alors que la danse des Lionnes, la troupe à laquelle Toni souhaite appartenir, est une danse collective. Toni se retrouve au milieu, sans avoir choisi volontairement la boxe (rien dans le film ne la montre comme sa passion — c'est un moyen de passer le temps et de rester avec son grand frère) et sans pour autant aimer la

danse pour elle-même (à la différence de l'actrice, la jeune Royalty Hightower, qui en faisait déjà depuis de nombreuses années malgré ses dix ans). Pourtant, la mise en scène cherche à estomper la différence entre ces mondes : dès la première séquence, lorsque Jermaine et Toni se saluent, ils se font un rapide *check* qui esquisse déjà une chorégraphie. Plus tard, plusieurs boxeurs imiteront les filles en faisant un chaloupé sensuel. La réciprocité est vraie. La première chorégraphie que voit Toni, à travers la fenêtre de la porte du gymnase, possède la scénographie d'un affrontement. Une démonstration de danse devient une *battle* entre filles. Les entraînements sont aussi durs, aussi rigoureux dans un cas que dans l'autre. La danse est partout : Beezy danse comme une enfant riieuse lorsque Toni lave la salle. Mais la boxe aussi : au square, Toni montre à Beezy comment tenir par la force de ses bras. Les deux disciplines perfectionnent un art du geste, mais aussi un art du souffle. Quand Jermaine souhaite encourager Toni à danser, il utilise la métaphore de la boxe : elle ne pourra jamais gagner si elle ne rentre pas sur le ring. La salle de danse est un ring. La fin du film montrera l'inverse : le ring devenu scène de ballet.

« Accepter que la vie est autant composée de mystères insolubles que de faits établis fait partie du passage à l'âge adulte »

Anna Rose Holmer

● Seuils et transformations

L'enjeu du film se trouve beaucoup moins dans la boxe et la danse que dans le mouvement qui mène Toni de l'un à l'autre. Deux scènes se font écho : au début du film, Toni, derrière la porte du gymnase, voit Legs danser [séq. 2] ; à la fin, de l'autre côté de la porte de la salle de boxe, juste avant sa convulsion, elle voit son frère s'entraîner [séq. 13]. Dans les deux cas, elle se trouve dans un couloir, sur un seuil, mais le chemin qui mène de l'un à l'autre a été difficile. Regarder Legs, la meneuse, c'était pour Toni admirer une jeune femme qu'elle n'était pas encore. Regarder son frère à la fin, c'est se trouver hors de son lieu d'origine, errante. Le premier regard comporte sa part de sidération et d'envie ; le second est presque nostalgique, plus mûr — elle se retrouve à l'extérieur de la salle de boxe, comme si elle en était partie pour de bon.

Dès lors, le film s'éclaire si on est attentif aux transitions entre les séquences, aux moments faussement creux, à tous ces gestes qui montrent comment Toni peu à peu s'affirme et change à sa façon. La ligne la plus évidente concerne l'apprentissage de la féminité : Toni, derrière une porte du vestiaire des filles, comme par effraction, regarde Legs se remaquiller [séq. 4] ; elle se perce les oreilles seule, sans souffrir, puis porte des boucles d'oreilles [séq. 9] ; elle essaie des tenues de lumière, comme si elle changeait de peau en quittant son survêtement gris [séq. 8] ; elle se regarde longuement dans le miroir ; elle observe sa peau, ses ongles, les traces d'une appartenance à un groupe [séq. 12]. La convulsion de Toni [séq. 14] correspond à l'achèvement de ce mouvement de métamorphose tout autant qu'à une façon de fusionner boxe et danse.

● Passages, désirs, ressemblances

Les séquences de convulsions [Figure] peuvent elles aussi désarçonner. Elles installent une allégorie au sein d'un récit qui paraît réaliste — bien que très en superficie. Allégoriques certes, mais de quoi ? Leur cause n'est jamais dite ni connue : ce n'est pas l'eau qui est empoisonnée, c'est sans doute une manifestation d'infection ou de contagion, mais rien n'est élucidé. La façon dont les personnages en parlent donne des indices. Les adolescentes se demandent ce que ça fait, si ça fait mal, si c'est lié au fait d'être une femme. On peut penser soit aux premières règles, soit à une défloration. Ce sens anatomique ou sexuel n'est pas faux, mais il est réducteur. Pourquoi, dans ce cas-là, ne pas l'avoir évoqué frontalement ?

La dimension métaphorique de la convulsion permet surtout d'évoquer une forme de désir. La trajectoire de Toni consiste à se sentir exister par elle-même en cherchant à ressembler à d'autres plus grandes qu'elle, qui ont surmonté cette épreuve. La première parole prononcée par une danseuse est : « Je n'ai pas peur. » Ce qui est de l'ordre de l'initiation est présenté comme une possession, une transe dont on sort changé et rendu à soi-même. On peut contester le fait que le modèle de Toni renvoie à une féminité assez conforme, mais à travers cette conformité, un désir naît, et c'est cela que filme Holmer. Ce mouvement évoque ce que René Girard nomme « désir mimétique ». Toni ne veut pas tant danser que posséder la danse qu'elle a vue chez Legs. Elle n'apprend pas à danser ou à faire un geste, elle apprend surtout à ressembler et ce désir de ressemblance s'étend aux corps qu'elle a vus. C'est en cela qu'elle fait l'expérience du désir, délié de sa dimension sexuelle. C'est aussi, peut-être, pour cette raison que Legs est la première à ressentir les convulsions, puisque c'est elle que Toni a originellement constituée en modèle. Elle montre le chemin.



● Entrer dans le récit

Comment montrer ce qui ne relève ni des mots ni même des apparences ? La difficulté est de faire comprendre que chaque plan est motivé par la nécessité de mettre en forme une transformation avant tout intérieure. Aussi peut-il être utile de commencer par faire raconter l'histoire aux élèves, puis de faire varier les focalisations : raconter en utilisant un point de vue externe puis un point de vue interne à Toni. Il est intéressant que toute une classe puisse se mettre dans la peau de ce personnage et se demander si certains ont déjà pu éprouver à sa façon ce que Toni ressent. Les émotions de Toni peuvent tout à fait être comprises très différemment, sans pour autant créer de contresens. Est-elle jalouse ? Rêveuse ? A-t-elle peur des autres ? Qu'est-ce qui l'intéresse dans la danse ? Pourquoi ? Comment la voyons-nous et comment se voit-elle ? Peut-elle vraiment être la cause de cette contagion ? Ensuite, on repérera avec les élèves la façon dont l'image rend Toni singulière : la scène d'arrivée au centre au milieu des adolescentes qui courent [séq. 3] ou la séquence centrale sur la passerelle [séq. 7] offrent de bonnes possibilités d'entrée. C'est après cela qu'on pourra éclairer la fin avec les élèves en évitant de lui donner un sens trop univoque [Séquence]. On peut dire que la lévitation symbolise le passage à la puberté, mais cela semble réducteur. Elle symboliserait plutôt tout passage existentiel ; l'existence n'étant peut-être elle-même qu'un passage continu. Quelque chose se termine avec cette lévitation, mais quelque chose commence aussi. Reste à déterminer quoi, et c'est tout l'enjeu de *The Fits*.



Mise en scène

Portrait de jeune fille sans groupe

Toni est sans conteste le personnage principal du film. Même si on sait peu de choses d'elle, puisque rien de sa vie en-dehors du centre n'est montré ou évoqué, on en sait encore moins sur les autres personnages. Ce n'est pas qu'ils sont inexistant, mais tout ce qu'on voit d'eux est filtré par la sensibilité de Toni. Elle parle peu sans être vraiment mutique; elle rit rarement mais sait être joyeuse. Sa façon d'habiter le monde — ou plus exactement de ne pas encore vraiment savoir comment l'habiter — oriente chaque plan. Cependant, Anna Rose Holmer a fait le choix de ne pas faire passer ses sentiments par le dialogue. C'est pour respecter le personnage, conserver son introspection, mais aussi pour respecter l'actrice, son âge, sa manière d'être. La cinéaste ne cherche pas à la faire jouer psychologiquement (Royalty Hightower n'est pas encore une actrice à part entière, même si elle est déjà très convaincante), mais physiquement. C'est moins un jeu théâtral qu'une incarnation, où Holmer demande à Royalty de faire ce qu'elle sait faire, c'est-à-dire bouger et danser. L'enfant sait déjà remarquablement danser, au point très vite de bluffer la cinéaste, et même lorsqu'elle doit danser mal ou faux (comme on chante faux), elle le fait très bien. Cette direction d'actrice est très physique, mais la construction des plans l'est aussi. Ils sont en effet, pour beaucoup, construits autour du point de vue de la jeune actrice et de sa place dans l'espace. Ce sont par les choix de mise en scène que le récit avance, bien davantage que par les péripéties (quasi absentes — les convulsions sont des coups de force narratifs et leurs conséquences ne sont pas évoquées) ou par des explications (jamais données).

● Portes et seuils

Le film commence et se termine presque par une porte, et à chaque fois Toni se trouve derrière. Ces portes ont des lucarnes qui permettent de regarder de l'autre côté, mais elles créent des espaces privilégiés. Ce sont moins des espaces de circulation que des barrières. L'espace que regarde Toni au début du film (le gymnase où dansent les filles) est un espace encore interdit; celui qu'elle regarde à la fin (la salle de boxe) est un espace qu'elle quitte. La porte sépare et permet de mesurer de quoi Toni est séparée. Et lorsque ce ne sont pas des portes, ce sont des lignes plus ou moins matérielles, toujours symboliques, qui éloignent Toni du monde. Les scènes de convulsions reprennent cet élément de scénographie: rangée de danseuses et ligne de smartphones qui tiennent Toni à distance de Karisma, ligne invisible qui sépare celles qui regardent de celles qui dansent, seuils de portes pour les effondrements de Maia



et de Beezy. La passerelle est filmée encadrée par deux rangées de grillages. La présence des portes, grilles, fenêtres, lignes coupe le monde en deux : il y a la place de Toni et celle où elle aimerait se tenir et qu'elle voit comme interdite ou impossible à occuper.

● La liberté et le vide

L'opposition entre la salle de boxe et le gymnase tels que les filme Holmer est éloquente. Dans la salle de boxe, le corps de Toni est encadré par les lignes du ring ou figé, paralysé, filmé en plan serré. Dans le gymnase, Toni semble perdue dans un espace vide, mais le plan d'ensemble lui donne tout l'espace et la liberté qu'elle doit conquérir. La première fois qu'elle se rend dans le gymnase désert [séq. 3], elle danse et saute, le transformant en terrain de jeux. Le plan est fixe : le spectateur doit observer une liberté en action et en mouvement. C'est à la danseuse d'inventer ses propres gestes. Cet espace paraît même monumental, trop grand, trop vide, trop haut, tellement large qu'on pourrait le découper en plusieurs zones, à l'opposé de la salle de boxe, où au contraire tout est trop serré, où les objets contraignent le mouvement des corps. D'un côté, le lieu de l'envol ; de l'autre, celui de la chute. Mais Holmer se méfie des oppositions trop binaires : la danse possède sa violence (elle a d'ailleurs choisi les Q-Kidz parce que leur chorégraphie évoquait la violence des boxeurs) et la boxe a aussi sa grâce. La salle de boxe devient moins un lieu d'initiation qu'un lieu qui la soustrait au monde. Ce rôle d'initiation est réservé au gymnase où s'entraînent les Lionnes, la troupe de danse qu'elle admire, et plus encore aux convulsions.

● Miroirs

Le miroir est un objet fréquemment utilisé au cinéma : il permet d'associer le regard porté par le personnage sur lui-même et sa transformation psychologique. C'est alors l'objet de la mutation et de l'examen par excellence. Un plan de miroir explore l'état intérieur du personnage. Ils sont importants dans la seconde partie du film, quand Toni accepte de se regarder, signe du développement de son narcissisme



et de sa maturité. Le surcadrage du miroir dans le cadre du plan place Toni en metteuse en scène d'elle-même. Elle prend conscience de son corps. Or, à deux reprises, dans les toilettes puis dans la salle de boxe [séq. 9], raccordant l'un sur l'autre, Holmer décide de placer la caméra à la place du miroir, non pas classiquement derrière Toni, mais face à elle, l'obligeant à regarder frontalement la caméra. Le regard caméra est un procédé rare et remarquable au cinéma, car il brise l'illusion que donnent la mise en scène et l'effacement de la caméra. Pourquoi ce choix ? Déjà, la mise en scène de Holmer ne cherche pas à effacer la présence de la caméra, mais au contraire la revendique. Il s'agit d'une danse à deux, entre Royalty Hightower et elle, souvent immobile, parfois en mouvement. Ensuite, le passage d'un lieu à l'autre est symbolique : ce que Toni a appris au contact des filles, elle le garde avec elle dans le monde des garçons. Enfin, ces moments de contemplation ressemblent à des portraits photographiques où, en regardant dans la caméra, l'actrice s'affirme fièrement et nous laisse la contempler.

● Plans-séquences

La mise en scène cherche à recréer par les mouvements de caméra ce que Toni peut ressentir au plus profond d'elle-même. Holmer utilise souvent la durée du plan pour donner une force symbolique à un événement qui pourrait être insignifiant. Par exemple, lorsque Toni rentre chez elle, Jermaine est loin devant, elle suit très lentement et le cadre l'isole totalement du monde, fragile et démunie au milieu de

nulle part [séq. 9]. Elle développe ce rapport à la durée par des plans-séquences très précisément chorégraphiés. La caméra et l'actrice doivent se déplacer ensemble et chacune doit faire attention à l'autre pour que le rythme soit commun : on peut aller jusqu'à dire que la danse devient un modèle pour la mise en scène. Ici, ces plans-séquences expriment le plus souvent la solitude de Toni en la plaçant à contre-temps ou à contre-courant du groupe : elle marche moins vite ou leur tourne le dos. Les gestes de Toni sont alors symboliques de son malaise. Lorsque Toni entre dans le centre, le sac sur les épaules comme un fardeau, entourée par deux

rangées de lycéennes qui courent sans paraître la voir, comme si elle était invisible, le plan n'est pas un plan réaliste [séq. 3]. Holmer règle les mouvements, les vitesses, les couleurs et les voix, et la durée du plan transforme l'entrée dans un lieu en expérience existentielle. Toni apparaît désaccordée à ce monde trop bruyant et trop rapide, enfermée en elle-même. Il en va de même lorsqu'elle apprend l'annulation du cours de danse [séq. 8] : la caméra la suit, rentre avec elle dans le gymnase, la dépasse puis s'arrête en même temps que Toni, mais en lui faisant face, alors que le reste des adolescentes sort de la salle, à contre-courant. Contre-courant, contretemps : le déplacement physique représente une position psychologique. Quand Legs arrive derrière Toni [séq. 5], ce n'est pas seulement une entrée dans le champ, c'est la conscience de Toni qui se transforme et accepte d'accueillir l'autre. Chaque moment de la mise en scène projette un état de la conscience.

Séquence

Une convulsion extatique

[01:04:29 – 01:08:21]

La fin du film marque l'apothéose de la trajectoire de Toni. Elle achève sa transformation et affirme une arrivée. La musique de Kiah Victoria qui l'accompagne tout du long renforce le sentiment d'un bloc compact et autonome par rapport au reste du film. Il en reprend pourtant les principales figures pour former une synthèse de paix et d'espoir.

● « *Must we choose to be slaves to gravity?* »

La musique débute quelques secondes avant qu'on ne voie les pieds de Toni flotter progressivement dans les couloirs. Elle accompagne déjà les plans contemplatifs et lumineux situés à l'extérieur du centre, comme pour prolonger la douceur des bruits d'oiseaux. La lévitation se situe explicitement dans la continuité d'un mouvement de communion sereine avec le monde comme avec soi [1, 2]. La convulsion de Toni n'est pas un moment de violence, mais, bien au contraire, d'ouverture et de douceur. Le rôle de la mise en scène est dès lors de créer cette plénitude. Le travelling de la caméra suit Toni qui guide notre regard, fendant doucement les airs. Le cadrage de ses pieds au premier plan est une belle idée qui fait immédiatement du corps la scène même de la transformation : c'est un théâtre complet qui engage Toni intégralement, des pieds jusqu'au visage. Holmer choisit de ne pas cadrer la réaction des gens : le contrechamp relève sans doute trop d'une rhétorique de face-à-face et de duel, alors qu'elle souhaite précisément montrer l'éveil à soi comme un envol. C'est la musique qui donne le sens de cette séquence avec des paroles explicites : « Devons-nous être esclaves de la gravité ? », chante Kiah Victoria dans ce morceau intitulé « Aurora », au sein de cette séquence sans dialogues mais pas muette. En anglais comme en français, la notion de gravité renvoie autant à la pesanteur physique qu'au sérieux psychologique. La convulsion est donc un moment de libération.

C'est précisément le sens des gestes qu'effectue Toni [3, 4, 5]. Les tremblements indiquent la force d'un sentiment intérieur qui la traverse de part en part, qui circule en elle. Il s'agit à la fois d'un spectacle de possession et d'un spectacle de danse. Les yeux fermés, la lenteur presque concertée des gestes, les mouvements d'expansion et de rétraction, les spasmes et le rythme hypnotique renvoient à des souvenirs de films d'horreur, mais ils sont contrebalancés par la grâce qui leur donne leur impulsion, l'élan qui appuie leur souveraineté. La direction de l'actrice trouve un point d'équilibre ou de synthèse entre la violence de la convulsion et sa récréation chorégraphique. La danse devient un espace de transformation et de réappropriation des angoisses qui nous traversent. Le ralenti participe à cette célébration du corps transformé. Le projecteur, bord cadre, face à notre regard, indique la dimension théâtrale de cette métamorphose [5]. Le corps de Toni est une scène et un théâtre et il s'assume et se construit comme tel, acceptant le regard d'un autre. Il signale le seuil qu'elle est en train de franchir. On peut penser à une autre transformation célèbre qui utilise aussi la danse à des fins de mise en scène : celle de *Black Swan* (2010), à ceci près qu'Holmer obtient par le geste ce que Darren Aronofsky trouve par les effets numériques.

● « Aurora »

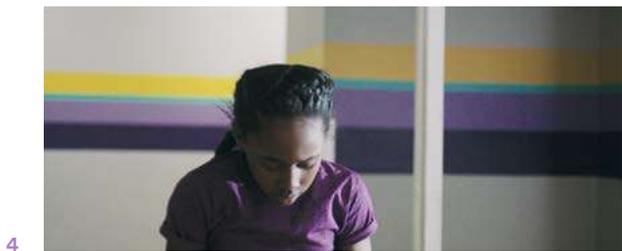
Le fondu enchaîné est remarquable : le seul du film, il n'indique pas une succession temporelle mais la conjonction de deux états [6, 7]. Il ouvre un espace mental où se matérialise le désir d'intégration et d'appartenance de Toni. Les plans reprennent des espaces que Toni avait investis

seule (la passerelle, le ring, la piscine) en les offrant à la troupe de danse. Ils renforcent la construction symétrique des espaces pour en accentuer la prise de possession. Les deux files de danseuses parcourent la passerelle dans les deux sens [8]. Le carré qu'elles forment sur le ring offre un contrepoint poétique à l'enfermement des lignes [9] : elles ne le détruisent pas, mais l'investissent autrement, pour danser et non pour combattre. Au modèle du film d'épouvante, Holmer préfère désormais l'âge classique d'Hollywood et les *musicals* de Busby Berkeley ou de Vincente Minnelli, qui confrontaient l'artificialité des lieux à la précision géométrique des mouvements ou à l'exaltation de leur fantaisie. Les différents plans se succèdent pour peu à peu se concentrer sur le regard de Toni, au centre, passant du plan d'ensemble [10] au gros plan [11]. Le sourire de Toni est un triomphe, mais de quoi triomphe-t-elle ? Cette séquence où, avec ses habits de lumière, elle apparaît comme un papillon sorti de sa chrysalide est-elle un rêve, un fantasme ou l'anticipation de ce qu'elle sera, comme dans un *flash forward* ? C'est d'abord l'expression symbolique d'un passage, d'un mouvement d'expansion vers le groupe, qui transforme la dimension individuelle de la convulsion et la resitue dans une unité collective, qui la dépasse et la réaligne à la fois.

Lorsque Toni tombe [12], Holmer montre les adolescentes qui viennent la soutenir [13], pour ne pas la situer hors du monde réel. Mais ce plan est le plus court de la séquence. Elle finit sur les yeux grands ouverts de Toni, consciente et éveillée [14]. Elle qui avait les bras en croix au début de la convulsion est maintenant allongée, nous regardant, comme au premier instant de sa résurrection — ou d'une nouvelle étape de son existence.

● Les scènes de lévitation

Les élèves ont certainement déjà vu des personnages léviter au cinéma : les films de super-héros, de *Superman* aux *X-Men*, aiment donner à des individus d'apparence humaine des pouvoirs surhumains. Mais les scènes de lévitation dans un contexte réaliste sont bien plus étranges. Il y a deux grandes catégories. Premier cas : l'éloge du merveilleux et du cinéma. Dans *Tout le monde dit I love you* (1996), le temps d'un plan, Woody Allen fait voler sa partenaire de danse, sur les bords de la Seine, devant Notre-Dame. Dans *Birdman* (2014), Michael Keaton trouve une seconde vie où il peut s'inventer une nouvelle identité. Elia Suleiman, dans *Intervention divine* (2002), invente un super-combattant, sorte de croisement entre un Christ et un ninja. Tous ces extraits sont des hommages parodiques mais vibrants au cinéma ou à un genre. Second cas : le questionnement d'un sentiment religieux, la possibilité d'un miracle païen. La lévitation du *Temps des Gitans* de Kusturica (1988) convertit une mort en couches en transfiguration. Celle de Laura Betti à la fin de *Théorème* de Pasolini (1968) est une sanctification. Jean-Claude Brisseau, dans *Céline* (1992), interroge aussi cette part de sacré. Un seul film, semble-t-il, conjugue ces deux versants : il s'agit de *Ma Loute* de Bruno Dumont (2016) où les lévitations sont burlesques, mais aussi empreintes d'une forme de ferveur.



Figure

Les convulsions

Anna Rose Holmer a eu l'idée du film en s'intéressant à des cas de manifestations hystériques de masse, du Moyen Âge à aujourd'hui. Un fait divers récent qui a eu lieu dans l'État de New York¹ (des spasmes violents dans un groupe de lycéennes) l'a confortée dans son idée, mais le film n'en est pas du tout une adaptation, ni même une illustration. Le terme même d'hystérie est inadapté. Les convulsions sont présentées comme un événement inexplicable et la mise en scène refuse de leur donner un sens métaphorique univoque. Puisqu'elles n'arrivent qu'à des filles, seraient-elles alors une façon de parler indirectement des transformations féminines liées à la puberté et aux menstruations ? La peur qui saisit les danseuses serait-elle alors une peur de leur corps et de leur féminité ? Cette interprétation n'est pas absolument fautive — elle est surtout très incomplète et gauchit la portée du film et de sa représentation. Pour les comprendre, donnons d'abord à ces convulsions un sens lié à sa figuration. Sans compter les convulsions finales de Toni qui correspondent à l'apothéose du film, on en dénombre six [séq. 5, 6, 10, 11 et 13], relevant toutes d'une même approche de la mise en scène, possédant chacune sa singularité propre, mais pouvant utilement être présentées chacune à la suite des autres.

● Distance

Le premier principe de mise en scène concerne la distance entre Toni et la jeune fille qui est prise de convulsions. Plus les séquences se multiplient, plus Toni se rapproche de la crise. Très éloignée de Legs lors de la première convulsion, et bien qu'elle se trouve face à Karisma lors de la seconde, une rangée de danseuses semble faire barrage et l'empêcher d'approcher. Comme Toni, le spectateur ne voit Karisma qu'à travers des écrans de smartphones. Cette présentation indirecte met encore à distance la convulsion ; nous n'en voyons que sa représentation, son film. Le corps de Karisma est d'ailleurs estompé au début, noyé dans l'indistinction, alors que l'écran du téléphone, au premier plan,



est particulièrement net. Toni est à l'extérieur du bâtiment lors de la convulsion de Maia, puis se tient de l'autre côté de la porte, tout comme elle le fera ensuite lorsqu'elle assistera à celle de Beezy. Toni voit de mieux en mieux les crises, mais cette évolution donne aussi le sentiment que les crises se rapprochent de plus en plus d'elle. Cela évoque un peu *Halloween* de John Carpenter (1978) : il n'y a que Laurie Strode pour apercevoir Michael Myers, comme s'il n'était venu que pour elle et qu'elle seule avait le pouvoir de le faire apparaître. Est-ce Toni qui accepte de les voir ou elles qui se font menaçantes, comme dotées d'une identité propre ? C'est d'ailleurs Toni qui verra en premier la convulsion de Maia. Elles sont toutes les deux exceptionnellement placées dans le même cadre, Toni assise au premier plan, Maia debout mais floue, dans la profondeur de champ, comme pour une rencontre à distance. Filmer la convulsion revient à séparer et/ou à rapprocher deux corps.

● Voir

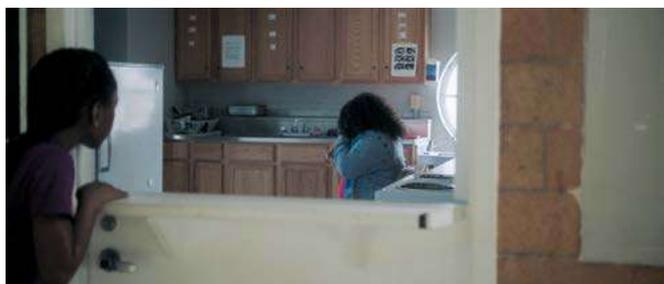
En fait, la convulsion est partagée par deux mouvements contraires : l'apparition et la disparition. Cette puissance de l'apparition provient de la dimension violemment spectaculaire de la crise. Elle s'empare du corps et lui est indissociable. Elle est filmée à chaque fois comme une transformation. Pour Legs, Anna Rose Holmer privilégie la dimension horizontale, montrant son effondrement, plaçant un personnage qui l'étreint et la calme comme dans une piéta². La force compassionnelle de cette scène la rend très singulière. Le corps semble ici supplicié. Pour Karisma, Holmer privilégie la dimension verticale de l'écroulement. Le regard caméra de Karisma est un appel à l'aide. La troisième convulsion emprunte les codes du film d'horreur : le corps se met à tressaillir de façon extrêmement brutale, comme électrisé. Cela devient une scène de possession, comme pour Beezy plus tard. La plus étonnante est celle de Maia, car son corps paraît alors ralenti, suspendu, englué, ses yeux dirigés vers le ciel. Elle est filmée par une plongée verticale, comme si elle avait soudainement vu quelque chose au-dessus d'elle qui l'hypnotisait et l'attirait avant de fondre sur elle. Elle ne s'écroule pas, mais quitte très lentement le cadre par le bas, perdue et immobile, dépossédée d'elle-même mais toujours debout, saisie par un vertige fixe. Lorsque Beezy est frappée à son tour, elle est située à l'extrême limite de l'angle inférieur droit du cadre, et on la voit moins que l'espace presque vide du cabinet médical et la chaise inoccupée à l'arrière-plan.

● Hors-champ

Cependant, ce qu'on voit de ces convulsions est très bref. La durée de ces plans est courte, et ceux où l'on voit le regard de Toni en contrechamp sont toujours beaucoup plus longs. Les convulsions frappent le spectateur par leur intensité, mais le centre de gravité des séquences est toujours constitué par le visage de Toni. Par exemple, Holmer cadre Toni en gros plan avant de montrer la

1 Voir le dossier pédagogique écrit par Nicholas Elliott pour *Collège au cinéma*, p. 18-19.

2 La piéta renvoie à un thème classique en histoire de l'art. Elle correspond à une sculpture ou à une peinture représentant la Vierge Marie qui pleure le Christ qu'elle tient sur ses genoux.



convulsion de Legs: elle met en avant la spectatrice sur le spectacle. Aussi ces crises existent-elles paradoxalement surtout par le hors-champ. On les voit moins qu'on ne voit le regard de Toni et surtout qu'on ne les entend. La monstruosité de la convulsion de Karisma vient moins de ce qui arrive à son corps que de ce que Toni entend: Holmer mixe alors un mélange de souffles et de déglutitions très appuyés qui ôtent à la scène son caractère réaliste, supprimant le contre-champ attendu sur Karisma. L'horreur de son effondrement est filtrée par la conscience de Toni et l'invention sonore prend une dimension fantasmagorique. Les dissonances de la clarinette accompagnent aussi certaines de ces séquences, comme une mutation sonore où la voix humaine et le cri se fondent peu à peu en accompagnement musical.

● Danse/transe

Cette question de la transformation est essentielle: ce ne sont pas tant les corps qui se transforment par la convulsion que les danses, les voix et les souffles. Cela permet à Anna Rose Holmer de quitter le registre du cinéma d'horreur, friand de scènes de convulsions éprouvantes (pour les plus accessibles, pensons à *Alien* de Ridley Scott [1979], à *Total Recall* de Paul Verhoeven [1990] ou à tous les films d'exorcisme), et d'explorer une dimension sensorielle et poétique.

Celle-ci se double d'une dimension explicitement chorégraphique, que la convulsion de Toni va déployer de façon sublime. Non seulement chaque convulsion est particulière, mais chacune d'elles a été travaillée en collaboration avec la chorégraphe de la troupe des Q-Kidz, Celia Rowson-Hall. Celle-ci a fait répéter les actrices à l'écart du groupe de sorte que les figurantes n'ont pas pu voir les mouvements des convulsions avant l'enregistrement des prises. Chaque convulsion devient une performance, au sens esthétique du terme. Dès lors, elle n'est pas une interruption de la danse mais son prolongement, sa continuité ou sa métamorphose. Holmer filme la mutation d'une chorégraphie. C'est là où film de danse et film d'épouvante se contament. L'universitaire Emmanuelle André, en étudiant la représentation de l'hystérie, a magistralement mis en évidence ces effets de contagion par la mise en scène. Cette phrase, à propos d'un film de Jerry Lewis, vaut comme une belle analyse des pouvoirs de la mise en scène, exemplairement à l'œuvre dans *The Fits*, lorsque «deux économies gestuelles sont opposées, auxquelles correspondent deux rapports au corps social, communauté d'un côté, effritement de la personne de l'autre»³.

3 Emmanuelle André, *Le Choc du sujet: De l'hystérie au cinéma*, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 165.

● Que signifie le titre ?

Le titre du film n'a pas été traduit en français. On peut se demander pour quelle raison, d'autant plus que le mot qui le compose n'a pas un sens évident et ne peut pas se comprendre tout de suite en France par le plus grand nombre. Il peut être intéressant de donner aux élèves une liste d'acceptions¹ pour qu'ils dégagent par eux-mêmes les différents réseaux de significations. Peuvent-ils connaître ce mot? Sans doute pas, mais certains d'entre eux connaissent peut-être l'expression «*to be fit for*» («être adapté à»), voire le verbe «*to fit*» («correspondre à, ajuster»). «*It does not fit me*»: «ça ne me va pas». «*To keep fit*»: «rester en forme». Le «*misfit*» désigne celui qui n'est pas intégré. Pourtant, le nom commun pluriel désigne tout autre chose: des accès de crise ou des convulsions. «*She suffers from fits*» peut se traduire par «elle souffre d'épilepsie». Le dictionnaire indique d'ailleurs que le terme est

plutôt utilisé en référence à des femmes. Par rapport au film, il est probable que les élèves ne verront que le sens qui renvoie à la crise et à la convulsion. C'est en effet le sens le plus clair. Pourtant, y a-t-il dans le film un rapport à l'adaptation, voire à l'appartenance? À quoi devrait s'adapter Toni? Au groupe? À son propre corps? À son âge? À quoi devrait-elle appartenir? Plus globalement, que peut-on faire de ces deux séries de sens? Les opposer, privilégier l'une à l'autre ou surtout les conserver avec les ambiguïtés qu'elles impliquent? Le titre choisi suggère moins une opposition que le désir d'un arrangement entre deux états qui semblent contradictoires. Cela éclaire la convulsion de Toni: à la fois signe de sécession et apogée d'un mouvement de ressemblance, puisqu'elle aussi se met à être prise de convulsions, comme ses camarades avant elle.

1 Répertoriées sur le site du Cambridge Dictionary: dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais-francais/fit



Motifs

Seuils, scènes, solitudes

L'intégralité du film a été tournée au Lincoln Community Center de Cincinnati. Ce qui était d'abord un choix économique [Réalisatrice] a aussi des conséquences narratives. Il n'y a rien d'autre à montrer que ce qui arrive à Toni dans ce lieu et ce qu'elle y fait. Les éléments explicatifs ou illustratifs sur son contexte familial ou ses conditions de vie sont donc supprimés. *The Fits* n'est pas un film sociologique. Pour autant, un décor unique conduit facilement à l'atmosphère oppressante du huis clos et le cinéma rengorge d'histoires de lieux gigantesques et dévorants, où le personnage se transforme en triomphant d'épreuves dans un espace labyrinthique : pensons évidemment à *Alien* de Ridley Scott, à *Shining* de Stanley Kubrick [1980], voire à *Glass* de M. Night Shyamalan [2019]. Le parti pris d'Anna Rose Holmer est très différent, plus doux. Très peu de salles sont montrées ; Toni maîtrise la topographie et ne se sent pas menacée par l'espace. Le lieu n'est pas un ennemi ; il accompagne la manière singulière par laquelle Toni se découvre et découvre les autres.

Tous les lieux ne sont pas filmés d'une manière unique. Ainsi, la salle de boxe n'est montrée qu'à travers le point de

vue de Toni : pour elle, il n'y a pas de plan d'ensemble. En revanche, le temps d'un seul plan de coupe, Holmer nous présente une vue panoramique de Cincinnati, pour faire respirer son film et faire exister le centre au sein d'un espace plus vaste [séq. 3]. Les espaces choisis par Holmer sont soit des passages et des seuils (couloirs, passerelles, portes), soit des lieux trop grands et vides (terrain de basket, piscine). Dans les deux cas, l'espace lui aussi se transforme et suit l'évolution de Toni. L'oppression et la fixité de la prison sont converties en scène de théâtre.

● Le couloir

Les scènes de couloirs sont particulièrement fortes au cinéma. Les déambulations du petit Danny dans *Shining* les ont inscrites dans la mémoire collective, mais celles de *The Fits* se situent plutôt dans la lignée d'*Elephant* de Gus Van Sant [Échos et influences]. Holmer filme souvent le corridor d'étage qui relie la salle de boxe et la salle de danse : il a l'avantage d'être un non-lieu, dédié au passage, et d'incarner concrètement les contradictions intérieures de Toni. Ce couloir n'est d'abord pas montré globalement : nous le découvrons en regardant Toni faire rouler les bidons d'eau [séq. 2]. L'enfermement dicte la composition du plan, avec des barrières à droite, des fenêtres qui ne semblent

● Comment transformer un lieu par le cadrage ?

The Fits se déroule dans un lieu unique qui paraît à la fois quotidien pour les personnages et mental, voire initiatique, pour le spectateur. Ce n'est pas contradictoire : ce sont les cadrages et les choix de montage qui permettent de transfigurer la réalité. Les élèves peuvent facilement s'en rendre compte à partir d'expérimentations photographiques simples qui s'inspirent de la méthode d'Anna Rose Holmer, tout à fait réalisables à l'intérieur d'un lycée. Encadrons le travail photographique par des contraintes graphiques, en demandant aux élèves de réaliser, par exemple, une photographie monochrome, une autre fondée sur des lignes, des effets de contraste chromatique ou des oppositions. Le but n'est pas de transformer l'espace pour y arriver mais d'isoler par le cadrage des éléments qui correspondent aux consignes. L'enjeu est de faire plier le réel

à la contrainte formelle. Si le nombre de photographies prises est assez élevé, les élèves peuvent élaborer eux-mêmes leur portfolio de façon à composer un portrait subjectif du lieu. Il faut éviter de prendre des photos qui s'appuient trop sur l'axe du regard. Les décadrages, les gros plans de détail, les plans d'ensemble géométrisés conviennent très bien. Ensuite, si on veut les amener à réaliser un plan, laissons-les choisir un cadrage en plan d'ensemble d'un lieu de façon à faire apparaître des lignes géométriques fortes. Une fois ceci fait, ils doivent imaginer une action qui se produit à l'intérieur de ce cadre fixe et qui n'aurait pas dû s'y produire, comme le ballet sur le ring à la fin de *The Fits*, par exemple. Le plan fonctionne grâce à l'effet de contraste entre le cadre et l'action choisie. On peut compliquer en donnant des contraintes supplémentaires liées, notamment, aux entrées et sorties de champ ou au parcours de l'espace dans sa profondeur.

ouvrir sur rien dans la profondeur de champ et une porte qui fait figure de frontière intimidante hors-champ en haut. Au milieu du film, Holmer le cadre beaucoup plus sur sa droite tout en gardant le même axe; la profondeur de champ s'ouvre; Toni et Beezy utilisent les rampes non comme des barreaux de prison mais comme des appuis [séq. 6]. Le couloir devient terrain de jeu. La transformation de l'espace est plus nette la troisième fois: Toni et ses copines se trouvent au fond du plan, dansent, situées face au spectateur [séq. 9]. Le couloir n'est plus un espace transitionnel et vide, c'est une scène de représentation: la profondeur de champ, à ce moment, offre une issue. La réalisatrice, cependant, le filme une dernière fois, lorsque Toni est seule, attendant ou redoutant les convulsions [séq. 12]. Le cadrage divise le plan en deux zones délimitées: l'espace de la solitude et de l'exclusion de Toni, celui de la camaraderie et de l'échange pour plusieurs adolescentes. Un lieu, quatre cadrages, quatre espaces cinématographiques différents.

« On a beaucoup travaillé sur les symétries, sur la place de Toni dans le champ, dans l'espace, sur la façon dont ce qu'elle ressent la situe dans les lieux »

Anna Rose Holmer

● La passerelle

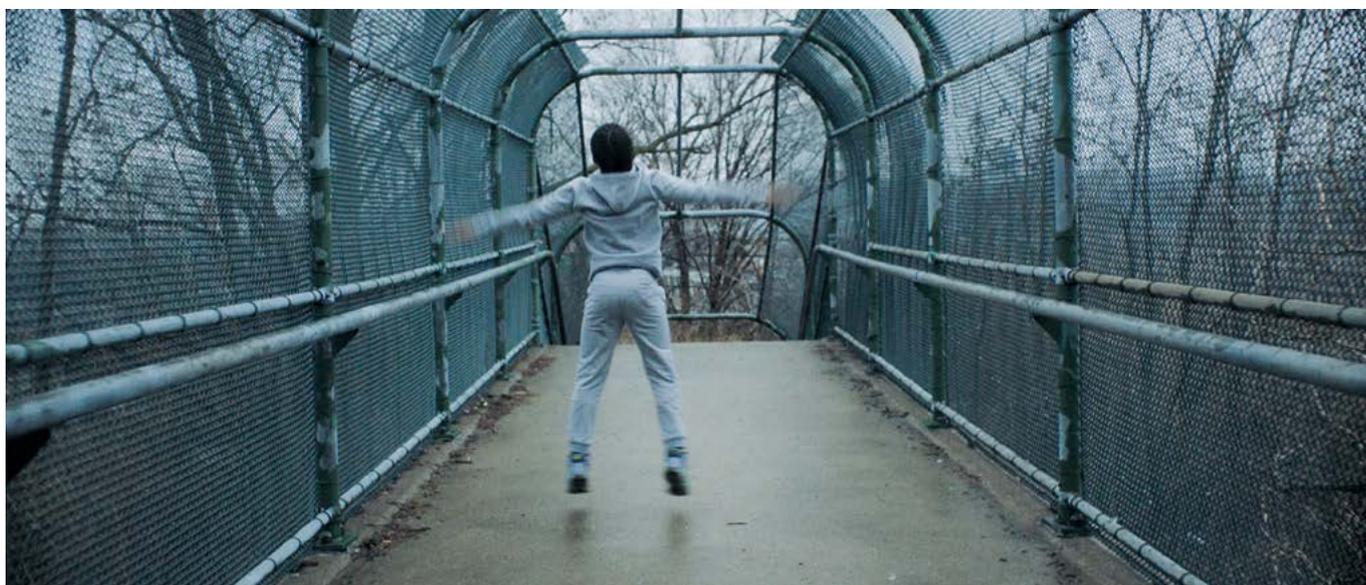
La passerelle est montrée trois fois dans le film et chacune de ses apparitions scande la transformation du film. La première fois [séq. 3], Holmer choisit un plan fixe, cadré très large de façon à ce qu'on la voie enjamber la route. Les arbres au premier plan la placent au sein d'un paysage romantique et mélancolique. Jermaine court sur le côté gauche du cadre, rejoignant Toni qui, elle, monte l'escalier par la droite. Le plan raconte encore une relation entre un frère et une sœur, un entraînement conjoint où le frère, situé au-dessus de Toni, occupe une position de maître et où Toni reste encore un disciple. L'espace de la passerelle est aussi un espace de rapprochement symbolique. Mais la seconde fois [séq. 7], lorsque Toni cherche à s'y entraîner seule, ce plan fixe a disparu au profit d'une mise en scène beaucoup

plus dynamique: la caméra est portée et suit avec fluidité Toni gravir ses marches. Elle ne se stabilise que sur la passerelle. Le plan reste symétrique, mais celle-ci n'est plus formée par les escaliers mais par les grillages qui enserrant Toni. L'espace, en fait, est fondamentalement différent même s'il s'agit du même lieu. La première fois, la passerelle implique une rencontre; la seconde fois, elle devient un théâtre personnel, intime, où Toni sent son corps se transformer. La symétrie des grillages symbolise encore un tiraillement: deux côtés, deux sports, mais aussi deux âges — de l'enfance à l'adolescence. Holmer nomme ce plan, placé juste au milieu du film, «LE» plan¹ — elle reconnaît ainsi sa dimension de seuil et de cœur. C'est là que Toni, pour la première fois, mêle de façon harmonieuse les gestes de la boxe et ceux de la danse. Ce n'est pas un simple échauffement, c'est une lente métamorphose — que le son et la musique accomplissent également, commençant par des sons d'automobiles et d'oiseaux, se poursuivant par ceux des pieds sur le sol lors des mouvements de *jumping jack*², redoublés de moins en moins discrètement par un accompagnement rythmique sur la bande-son, qui s'accélère au fur et à mesure que la caméra se rapproche de Toni et que la clarinette déploie ses volutes hypnotiques. La passerelle devient un lieu mental et fantasmatique où Toni exacerbe et expulse ses contradictions. Il paraît somme toute logique qu'elle revienne lors de la séquence de convulsions [séq. 14]. En effet, lorsque Toni rêve sa métamorphose, le premier lieu où elle s'affirme est justement cette passerelle, dans un cadrage proche de la séquence centrale. Toni se trouve au centre du plan. Il n'y a plus d'escaliers, plus d'autoroute, plus d'immeubles; il n'y a qu'elle, encadrée par deux lignes de danseuses qui traversent le plan en deux mouvements opposés. La tenue brillante qu'elle découvre sous son survêtement montre explicitement cette fonction de chrysalide. Elle occupe le devant de la scène au centre d'un groupe.

Finissons sur une remarque: si les lieux ont vocation à être utilisés comme des scènes de spectacle, il y a cependant une véritable scène de théâtre, aux rideaux bleus, au fond de la salle de danse. À quoi sert-elle? Non à se (re)présenter, mais à écouter: Toni y surprend une conversation, de l'autre côté du rideau. Le monde est une scène (comme dans toute comédie musicale), mais la scène n'est qu'une cachette.

1 « Tout ce qui fait vibrer », entretien avec Jean-Philippe Tessé, *Cahiers du cinéma* n° 729, janvier 2017.

2 Mouvements que Toni effectue en écartant les jambes tout en rejoignant les bras au-dessus de sa tête.





Son

Un traitement expérimental

Dès la première seconde de projection, ce qui nous amène dans le film, c'est un son : la respiration de Toni alors que celle-ci n'est pas encore apparue à l'image. Ici, le plan est long et fixe, la respiration monotone. Lorsque Toni compte ses mouvements abdominaux, elle égrène aussi les premières secondes du film. Elle en fixe le commencement. Le son comme l'image placent Toni dans un univers fixe, prévisible — et placent non seulement le rapport au corps comme le centre de gravité de l'être-au-monde du personnage, mais surtout le souffle comme un son originaire. Le son devient une matière organique. *The Fits* est un film qu'on écoute au moins autant qu'on le regarde, et dont la bande-son peut s'apprécier indépendamment de l'image. Qu'entend-on exactement ?

● Sons organiques et rumeurs du monde

On entend déjà tout ce que le corps de Toni émet : mouvements, glissements, esquives, respirations, voix. Ce son indique la vie de ce corps, ainsi que sa résistance. Il est frappant d'ailleurs que dès le plan d'ouverture, on n'entende que sa respiration. Les bruits d'ambiance de la salle de boxe ont disparu. Les frottements des gants de boxe, à la séquence suivante, sont mixés beaucoup plus fortement. D'emblée, avant même que Toni ne fasse face au monde, un contraste existe, qui ne cessera de s'approfondir, entre la régularité de sa pulsation et l'agressivité, voire l'emballement, du monde extérieur. Il faut considérer la bande-son comme une partition sonore, symphonique, qui orchestre des mouvements musicaux amples avec des moments plus isolés, dédiés parfois à un seul son, voire à aucun. Lorsque Toni entre pour la première fois dans le gymnase vide, le silence est absolu. Cela peut paraître normal puisqu'il n'y a personne, mais ce n'est pas le cas car il existe toujours un résidu sonore qui compose l'identité d'un lieu — c'est même ce qu'on appelle les bruits d'ambiance. Or, ici il n'y en a aucun. Ce silence dramatise la découverte de Toni, qui entre dans un territoire vierge, donc potentiellement inquiétant. À l'inverse, lorsque Toni s'entraîne sur la passerelle ou, vers la fin du film, qu'elle sort du centre et regarde le ciel, des bruits d'ambiance ont été manifestement rajoutés au montage et mixés plus fortement : passage des voitures sur l'autoroute, gazouillis divers, rumeurs du monde.

À d'autres moments, ce sont des bruits presque infinitésimaux qui sont mis en avant : le décollement de la

décalcomanie sur la peau de Toni, par exemple, le grattage de l'ongle sur le vernis ou le bruit du bâton qui heurte le grillage. Ce sont les rares moments où Anna Rose Holmer appuie l'existence d'un objet par un gros plan sur lui — les gros plans du film concernent presque exclusivement le visage de Toni. Le gros plan visuel correspond aussi à un gros plan sonore. Ces micro-sons font entendre ce qui relève de l'imperceptible, presque de l'impartageable : la façon dont la partie la plus petite de notre corps nous constitue et nous affecte. Le spectateur doit pourtant les entendre distinctement.

« Nous avons écouté des enregistrements d'échographie ou durant des opérations chirurgicales pour voir ce que cela faisait d'être à l'intérieur du corps de quelqu'un d'autre »

Anna Rose Holmer

● Réinventions subjectives

Mais les intensités du son donnent également accès à la vie intérieure de Toni : les sons qui composent le monde environnant peuvent disparaître, certains sont nettement assourdis. Certaines scènes sont éloquentes. La première fois qu'elle voit Legs [séq. 2], le traitement sonore est particulièrement travaillé. Toni se situe derrière la porte, et le spectateur entend ce que chacun pourrait entendre s'il s'était situé à cet endroit : les sons sont forts mais étouffés, respectueux de la distance entre le point où est placée Toni et la source sonore, à l'intérieur de la salle et éloignée de la porte. Puis ils paraissent ralentis, transformés, plus cotonneux aussi, accompagnant le ralenti sur la chorégraphie de Legs qu'on voit à l'image. La musique devient une sorte de bourdonnement diffus qui disparaît aussitôt que parle Jermaine, tel un retour à la réalité après le détour de la rêverie ou du fantasme.

Ce moment de décrochage entre le point d'écoute et ce qui est donné à entendre est essentiel. C'est cela qui permet au spectateur de se sentir à l'intérieur de la conscience de Toni. Ici, l'exemple est simple car l'effet sonore va de pair



avec un effet visuel. Holmer le reproduit lorsque les coups de la boxe paraissent soudain trop agressifs pour Toni : le son de la chute d'un boxeur sera ralenti et amplifié [séq. 3]. Mais, lorsque Toni se change au vestiaire des filles et qu'elle se retrouve seule [séq. 4], le traitement sonore est plus complexe car ce qu'on entend ne correspond plus à ce qu'on voit. L'espace est déserté, tout autour de Toni s'étendent des traces d'existence ou de passage, vêtements, gourdes, affaires diverses. Pourtant, reste encore sur la bande-son comme un bruissement diffus, mélange de voix indistinctes et de mouvements : ce sont les fantômes sonores des adolescentes sorties, leur empreinte sensorielle sur la conscience de Toni.

● Continuités

L'usage de la musique extérieure au récit et composée exclusivement pour le film par Danny Bensi et Saunder Jurriaans relève absolument de cette logique. La partie strictement musicale s'intègre harmonieusement au mouvement symphonique global. Elle n'est pas séparée mais associée aux sons intradiégétiques. Lors de la convulsion de Toni, son souffle ne cesse d'être perçu, indissociable en fin de compte de la chanson de Kiah Victoria. Lorsque cette musique accueille, grâce aux techniques de montage et de mixage, les souffles des jeunes filles, il se nourrit de leur vie et devient vivant lui aussi. Les bruits organiques et la musique se fondent et se confondent pour construire une partition commune.

Surtout, Holmer passe discrètement et progressivement du son du monde à celui de la musique de film. La scène de la passerelle en est le plus bel exemple [séq. 7]. La scène se fonde d'abord sur les bruits de pas de Toni, puis le mixage superpose de frêles claquements : ceux-ci redoublent les pas, deviennent de plus en plus forts, donnant un rythme de plus en plus soutenu, qui se détache de l'image et continue alors même que Toni s'est arrêtée de bouger. Ensuite survient la mélodie hypnotique et légèrement dissonante d'une clarinette. Ce ne sont pas des sons juxtaposés : ils ont été très minutieusement mixés de façon à produire un continuum sonore qui donne l'illusion de la transformation et du développement d'un même son ou d'une même cellule rythmique.

Le choix de la clarinette est important : on a coutume de dire que cet instrument à vent est le plus proche de la voix humaine. Il associe intimement souffle et voix. On l'entend pour la première fois lors de la première scène sur la passerelle [séq. 3], lorsque Toni épuisée se tient au grillage. Le souffle épuisé se marie au bruit acide de la clarinette.

Le son signale ici un décrochage, un déséquilibre et la montée diffuse d'une angoisse, avant même l'apparition des convulsions. Ce son, à la fois inquiétant et lancinant, accompagne les scènes de convulsions. Il permet ainsi de créer une angoisse sourde, propice à un récit fantastique : c'est le son du dérèglement et de la métamorphose (on ne sait pas si une mélodie se brouille ou si elle naît). Il est la signature sonore de *The Fits*.

● Comment écouter un film ?

Les élèves ont l'habitude de regarder un film, pas de l'écouter. Ils peuvent décrire ce qu'ils voient, pas ce qu'ils entendent. Comment les amener à identifier les sons puis à comprendre comment ils sont recréés et participent à l'expérience cinématographique ? Dissociations d'abord images et sons. Peut-on déduire le plan qui a été tourné à partir de la bande sonore ou deviner les éléments du monde qui y seront représentés ? Non, mais cela permettra de comprendre qu'à un son donné peuvent correspondre des montages très différents. *The Fits* nous y invite et le premier plan s'y prête très bien puisque la bande-son précède la bande-image. Nous percevons le halètement de Toni avant de la voir faire ses exercices sportifs. Aurait-on pu cadrer autrement tout en conservant les mêmes sons ? Découper davantage la séquence ? Ensuite, cherchons à varier la nature des sons proposés. Il ne s'agit pas de distinguer les sons intra et extradiégétiques mais de repérer la variété des composantes de la texture sonore. Le *drill* que dansent les adolescentes mêle voix, souffles et musiques et c'est cet ensemble qui constitue l'empreinte sonore de la danse (et pas simplement la musique). Il serait intéressant de chercher alors des plans qui ont vraisemblablement été surmixés ou dont on a soigné la bande sonore. Les plans de ciels résonnent par exemple de bruits d'oiseaux qui ont été rajoutés après coup. Cette recomposition du son au montage et au mixage impose la sensorialité de cet univers. Enfin, on pourra relever les plans silencieux ou qui font résonner un écho pour mettre en avant la force plastique et narrative de la proposition sonore. Il pourra être possible de procéder inversement, en partant d'images muettes pour reconstituer une bande-son.

Échos et influences

Un film hybride

À l'image de Toni qui cherche à trouver sa voie en conciliant les gestes de la boxeuse et l'inspiration de la danseuse, le style d'Anna Rose Holmer se caractérise moins par sa radicalité que par son hybridité, trouvant des points d'appui et des références parmi des films très différents. Ce ne sont pas des hommages à proprement dit (même s'il n'est plus possible de voir un travelling avant dans un lycée sans penser à *Elephant* de Gus Van Sant). Ce sont plutôt des directions esthétiques qui indiquent autant le refus d'une narration hollywoodienne que la recherche d'une esthétique sensorielle qui n'impose au spectateur ni une place déterminée ni un message.

● *Elephant* ou l'aventure intérieure

L'influence du film de Gus Van Sant, sorti en 2003, est très importante. Elle saute aux yeux dans l'utilisation de ces très longs plans-séquences, lents et chorégraphiques, guidés par un personnage qui semble aimer la caméra. Ils transfigurent instantanément l'espace: l'architecture devient un espace flottant, mouvant, qui exprime la psyché du personnage. Le mouvement de la caméra donne au personnage une détermination, une vitalité qui n'est pas écrasée par l'espace mais qui au contraire le réinvente. La bande-son, alors, ne colle pas au réel mais au contraire s'en détache pour essayer d'exprimer l'état intérieur du personnage, sa mélancolie ou sa tristesse, son être-au-monde en tout cas. Les très nombreux cris d'oiseaux qui accompagnent les pans de ciel ou les interruptions brutales de l'environnement sonore, l'invention d'un espace sonore cotonneux et assourdi, la variété des distorsions sonores (par la musique comme par le mixage) transmettent au spectateur la singularité existentielle de Toni et lui font partager ses troubles et sa manière de ne plus toujours adhérer au réel sans passer par les mots. Mais il y a aussi un second héritage, décisif pour un metteur en scène, qui concerne la façon de respecter un personnage et l'acteur qui l'incarne. Il suffit de rapprocher un plan-séquence de *The Fits* (par exemple, la première scène de danse, lorsque la caméra cadre Toni de dos et se décentre progressivement – ou l'arrivée de Toni au centre, entourée par les adolescentes qui courent) de la scène d'entraînement au football américain dans *Elephant*. À ce moment, Van Sant fait le choix du hors-champ: rien de l'entraînement à proprement dit n'est filmé, il ne garde que les mouvements décalés des lycéens, leur retard, leurs gestes perdus dans le vide. Le décentrement de la caméra est essentiel: il transforme une scène banale en chorégraphie des mélancolies ordinaires. Bien que le contenu scénaristique de la scène paraisse pauvre, l'image devient pour le spectateur une expérience existentielle.

Elephant (2003) © DVD/Blu-ray MK2



Boxing Gym (2010) © DVD Biao Out



● *Boxing Gym* ou l'apprentissage du geste

Frederick Wiseman est le plus grand documentariste américain vivant. S'il a l'habitude de filmer les institutions de son pays (prison, hôpitaux, université, tribunaux, etc.), il a consacré en 2010 un film à une salle de sport d'Austin. Les premiers plans du film montrent des amateurs qui s'entraînent, sur le ring, au punching-ball ou avec des enfants. Il n'y a aucun commentaire en voix off et aucun dialogue pour nommer les adhérents du club ou pour essayer d'étoffer leur histoire. Le récit ne passe pas par les ressorts du drame mais par l'accumulation de scènes courtes, toutes centrées sur la répétition d'un geste et sur l'effort d'un homme ou d'une femme pour le maîtriser. Ne filmer qu'un geste n'est pas un appauvrissement, c'est même au contraire une forme de morale et de respect. Wiseman ne garde de l'américanité que le travail d'un corps et la persévérance qui le traverse. Le cadrage serré, l'attention aux répétitions correspondent en fait à l'attention à ce qui fait qu'un être se forme et devient ce qu'il est. Que filme-t-on lorsqu'on essaie de réduire le cadre aux manifestations et aux gestes d'un corps? Cette question est commune à Wiseman et à Holmer. À travers le corps, le documentariste filme des volontés en action:

volonté de résister, de s'embellir, de se renforcer, de se sentir exister. Holmer pourrait faire cette même réponse. D'ailleurs, les tout premiers plans de *The Fits* dans la salle de boxe semblent provenir directement du film de Wiseman : la clarté du geste l'emporte sur la possibilité d'identifier ou de reconnaître un corps, le souffle et la respiration permettent de faire exister le personnage. Pourtant, lorsque Holmer filme les adolescentes, elle se rapproche d'autres films de Wiseman, *Ballet* (1995) ou *La Danse, le ballet de l'Opéra de Paris* (2009), moins en raison de son sujet (la danse) que de son attention aux lieux, à leur dissémination, aux couloirs ainsi qu'aux temps faibles (repos, détente, discussions) où le groupe se consolide et existe comme tel.

● *Carrie* ou les codes de l'horreur

Pour le climat anxiogène que crée l'apparition des convulsions puis leur contagion, Anna Rose Holmer cite des influences issues du cinéma d'horreur, et en particulier *Morse* (2008), le film de vampires de Tomas Alfredson. Les personnages y sont de jeunes adolescents ; le vampirisme y est une métaphore de la différence comme d'un excès de violence impossible à canaliser ; l'ambiance neigeuse et claustrophobique du film contraste avec la profondeur et la force lyrique du sentiment qui réunit les deux personnages principaux. *Carrie* de Brian De Palma (1976) peut aussi offrir un contrepoint intéressant à *The Fits* parce que, d'une part, le film décrit un personnage féminin isolé, qui ne peut pas s'intégrer à un groupe d'adolescentes du même âge et que, d'autre part, la description de la puberté et de la transformation du corps est extrêmement dramatisée par les codes du cinéma d'horreur. De Palma crée un opéra de fureur et de sang où la crise physique entraîne la destruction de l'univers. Le cinéaste crée un crescendo grâce auquel les plus grandes violences (rage et volonté de vengeance) peuvent se déchaîner. L'intérêt de ce rapprochement est de pointer

tout ce que Holmer laisse délibérément irrésolu ou inefficace : la lévitation est un moment poétique, lyrique ; la convulsion finale de Toni est beaucoup moins un déchaînement qu'une tentative de conciliation, voire de réconciliation [Séquence]. De Palma utilise les lieux du lycée américain pour créer une atmosphère d'étouffement et d'humiliation constante ; Holmer, au contraire, part d'une sensation d'enfermement pour envisager une libération ou une harmonie. Les pouvoirs télékinétiques de Carrie placent la transformation du corps adolescent du côté de la monstruosité, de l'explosion, de l'hyperviolence. La convulsion de Toni recherche une forme de paix avec soi. Le tremblement qui la parcourt devient gracieux, beau, spectaculaire. Holmer utilise certains codes de l'horreur (le corps qu'on ne maîtrise plus, l'expansion du mal, le surgissement de ce qui défigure) pour mieux les détourner ou en proposer une version apaisée. L'horreur y est presque subliminale. Ce qui arrive à Toni n'est plus de l'ordre de la destruction, mais de la vie et de la métamorphose.

● *Tomboy* ou les signes d'appartenance

Anna Rose Holmer cite aussi fréquemment avec admiration les films de Céline Sciamma. Le lien, à première vue, peut paraître étonnant, voire constituer un contresens. Dans *Tomboy* (2011) comme dans *The Fits*, les personnages principaux ont le même âge et le passage à l'adolescence leur permet de quitter les indéterminations sexuelles de l'enfance. Mais dans *Tomboy*, Sciamma refuse, avec douceur et fermeté à la fois, les formes de sexualité assignées par la société : le personnage de Laure ne veut absolument pas ressembler aux femmes ni se comporter en fonction des signes de la féminité tels que la société les a institués. Toni, au contraire, apprend à se maquiller, à se percer les oreilles et c'est dans cette ressemblance aux aînées qu'elle trouve une énergie pour s'affirmer et se construire. Ce personnage, comparé à Laure, peut sembler totalement conformiste, ayant intériorisé toutes les normes sociales. Pourtant, quelque chose les unit : un besoin d'appartenir à une communauté en adoptant les apparences. Leur différence est que Toni souhaite appartenir à une communauté de femmes, alors que Laure cherche à être acceptée par des garçons. Par ailleurs, le film de Sciamma traite aussi des conséquences du mensonge, ce que ne fait pas du tout Holmer. Si l'on prend *Bande de filles* (2010), plus proche de *The Fits* en ce qu'il traite explicitement de la volonté d'intégrer un groupe, la vision de Sciamma est plus mélancolique, mais également plus naturaliste ou plus politique. Elle explore les constructions du lien social, mais elle en dégage aussi les délitements, les oppressions et les humiliations. Holmer fait à sa façon le choix de l'utopie et de l'intériorité et refuse d'aborder les déchirures de la construction sociale. Ce sont les formations et les limbes mouvants de la conscience qui l'intéressent, ainsi que la manière dont la représentation du corps permet de les rendre visibles.

Carrie (1976) © DVD/Blu-ray MGM/United Artists



Tomboy (2011) © DVD/Blu-ray Pyramide Vidéo



Document

« Penser le film comme une question »

Dans cet extrait d'un entretien pour le média YARD au moment de la sortie du film en France, Anna Rose Holmer donne des précisions sur ses intentions ainsi que sur ses méthodes de travail. Elle ne cherche pas à informer, mais à suggérer ou à donner à rêver. *The Fits* n'affirme rien. Les réponses de la cinéaste nous font mieux comprendre ce qu'elle entend par là.

On reste assez perplexe face aux indications et aux réponses troubles qu'apporte le film, c'était volontaire d'être si implicite ?

On pense le film comme une question, pas une affirmation. Dans beaucoup de moments du film on essaie de mettre le spectateur dans la réalité subjective de Toni, qui elle-même est incertaine de ce qui se passe. Placer le public dans un territoire d'incertitude est vraiment difficile, c'est un vrai challenge tant dans la créativité que dans la narration car cela signifie ne jamais être sûr d'où on pose les pieds. Ce fut vraiment un parcours du combattant de mettre les spectateurs dans sa perspective. Toni ne sait vraiment quelque chose que dans les dix derniers plans du film, donc oui cela peut être frustrant pour certains spectateurs mais si on accepte cette zone d'inconfort cela peut être amusant à regarder. Des gens m'ont dit qu'ils n'avaient pas compris le film au départ, avant d'en rêver plusieurs mois après car ça les tracassait. C'est le meilleur compliment qu'on puisse me faire.

Vous avez déclaré être féministe et que *The Fits* était un film féministe.

Je me considère comme féministe. Je ne veux pas que ça crée des barrières, je ne veux pas que le film soit exclu car il est féministe mais je veux qu'il réunisse. Je pense que depuis longtemps les femmes se sont prises d'empathie pour des héros masculins, quand je regarde un film avec un protagoniste homme, je me mets dans son corps, dans sa perspective. Il faut demander la même chose aux

hommes quand ils sont devant un film avec une protagoniste femme, de se mettre dans sa peau. C'est nécessaire pour construire un dialogue et un échange et il y a beaucoup à apprendre dans le fait de se mettre dans la perspective de quelqu'un d'autre.

Comment avez-vous choisi le groupe de danse des Q-Kidz, qui jouent les rôles des danseuses dans le film ?

Dans mon idée originale, le personnage de Toni me ressemblait beaucoup plus. Mais à force de temps et de dialogue avec mes deux collaboratrices, on a changé de direction et évolué vers une danse plus compétitive. On a cherché sur YouTube sans succès pendant 3 mois avant de tomber sur un clip de ce crew. On est tombées amoureuses d'elles. On les a appelées, elles ont dit oui et on a ensuite écrit le script avec elles en tête. On les a sondées, puis on a réécrit. C'était une vraie collaboration. Il y a cet élément de « danse-combat » qui s'apparente à de la boxe. Mais aussi de la fantaisie, de la parade. *West Side Story* est une grande influence, c'est de la danse de rue mélangée avec du ballet.

Comment s'est passée l'immersion dans le groupe, issu de la communauté noire de la ville ?

Ce fut une grande décision. Mes deux coscénaristes [Saëla Davis et Lisa Kjerulff] sont d'origines différentes donc le film a été une vraie expérience de partage. On a décidé de travailler sur un casting entièrement noir ; la première chose pour moi a été de leur prévenir que je n'étais pas une connaisseuse ou experte de leur culture. J'ai habité 9 semaines à Cincinnati pour tourner les 3 dernières semaines donc j'ai passé 6 semaines à parler et partager et réécrire avec les filles. Il y a eu beaucoup d'écoute.

Extrait d'un entretien réalisé en 2017 par Terence Bikoumou pour YARD.

Anna Rose Holmer donne un certain nombre d'informations qui peuvent donner à réfléchir :

- *The Fits* n'affirme rien mais interroge, comme dans un rêve. Est-ce le cas ?
- Il s'agit de proposer une expérience au spectateur, de le placer dans la conscience d'une femme. Cela a-t-il pu changer un peu le point de vue du spectateur ? Les élèves l'ont-ils ressenti ?
- Les personnages sont très différents de la cinéaste, dans leur culture comme dans leur personnalité. Il en est de même pour les enfants qui ont participé au tournage. Pourquoi cette extériorité alors même que le film donne l'impression au contraire d'un partage et d'une connaissance de ces danses ?
- Le mot important est celui d'écoute. Le rythme du tournage mime ou reprend à sa façon l'itinéraire de Toni : d'abord à l'extérieur du groupe, puis intégrée de sorte qu'elle se construit à travers l'expérience collective. On a coutume de dire qu'un film raconte très souvent l'histoire de son tournage. C'est aussi le cas pour *The Fits*. Le terme insiste aussi sur la dimension sensorielle du travail. Faire *The Fits* pour la cinéaste, comme le regarder pour le spectateur, c'est d'abord écouter.
- Anna Rose Holmer insiste sur la dimension collective de son travail : son prochain film, présenté comme un drame gothique, sera coréalisé avec Saëla Davis. On peut même se demander à quel point il est juste de faire d'elle l'unique autrice du film.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

The Fits (2015) d'Anna Rose Holmer, DVD et Blu-ray, ARP.

Films sur la boxe

Fat City (1972) de John Huston, DVD et Blu-ray, Wild Side Vidéo.

Raging Bull (1980) de Martin Scorsese, DVD, MGM/United Artists, et Blu-ray, 20th Century Fox.

Ali (2001) de Michael Mann, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Million Dollar Baby (2004) de Clint Eastwood, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Films sur la danse

Billy Elliot (2000) de Stephen Daldry, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Girl (2018) de Lukas Dhont, DVD et Blu-ray, Diaphana.

Influences

Carrie (1976) de Brian De Palma, DVD et Blu-ray, MGM/United Artists.

Elephant (2003) de Gus Van Sant, DVD et Blu-ray, MK2.

Boxing Gym (2010) de Frederick Wiseman, DVD, Blaq Out.

Tomboy (2011) de Céline Sciamma, DVD et Blu-ray, Pyramide Vidéo.

Bande de filles (2014) de Céline Sciamma, DVD et Blu-ray, Pyramide Vidéo.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le film

• Emma Brown, « Anna Rose Holmer's allegorical adolescence », *Interview Magazine*, 2 juin 2016 [en anglais] :
↳ interviewmagazine.com/film/anna-rose-holmer-the-fits

• Nicholas Elliott, *The Fits*, dossier *Collège au cinéma* n° 257, CNC :
↳ cnc.fr/documents/36995/145981/The+Fits+d%E2%80%99Anna+Rose+Holmer+-+dossier+ma%C3%A9tre.pdf/30d47672-a6b5-8f25-493e-ebca1f0fb373

• Jean-Philippe Tessé, « Ravie », *Cahiers du cinéma*, n° 729, janvier 2017.

• Jean-Philippe Tessé, « Tout ce qui fait vibrer », entretien avec Anna Rose Holmer et Lisa Kjerulff, *Cahiers du cinéma* n° 729, janvier 2017.

Autres références

• Emmanuelle André, *Le Choc du sujet : De l'hystérie au cinéma (XIX^e-XXI^e siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

• Adrienne Boutang et Célia Sauvage, *Les Teen Movies*, Vrin, 2011.

• Gérard Camy et Julien Camy, *Sport & Cinéma*, Éditions du Bailli de Suffren, 2016.

SITES INTERNET

Clip de « My Willing Heart » de James Blake réalisé par Anna Rose Holmer :
↳ youtube.com/watch?v=otYHF8jaLjw

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com/film/the-fits



- Anna Rose Holmer répond aux questions des élèves du lycée Faïdherbe (59)
- Analyse de la bande-annonce

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre

Premier film d'une cinéaste trentenaire, Anna Rose Holmer, *The Fits* constitue un bon exemple de ce que peut proposer le cinéma américain indépendant contemporain : une belle exigence formelle associée à une expérience sensorielle où l'histoire se raconte par les gestes et les regards. C'est surtout un conte initiatique d'une profonde douceur où Toni, une fillette de 11 ans, apprend à grandir à sa façon. Elle s'entraîne à boxer avec son frère dans un grand centre sportif, mais elle est très attirée par l'apprentissage de la danse que pratique une troupe de filles à l'étage au-dessus. Peu d'explications et de dialogues : l'évolution dramatique est volontairement mise à distance. Que sont ces convulsions que se mettent à éprouver subitement les jeunes danseuses ? Pourquoi semblent-elles se rapprocher de plus en plus de la vie de Toni ? Anna Rose Holmer filme des tremblements, des mutations, des manifestations énigmatiques pour dire la naissance d'un bouleversement intérieur : le désir et la vie, l'envie de ressembler et de devenir.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas | Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédacteur du dossier : Jean-Marie Sarnocki | Iconographe : Capricci Éditions | Conception graphique : Charlotte Collin — formulaprojects.net | Conception et réalisation : Capricci Éditions — 103 rue Sainte-Catherine, 33000 Bordeaux — www.capricci.fr | Achievé d'imprimer par Stipa en juillet 2020



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA