



Fiche technique	1
Réalisatrice Anna Rose Holmer : parcours d'une touche-à-tout	2
Mise en scène Un film façonné par la contrainte	4
Découpage narratif	6
Genre Du réalisme documentaire au réalisme magique	7
Personnage Toni : personne ou personnage ?	8
Point de vue Filmer à hauteur d'enfant	10
Séquence Bienvenue aux «morpions»!	12
Image Une caméra expressive	14
Musique Comme une respiration	15
Filmer la danse Entretien avec Anna Rose Holmer	16
Thème Un étrange malaise	18
Bonus Jamie Lidell et les Q-Kidz	20

● Rédacteur du dossier

Nicholas Elliott est correspondant des *Cahiers du cinéma* à New York depuis 2009. Il est aussi programmateur pour le Festival de Locarno et écrit sur le cinéma pour divers sites et revues anglophones comme *Film Comment*, *Criterion* et *BOMB*.

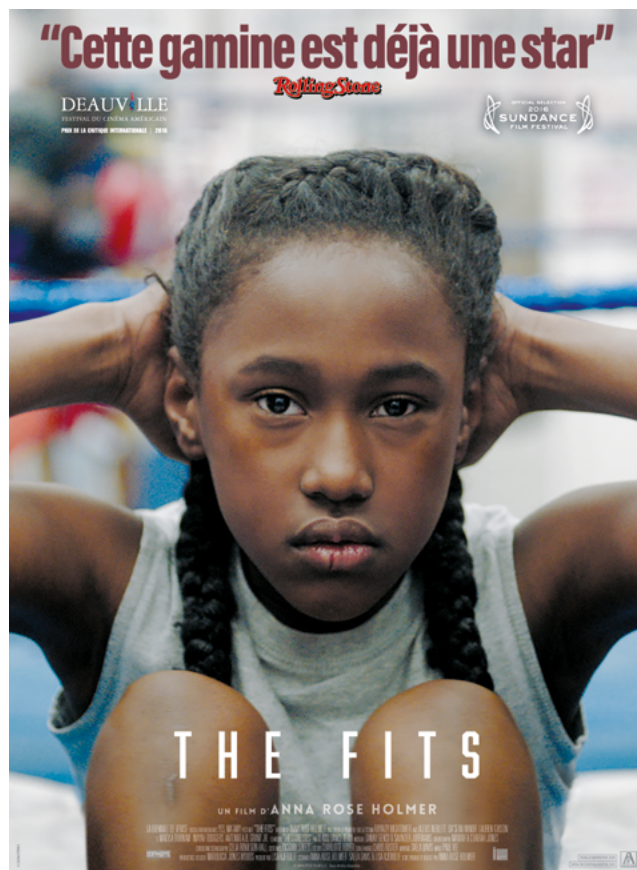
● Rédacteur en chef

Joachim Lepastier est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis novembre 2009 et enseigne dans des écoles d'architecture et de cinéma. Pour *Collège au cinéma*, il est l'auteur des livrets pédagogiques sur *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin et *Le Garçon et le monde* d'Alê Abreu.

Fiche technique

● Synopsis

Toni, une fillette d'une dizaine d'années, passe ses après-midis à s'exercer à la boxe avec son grand-frère Jermaine et ses amis adolescents dans un complexe sportif de Cincinnati, dans le Midwest des États-Unis. Un jour elle s'attarde à regarder l'entraînement des «Lionnes», une équipe d'adolescentes se formant à la danse compétitive dans le même complexe. Elle ne veut plus être une simple spectatrice et décide de les rejoindre. Lors de sa première séance d'entraînement, Toni découvre maladroitement une autre façon de se servir de son corps, en alliant la force de l'athlète et la grâce de la danseuse. Mais cet accord ne vient pas du premier coup. La première séance, où les jeunes danseuses sont baptisées les «morpions» vire ainsi à la chorégraphie désaccordée, presque burlesque. Mais des phénomènes étranges se produisent entre les murs du centre. Legs, la capitaine de l'équipe, est frappée de mystérieuses convulsions en plein entraînement, sans que la cause en soit connue. Toni s'implique de plus en plus dans cet univers féminin, délaissant la boxe et son frère pour se lier d'amitié avec Beezy et Maia, autres nouvelles danseuses de son âge. Avec ses amies, elles se retrouvent ainsi la nuit dans les espaces du complexe sportif, et s'approprient les lieux. D'autres danseuses plus âgées sont prises d'étranges tremblements. Aux yeux de Toni, les lieux deviennent plus magiques qu'inquiétants. Elle se rend régulièrement seule sur une passerelle, d'abord pour faire du footing, ensuite pour trouver à assimiler la chorégraphie en prenant de plus en plus plaisir à ses mouvements. Au moment même où elle se prépare à montrer ses progrès à ses coéquipières, elle apprend que l'entraînement est annulé en raison des crises ayant frappé les autres danseuses. Toni observe que la peur de ses nouvelles amies se transforme en un sentiment d'inévitabilité – presque d'envie. Quand Maia et Toni sont elles aussi frappées par les convulsions, elle se sent exclue. Mais elle ne peut revenir en arrière, vers le monde de la boxe et des grands-frères. Elle sera touchée à son tour par ce phénomène étrange, mais vivra ce moment comme un rituel d'initiation, entre transe et élévation spirituelle. Ses pieds ne touchent plus le sol. Aux yeux de ses camarades, elle a dépassé les gestes de la danse, et les accueille dans une grande parade onirique, traversant joyeusement tous les lieux de leur histoire. ■



Affiche française © AEP

● Générique

THE FITS

États-Unis | 2015 | 1h12

Réalisation

Anna Rose Holmer

Scénario

Anna Rose Holmer

Lisa Kjerulff

Saela Davis

Image

Paul Yee

Assistants metteurs en scène

Annalise Lockhart

Jack Grimmett

Décors

Charlotte Royer

Musique

Danny Bensi

Saunder Juriaans

Montage

Saela Davis

Production

Yes, Ma'am!

Distribution

ARP Sélection

Format

2.35, numérique, 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



Réalisatrice

Anna Rose Holmer : parcours d'une touche-à-tout

Si Anna Rose Holmer n'a que trente ans lorsqu'elle entame le tournage de *The Fits*, la jeune femme a déjà un long et éclectique parcours dans le cinéma.

Née à Pawling, petite ville de campagne à une centaine de kilomètres au nord de New York, Anna Rose Holmer se passionne d'abord pour la photographie : adolescente, elle travaille comme assistante d'un photographe et participe à des ateliers de photo. C'est en découvrant *Streetwise* (1984), documentaire de Martin Bell sur des enfants vivant dans les rues de Portland, au nord-ouest des États-Unis, et inspiré d'un photoreportage de la grande photojournaliste américaine Mary Ellen Mark, qu'Anna Rose Holmer envisage pour la première fois de travailler dans le cinéma.

● Au plus près de la caméra

La jeune femme s'inscrit à la prestigieuse école de cinéma de la New York University (NYU). Si la plupart de ses camarades choisissent une option réalisation ou scénario, Anna Rose Holmer se forme à la prise de vue, c'est-à-dire à l'art et à la technique de filmer un sujet, de l'éclairage au maniement de la caméra. En apprenant à se servir d'une caméra, elle met à profit ses acquis de jeune photographe, tout en sachant qu'il sera plus facile pour elle non seulement de trouver du

travail mais de continuer à se former après l'école en proposant ses services aux départements caméra de films en tournage. En effet, si les plateaux restent des lieux de travail qui font la part belle à l'apprentissage, les techniciens du département caméra ont l'avantage d'être en première ligne, au moment même où on enregistre une prise, tandis que les techniciens d'autres départements tels que le décor ou les HMC (habillage, maquillage, coiffure) interviennent plutôt en amont ou en aval. Pour une future réalisatrice, la meilleure place pendant que la caméra tourne est à proximité du réalisateur et des comédiens.

Avant même de terminer ses études en 2007, Anna Rose Holmer occupe divers postes sur des courts métrages : d'abord comme assistante caméra, où elle est responsable de tout ce qui a trait à la caméra et à ses accessoires, du nettoyage des objectifs au réglage de l'appareil, ainsi que de la mise au point pendant la prise (pour s'assurer que l'image n'est pas floue). Elle travaille aussi comme cadreuse. Elle définit les limites de l'image, souvent en dialogue avec le réalisateur ou le chef opérateur, responsable de la lumière sur le plateau et donc du rendu global de l'image. Riche de son expérience, Anna Rose Holmer accède à des tournages plus importants, tel le premier chapitre de la série *Twilight* (Catherine Hardwicke, 2008), mais participe aussi à quelques films marquants du cinéma indépendant new-yorkais des années 2000, notamment *Tiny Furniture* de Lena Dunham (2012), future créatrice de la série *Girls*, sur laquelle Holmer est machiniste caméra, responsable de la fixation de la caméra comme du matériel d'éclairage demandé par le chef opérateur.

Anna Rose Holmer est elle-même chef opératrice sur un court métrage et un documentaire avant d'occuper ce poste sur son propre premier film en tant que réalisatrice: *Twelve Ways to Sunday*, documentaire de 2010 proposant une série de portraits d'habitants d'Allegany County, région rurale au sud-ouest de l'État de New York. La même année, elle coréalise avec Matt Wolf, un ancien camarade de NYU, *A Ballet in Sneakers: Jerome Robbins and Opus Jazz*, un court documentaire sur le tournage de *NY Export: Opus Jazz*, un film où les danseurs du New York City Ballet reprennent dans divers décors urbains la chorégraphie classique du même nom de Jerome Robbins, figure essentielle du ballet moderne et coréalisateur de *West Side Story*. *NY Export: Opus Jazz* est coréalisé par un autre ancien de NYU, Jody Lee Lipps, lui aussi collaborateur de Lena Dunham en tant que chef opérateur de *Tiny Furniture*, puis réalisateur de deux épisodes de *Girls*. Dans ce petit monde du cinéma indépendant new-yorkais où on s'échange régulièrement les places, Anna Rose Holmer s'improvise productrice pour le prochain film de Jody Lee Lipps en tant que réalisateur, *Ballet 422*, se chargeant de chercher les financements du film et de l'administration de son budget.



● De la danse au cinéma

C'est sur le tournage de ce documentaire sur un jeune chorégraphe cherchant ses marques au prestigieux New York City Ballet qu'Anna Rose Holmer trouve l'inspiration pour *The Fits*. La réalisatrice s'intéressait en effet depuis un temps au thème de l'adolescence comme rite de passage, et âge où l'on se cherche des modèles. Sur le tournage de *Ballet 422*, elle s'aperçoit que le monde de la danse peut servir à approfondir ce thème en offrant un cadre où l'imitation est visible par tous — les danseurs apprenant le plus souvent une chorégraphie en observant les mouvements du chorégraphe ou d'autres danseurs. Avec ses amies Saela Davis et Lisa Kjerulff, respectivement monteuse et coproductrice de *The Fits*, Anna Rose Holmer attaque l'écriture du scénario.

Maintenant que son projet prend forme, il reste à Anna Rose Holmer à affronter un des plus grands défis pour une jeune cinéaste: réunir l'argent nécessaire à la réalisation. Trouver les financements pour produire un film est particulièrement difficile aux États-Unis, où il n'existe pas de système de subventions ou de préachats par la télévision. Les cinéastes indépendants (ceux qui ne sont pas produits par les studios d'Hollywood) sont donc obligés de chercher des investisseurs privés, qui minimisent leurs risques financiers en investissant dans des films avec des acteurs connus, réalisés par des cinéastes ayant fait leur preuve, deux conditions que le projet d'Anna Rose Holmer ne remplit pas. Comment faire? C'est alors que la jeune cinéaste entend parler de la Biennale College Cinema, une nouvelle initiative de la Biennale de Venise, la fondation italienne qui organise les festivals de danse, de musique, d'architecture, d'art plastique et de cinéma à Venise. À partir de 2012, la Biennale College Cinema invite chaque année les cinéastes voulant réaliser un premier ou deuxième long métrage à présenter leur projet dans le cadre d'un concours dont les trois gagnants verront leurs films produits par la Biennale et montrés à la Mostra de Venise, le plus ancien festival de cinéma au monde et l'un

des plus prestigieux. Mais attention: les gagnants doivent se prêter à de strictes règles du jeu qui stipulent que les films doivent être réalisés sur un micro-budget, sans autres apports financiers que les 150 000 euros accordés par la Biennale. Les films doivent aussi être prêts pour la prochaine Mostra, ce qui implique un calendrier extrêmement serré d'un an entre le feu vert et la première projection. Après avoir envoyé une esquisse de scénario à la Biennale, Anna Rose Holmer apprend qu'elle est parmi les douze lauréats présélectionnés pour se rendre à Venise et travailler leurs projets avec des mentors pendant dix jours. Au bout de cette période de développement, *The Fits* est choisi pour être produit. Le compte à rebours est lancé! ■

« J'ai commencé à penser à l'adolescence comme à une chorégraphie que l'on apprend de la même manière, en reflétant les corps, en regardant les autres pour définir notre façon de bouger, de parler, et de penser à soi. »

Anna Rose Holmer,
entretien avec Kathryn Bronwyh, *The Guardian*, 19 février 2017

● Anna Rose Holmer, cinéaste de la féminité

Anna Rose Holmer a également réalisé un clip pour le chanteur James Blake, *My Willing Heart*, avec Natalie Portman dans le rôle principal. Il serait intéressant de demander aux élèves de le comparer avec *The Fits*. On pourra attirer leur attention sur des partis-pris esthétiques très différents (image en noir et blanc, rythme du montage beaucoup plus lent) qui n'empêchent pas une continuité thématique. Tout comme *The Fits*, ce clip est ainsi une représentation musicale de la féminité. Après les mutations de l'adolescence, Anna Rose Holmer scrute ici les transformations liées à la grossesse, tout en proposant une rencontre entre le sport et la danse. La natation remplace la boxe. Si les deux œuvres divergent au niveau de leurs rythmes et d'ambiances, elles témoignent d'une approche commune.

My Willing Heart, clip pour James Blake
© Universal Music Group



Mise en scène

Un film façonné par la contrainte

VIDÉO
EN
LIGNE

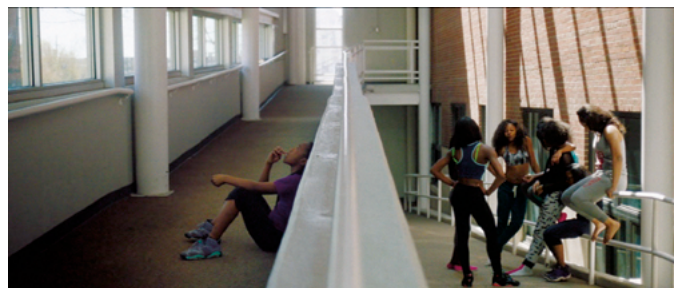
The Fits est un film à petit budget mais la précision et l'intelligence de la mise en scène en font une grande expérience de cinéma.

Une fois que *The Fits* est sélectionné pour être produit par la Biennale College Cinema, Anna Rose Holmer doit affronter le défi de réaliser son film pour 150 000 euros, budget extrêmement modeste pour un long métrage de fiction. L'histoire de *The Fits* se prête heureusement à une production relativement économique, car elle se passe entièrement autour d'un complexe sportif, ce qui minimise les déplacements coûteux, et les rôles principaux sont tenus par des enfants et des adolescents, ce qui exclut plus ou moins un casting de prestige avec des vedettes et leurs salaires faramineux. Reste la question de la mise en scène, c'est-à-dire de la façon dont l'histoire va exister dans l'espace et à l'écran. «Mise en scène» est un terme aussi vaste qu'il peut sembler vague, car il se rapporte à l'ensemble des choix opérés par un réalisateur ou une réalisatrice, avec leurs équipes, pour donner chair à un récit. La mise en scène, c'est à la fois trouver une unité conceptuelle au film, et trouver des réponses pas à pas : de la sélection des costumes pendant la préparation, choix des mouvements de caméra et de l'éclairage sur le tournage, longueur d'un plan lors du montage, volume d'un effet sonore au mixage. Plusieurs films peuvent ainsi raconter la même histoire de manière totalement dissemblable (le meilleur exemple hexagonal étant sans doute les nombreuses *Jeanne d'Arc* : austère chez Robert Bresson — *Le Procès de Jeanne d'Arc* en 1962 —, spectaculaire chez Luc Besson — *Jeanne d'Arc* en 1999 —, chantante et burlesque chez Bruno Dumont — *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* en 2017).

● Un art de l'espace

La mise en scène est d'abord un art de l'espace. Comment un personnage traverse-t-il l'espace ? Comment la caméra dessine-t-elle cet espace ? Et que nous raconte le rapport entre le personnage et l'espace ? Dans *The Fits*, l'espace est extrêmement parlant. Anna Rose Holmer a su faire des contraintes économiques un atout de mise en scène et les mettre au service de son ambition visuelle. Ainsi, le choix de rester dans l'espace du complexe sportif et de ses alentours n'est pas perçu comme une solution de fortune mais une vraie force, permettant une mise en scène épurée et expressive. Le monde circonscrit de Toni rappelle les huis clos des films d'horreur évoqués par les crises mystérieuses, mais reflète aussi l'intensité des débuts de l'adolescence. Aidée par le choix du format 2.35 (un format d'image où le rapport entre la largeur de l'image et sa hauteur est de 2,35), Anna Rose Holmer tire parti du graphisme des lieux, saisissant l'étendue des espaces dans des plans larges comme celui où Toni semble perdue au milieu de la piscine vide juste avant sa crise [01:00:06 – 01:01:04] : une figure seule, en proie au doute. En revanche, le format horizontal est également utile pour montrer la profusion des corps, l'écran rempli de «Lionnes» contrastant avec la solitude de Toni. Mais quand un dernier plan large montre la piscine remplie par Toni et les «Lionnes» pendant le défilé final, on voit de manière frappante que Toni a réussi à intégrer le groupe [01:04:25 — 01:04:30].

Autre contraste visuel, les grosses croix noires de la piscine vide ont une allure cérémoniale, presque sinistre quand Toni est seule mais plutôt festive quand elles servent de fond à la troupe entière. La mise en scène d'Anna Rose Holmer privilégie ainsi des espaces qui peuvent résonner de manières différentes avec les thèmes du film. Récit d'une transformation,



« Le bâtiment est comme une extension de leur corps. 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, *Cahiers du cinéma* n°729

d'un passage de l'enfance à l'adolescence, *The Fits* revient tout naturellement à des lieux de passage, des ponts aussi métaphoriques que réels, que ce soit la rampe où Toni traîne entre les séances d'entraînement ou la passerelle où elle va découvrir sa façon de danser. La passerelle est aussi bien un cocon qu'une cage, mais surtout un pont vers l'avenir. Anna Rose Holmer joue de cette gamme symbolique en fonction de l'endroit où elle place sa caméra.

La jeune réalisatrice remarque que son expérience de cadreuse lui a donné l'habitude de développer sa pensée de manière visuelle et de trouver des solutions graphiques proches de la bande dessinée. Un plan est particulièrement explicite. Toni est assise d'un côté de la rambarde longeant la rampe qui mène vers la salle d'entraînement des «Lionnes». De l'autre côté, des filles plus âgées comparent leurs expériences de la crise [00:59:30 — 00:59:44]. La barre verticale de la rampe découpant l'image en deux segments dit bien l'isolement de Toni : l'expérience des crises n'est peut-être pas agréable, mais elle donne aux filles un point en commun, une marque de ralliement qui manque à Toni, seule de son côté de la barrière.

La force du décor unique se retrouve dans la façon dont Anna Rose Holmer crée un monde où tout se recoupe, un film où rien n'est inessentiel. Exemple apparemment banal : dès les premières minutes du film, on voit Toni remonter la rampe avec une grosse bonbonne d'eau. Les objets du centre sportif sont mis à contribution pour créer des images dynamiques. La serpillière sur le terrain de basket ou les serviettes de la salle de boxe créent des gestuelles qui rendent plus vivantes les scènes de dialogues. Mais le choix d'une bonbonne est aussi peu anodin que celui d'envoyer Toni chercher de l'eau lors de sa deuxième séance d'entraînement ou de montrer Legs en prenant une gorgée peu avant sa crise. Une fois que l'eau est soupçonnée d'être la cause des crises, un véritable suspens se met en place et le public ne manquera pas de frissonner, sachant de manière inconsciente ou pas combien celle-ci structure la vie du complexe sportif.

● Des couleurs parlantes

Si Anna Rose Holmer n'a pas pu tourner sur un plateau de cinéma, où les murs vont et viennent au gré des réalisateurs, elle a su donner à son film une identité visuelle forte, grâce entre autres à une gamme de couleurs cohérente et parlante. La répartition des couleurs joue un rôle dramaturgique important. Elles départissent le monde des garçons de celui des filles, soulignant ainsi la transition de Toni du monde masculin au monde féminin : on associe ici les garçons aux couleurs primaires — le noir, le blanc, le rouge, et le bleu prédominant dans la salle de boxe — et les filles aux couleurs secondaires — l'équipe du film a peint de longues bandes de turquoise, de rose, et de jaune dans le corridor blanc menant à la salle de danse et Toni trouve une poudre dorée la première fois qu'elle voit danser les «Lionnes». Ultime subtilité de cette juxtaposition des couleurs, Toni est associée au bleu du début à la fin, façon de signaler que si elle change de monde, elle reste fidèle à elle-même.

Dans un entretien, Anna Rose Holmer explique l'importance de son travail sur la couleur malgré l'apparente simplicité (et la frugalité!) de certaines solutions, notamment lors de la première séquence sur la passerelle, où de simples sacs plastiques apportent une touche de couleur [00:08:20 – 00:09:12] :

«Un des motifs qui traverse le film est la couleur bleue. Le bleu est présent dans quasiment chaque image. On le remarque avec le sac sur la clôture à côté de la passerelle [00:08:20]. On a beaucoup travaillé avec notre chef décoratrice Charlotte Royer pour que cet espace apparaisse très naturel. Là, par exemple, on voit du violet à gauche, en haut de la cage [00:08:42]. Ces couleurs étaient très importantes pour l'espace, qui était naturellement assez monochrome, donc on voulait s'assurer de ramener les couleurs du monde du film. À l'étalonnage, [processus qui suit le montage, où l'on corrige la luminosité et les couleurs de l'image], on a saturé les bleus et désaturé d'autres couleurs pour que les bleus soient éclatants. On a saturé les chaussures de Toni pour que les bleus soient plus riches, et on a désaturé quelques-unes des autres couleurs, surtout dans le gymnase de boxe. Cela semble un peu monochrome : les rouges ne sont pas aussi vifs que les bleus. Ce bleu est une couleur centrale car c'est l'uniforme de Toni dans le gymnase de boxe et cela deviendra son uniforme à la fin. Il y a donc un élément constant chez Toni. Même si elle évolue beaucoup, elle garde cet élément qui lui est central, représenté par ce bleu roi intense qu'on peut trouver dans presque chaque image du film.»¹

Le spectateur ressent de manière instinctive tout ce travail décrit par Anna Rose Holmer. Sans doute, la mise en scène est-elle l'art de nous dire les choses sans nous les dire. ■

1 Entretien avec Anna Rose Holmer réalisé par Nicholas Elliott à New York le 31 janvier 2019. Traduction : Nicholas Elliott.



● Qu'est-ce que la mise en scène ?

Pour initier les élèves à la notion de mise en scène, on peut leur proposer quelques ateliers d'observation, pour leur faire prendre conscience que cette notion découle aussi de décisions pratiques :

① Comment le monde des garçons et celui des filles sont-ils différenciés dans *The Fits*? Quels sont les choix de couleurs et d'espaces qui les distinguent? Partagent-ils quelques points communs, notamment dans la figuration des rythmes et des mouvements ?

② Quels sont les différents espaces de l'action (la piscine, la passerelle, la rampe, le gymnase de boxe, la salle de danse)? Comment sont-ils pratiqués par les personnages au long du film? La perception du spectateur sur ces différents lieux évolue-t-elle durant le film ?

③ Enfin, les élèves pourront rechercher sur Internet des extraits ou bandes-annonces de films racontant la même histoire (par exemple, celle de Jeanne d'Arc) et chercher les différences de style entre ces différentes œuvres.

Découpage narratif

Ce découpage se base sur le DVD édité par ARP.

1 UN AUTRE MONDE

00:00:00 – 00:04:40

Toni, une fillette d'une dizaine d'années, s'entraîne à la boxe dans un complexe sportif avec son grand frère Jermaine. Dans le couloir, elle croise quelques adolescentes qui la traite de garçon manqué, puis s'éclipsent pour rejoindre la salle de danse. Par la lucarne d'une porte, Toni observe deux des filles s'affronter dans une sorte de duel dansé. Elles s'entraînent avec les «Lionnes», une équipe de danse compétitive. Toni regarde médusée, jusqu'à ce que Jermaine l'interrompe pour rentrer à la maison.

2 LA ROUTINE DE TONI

00:04:41 – 00:10:59

Le lendemain. Pendant que Toni rentre dans le complexe sportif avec son gros sac de sport, une foule de jeunes danseuses en couleurs scintillantes la dépasse en courant et criant de joie: les «Lionnes» ont remporté un autre concours! Après s'être exercée dans la salle de boxe, Toni se rend seule dans la salle de danse et s'essaie timidement à quelques mouvements, s'imaginant parmi les filles de l'équipe. Jermaine l'interrompt pour aller faire du footing dans les escaliers d'une passerelle traversant l'autoroute. En rentrant, Jermaine encourage Toni à rejoindre les «Lionnes».

3 PREMIERS PAS

00:11:00 – 00:18:38

Dans la salle de danse, Toni et d'autres filles de son âge regardent les «Lionnes» danser. On appelle alors Toni et les autres nouvelles sur la piste. Les capitaines de l'équipe, Legs et Karisma, leur expliquent qu'il faudra travailler dur et leur demandent de répéter un pas de danse. Toni peine à suivre. Après l'entraînement, Toni s'éloigne de la cohue des vestiaires pour se changer dans une cabine, d'où elle écoute Legs parler avec Karisma de son histoire avec Donté, un des boxeurs. Toni attend que les vestiaires se vident pour rejoindre la salle de boxe, où les garçons se moquent gentiment des «Lionnes». Legs vient chercher Donté; Toni les observe de loin.

4 UNE CRISE MYSTÉRIEUSE

00:18:39 – 00:25:05

Avant l'entraînement, Toni s'exerce seule dans la salle de danse. Legs rentre d'un pas fatigué et lui demande

d'aller chercher de l'eau. Pendant que Toni remplit les bouteilles, elle rencontre deux autres nouvelles: Beezy et Maia, la petite sœur de Legs. De retour dans la salle, l'équipe commence à s'entraîner pour le prochain concours sous la direction de Legs. Soudain, celle-ci est prise par de mystérieuses convulsions et s'écroule au sol. Toni observe la scène pendant qu'on appelle les urgences. Plus tard, Beezy lui apprend que Legs restera à l'hôpital pour la nuit.

5 DEUXIÈME CRISE

00:25:06 – 00:30:08

Le lendemain. L'entraînement reprend sous la direction de Karisma. Toni s'apprête à recevoir son uniforme pour le défilé des "Lionnes". Alors qu'elle traîne dans le couloir avec Beezy, elle entend des cris d'autres filles: Karisma est victime d'une crise. Toni les suit, découvrant Karisma en proie à des convulsions. Après avoir vu Karisma partir dans l'ambulance, Toni reprend sa routine: elle discute avec son frère dans la laverie, puis avec Beezy dans le gymnase. Beezy l'encourage à ne pas quitter l'équipe: elle n'est pas la pire!

6 LE DÉCLIC

00:30:09 – 00:33:41

Toni se rend seule sur la passerelle où elle s'entraîne avec son frère. Elle commence à répéter ses pas de danse, intégrant des mouvements de boxe. Peu à peu elle se laisse aller, un sourire se dessinant sur ses lèvres: elle a trouvé sa façon de danser. Toute fière, Toni se rend à l'entraînement des «Lionnes». Mais l'entraîneuse annonce que même si Legs et Karisma vont mieux, l'entraînement est annulé pour la journée. Toni est déçue.

7 UNE ÉQUIPÉE AVEC BEEZY

00:33:42 – 00:38:07

Toni demande à Jermaine si elle peut rester au complexe sportif avec Beezy pendant qu'elle attend qu'on vienne la chercher. Les deux petites filles retournent dans le complexe fermé pour la nuit et enfilent les uniformes dorés des «Lionnes», reprenant leur chorégraphie dans l'obscurité. Mais lorsque Toni effraie Beezy, elle se fait pipi dessus. Pendant qu'elles lavent les uniformes, les deux filles se demandent ce qui explique les crises de Legs et Karisma.

8 L'OREILLE PERCÉE

00:38:08 – 00:44:48

L'entraîneuse des «Lionnes» annonce que les convulsions sont peut-être provoquées par de l'eau contaminée. Elle leur apprend aussi que suite à la maladie de leurs capitaines, elles ne pourront participer au prochain concours, mais les invite à essayer

leurs uniformes pour un défilé. Plus tard, Beezy et Maia aident Toni à se percer les oreilles.

9 L'ÉPIDÉMIE

00:44:49 – 00:49:24

Dans le couloir, deux «Lionnes» s'affrontent sous les yeux de Toni et ses amies. Soudain l'une d'elles a une crise. Pendant que les nouvelles télévisées s'emparent de l'histoire, Toni écoute de loin tandis que Karisma raconte son expérience de la convulsion. Beezy et Maia apprennent à Toni qu'une autre fille de l'équipe a eu une crise. Puis c'est le tour d'une cinquième fille; Toni la regarde, paralysée.

10 LA CRISE DE MAIA

00:49:25 – 00:53:38

Toni retrouve Maia dehors, seule dans une piscine vide. Maia est convaincue qu'elles aussi seront victimes. Elle veut connaître la sensation de la crise. Et en effet, Maia fait une crise à l'entraînement suivant. Quand Beezy propose à Toni d'aller voir si Maia va mieux, Toni s'emporte: Maia voulait avoir une crise. Toni, elle, ne veut pas.

11 LA PEUR DE TONI

00:53:39 – 00:58:43

Dans la salle de boxe, Toni avoue à son frère qu'elle a peur. Elle reste longtemps seule, pensive, puis enlève ses boucles d'oreille. Le lendemain, on annonce que l'eau n'est pas responsable des crises. Les filles attendent chacune leur tour pour rencontrer une inspectrice de la santé. Pendant son rendez-vous, Beezy a une crise. Plus tard, Toni écoute Maia et Beezy parler de leurs crises; son sentiment d'exclusion est renforcé quand Beezy lui déclare qu'elle ne peut pas comprendre de quoi elles parlent.

12 LE DÉFILÉ

00:58:44 – 01:05:34

Laissant l'entraînement et son frère, Toni se rend seule dans la piscine vide. Elle se dirige vers la salle de danse quand elle commence à flotter à quelques centimètres du sol. Les «Lionnes» la regardent faire des mouvements saccadés, en proie à son tour à une crise. Une vision onirique s'ouvre: Toni est sur la passerelle dans son bel uniforme de Lionne. Les autres la rejoignent et le défilé commence, traversant la salle de danse, le ring de boxe et la piscine vide. Toni s'en donne à cœur joie. Puis on revient à la réalité: Toni s'écroule sur le sol devant ses coéquipières et, ouvrant les yeux, esquisse un sourire.

13 GÉNÉRIQUE DE FIN

01:05:35 — 01:12:00



Genre

Du réalisme documentaire au réalisme magique

Si *The Fits* s'inscrit dans un environnement réaliste, l'irréel parvient aussi à y trouver sa place.

The Fits est assurément une fiction, portée par des personnages imaginaires et une situation qui dépasse le cadre de la réalité ordinaire. Anna Rose Holmer reconnaît néanmoins que son parcours de réalisatrice et de productrice de documentaires a beaucoup influencé le film : « *Beaucoup de choses dans The Fits viennent de la pratique du documentaire : vivre sur place, avec les protagonistes, travailler avec des amateurs, être très flexible sur le plan de travail, être capable de filmer très vite, etc. Beaucoup de scènes du film sont nées de l'observation de cette petite communauté, nous l'avons écrit avec ces gens.* »¹

La petite communauté en question est celle des Q-Kidz, une équipe de *drill* qu'Anna Rose Holmer découvre sur YouTube lorsqu'elle cherche une forme de danse qui correspondrait à l'histoire qu'elle veut raconter. Le *drill* est une danse compétitive qui voit s'affronter des équipes de jeunes filles pratiquant des chorégraphies très énergiques, souvent proches de la danse hip-hop. L'équipe des Q-Kidz a été fondée dans les années 1980 pour aider les jeunes du quartier défavorisé du West End de Cincinnati, ville industrielle au centre des États-Unis, à échapper à la drogue et à la violence. Les Q-Kidz sont aujourd'hui des championnes et les nouvelles générations de danseuses du West End participent à des compétitions dans tout le pays.

Anna Rose Holmer effectue un premier voyage à Cincinnati pour rencontrer les Q-Kidz et découvre le complexe sportif où s'entraîne l'équipe. Elle décide sur le champ de tourner dans ce complexe mais aussi de proposer aux Q-Kidz de jouer dans le film. En tout, 45 danseuses des Q-Kidz apparaissent à l'écran, y compris Royalty Hightower, qui a neuf ans lorsqu'elle décroche le rôle de Toni. Quant aux acteurs masculins de *The Fits*, ce sont eux aussi des amateurs locaux, de jeunes boxeurs de Cincinnati trouvés par le biais de la salle de boxe qu'Anna Rose Holmer découvre à côté de la salle de danse et intègre aussitôt au scénario.

● Du naturel au surnaturel

Cette fidélité à la réalité des lieux et de ceux qui les occupent forme un ancrage documentaire fort. Anna Rose Holmer passe neuf semaines à Cincinnati pour préparer son film, s'inspirant de la façon de parler de ses comédiennes pour les dialogues et notant de nombreux détails qui vont nourrir la routine du personnage de Toni. Sur le tournage, la cinéaste profite de la familiarité de ses comédiens avec les lieux et les situations pour les laisser improviser les scènes de vestiaire ou de temps morts avant l'entraînement. Ce sens du naturel et du détail juste apporte un sentiment d'authenticité particulièrement important puisque la cinéaste va nous demander de croire à des événements qui sortent de l'ordinaire : ces convulsions sans cause apparente dont l'apothéose sera la lévitation de Toni. Ancré dans un monde qu'on reconnaît comme réel, le mal mystérieux est d'autant plus inquiétant.

Cette rencontre entre une approche documentaire et des éléments potentiellement surnaturels, ou du moins inexplicables, se rapproche du réalisme magique, un mouvement artistique initialement identifié dans la peinture des années 1920 et surtout associé à la littérature sud-américaine de la deuxième moitié du 20^e siècle (*Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez). Le réalisme magique est défini par la présence d'éléments surnaturels ou irrationnels dans un environnement ou une situation réaliste. *The Fits* ne s'abandonne jamais entièrement au surnaturel mais Anna Rose Holmer laisse planer le doute. La force particulière du film est de faire surgir l'enchantement du réalisme magique par un décalage modeste. Par exemple, cette image des jeunes filles dansant en costume dans la piscine vide pendant la vision du défilé qui vient clore *The Fits* : la piscine vide appartient vraiment au complexe sportif, les jeunes femmes qui y dansent sont une vraie équipe de *drill*, mais on peut douter qu'il leur arrive souvent de danser en formation dans la piscine ! Ici, le réalisme magique consiste simplement à rassembler deux morceaux de réalité qui ne vont a priori pas ensemble. Ainsi l'approche documentaire nourrit une vision onirique. ■

1 « Tout ce qui fait vibrer », entretien avec Anna Rose Holmer et Lisa Kjerulff [productrice et co-scénariste], par Jean-Philippe Tessé, *Cahiers du cinéma* n°729, janvier 2017.



Personnage Toni : personne ou personnage ?

Dans le rôle de Toni, la jeune actrice Royalty Hightower compose un personnage qui lui ressemble moins qu'on l'imagine.

Lorsque le rôle principal d'un film est tenu par un enfant, on entend souvent les critiques et les spectateurs s'extasier sur le « naturel » de son jeu, ces louanges allant parfois jusqu'à insinuer que l'enfant n'a pas vraiment joué et qu'il s'est contenté d'être lui-même pour la caméra, ce qui revient à attribuer l'authenticité de son interprétation au réalisateur qui a su « saisir » ou même « voler » des moments spontanés. On imagine rarement que l'enfant acteur soit capable d'une composition, c'est-à-dire de créer un personnage à travers un travail d'interprétation qui passe bien sûr par le costume et le maquillage, mais surtout par le fait d'adopter des gestes, un comportement ou un accent qui ne lui sont pas propres, pour vivre une situation qui n'est pas la sienne le temps de la prise de vue. Quand on voit Leonardo DiCaprio ou Catherine Deneuve au cinéma, on n'imagine pas qu'ils sont à l'écran comme dans la vie. Pourquoi penser que les enfants ne sont pas capables du même travail, alors qu'on sait tous que l'enfance est l'âge de la vie où l'imagination est libre et le déguisement roi ?

● Composition ou enregistrement ?

Cette confusion entre la personne de l'acteur enfant et le personnage risque d'être importante dans le cas de *The Fits*, film que l'on sait tourné dans les décors réels où s'exercent les Q-Kidz, la troupe qui a inspiré les « Lionnes » du film et dont les danseuses composent l'intégralité du casting féminin. Toni serait-elle le reflet exact de la jeune Royalty Hightower ? À en croire la réalisatrice Anna Rose Holmer, il n'en est rien :

« Toni est un rôle très difficile, elle n'a presque pas de dialogue mais elle porte presque chaque plan du film. Donner cette responsabilité à une fille qui avait alors neuf ans me semblait beaucoup lui demander, mais Royalty a cette capacité incroyable d'écoute et de présence. Beaucoup pensent que nous avons choisi les enfants pour jouer leurs propres rôles, mais [Royalty] n'est pas du tout comme Toni dans la vie. »¹

Comment faire la différence entre la composition d'un personnage et l'enregistrement documentaire d'une personne ? On pourrait chercher des signes de virtuosité dans l'interprétation, par exemple un débit très rapide ou des mouvements particulièrement gracieux. Le cas de Royalty Hightower est plus compliqué car sa virtuosité est surtout dans sa façon de *masquer* sa virtuosité. En effet, au contraire de Toni, Royalty est danseuse depuis l'âge de six ans et maîtrise très bien les pas de *drill*. Le défi pour elle était donc de s'imaginer une novice de la danse, de retrouver les gestes gauches de la débutante et de revivre son apprentissage pour la caméra. La vraie Royalty Hightower danse comme Toni danse dans le défilé final ; pendant le reste du film, elle a dû cacher ses talents. Mais comme l'explique Anna Rose Holmer dans le commentaire audio du DVD, le meilleur conseil qu'on lui a donné lors de la préparation de *The Fits* était de choisir son actrice en fonction de ce que le personnage devient à la fin, et non de son point de départ. Ainsi elle a choisi Royalty Hightower, qui pouvait danser librement, singulièrement, avec le sourire, et lui a demandé de refaire son parcours à l'envers pour composer un personnage de petite fille fascinée mais un peu effrayée par la danse.

Peut-être peut-on trouver les signes de la composition de Royalty Hightower dans quelques détails plus modestes qui indiquent qu'elle est plus qu'un simple modèle. On pourrait citer ces moments presque comiques où Toni prend un

¹ Kathryn Bromwich, « Anna Rose Holmer, film director: "Adolescence is a choreography" », *The Guardian*, 19 février 2017. Traduction : Nicholas Elliott.

air sérieux et une voix très grave pour montrer son désaccord. Quand Beezy l'appelle «Guns» («Popeye», dans les sous-titres), en hommage à sa musculature, Toni répond froidement, d'une voix très profonde: «Je m'appelle Toni!» [00:20:45]. De même, quand son grand frère la somme de lui donner ses boucles d'oreille, Toni le dévisage silencieusement un instant, puis reprend sa voix caverneuse pour dire: «Elles sont à moi!» [00:44:15]. Ces comportements ressemblent peut-être à ceux de Royalty Hightower dans la vie, mais on voit bien que la jeune actrice joue du timing et du placement de sa voix pour rendre la situation plus cocasse. On pourrait aussi citer ce plan de plus d'une minute où Toni est seule à l'écran, devant le miroir, juste avant la confrontation avec son frère [00:42:43 – 00:43:45]. Seule face à la caméra, sans partenaire de jeu sur qui rebondir, Royalty Hightower est pourtant tout sauf passive: elle prend la pose, esquisse des grimaces, amorce des gestes, tout cela avec une inventivité et une concentration qui supposent qu'elle arrive à faire comme si elle oubliait la caméra tout en sachant exactement ce qu'elle lui livre. Comme une grande actrice.

● Mutations



Boyhood de Richard Linklater, 2014
© Diaphana Distribution

On pourrait avancer que cette question de la personne ou du personnage est sans importance tant que le résultat à l'écran est convaincant. Il n'est pourtant pas tout à fait absurde de se poser la question du degré de captation documentaire quand on filme un enfant, en particulier dans le cas d'un film comme *The Fits*, qui traite de la sortie de l'enfance (un genre à part, baptisé en anglais «*coming of age movie*», qu'on pourrait traduire par «film d'apprentissage», que cet âge soit le passage de l'enfance à l'adolescence ou l'entrée dans l'âge adulte). En effet, cette période est par définition celle d'une transformation non seulement psychique mais physique et l'on peut imaginer que la caméra soit témoin de changements sur lesquels l'acteur n'exerce aucun contrôle. Exemple extrême de ce cinéma qui enregistre la mutation des corps, *Boyhood* (2014) du cinéaste américain Richard Linklater, a été tourné sur une période de douze ans, quelques jours par an, avec les mêmes acteurs. Le rôle principal est tenu par le jeune Ellar Coltrane — 7 ans au début du tournage, 19 à la fin — dont on découvre la croissance scène après scène. Tourné en 19 jours, *The Fits* n'a pas le luxe de pouvoir s'appuyer sur l'enregistrement de changements dramatiques pour raconter la sortie de l'enfance. Le film trouve donc d'autres outils pour raconter cette mutation: ceux du récit (Toni quitte le monde de l'enfance, la boxe, pour aller vers celui de l'adolescence, la danse), la métaphore (les crises), la mise en scène (invitant le spectateur à partager le point de vue de Toni), mais aussi l'interprétation de l'actrice Royalty Hightower, dont la compréhension des situations et la façon d'y réagir dépassent de loin celle d'un simple sujet. ■



Antoine et Colette de François Truffaut, 1962
  MK2



L'Amour en fuite de François Truffaut, 1979
  MK2

● Acteurs enfants: le cas Doinel

On pourra inviter les  lves   faire une recherche Internet d'extraits de films avec des enfants acteurs et leur demander d'identifier ceux qui leurs semblent plus proches de la composition et ceux qui se rapprochent de l'enregistrement. Une recherche avec les mots «essai», «Jean-Pierre L aud» et «400 coups» mènera au bout d'essai de Jean-Pierre L aud pour *Les Quatre Cent Coups* de François Truffaut (1959), qu'on pourra demander aux  lves de comparer avec une scène du même film dans le but d'identifier les  lments du jeu du jeune Jean-Pierre L aud, alors  g  de 15 ans. La scène de l'interrogatoire d'Antoine Doinel est particulièrement riche en  lments de comparaison.

Dans l'histoire du cinéma français, l'exemple d'imbrication L aud/Doinel est canonique. C'est un accompagnement réciproque entre l'acteur — qu'on voit «grandir» devant la caméra — et le personnage de fiction dont on suit les aventures sentimentales.

Les  lves pourront poursuivre les comparaisons avec des extraits ou des bandes-annonces d'autres films de la «saga Doinel» qui saisit l'acteur   différents âges: l'entrée dans l'âge adulte dans le court métrage *Antoine et Colette* en 1962 (où l'acteur est  g  de 18 ans), les premières amours dans *Baisers volés* en 1968 (il a 24 ans), l'installation en couple dans *Domicile conjugal* en 1970 (il en a 26), et la crise du divorce dans *L'Amour en fuite* en 1979 (il en a 35).

Enfin, *Le lion est mort ce soir*, film tourné en 2017   Grasse par le réalisateur japonais Nobuhiro Suwa, met en scène Jean-Pierre L aud (ayant alors dépassé les 70 ans) entouré d'enfants d'une dizaine d'années qui cherchent   tourner un film. La boucle est, pour ainsi dire, boucl e. Les  lves pourront aussi regarder la bande-annonce de ce film récent ou des extraits et essayer de discerner ce qui relève du travail d'acteur et de la captation documentaire, le film laissant la place   de larges plages d'improvisation.



Point de vue Filmer à hauteur d'enfant

La force de *The Fits* provient largement du fait que le film épouse de près le point de vue de Toni, une fillette sur le point d'affronter l'adolescence.

L'une des beautés du cinéma est d'offrir aux spectateurs l'occasion de connaître la perspective d'autrui, de découvrir la façon de voir et de sentir les choses d'une personne à l'autre bout du monde — ou peut-être de la voisine dont on n'a jamais imaginé la vie. La manière la plus simple de partager le point de vue d'un personnage de cinéma est de voir la même chose que lui : cela s'appelle un plan subjectif, un plan qui nous montre ce que voit un personnage. Par exemple, le plan de Legs à terre, frappée par une crise [00:23:37 – 00:23:42], montre exactement ce que voit Toni. Les plans précédents et suivants sont ceux du visage de Toni regardant vers Legs, signalant qu'à ce moment-là nous voyons par les yeux de Toni. Cela nous permet de nous identifier à elle — la caméra nous met à sa place pour imaginer l'effet que lui fait la vision de la crise.

Le plan subjectif est le contraire d'un plan objectif, un plan où la caméra se tient à l'extérieur de l'action pour nous la montrer de manière soi-disant neutre, sans épouser la perspective d'un personnage. Le plan large montrant les «morpions» (c'est comme cela que sont désignées les danseuses débutantes) alignées lors de leur première séance de danse, par exemple, est un plan objectif [00:12:44]. Souvent le récit d'un film est raconté d'un point de vue omniscient, où

la caméra alterne allègrement entre plans objectifs et subjectifs, partageant avec le spectateur la subjectivité de tous les personnages ainsi que des informations que certains personnages ne savent pas (dans un film policier, par exemple, ce serait l'identité du meurtrier avant que le détective ne la découvre; dans *The Fits*, ce serait de nous dire la cause des crises avant que Toni ne la connaisse). La particularité de *The Fits* est donc d'éviter le point de vue omniscient pour coller de plus près à celui de Toni. Cela dépasse le simple fait de voir par ses yeux. En effet, Anna Rose Holmer nous propose de partager le point de vue de Toni de manière beaucoup plus intime, plus *sensible* : elle nous invite à entendre ce que Toni entend, à savoir ce qu'elle sait sans jamais nous dire ce qu'elle ne sait pas, et à la voir comme elle-même se voit.

● L'intimité par le son

Les premiers instants du film établissent de manière très claire que le film va suivre Toni et nous faire partager son intériorité. Avant même la première image, nous sommes avec elle : sur le noir du générique, on l'entend compter d'une voix à demi-chuchotée. Ainsi le spectateur rentre dans le rythme de Toni, dans le secret des mots qu'elle ne dit que pour elle. Dès la première image, Toni est au centre du cadre, dévisageant presque la caméra. Il est d'emblée évident qu'elle sera aussi au centre du récit, que ce sera son récit, non seulement par la place qu'elle occupe dans le cadre mais par la façon dont la perception du monde qui l'entoure semble nous parvenir par le biais de sa subjectivité. Tout passe par Toni.

Le son joue un rôle essentiel dans ce processus. Dans ce même premier plan, par exemple, le bruit des deux garçons

● La subjectivité

Plusieurs ateliers pourront être proposés pour sensibiliser les élèves à la question du point de vue et de la subjectivité au cinéma, ainsi que dans d'autres domaines artistiques :

- ① On pourra demander aux élèves de choisir des séquences où ils se sentent particulièrement proches de Toni et d'identifier les éléments qui contribuent à ce sentiment de proximité : récit, image, son etc.
- ② On pourra proposer un exercice où les élèves choisissent une séquence de *The Fits* et imaginent com-

ment elle serait racontée d'un autre point de vue que celui de Toni : par exemple, une des crises du point de vue de la personne affectée, ou l'une des réunions de parents d'élève du point de vue d'un adulte.

- ③ Les élèves pourront comparer les points de vue omniscients et subjectifs au cinéma avec les modes de narration qu'ils auront rencontrés en classe de littérature (récit à la première personne, à la troisième personne, etc.) On pourra les inviter à trouver des parallèles entre des techniques cinématographiques et littéraires. Quel est l'équivalent d'un plan subjectif dans un texte ? D'un plan objectif ? On pourra finalement leur proposer d'écrire leurs propres exemples.



faisant de la boxe en arrière-plan est isolé sur la bande son. Transformé par l'isolement (et sans doute une manipulation numérique), le bruit des coups ressemble à un battement de cœur, qu'on associe naturellement au personnage en gros plan, Toni. On a donc l'impression d'être dans son intimité, tout en partageant son extrême concentration, comme si le rythme de la boxe structurerait son propre exercice physique. Quelques plans plus tard, lorsque Toni découvre les «Lionnes» en train de danser, Anna Rose Holmer coupe entièrement le son, comme pour marquer la pure fascination visuelle qu'exercent les mouvements des danseuses sur Toni [00:03:26]. Plusieurs scènes de danse, dont celle de la crise de Toni, sont accompagnées par sa respiration, façon de garder un degré d'intimité au cœur du spectacle.

En isolant, en augmentant, ou en effaçant tout à fait certains sons, le «design sonore» de *The Fits* s'éloigne du naturalisme. D'autres effets sonores sont au contraire extrêmement fidèles à la réalité. Ainsi quand Toni surprend des conversations, le public n'entend strictement que ce qu'elle entend. L'exemple le plus flagrant vient quand Toni surprend la conversation de Legs et Karisma dans les vestiaires [00:14:40 – 00:15:40]. Le volume des voix des deux filles plus âgées change avec la position de Toni : on les entend très nettement quand Toni est juste derrière elles, puis de manière moins distincte, à la limite du compréhensible, quand elle s'enferme dans la cabine pour se changer (cet effet est atténué pour le public francophone par la présence de sous-titres). Cela témoigne d'une fidélité à la situation acoustique, mais plus largement à celle de l'enfant qui commence à entendre des choses qu'elle ne comprend qu'en partie : Legs et Karisma parlent d'histoires d'amour avec des garçons, chose que Toni ne connaît pas encore. Le point de vue reste bien celui de Toni, et rend compte de ce moment au seuil de l'adolescence où l'on commence à saisir des choses qu'on ne comprend qu'à moitié.

● L'enfance, un monde à part

Ainsi Toni est souvent dans cette position de l'enfant qui observe de loin ou à demi-cachée quelque chose d'effrayant ou d'attrayant, mais toujours mystérieux. Tous les enfants connaissent l'attrait de l'espionnage. L'un des motifs visuels principaux du film est de montrer Toni en train de découvrir quelque chose à travers une fenêtre. Cela accentue bien sûr son regard, mais illustre aussi l'idée qu'elle ne voit — et ne comprend — encore les choses que de manière partielle, que ce soit la danse des «Lionnes» et leur monde de filles plus âgées, plus féminines, ou les adultes qui évoquent les crises de manière énigmatique. Quand Toni observe les danseuses

à travers la lucarne d'une porte [00:03:03 – 00:04:07], sa vision est en partie occultée et le verre et son grillage la séparent de ce qui l'attire. Plus tard, Toni regardera le ring de boxe des garçons à travers une même fenêtre mais ne poussera pas la porte pour y revenir [01:00:37]. Ainsi la fenêtre figure aussi une frontière, d'abord celle que Toni devra franchir, puis celle qu'elle ne pourra plus retraverser.

The Fits ne s'éloigne jamais de cette perspective de l'enfant. On remarquera que les adultes sont largement absents du film (c'est le cas des parents de Toni). Quant aux rares adultes présents, comme la directrice des «Lionnes» ou le médecin, ils apparaissent brièvement, à l'arrière-plan ou flous. De l'assistante sociale qui vient prendre des nouvelles de Beezy après sa crise, nous ne verrons que les jambes, car l'essentiel est de rester près de Toni, assise sur le bord du trottoir, dépassée par l'expérience de son amie [00:58:18 – 00:58:28]. Ainsi Anna Rose Holmer renforce le sentiment que cette période de l'enfance à la lisière de l'adolescence est un monde à part, où les adultes deviennent secondaires. Comme elle le dit dans le commentaire audio du DVD, il fallait s'assurer que les informations sur les crises n'étaient pas trop directes ou trop adultes. Le récit n'est jamais en avance sur Toni. Il faut d'ailleurs remarquer que Toni est souvent en retard ou la dernière prévenue, arrivant par exemple seule dans la salle quand toutes les autres danseuses sont autour de la directrice des «Lionnes» annonçant que la répétition est annulée [00:32:58].

● Le regard sur soi

Mais peut-être que l'aspect le plus intime du compagnonnage qu'Anna Rose Holmer nous propose avec Toni est de nous faire partager la façon dont elle se voit elle-même. Il faut ajouter aux nombreux plans de Toni se regardant dans le miroir, scrutant les signes visibles de son évolution (boucles d'oreille, tatouage...), ceux encore plus nombreux où elle regarde directement dans l'objectif de la caméra. Toni est souvent au centre du cadre. Comme le révèle pourtant une succession surprenante de deux plans dans la salle de boxe [00:42:43 – 00:43:50 ; la coupe est à 00:43:46], ce regard qu'elle fixe droit dans la caméra n'est sans doute pas dirigé vers nous, le public, mais sur elle-même : le premier plan montre Toni face caméra, en gros plan, comme dans la première image du film, mais esquissant maintenant quelques gestes de danse. C'est alors qu'un deuxième plan révèle que Toni est face à un miroir. Ainsi ces nombreux gros plans de Toni face caméra ne sont pas seulement ceux d'un personnage sur lequel la cinéaste et son public posent le regard, mais d'une personne telle qu'elle se regarde elle-même. Peut-on imaginer point de vue plus intime ? ■

Séquence

Bienvenue aux « morpions » !

L'entrée de Toni dans le monde des « Lionnes » met en place la tension entre l'individu et le groupe.

Toni se rend pour la première fois à une séance d'entraînement des « Lionnes », entrant ainsi dans un monde non seulement exclusivement féminin mais composé de filles plus âgées qu'elle, où elle va maladroitement s'essayer à la danse. Cette brève séquence de 3 minutes et 19 secondes [00:11:00 - 00:14:19] met en jeu un thème principal du film, celui de l'appartenance au groupe, plus particulièrement trouver sa place à l'intérieur du groupe tout en retenant sa part d'individualité. La tension entre l'individu et le groupe s'exprime par un déplacement presque constant de l'attention du spectateur dans le plan : mouvement de la caméra autour des corps, mouvement des corps à l'intérieur du cadre, notamment par une alternance régulière de ce qui se trouve à l'avant-plan et à l'arrière-plan de l'image.

● Des spectatrices sur la piste

La séquence s'ouvre avec Toni au centre du plan [1a]. Bien que le film n'en soit qu'à sa onzième minute, le découpage nous a déjà habitués à voir Toni seule dans le champ. Elle est maintenant de profil, regardant vers le hors-champ (ce qui se passe au-delà des limites du cadre et que l'on peut deviner par la réaction des personnages à l'écran ou par le son, en l'occurrence la musique sur laquelle danse les « Lionnes »). La caméra est en mouvement, esquissant un lent mouvement circulaire vers la gauche avec Toni comme point central. De manière subtile, cette entrée en mouvement de la séquence suggère que la vie de Toni est elle-même en mouvement et que les choses changent. Toni est successivement rejointe dans le cadre par deux autres petites filles, Beezy [1b] et Maia, qui vont devenir ses amies mais qui pour l'instant rentrent dans le film comme dans le champ, sans se présenter.

La caméra a maintenant exécuté un quart de tour et nous découvrons ce que regarde Toni : les « Lionnes » en train de danser [1c]. Vues de dos, Toni et les autres filles sont autant de spectatrices de la danse que le public du film. Par contre, la réalisatrice Anna Rose Holmer maintient une touche de mystère autour de la danse — dont nous voyons la forme pleine, avec deux escouades de danseuses s'affrontant, pour la première fois — en la laissant floue et à l'arrière-plan. Le sujet du plan reste net, à l'avant : Toni et les petites filles découvrant la façon de bouger des grandes. La distance entre ces danseuses chevronnées et les petites débutantes est soulignée par le fait que Beezy tente inhabilement d'imiter les adolescentes, puis revient à l'enfance en tirant sur le bonbon gélatifié qu'elle tient entre les dents.

Un plan fixe nous présente alors les trois filles de face [2]. Toni est entre Maia et Beezy, refusant d'un signe de la tête le bonbon que lui offre Beezy. Puis un plan large (montrant les personnages de la tête au pied, dans leur environnement) inverse la perspective du premier plan : les danseuses sont à l'avant et les petites filles à l'arrière, les regardant [3]. Pour la première fois, la danse *drill* est le sujet principal d'un plan, donnée en spectacle au public. La musique s'arrête et l'une des danseuses appelle les débutantes — qu'elle nomme les « morpions » — à venir sur la piste. Sans changer de plan ou déplacer la caméra, Anna Rose Holmer montre un passage de relais : les adolescentes quittent la piste pour prendre la place des petites spectatrices, pendant que celles-ci rejoignent Legs et Karisma, les capitaines de l'équipe, sur la piste [4]. Ces mouvements simultanés des deux groupes de filles, en sens opposés, soulignent leurs différences, mais aussi que ce sont bien des groupes : pour la première fois, Toni se déplace avec une bande de filles. Le plan large et la caméra statique, cadrant les fenêtres par laquelle la lumière du jour illumine

la salle, donnent l'impression d'une scène de théâtre, sur laquelle on va pouvoir observer les « morpions » de la tête au pied pendant qu'elles intègrent les pas de danse. Bien qu'entrecoupé de plans rapprochés, ce plan large où l'on voit Toni parmi les autres filles va servir de fil conducteur pour le reste de la séquence : il renforce ainsi l'appartenance de Toni au groupe tout en nous permettant d'observer la différence entre ses mouvements et ceux des autres danseuses, la distinguant avec un effet parfois comique. Le plan large n'est pas seulement l'échelle de plan idéale pour montrer la danse, mais aussi celle du burlesque, où l'humour passe par le corps.

● Sa place dans le groupe

Suit une succession rapide de trois plans rapprochés (les personnages sont cadrés au-delà de la taille) où Legs et Karisma mettent les « morpions » en place et leur expliquent ce qu'elles attendent d'elles [5, 6, 7]. Les corps bougent à l'intérieur des trois plans et les raccords se font dans le mouvement, produisant une grande fluidité, qui indique à nouveau que le monde de Toni est en train d'évoluer, que les repères changent vite. Ces trois plans permettent surtout d'identifier Legs et Karisma, en maintenant le point sur elles tandis que les spectatrices à l'arrière-plan et les « morpions » à l'avant sont flous. Pendant que Legs et Karisma qui seront les premières victimes des *fits*, se relaient pour expliquer l'importance du travail d'équipe, elles mettent les « morpions » en formation ; ainsi elles créent l'équipe.

Le résultat de leur travail est visible quand on revient au plan large : les « morpions » sont maintenant parfaitement alignées, face à la caméra, à l'exception de Toni, qui reste dos à la caméra, face à toutes les autres, comme si elle hésitait à faire le pas décisif de rejoindre le groupe [8a]. Legs vient chercher Toni et la met dans le rang, alignée avec les cinq autres [8b]. Les six filles sont maintenant égales, de la même taille et occupant la même place dans le plan et donc dans l'histoire : ce sont six débutantes. Toni se signale encore en croisant les bras quand toutes les autres se tiennent droites, les bras le long du corps — manière discrète de nous rappeler qu'elle aime n'en faire qu'à sa tête mais peut-être aussi qu'elle a peur de toute cette nouveauté, et qu'elle cherche à s'en protéger.

Un bref gros plan cadre Toni de face, Legs passant dans le plan pour lui dire de relâcher les bras [9], puis on revient au plan large où les « morpions » se retrouvent finalement seules dans le cadre [10a], Legs et Karisma ayant quitté le champ pour leur montrer les pas qu'elles doivent imiter. Ainsi l'idéal de la danse que doivent exécuter les « morpions » reste invisible, les seules indications venant des instructions vocales de Legs et Karisma hors-champ, ainsi que du bruit de leurs mouvements. Le public ne sait pas à quoi est censé ressembler la danse ; il voit seulement les efforts des « morpions » pour suivre ce qu'on leur montre. Comme on l'a indiqué, le comique de la situation provient en partie du contraste entre les différentes petites danseuses partageant l'écran : Beezy à une manière exubérante, enfantine par moment ; Toni se laisse aller à de vrais mouvements de boxe (l'intégration de la gestuelle de la boxe à la danse fera partie de son apprentissage) [10b]. On entend d'ailleurs les rires des filles à l'arrière-plan, spectatrices comme nous de ce premier essai. L'une des capitaines des « Lionnes » somme alors toutes les filles de venir sur la piste et une dernière alternance s'amorce : Toni et Beezy recule pendant que d'autres filles viennent vers l'avant [10c]. Un plan moyen vient accentuer l'impression que Toni se fond dans la foule. Beezy est à l'avant-plan, floue. Le point est sur Toni, derrière elle [11], mais d'autres corps rentrent dans le champ et Toni continue de reculer, disparaissant finalement à l'intérieur du cadre. Au moment où elle disparaît, une coupe franche ouvre la prochaine séquence. Tout l'enjeu du film sera de découvrir comment Toni réapparaîtra à l'intérieur de cette foule, faisant pleinement partie du groupe mais restant complètement elle-même. ■



1a



7



1b



8a



1c



8b



2



9



3



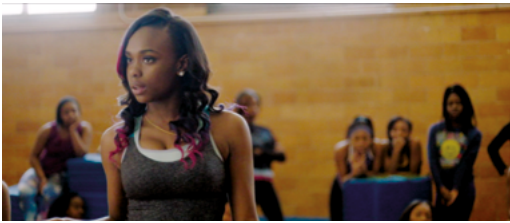
10a



4



10b



5



10c



6



11

Image

Une caméra expressive



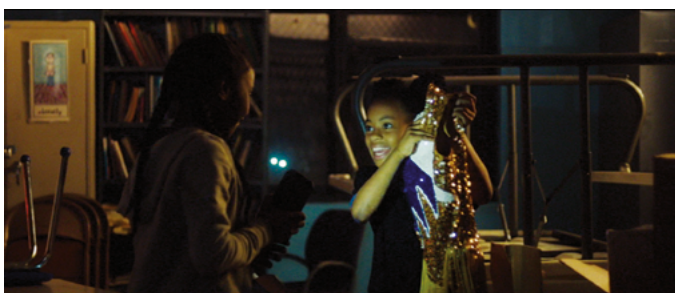
La mise en scène épurée d'Anna Rose Holmer fournit l'occasion d'un petit glossaire des mouvements de caméra, exemples à l'appui.

● Plan fixe

Le plan fixe est sans doute l'unité de base de la grammaire cinématographique. C'est un plan où la caméra ne bouge pas, reposant le plus souvent sur un trépied pour assurer sa stabilité. Dans *The Fits*, le visage de Toni est souvent filmé en plan fixe. On ressent particulièrement la force de tels plans pour les entrées et sorties du champ. Citons la scène où Toni vient se servir dans le frigo du centre culturel sous l'œil de Donté, un garçon plus âgé, assis à l'arrière-plan devant une fenêtre [00:41:15]. Donté fait remarquer à Toni qu'elle grandit vite, ce qui provoque une réaction ravie de Toni. Tourné en plan séquence (une scène réalisée en un seul plan), la séquence prend une allure théâtrale grâce au cadre fixe et à l'entrée et à la sortie de Toni. La petite fille entre et sort de scène pour faire son tour de piste devant Donté. C'est une des rares scènes du film où l'on voit autant Toni du point de vue d'une tierce personne que de sa propre perspective, effet qui provient en partie de la théâtralisation de l'espace due au plan fixe.

● Panoramique

Dans un plan panoramique, l'angle de prise de vue change mais la caméra reste à la même position, le plus souvent sur un trépied qui sert d'axe pour une rotation horizontale ou verticale. Le panoramique horizontal est souvent utilisé pour dévoiler un paysage ou un vaste espace. On peut aussi s'en servir pour suivre l'évolution d'un personnage à travers un espace, comme c'est le cas dans *The Fits* quand un panoramique horizontal suit Legs pendant qu'elle se fraie un chemin parmi les danseuses et les dirige [00:21:56 – 00:22:07]. On remarquera qu'Anna Rose Holmer utilise parfois les mouvements de caméra par paire. C'est le cas ici, où ce premier panoramique en plan moyen est immédiatement suivi par un deuxième panoramique, à l'échelle plus large, qui permet de révéler de manière progressive l'ampleur du groupe de danseuses [00:22:07 – 00:23:26].



● Travelling

Pour un travelling, la caméra est montée sur des rails et s'approche ou s'éloigne de ce qu'elle filme. Les travellings permettent à la caméra d'accompagner le mouvement d'un personnage ou d'un véhicule; ils servent aussi de ponctuation, venant souligner une action, un geste, ou un objet avec un déplacement de caméra stable et fluide mais voyant. Ainsi quand Toni découvre les «Lionnes» en train de danser pour la première fois, un travelling avant sur la jeune fille qui regarde par la fenêtre accentue l'importance de ce moment [00:03:27 – 00:03:36]. On pourrait dire que la caméra incarne alors l'attrait de Toni pour cette nouvelle façon de

bouger, ou l'élan qui va la mener à s'essayer à la danse. Anna Rose Holmer utilise aussi parfois le travelling latéral, un mouvement de caméra qui longe l'espace filmé, comme avec ce travelling au long de l'équipement de jeu pendant la conversation de Beezy et Toni, qui rend la scène de dialogue plus dynamique [00:34:08 – 00:34:57]. Quelques secondes plus tard, un deuxième travelling latéral accompagne Toni et Beezy dans leur découverte du centre après la fermeture, restant à leur côté dans cet espace transformé par la nuit [00:35:10 – 00:35:45].



● Caméra portée et Steadicam

La caméra portée et le Steadicam produisent des mouvements où la caméra n'est pas fixée sur un trépied mais est directement entre les mains de l'opérateur. Dans le cas de la caméra portée, l'appareil repose le plus souvent sur l'épaule de l'opérateur (on l'appelle aussi la «caméra à l'épaule»): cela permet une grande liberté de mouvement mais donne une image légèrement tremblée. C'est pourquoi ce genre de plans est souvent utilisé pour nous plonger dans une scène de tension ou de danger, comme lors d'une dispute ou d'une bataille, le tremblé apportant une impression de proximité ou d'intimité. Ce même effet peut aussi donner un sentiment d'incertitude. Dans *The Fits*, le moment où Toni se trouve seule dans la piscine vide, juste avant sa crise, est ainsi filmé en caméra portée [01:00:56 – 01:01:05]. Le léger tremblement de l'image présage un danger mais apporte aussi quelque chose de vulnérable.

Le Steadicam est un système de harnais qui permet à l'opérateur de porter la caméra tout en maintenant une grande stabilité de l'image. Par son mélange de maniabilité et de fluidité, le Steadicam est souvent utilisé pour les plans séquences et pour dessiner des mouvements complexes. C'est le cas de la deuxième scène sur la passerelle, mais aussi de la séquence suivante, où Toni apprend que la répétition est annulée [00:32:58 – 00:33:41]. La caméra commence derrière Toni, qui s'avance avec élan vers la salle de répétitions, manifestement fière de montrer qu'elle a maîtrisé la danse. Elle pénètre dans la salle, se dirigeant vers les «Lionnes» et la directrice de l'équipe, la caméra ralentissant avec elle puis effectuant un tour à 180 degrés pour la cadrer de face lorsqu'elle rejoint le groupe, son visage marquant sa déception d'apprendre l'annulation. La seconde moitié du plan renverse la situation: la caméra reste plantée au même endroit, comme Toni, pendant que toutes les filles s'éloignent vers la porte. L'exécution de ce renversement en un plan et un mouvement dit bien l'effondrement qu'on connaît tous quand une déception nous coupe dans notre élan.

On pourra aussi attirer l'attention des élèves sur certains plans dont la méthode de tournage n'est pas immédiatement identifiable et leur demander d'essayer de trancher: par exemple, quand la caméra suit Toni s'élançant sur la rampe à la suite des autres filles alertées par la crise de Karisma [00:27:17 – 00:27:29]. La rapidité du mouvement et sa relative stabilité suggère qu'il s'agit d'un plan au Steadicam, mais le spectateur attentif décèlera un tremblement qui ressemble plutôt à celui d'une caméra portée à la main. ■

Musique

Comme une respiration

La musique de *The Fits* s'éloigne des fonctions traditionnelles de la musique de film pour nous plonger dans l'intimité de Toni.

Sachant que *The Fits* traite d'une troupe de danse urbaine aux États-Unis, on pourrait s'attendre à une bande son très rythmée, composée de musiques hip-hop comme celles qui accompagnent habituellement les performances de *drill*. Pourtant la seule musique hip-hop du film provient du son diégétique, c'est-à-dire du son dont la source se trouve dans le monde du film (et entendu par les personnages du film comme par le public) : c'est une chanson de la rappeuse américaine Rye Rye qui accompagne la danse des «Lionnes» lors de la première séance d'entraînement de Toni. Quant à la bande originale – la réalisatrice Anna Rose Holmer et les compositeurs Danny Bensi et Saunder Jurriaans ont choisi de créer un univers musical et sonore, privilégiant une esthétique proche de la musique contemporaine et d'avant-garde : instruments à bois, cordes, discrets effets électroniques, notes dissonantes ou ralenties.

● L'expérience de Toni

Les compositeurs se servent de la musique pour nous faire partager l'expérience de Toni [cf. Point de vue, p.10]. Ainsi la musique originale n'est pas là pour nous faire pleurer, faire monter l'adrénaline — pour nous manipuler, comme c'est souvent le cas dans les grosses productions hollywoodiennes — mais pour nous rapprocher de Toni. Elle accompagne d'ailleurs souvent ses moments d'introspection, comme lorsqu'on la voit seule sur la passerelle [00:09:01 – 00:10:13] ou lorsqu'elle s'observe dans le miroir [00:16:02 – 00:16:56]. Pour souligner cet aspect intime, la musique a été pensée comme une respiration, avec ses silences et ses souffles. D'où le choix de la clarinette comme instrument principal : portée par le souffle de l'instrumentiste, la clarinette permet non seulement de faire entendre une mélodie, mais des sons plus distinctement humains, ressemblant parfois à des grognements ou des gémissements. Le thème principal de clarinette décliné tout au long du film, auquel s'ajoutera par moments un xylophone ou des cordes, est rudimentaire, parfois même maladroit, ce qui reflète bien l'expérience de l'apprentissage de Toni.

Parfois la musique se rapproche d'une fonction plus traditionnelle : lors de la première crise [00:23:09], par exemple, les compositeurs ajoutent un violon, dont les grincements et les stridences sont souvent mis à profit dans les films d'horreur. Le violon atteint ici un crescendo (une augmentation progressive de l'intensité sonore) qui exprime bien le dérèglement soudain et effrayant de la routine, mais très vite il est remplacé par le thème familier de la clarinette et l'on retrouve le regard songeur de Toni, observatrice mais non participante de ce drame.

La musique saisit aussi les enthousiasmes de Toni, se développant en parallèle à ses mouvements et s'emballant avec elle lorsqu'elle revient à la passerelle une deuxième fois. Comme c'est souvent le cas, la musique s'introduit de manière discrète, avec le rythme d'un battement de mains qui s'ajoute au son des sauts de Toni [00:31:14]. Toni se met alors à danser de plus en plus librement et l'on entend un nouveau thème musical, cette nouveauté venant appuyer le fait que Toni a trouvé sa propre façon de danser [00:32:12]. Une pause, puis le thème principal revient, l'air familier sonnait



maintenant comme une note triomphale avant de laisser place aux bruits de la circulation, qu'on pourrait presque confondre avec des applaudissements [00:32:45].

● Son et musique

Une particularité de la musique de *The Fits* provient en effet de la collaboration très proche entre les compositeurs et le designer sonore Chris Foster. Le design sonore (habillage sonore d'un film) joue un rôle important dans l'ambiance et la dramaturgie du film. Certains sons deviennent musicaux et ont en même temps une utilité dramatique. C'est le cas des bruits de circulation qui «applaudissent» la découverte de Toni ou, dans un registre très différent, du lointain son d'une foule joyeuse qui se mêle à la musique lorsque Toni traverse le vestiaire vide, intimidée après sa première séance d'entraînement [00:16:30]. Ce savant mélange des sons et de la musique va jouer un rôle capital lors de la dernière séquence du film, celle de la crise de Toni et du défilé des «Lionnes» accompagnés par une chanson originale de la chanteuse Kiah Victoria, *Aurora*. Cette chanson électro-pop commence par un chœur de voix féminines chantant : «Doit-on être esclave de la gravité?». La chanson est manifestement en phase avec ce qui se passe à l'écran : Toni va bientôt s'envoler, en défiant littéralement la gravité mais aussi en s'abandonnant à la danse avec une troupe de jeunes femmes. Un clavier, des percussions et des cordes numériquement modifiées s'ajoutent à la voix de Kiah Victoria, maintenant seule au chant, mais l'effet dramatique de la musique provient en grande partie de la participation de sons non-musicaux : la respiration de Toni se mêle aux percussions, les «ouhs» des jeunes filles témoins de sa crise remplacent le chœur du début, et le son de battements d'aile vient marquer l'envol de Toni de manière subliminale, métaphore aussi de son évolution vers l'adolescence et l'indépendance. Du début à la fin, la musique aura été au plus proche de Toni. ■

● Musiques et ambiances

On pourra proposer un atelier où les élèves identifient les différents passages musicaux du film en fonction des instruments et des effets utilisés, et les inviter à décrire les ambiances évoquées. Les élèves pourront identifier les utilisations musicales d'éléments non musicaux (battements de main, foule, entraînement de boxe, rires) et réfléchir sur l'importance de ces choix pour la dramaturgie et la connaissance du personnage de Toni. On pourra aussi les inviter à comparer la musique du film à celles utilisées dans les bonus du DVD et à décrire la façon dont ces différentes musiques influent sur leur perception de la danse.



Filmer la danse

Entretien avec Anna Rose Holmer

Dans cet entretien, Anna Rose Holmer révèle ses inspirations et d'évidentes parentés entre la danse et le cinéma.

Comment avez-vous abordé le tournage des séquences de danse dans *The Fits* ?

Pour vous répondre, je dirais que chaque chose dans le film est de la danse. Il y a des séquences qui sont reconnaissables en tant que danse, mais chaque geste, chaque mouvement d'épaule, les abdominaux, la façon dont Toni marche dans le couloir — tout a été abordé comme de la danse. C'est en partie parce que tous les acteurs du film sont des danseurs. Chaque fille à l'écran est au niveau national en danse. Les boxeurs participent également aux Jeux Olympiques de la jeunesse. Ils sont précis dans leurs mouvements et ont l'habitude qu'on les dirige avec des indications physiques. Nous savions exactement à quel moment Toni allait respirer ou si ses épaules allaient être vers l'avant ou l'arrière. Chaque élément du film est chorégraphié. La danse est le langage dont nous nous servons pour communiquer tout au long du film.

Comment avez-vous filmé les moments où les personnages dansent ?

La plupart de mon équipe s'est formée en filmant les ballets du New York City Ballet. J'ai moi-même passé plusieurs années en tant

que cadreuse à filmer des ballets. J'ai appris que quand une danse est conçue pour la scène — comme pour une représentation de ballet — on s'attend à ce que le public puisse voir le corps entier des danseurs, de la tête aux pieds. Ces lignes font partie du geste de la danse. Donc si on filme en découpant le corps — par exemple en ne montrant qu'une main — on rate un élément de la danse. Le *drill* est habituellement dansé dans des stades ou pour des processions : le public est éloigné et voit les corps en entier. Dans le film, nous voulions que l'équipe semble comme un ensemble uni, ce qui voulait souvent dire qu'il fallait les filmer de la tête aux pieds, en éloignant la caméra. La caméra s'éloigne le plus lors de la dernière séquence, quand on voit cette armée de filles dans la piscine. Nous voulions que les danseuses occupent l'espace, qu'elles l'occupent et l'inondent. Pour montrer l'extrême puissance de ce groupe de filles, on devait les voir toutes à la fois. On se rapproche de Toni avec un gros plan, mais la puissance de la séquence provient du fait qu'on les voit toutes ensemble, et pour cela il fallait que la caméra soit loin.

Avez-vous été inspirée par des chorégraphies contemporaines dansées dans des lieux non traditionnels comme des hangars ?

Nous ne nous référons pas vraiment à ce genre de travail. Nous avons choisi les espaces à cause de leur signification émotionnelle pour Toni. Par contre, il est important qu'il n'y ait pas de public à part les filles elles-mêmes. Elles dansent pour elles-mêmes. La piscine est inhabituelle parce qu'elle ne permet

pas la présence d'un public. Il n'y a pas de devant de scène ou de plateau, les filles ne jouent pas un spectacle. Cela était très important dans la façon de concevoir cette chorégraphie. Il n'y a personne à l'extérieur du groupe. Il y a une caméra, mais l'idée est que le public du film se sente uni avec elles.

Avez-vous été inspirée par d'autres films qui représentent la danse ?

Il y a une tradition de l'expérimentation dans l'histoire de la danse au cinéma, par exemple chez Maya Deren dont le travail remonte aux années 1940. Deren a même inspiré le terme « *choreocinema* » qui désigne l'idée que la danse au cinéma implique simultanément le corps devant la caméra et le mouvement de la caméra. Dans une séquence très célèbre de *Meshes of the Afternoon* (1943), on voit Maya Deren en train de perdre l'équilibre en remontant un escalier. Le spectateur ressent surtout cette perte d'équilibre grâce aux mouvements de caméra. J'aime cette idée que la danse n'est pas seulement devant l'objectif mais qu'elle est aussi dans la conception du regard. On a aussi pensé à Jacques Tati, qui participe à mes yeux à l'histoire de la danse au cinéma. Tati a influencé le rythme comique d'un personnage comme Beezy, mais il y a aussi sa façon d'utiliser l'espace dans *Playtime* et sa chorégraphie des corps en mouvement, pas seulement en tant que danse, mais comme langage formel. Évidemment, *The Fits* n'est pas à l'échelle de *Playtime* : nous n'examinons pas la société entière, simplement un petit morceau de la société. Tati était une grosse référence aussi dans la façon d'utiliser



le corps de Beezy pour casser la norme à laquelle se plie Toni, comme quand Beezy traverse le gymnase en faisant des bonds. On a beaucoup regardé ce que j'appellerais d'autres « cinéastes physiques », pas seulement dans la danse traditionnelle.

Quel est votre regard sur la façon que d'autres cinéastes ont filmé le *drill* ?

Je suis plus consciente de tout ça depuis que j'ai fait le film — par exemple, il y a la séquence de la piscine dans *Lemonade* de Beyoncé. Mais je ne voulais pas nécessairement porter cette danse à l'écran en tant que *drill*, donc j'ai évité de voir beaucoup d'images de *drill* pendant la préparation du film. Je voulais uniquement penser à cette danse par son effet sur Toni. En fait, le *drill* est utilisé de façon très étrange dans le film : les filles s'entraînent pour une compétition qui n'aura jamais lieu et la fin du film est un défilé pour lequel elles ne s'entraînent pas !

Pourquoi avoir utilisé un ralenti pour la première confrontation entre Legs et Karisma ? C'est la première fois qu'on voit des personnages danser.

Le ralenti est un outil puissant. Il déclenche automatiquement une impression surréelle ou presque magique puisque dans la vie on ne voit pas le monde au ralenti, mais en temps réel. Pour cette première bataille entre Legs et Karisma, on voulait s'en servir pour rendre la confrontation moins agressive et la différencier de la boxe. Lorsqu'on montre à nouveau de la boxe, on comprend que la façon dont Toni la voit a changé — la boxe ressemble maintenant à ce qu'elle a vu dans la danse de Legs et Karisma. Pour

Toni, cela devait être une image lancinante, qui va lui rester en tête. On voulait donc s'attarder sur chaque détail et échapper au présent. On peut lire le film de manière réaliste, mais par le travail sur le son et des choix comme celui du ralenti, nous cherchions à ce que le public voit les choses directement du point de vue de Toni. Le ralenti était la meilleure façon de faire rentrer le public dans son esprit.

Vous différenciez la danse et la boxe, mais ces deux disciplines ont beaucoup en commun dans votre film : la boxe a le rythme d'une chorégraphie et la danse figure un affrontement.

Pour moi, la boxe est comme un ballet, une danse très technique. D'ailleurs, à la fac, j'ai écrit sur *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1981) en tant que film de danse. Scorsese aborde vraiment la boxe comme un ballet. L'actrice qui joue Toni n'avait jamais boxé avant qu'on tourne mais elle a facilement appris en abordant la boxe comme de la danse. Les qualités qui font une bonne boxeuse font une bonne danseuse.

Pour vous, les crises sont-elles des chorégraphies ?

Oui. C'est la chorégraphe Celia Rowson-Hall qui s'en est occupée. Dans les cas réels de maladies psychogènes de masse, chaque victime a les mêmes symptômes. Cela ne fonctionnait pas pour le film car il fallait que chacune des crises ressemble à un moment individuel de développement. Toni n'a pas la même crise que Legs : ce sont deux personnes différentes. Il fallait trouver une façon de relier les crises mais

qu'elles soient individualisées. Celia et moi avons conceptualisé chacune des crises, pour chaque personnage. Par exemple, il est sous-entendu que Legs pourrait être enceinte. Sa crise commence avec un geste soudain vers son ventre, puis elle s'écroule. Maia est plus éthérée, c'est la penseuse. On avait l'idée d'un ballon qui s'éloigne dans les airs. Sa crise part surtout de la tête, il n'y a presque pas de mouvement. Bien que les crises aient été conçues en collaboration avec les filles, aucune d'elles n'a vu celles des autres avant le tournage. Toutes les crises ont été tournées dans l'ordre, pour que cela fasse sens si les filles s'inspiraient les unes des autres. En général, on ne voulait pas montrer les crises en entier. Seule la crise de Toni est montrée en entier. Cette crise utilise deux langages physiques : ceux de la boxe et de la danse. La crise de Toni est comme une reprise de sa danse sur la passerelle, c'est comme une bataille invisible. Ses tresses étaient importantes. On voulait une coiffure qui bougerait avec elle, qui exagérerait ses mouvements. Chaque fois qu'elles bougent, on entend un battement d'ailes. Pendant sa crise, on entend des oiseaux. On a d'abord conçu sa crise, puis on a pensé à sa coiffure, pour nous donner les ailes. ■

**Entretien réalisé par Nicholas Elliott à New York le 31 janvier 2019.
Traduction : Nicholas Elliott.**



Thème

Un étrange malaise

Si les crises de *The Fits* sont inspirées de phénomènes rares mais réels, la réalisatrice Anna Rose Holmer s'en sert surtout pour exprimer quelque chose de l'émulation adolescente.

Les crises qui saisissent les jeunes femmes de l'équipe des «Lionnes» semblent presque sortir d'un film d'horreur : elles frappent sans prévenir et sans explication, transformant leurs victimes en pantins désarticulés pendant que les témoins réagissent avec terreur. Aussi surprenant que cela puisse paraître, les *fits* (convulsions) ne sont pourtant pas aussi éloignées de la réalité qu'on aimerait l'imaginer. Elles sont inspirées d'un phénomène réel, celui des «maladies psychogènes de masse». Dans le cas d'une «maladie psychogène de masse» un groupe soudé de personnes est affecté par des symptômes communs sans qu'on puisse établir des causes infectieuses (par la communication de germes ou de microbes) ou toxiques (par le contact avec un poison). L'appellation implique que la seule cause du mal est psychique, raison pour laquelle son utilisation est aujourd'hui déconseillée par les médecins français, qui craignent de heurter les personnes concernées. On lui préfère l'expression moins explicite de «syndrome collectif inexplicable».

● Manies dansantes

Quoi qu'il en soit, ces phénomènes sont avérés : Anna Rose Holmer cite l'exemple de majorettes d'un lycée dans l'État de New York qui ont soudain été victimes de tics physiques et vocaux incontrôlables, sans explication médicale. Mais on les connaît surtout par les «manies dansantes» observées du 14^e au 18^e siècles en Allemagne et en Alsace, notamment à Strasbourg, où des populations locales commencent subitement à danser de manière incontrôlable, continuant pendant des jours jusqu'à l'épuisement et parfois même la crise cardiaque. Ainsi c'est par la danse qu'Anna Rose Holmer a pensé à intégrer un syndrome collectif inexplicable au film qui prenait forme dans son esprit.

Holmer explique que lorsqu'elle produisait le documentaire *Ballet 422* sur le travail d'un jeune chorégraphe, l'équipe de tournage observait «les danseurs apprendre leurs mouvements à travers un échange corporel, non verbal. J'ai commencé à voir l'adolescence comme une chorégraphie qu'on apprend de la même manière, à travers un jeu de miroir par les corps, en regardant les autres pour définir la façon dont on bouge, dont on parle et dont on se conçoit soi-même. J'avais toujours été fascinée par les cas de maladies psychogènes de masse, et j'ai eu un déclic.»¹ Elle poursuit : «Une des histoires sur lesquelles je suis tombée pendant mes recherches traitait d'un cas plus récent. Mais j'ai commencé à réfléchir aux cas historiques comme ceux des manies dansantes. Au fur et à mesure de mes recherches, une tendance s'est dessinée. Cela n'affectait pas exclusivement les femmes ou les adolescentes, mais elles étaient majoritaires. Je me suis demandée pourquoi. [...] Les manies dansantes se sont multipliées au Moyen Âge en Europe. Des centaines de personnes étaient frappées par ces manies. C'est fascinant de voir la danse, cette façon tellement forte et intentionnelle de se lâcher, de se dévouer, comme une chose incontrôlable, procédant d'une autre partie de la conscience. Je pense que les manies dansantes provenaient sans doute d'empoisonnements, d'intoxications alimentaires. Mais certaines personnes qui n'avaient pas été empoisonnées ont affiché les mêmes symptômes, parce qu'on s'observe les uns les autres. C'est pour cela qu'on sourit quand on voit quelqu'un d'autre sourire. On veut faire comme les autres, pour appartenir. C'est quelque chose de très simple et de très puissant.»²

● Adolescence et imitation

En effet, de nombreux spécialistes soupçonnent que les syndromes collectifs inexplicables sont provoqués par une forme d'épidémie mentale, par laquelle les individus imitent inconsciemment des symptômes apparaissant dans leur

1 Kathryn Bromwich, «Anna Rose Holmer, film director: "Adolescence is a choreography"», *op. cit.*

2 Julia Felsenthal, «Anna Rose Holmer on Directing *The Fits* and the Power of Contagion», *Vogue* (États-Unis), 2 juin 2016. Traduction : Nicholas Elliott.

entourage, ceux-ci se répandant ainsi par contagion, d'une personne à l'autre. L'intuition de la jeune cinéaste est de relier ces faits hauts en couleur — et heureusement rares! — à quelque chose de plus ordinaire: l'adolescence et notre manière, à cet âge, de nous influencer les uns les autres, consciemment et inconsciemment, souvent par imitation. Le mimétisme est un élément essentiel du développement humain: c'est par l'imitation que nous apprenons à parler, par exemple. La question devient plus sensible à l'adolescence, cet âge où l'on se cherche des modèles hors de la famille. Ce désir d'appartenir à un groupe se manifeste souvent par l'imitation, que ce soit dans les choix vestimentaires, les goûts musicaux ou la façon de s'exprimer. Souvent, la première cigarette ou la première gorgée d'alcool provient de l'envie de faire comme les autres. Le paradoxe de l'adolescence est ainsi que le désir de marquer son individualité par rapport à la famille et l'enfance passe par l'assimilation dans un nouvel entourage. C'est cette tension entre individualité et appartenance au groupe qu'Anna Rose Holmer saisit si bien en suivant l'évolution de Toni au sein des «Lionnes».



● Syndrome et métaphore inexpliqués

Les crises dans *The Fits* sont certainement métaphoriques: elles symbolisent quelque chose au-delà d'une mystérieuse épidémie. Mais que représentent-elles exactement? Le passage charnière de l'enfance vers l'adolescence? Ce moment difficile de la puberté où le corps change de manière parfois surprenante et subite? L'intégration de l'individu dans le groupe par l'imitation? Ou l'individuation à l'intérieur du groupe? Ainsi la crise qui va permettre à Toni de se démarquer des «Lionnes» en trouvant son propre style mène aussi au moment où elle intègre pleinement le groupe lors de la vision de la parade finale. Anna Rose Holmer triche un peu avec la réalité des syndromes collectifs inexpliqués: là où ces phénomènes

présentent dans la vie des symptômes identiques, chacune des crises du film est unique, exprimant la personnalité singulière de la jeune fille frappée. Mais là où le film rejoint les faits — et on peut dire que c'est le coup de maître d'Anna Rose Holmer — c'est qu'il n'apporte pas de réponse à la question qui nous hante du début à la fin: qu'est ce qui provoque cet étrange malaise? Beezy pense que cela pourrait être en rapport avec les petits amis des filles plus âgées, ce qui évoque de manière discrète les maladies sexuellement transmissibles mais plus largement cette zone mystérieuse que reste la sexualité lorsqu'on entre en adolescence. Quant aux informations télévisées et aux autorités sanitaires, elles pensent à une pollution de l'eau dans le centre sportif. Cette hypothèse malheureusement fort crédible aux États-Unis — les taux de plomb dans l'eau potable de nombreuses villes américaines, notamment dans les quartiers défavorisés, sont extrêmement hauts, entraînant des déficiences intellectuelles et troubles du comportement chez les enfants — s'avère une fausse piste dans *The Fits*. Ainsi Anna Rose Holmer nous permet de continuer à nous poser des questions après la séance, tout en ressentant le frisson de l'inconnu. ■

● Un titre ambigu

La discussion des différentes hypothèses soulevées par ces crises mystérieuses permettra aussi de faire un atelier d'anglais autour du titre du film et de l'ambiguïté du mot «fit». On pourra demander aux élèves d'en soulever les différentes significations et leur rapport aux thématiques du film. Le substantif «fit» se traduit par «crise». Par contre, le verbe «to fit» se traduit par «aller à» (dans le sens de «Cette robe te va bien»). Dans le contexte du film, le verbe «to fit» évoque surtout l'expression «to fit in»: «trouver sa place» ou «s'intégrer». Quant à l'adjectif «fit», il signifie «être en forme», «être digne de» ou, dans un langage informel, «être désirable». Autant de pistes pour élucider le film.

Bonus

Jamie Lidell et les Q-Kidz

Certaines des danseuses de *The Fits* jouent aussi dans le clip *Big Love* du chanteur Jamie Lidell.

Il s'avère qu'Anna Rose Holmer n'est pas la seule artiste à avoir filmé la troupe des Q-Kidz : en 2013, le réalisateur Michael Carter a tourné un clip pour le morceau *Big Love*, du chanteur anglais de néo-soul Jamie Lidell, à Cincinnati avec les Q-Kidz¹. On y reconnaît plusieurs décors du film : le centre sportif, la salle de danse, le gymnase de boxe. On peut même apercevoir la petite Royalty Hightower (qui joue Toni dans *The Fits*). Mais la comparaison entre le clip et le film est surtout intéressante pour leurs différences et ce que celles-ci révèlent des partis pris d'Anna Rose Holmer. Certaines différences sont anecdotiques : dans le clip, manifestement tourné à la belle saison, la piscine est remplie et les enfants plongent dans son eau chlorée. D'autres relèvent des cahiers des charges respectifs d'un long métrage de fiction et d'un clip pour un morceau pop : dans la plupart des clips, on voit les musiciens jouer ou chanter le morceau en playback, et le clip de *Big Love* ne déroge pas à la règle, prenant comme fil conducteur Jamie Lidell sur une passerelle autoroutière en train de chanter pour la caméra. Celui-ci s'adresse au public d'une façon qui brise le fameux quatrième mur (le mur imaginaire qui sépare les spectateurs du spectacle) et n'aurait pas sa place dans un récit de fiction. Quand le personnage de Toni est sur une passerelle, elle ne danse pour personne, mais pour découvrir quelque chose d'elle-même.

● Deux façons de voir l'espace

Le clip suit quelques danseuses des Q-Kidz sur le trottoir jusque dans la salle de danse, puis dans le gymnase de boxe, avant de les retrouver en pleine rue, maquillées et portant les mêmes costumes scintillants que les « Lionnes » dans *The Fits*. On pourrait imaginer que cette présentation du *drill* hors les murs, dans un espace qui n'est pas voué à la danse (ici, c'est un carrefour en pleine ville) ressemblerait de près au défilé final du film, où les « Lionnes » dansent elles aussi en costume dans des espaces qui ne sont pas conçus pour la danse. Ce n'est pourtant pas le cas, car le clip de Michael Carter privilégie une caméra portée et des plans moyens, mettant en place un mouvement continu qui rend rarement l'envergure des gestes des danseurs ou de la taille du groupe et sa façon d'occuper l'espace, là où Anna Rose Holmer utilise une caméra fixe en plan large pour souligner la cohésion de la troupe dans un espace surprenant. Dans le clip, les espaces sont de simples décors et les images se succèdent comme des instantanés. Dans *The Fits*, tous les espaces occupés par les « Lionnes » pendant le défilé final ont joué un rôle dans l'histoire de Toni et ont donc une importance à nos yeux.

Si on retrouve le motif de la petite fenêtre par laquelle quelqu'un observe la danse dans le clip comme dans le film, ceux-ci n'ont pas le même impact dans l'un et l'autre. Comme on l'a vu, Anna Rose Holmer se sert de ce motif pour



accentuer l'effet de fascination ressenti par Toni à la vue des danseuses, mais aussi pour figurer une distance ou une frontière qui la sépare de ce qu'elle regarde. Dans le clip, on aperçoit un petit garçon qui observe les danseuses à travers la fenêtre mais le motif graphique n'a pas beaucoup de signification, il fait partie d'une des nombreuses choses saisies sur le vif lors d'un tournage qu'on imagine beaucoup plus court que celui d'Anna Rose Holmer.

● Avec ou sans contexte ?

Pour conclure ce jeu des différences entre clip et long métrage, on remarquera que le clip apporte une mise en contexte dont l'absence fait une des particularités et des forces du film : ainsi le clip s'ouvre sur plusieurs plans d'une partie désertique de Cincinnati, où l'on aperçoit des devantures défraîchies et une fresque murale représentant Barack Obama, premier président afro-américain des États-Unis. Le spectateur attentif saisira sans doute que nous nous trouvons dans un quartier afro-américain défavorisé, ce qui est en effet le cas de la partie de Cincinnati où habitent les Q-Kidz. Mais *The Fits* n'illustre pas ce contexte, que ce soit d'un point de vue géographique (un seul plan d'ensemble montre brièvement le centre-ville de Cincinnati, qui ressemble de loin à n'importe quelle ville moyenne des États-Unis) ou socioéconomique. L'essentiel dans *The Fits* est de raconter l'histoire d'une petite fille et de lui donner une portée universelle. ■

● Film ou clip ?

Après le visionnage du clip de Jamie Lidell, on pourra proposer aux élèves d'établir deux listes des ressemblances et des différences entre le film et le clip. On pourra proposer aux élèves de remarquer les différences et ressemblances entre le clip et le film. Les lieux leur apparaissent-ils montrés de la même manière ? Pour terminer, on pourra demander aux élèves d'écrire une courte rédaction dans laquelle ils expliqueront si la vision du clip a ajouté quelque chose à leur façon de percevoir Toni et les « Lionnes ».

1 Pour les anglophones, un court documentaire sur un concert de Jamie Lidell : [youtube.com/watch?v=UPHLZwdo5C4&frags=pl%2Cwn](https://www.youtube.com/watch?v=UPHLZwdo5C4&frags=pl%2Cwn)

FILMOGRAPHIE

Édition du film

The Fits, DVD et Blu-Ray, ARP Sélection, 2017.

Autres films cités dans le dossier

Dance Films (1943) et Experimental Films, Maya Deren, Re:Voir, 2008.

Les Quatre Cent Coups, François Truffaut, Potemkine, 2011.

Playtime, Jacques Tati, DVD, Studiocanal, 2014.

Raging Bull, Martin Scorsese, MGM/PFC, 1999. (Accord parental souhaité.)

Boyhood, Richard Linklater, DVD, TF1, 2015.

Ballet 242, Jody Lee Lipès, DVD (zone 1), Magnolia, 2015.

BIBLIOGRAPHIE

- 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.

SITES INTERNET

Films

A Study in Choreography for Camera, Maya Deren, 1943 (court métrage expérimental sur la danse, muet) :
↳ ubu.com/film/deren_study-in-choreography.html

Articles

Mathieu Macheret, « *The Fits* : traité énergétique d'émancipation d'un corps », *Le Monde*, 10 janvier 2017 :
↳ lemonde.fr/cinema/article/2017/01/10/the-fits-traite-energetique-d-eman-cipation-d-un-corps_5060098_3476.html

Kathryn Bromwich, « Anna Rose Holmer, film director : "Adolescence is a choreography" », *The Guardian*, 19 février 2017 (en anglais) :
↳ theguardian.com/film/2017/feb/19/anna-rose-holmer-director-the-fits-interview

Julia Felsenthal, « Anna Rose Holmer on Directing *The Fits* and the Power of Contagion », *Vogue* (USA), 2 juin 2016 (en anglais) :
↳ vogue.com/article/the-fits-anna-rose-holmer-interview

Transmettre le cinéma

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



- La passerelle
- Legs et Toni

CNC

Tous les dossiers du programme *Collège au Cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/college-au-cinema/dossiers-maitre

VIBRATIONS ADOLESCENTES

Toni, dix ans, vit dans un univers de garçons, pratiquant tous les jours la boxe avec son grand-frère Jermaine. Un jour, elle surprend les répétitions d'une troupe de danseuses adolescentes, les Lionnes. Fascinée, Toni prend son courage en main et passe une première audition pour rejoindre la troupe. Peu à peu, elle se fait une place parmi ces filles plus âgées, avec leurs histoires d'amour et d'autres mystères. Mais au moment où elle est sur le point de trouver sa voie par la danse, d'inexplicables crises commencent à frapper les danseuses des Lionnes. Toni a peur d'être la prochaine, mais il est trop tard pour revenir en arrière... Premier long métrage de la jeune réalisatrice new-yorkaise Anna Rose Holmer, *The Fits* propose une approche délicate et pleine d'énergie du passage énigmatique de l'enfance à l'adolescence et de ses tensions entre individualité et appartenance au groupe, échappant aux nombreux clichés du genre par un mélange réussi d'authenticité documentaire – les actrices du film proviennent d'une vraie troupe locale de *drill*, danse urbaine ultra-rythmée – et d'imaginaire métaphorique.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA