

American Honey d'Andrea Arnorld

Alice Michaud-Lapointe

Number 259, Winter 2017

Lectures et pratiques contemporaines du réel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85005ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Michaud-Lapointe, A. (2017). Review of [*American Honey* d'Andrea Arnorld]. *Spirale*, (259), 43-45.

LES LUCIOLES DU MIDWEST

PAR ALICE MICHAUD-LAPOINTE

AMERICAN HONEY

Réalisation d'Andrea Arnold, 2016, 163 min.

*We are the new Americana
High on legal marijuana
Raised on Biggie and Nirvana
We are the new Americana*



Photo : Holly Horner, courtoisie de A24

Souvent qualifié dans les médias par les termes vagues et communs de « brut », « authentique », « immersif » ou « sans concession », le travail de la Britannique Andrea Arnold s'inscrit dans une veine particulière de réalisme social cinématographique qui a rapidement été considérée par maints critiques comme un héritage contemporain des cinémas de Ken Loach, Alan Clarke et Mike Leigh. À l'instar de ces grands réalisateurs politiquement engagés qui dénoncent dans leurs films les conditions de travail de la classe ouvrière en Grande-Bretagne et se portent à la défense des oubliés du système (chômeurs ou travailleurs immigrés, militants prolétaires ou sans-papiers, mères monoparentales ou filles paumées, truands sympathiques ou délinquants rêveurs), Andrea Arnold s'intéresse à la manière dont des personnages vulnérables et frondeurs, souvent féminins, réussissent à se libérer des réalités sociales qui les étouffent et les marginalisent. Or si un film de Loach ou de Leigh n'est jamais dénué d'une certaine pesanteur assumée, les œuvres d'Arnold restent,

elles, empreintes d'une légèreté poétique, lumineuse, qui évacue toute possibilité de lecture misérabiliste par le spectateur et laisse poindre la vision d'un nouveau réalisme social – *naturalistic style*, pourrait-on aussi dire – peut-être plus impur, plus irrévérencieux, mais aussi plus libéré dans sa forme et ses choix esthétiques.

Sous certains angles, *American Honey* se situe au confluent de plusieurs approches et traditions du cinéma indépendant américain. Le nouveau film d'Arnold rappelle *Gummo*, de Harmony Korine, pour la représentation des maisons délabrées du Tennessee et la place laissée à l'improvisation d'acteurs non professionnels ; *Badlands*, de Terrence Malick, pour la manière délicate de filmer les insectes et les soleils couchants ; *Kids*, de Larry Clark, pour la langue décomplexée et les relations de pouvoir entre adolescents ; sans parler des hommages discrets à des *road movies* célèbres tels *Easy Rider*, *My Own Private Idaho* et *Almost Famous* (la scène où les personnages chantent en

chœur la chanson de Lady Antebellum qui donne son titre au film fait subtilement écho à la prestation de *Tiny Dancer* dans le film de Cameron Crowe).

On remarque toutefois, à la lecture des entrevues accordées par Arnold à la presse américaine, combien la cinéaste résiste à l'idée qu'on lui attribue des influences cinématographiques ou qu'on l'associe d'emblée aux représentants du réalisme social anglais. « *When I'm making a film, I don't want to watch other films. [...] I find real life and real people inspiring* », avoue-t-elle sur le site *nofilmschool.com*, alors qu'elle déclarait déjà dans le *New York Times* en 2010, après la sortie de *Fish Tank* – le film qui l'a révélée au grand public : « *If I'd been thinking "I'm going to make a social realist film", then perhaps I wouldn't have done things like that and something would have been lost.* »

En contournant les catégorisations et en se méfiant de la charge que contient le mot « réalisme » – et, cela, même si son art interroge indubitablement les effets de réel qui pénètrent, illustrent et bouleversent des espaces sociaux très précis à l'écran –, Andrea Arnold invite son spectateur à réfléchir aux « non-dits » du réel et à demeurer attentif à ses hybridations inventives, à ses monstrations spontanées et à la faculté qu'a le cinéma de s'effacer derrière la vie elle-même, lorsqu'elle surgit au milieu d'un tournage. « *People say movie... it was life for three months !* » s'écrit Sasha Lane, l'actrice principale d'*American Honey*, au cours d'une émission de radio enregistrée au festival TIFF, à Toronto. Le type de cinéma réaliste que crée Arnold en est ainsi un qui veille à retrouver ce que le cinéma du réalisme social « perd », à ses yeux, par son côté programmatique, sa volonté de conscientisation publique et son goût pour un matériau filmique sobre et sans artifices : un cinéma de l'instinct, de l'aventure hasardeuse, de la vitalité créatrice, qui se construit et s'actualise à coup de décisions imprévues, de ratages, d'épiphanies et d'instantanés de grâce captés par une exploration sensorielle et tenace de microcosmes.

La fourgonnette blanche de la liberté

Ces univers sociaux complexes, Arnold les analyse à mesure qu'elle les filme avec une caméra à l'épaule, et cela se révèle particulièrement notable dans *American Honey*, son premier film tourné aux États-Unis, qui lui a valu, à nouveau, le Prix du jury au dernier Festival de Cannes. Dans ce quatrième long métrage de la réalisatrice, on rencontre Star (Sasha Lane, découverte par Arnold sur une plage de Panama City lors d'un *spring break*), qui fait du *dumpster diving* pour subvenir aux besoins de ses demi-frères et sœurs. En quelques minutes, l'univers rural et *white trash* de l'Oklahoma dans lequel elle est forcée d'évoluer nous est livré :

des fourmis sur le comptoir de la cuisine, un poulet avarié sur le sol, un père qui la harcèle, un drapeau de guerre confédéré sur un mur. Il ne lui faudra que peu de temps pour décider de suivre le charismatique Jake (Shia LaBeouf) – rencontré dans un stationnement de K-Mart, au son électrisant de *We Found Love in a Hopeless Place* de Rihanna – et sa bande de jeunes laissés-pour-compte (tous des acteurs non professionnels) qui sillonnent le Midwest dans une fourgonnette blanche. Employés de la froide Krystal, qui dirige sa petite entreprise d'une main de fer, les 12 adolescents vendent des abonnements de magazines, font la fête et parcourent les États-Unis.

La fourgonnette agit d'ailleurs à titre de microcosme social et de mise en abyme des États-Unis, tant les jeunes proviennent des quatre coins du pays, de Baltimore à Bakersfield en passant par Tucson et Miami. Elle est synonyme d'espace commun sécuritaire, mais aussi de traversée de ce mythique *land of the free*, nation de plusieurs nations, à la fois étourdissante et familière, dont la route alterne entre terres désolées, gisements de pétrole, structures de béton, stations d'essence, métropoles aux gratte-ciel gris. Or elle est également vectrice d'espoir et d'insouciance : elle assure la continuation éternelle des jours de voyage, de ce temps arrêté qui ne peut fonctionner que par un culte du moment présent et qui, au final, offre un semblant d'encadrement et de repère à ces enfants-adultes qui ont fui leurs vies chaotiques. Lorsque Star défie les règles de l'organisation de Krystal et manque à deux reprises le « ramassage » de fin de journée qui précède le retour au motel, on sent la manière dont elle s'expose aux dangers d'une Amérique immense et intraitable, aux frontières définies, qui pourrait bien la faire disparaître si sa bonne étoile éponyme ne la protégeait pas si bien.

Le succès, de porte à porte

L'entreprise illicite que Krystal gère avec grand sérieux est par ailleurs à l'image des systèmes d'exploitation capitalistes les mieux huilés, pour lesquels tous les moyens sont bons pour profiter des citoyens et de leurs idiosyncrasies, qu'ils soient baptistes, évangélistes ou païens, cowboys ou ménagères, foreurs pétroliers ou fumeurs de crack. Alors que Jake demande à Star s'il trouve que ses pantalons font « Donald Trump » (probablement l'une des meilleures réparties improvisées de LaBeouf !), Krystal apprend à son équipe à adapter ses *pitchs* de vente à chaque classe sociale, puisqu'il y a toujours une bonne raison d'acheter : les plus démunis achèteront les magazines par sentiment de connivence, les plus riches par pitié, les croyants pour accomplir leur devoir chrétien. Arnold utilise d'ailleurs la musique trap et hip-hop à bon escient dans son film ; celle-ci, provenant

la plupart du temps de l'histoire elle-même, est répétée dans les haut-parleurs de la fourgonnette. Les personnages semblent galvanisés par les paroles des rappers E-40 (« *I choose to get money, I'm stuck to this bread* ») ou Carnage (« *I like to get money, get turnt* »), qui deviennent des axiomes pour ces jeunes, la recherche du profit et l'appât du gain en ressortant tels des desseins fétichisés. Mais Arnold pousse son commentaire social encore plus loin dans les scènes où elle fait alterner la musique trap avec des chansons country. Celles-ci apparaissent soudainement anachroniques, étranges, décalées, à l'image des magazines qu'aucun de ces jeunes ne lirait, dans cette jeune Amérique très *white* (à l'exception de Star, métisse) dont les références proviennent cependant de la culture afro-américaine du *Dirty South*. *American Honey* montre ainsi sans détour que l'avenir, la route et la terre n'appartiennent peut-être plus tant aux héritiers de Kerouac qu'aux exclus à qui on n'a jamais demandé de quoi étaient faits leurs rêves, aux jeunes apolitiques qui reproduisent sans scrupules ce que leur pays leur a appris de pire.

Les fenêtres féminines d'Andrea Arnold

D'aucuns pourraient toutefois reprocher à Arnold de tergiverser, au cours de son film, entre deux représentations de l'Amérique, sans réellement décider politiquement laquelle prévaut sur l'autre : une Amérique peu défrichée cinématographiquement, insoupçonnée, qu'elle découvre à mesure qu'elle réalise le même trajet que ses personnages (12 000 miles en trois mois, avec ses acteurs et son équipe), et une Amérique fantasmée, qui reconduit les visions que compose (et recompose sans cesse) l'imaginaire collectif et qu'elle observe à partir d'un œil plus impressionnable que celui avec lequel elle filmait Glasgow (*Red Road*) ou la banlieue londonienne (*Fish Tank*). On sent manifestement dans certaines scènes le plaisir un peu coupable que prend la cinéaste à réaliser son film américain et à passer par quelques sentiers battus et lieux communs de la représentation du *road trip*. Arnold ne compromet toutefois pas son processus de réflexion ni son regard et son instinct, qui donnent la priorité à la vie au-delà du réalisme. Elle ne se laisse jamais aveugler trop longtemps par sa propre fascination, et le format de film choisi pour *American Honey* y est sûrement pour beaucoup. Comme dans son adaptation contemporaine des *Hauts de Hurlevent*, Arnold a opté pour un format 4:3 - parfois appelé à tort format « fenêtre » ou format « carré » -, rarement utilisé pour des films qui mettent en scène l'étendue géographique d'un pays. Grâce à ce format d'image, Arnold centralise son attention et celle du spectateur sur ce qui demeure primordial à ses yeux, soit cette « *real life* » et ces « *real inspiring people* » dont elle parlait en entrevue, reléguant ainsi la grandeur

étourdissante des paysages au second plan ou au hors-champ. Les « cadres » en mouvement d'Andrea Arnold - mis en valeur par le sensible travail de direction photographique de Robbie Ryan - deviennent ainsi tantôt fenêtres sur cour, tantôt lorgnettes interdites, portraits intimes et envoûtants qui se révèlent ou se défilent, selon la tension centripète qui s'exerce au sein des images.

Cette intimité des visages, des corps et des expressions fébriles à laquelle a accès le spectateur s'avère d'ailleurs particulièrement saisissante lorsque Arnold met de l'avant le véritable œil réaliste avec lequel elle tient à éclairer son œuvre : son *female gaze* féministe. La sexualité naissante de Star, par exemple, n'est jamais filmée en fonction de l'assouvissement d'un plaisir scopique masculin. Elle se vit selon ses propres règles, par désir, et cela se perçoit à l'écran grâce à une attention portée à des détails significatifs (angles de caméra, respiration des acteurs, position des corps, regards partagés). À plusieurs reprises, la naïveté de Star fait craindre qu'il ne lui arrive le pire, notamment lorsqu'elle monte en voiture avec trois cowboys qui la font boire du mescal ou qu'elle passe une soirée avec un foreur pour 1000 \$. Elle s'en sort cependant chaque fois sans heurts. À certains égards, cela pourrait paraître irréaliste comme dénouement ; mais n'est-ce pas justement un choix volontaire d'Arnold ? Filmer à partir d'un *female gaze* appuyé, revendiqué, serait-ce une autre manière de contrer un réalisme trop sévère ou contraignant ?

À l'image des insectes qu'elle sauve sans cesse d'une mort annoncée, Star est nimbée d'une aura positive qui la fait paraître intouchable alors qu'elle est, elle aussi, un être minuscule et négligeable, obligé de survivre dans un monde où les inégalités et les clivages entre classes sociales se creusent. Mais si *American Honey* débute avec l'image d'une poubelle géante et de fourmis sur un comptoir, il se termine avec celle d'un lac caché et d'une poignée de lucioles qui tourbillonnent autour d'un feu dans la nuit. Ces lucioles, comme ces adolescents, avancent ainsi dans l'obscurité d'un pays qu'elles éclairent d'une lueur tantôt fulgurante, tantôt intermittente. Elles sont, comme le disaient Georges Didi-Huberman (dans le contexte plus politique de *La survivance des lucioles*) et Pasolini avant lui, l'incarnation de parcelles résistantes, survivantes. « *Les lucioles, il ne tient qu'à nous de ne pas les voir disparaître* », écrivait Didi-Huberman. Cet impératif, Andrea Arnold y répond ouvertement en tentant de capter dans son cinéma la luminescence des formes insoupçonnées du réel, les faisceaux intenses à partir desquels brillent les minorités oubliées. ■