

# Aspects du cinéma britannique actuel

Jean-François BAILLON

## Résumé

La santé du cinéma britannique actuel confirme la « renaissance » à laquelle on avait assisté au début des années 1980 et se traduit par une diversification des genres et des thèmes, au-delà des grands domaines communément associés à ce qui fait la force de cette cinématographie. Le regard porté sur le multiculturalisme, l'arrivée de jeunes cinéastes porteurs de nouvelles attitudes enrichissent un panorama qui ne se limite plus à la répétition de formules établies, lesquelles sont elles-mêmes en constant renouvellement.

**Mots-clés :** cinéma britannique, multiculturalisme, genres cinématographiques, adaptation littéraire, identités nationales.

## Abstracts

The present vigour of British cinema testifies to the « renaissance » which was hailed in the early 1980s and implies a diversification of genres and themes beyond the commonly acknowledged strengths of this particular cinema. A new interest in multiculturalism, the emergence of young filmmakers with different attitudes, bring new life to a landscape which is no longer reduced to the mere repetition of received patterns, which themselves are in a process of constant renewal.

**Keywords:** British cinema, multiculturalism, film genres, literary adaptation, national identity.

Lorsque, au début des années 1980, on annonçait une renaissance du cinéma britannique, le phénomène pouvait sembler artificiel, fragile et éphémère<sup>1</sup>. Son association avec des aspects déplaisants du patriotisme ambiant, dénoncée à l'époque par Lindsay Anderson dans son documentaire *British Cinema, A Personal View. Free Cinema 1956-? A film essay by Lindsay Anderson* (1986), risquait de confirmer par l'absurde le verdict célèbre de François Truffaut selon lequel, décidément, l'expression « cinéma anglais » ressemblait à une contradiction dans les termes. Or, quelque trente ans plus tard, force est de constater qu'il n'en est rien et que le paysage actuel, foisonnant, défie les formules toutes faites. Comme le montre un rapport récent<sup>2</sup>, le cinéma britannique tient désormais

1. Voir le chapitre « Renaissance, quelle renaissance ? », dans Philippe PILARD, *Le Nouveau cinéma britannique 1979-1988*, Renens (Suisse), FOMA-5 Continents Hatier, 1989, p. 19-33.

2. *Film in the UK: a briefing paper*, UK Film Council, Research and Statistics Unit, août 2009, consultable en ligne <[http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/d/h/Film\\_in\\_the\\_UK\\_v3.0\\_21\\_Aug\\_09.pdf](http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/d/h/Film_in_the_UK_v3.0_21_Aug_09.pdf)>.

sa place dans le peloton de tête des grandes cinématographies mondiales, une place confirmée par les prix régulièrement remportés dans les grands festivals internationaux comme Cannes, Berlin ou Venise. Difficile, dans ces conditions, de résumer paresseusement la production d'outre-Manche à deux ou trois étiquettes commodes, ainsi qu'on le faisait jadis, vouant pour l'éternité les réalisateurs (et réalisatrices) de sa Majesté à ne connaître d'autre vocation que celle de la sacro-sainte école documentaire, à moins qu'il ne s'agisse de ressasser les mêmes stéréotypes socioculturels dans la tant vantée comédie britannique ou de flatter l'œil et l'esprit dans le spectacle de paysages et de trésors architecturaux estampillés par la signature d'écrivains canoniques. Le cinéma britannique actuel est en constant renouvellement et, s'il continue certes de puiser une énergie intacte aux sources vives du réalisme social, de la comédie et du film patrimonial (*heritage film*), il n'en est pas moins vrai que, depuis le milieu des années 1990 environ, se dessinent ou s'amplifient des tendances innovantes et s'affirment des individualités et des voix singulières. Le présent article, sans ambition d'exhaustivité, se propose de décrire quelques aspects de ces réalités contradictoires. Je commencerai par examiner l'un des apports les plus frappants de la période récente, à savoir l'émergence d'une expression de l'identité diasporique, en particulier dans sa composante sud-asiatique. Ensuite, je passerai à l'étude de quelques genres précis, en suggérant comment les valeurs de conservation sont en tension permanente avec l'attitude de critique et d'innovation. Enfin je m'intéresserai à des voix individuelles : celles de « vétérans » ou de talents confirmés, qui occupent désormais une place majeure dans le paysage du cinéma britannique et qu'il est indispensable de mentionner, mais aussi des voix nouvelles qui constituent, en un certain sens, la véritable actualité du cinéma britannique d'aujourd'hui<sup>3</sup>.

## Regards diasporiques

En réponse à un questionnaire, le cinéaste noir Isaac Julien, auteur d'un récent documentaire sur Derek Jarman (*Derek*, 2009), affirmait en 2001 sa préférence pour le terme de « cinéma de la diaspora » (*Diaspora Cinema*) à celui de « cinéma britannique<sup>4</sup> ». Le fait est que, depuis le milieu des années 1980 environ, la visibilité des minorités n'a cessé de s'accroître. Après une première phase où des écrivains-scénaristes comme Hanif Kureishi fournissaient un matériau à des réalisateurs *mainstream*

3. Par convention, les films mentionnés seront systématiquement désignés par leur titre anglais.

Lorsqu'il existe, le titre français sera donné en note de bas de page lors de la première occurrence.

4. *Cineaste*, vol. XXVI, n° 4, automne 2001, p. 65.

(Stephen Frears) pour des œuvres relativement isolées (*My Beautiful Laundrette*, 1985 ; *Sammy and Rosie Get Laid*<sup>5</sup>, 1987), on a pu assister à l'éclosion d'œuvres à la fois plus représentatives de la réalité multiculturelle de la Grande-Bretagne d'aujourd'hui et paradoxalement plus personnelles, comme si l'accès à la réalisation d'un nombre croissant de réalisatrices et de réalisateurs issus de minorités levait le tabou du « politiquement correct<sup>6</sup> ».

L'évolution de Kureishi lui-même illustre bien cette tendance, comme en attestent les scénarios de *The Mother* (2003) et de *Venus* (2006), écrits pour Roger Michell, qui fut aussi le réalisateur de la mémorable adaptation télévisée du roman de Kureishi, *The Buddha of Suburbia* (1993). Ces deux films aux récits symétriques, fidèles à la vision du monde anticonformiste de leur auteur, sont centrés sur l'évolution de la relation inattendue entre deux êtres que sépare un écart d'âge élevé et qui appartiennent à des milieux socioculturels éloignés. *The Mother* s'intéresse à la relation érotique entre la septuagénaire May (Anne Reid) et l'ouvrier en bâtiment Darren (Daniel Craig), avatar cynique du Jeune Homme en Colère, de l'« *Angry Young Man* » des années 1950. Dans *Venus*, Maurice (Peter O'Toole), acteur de théâtre septuagénaire, croise le chemin de la jeune et inculte Jessie (Leslie Phillips) et cet improbable attachement donne lieu à une méditation sur le théâtre, la solitude et le langage où s'affirme le désir de Kureishi d'aborder des problématiques universalisantes.

Sur le mode mineur du *chick movie*, genre spécifique de film de divertissement visant un public d'adolescentes, Gurinder Chadha a provisoirement délaissé, dans *Angus, Thongs, and Perfect Snogging* (2008), le travail d'hybridation des esthétiques et des genres occidentaux et orientaux qui faisait la spécificité de *Bahji on the Beach*<sup>7</sup> (1993) et de ses films suivants. Mais son prochain long-métrage, *It's a Wonderful Afterlife*, dont la sortie est prévue en 2010, marquera un retour à des thèmes ethniques. On peut toutefois trouver que l'œuvre de Gurinder Chadha, malgré ses mérites, présente une image idyllique des minorités dans la Grande-Bretagne actuelle, et lui préférer d'autres visions, plus audacieuses ou plus exigeantes sur le plan formel et plus complexes dans leur représentation des problèmes actuels. *Yasmin* (Kenneth Glenaan, 2004) met en scène la vie d'une famille d'origine pakistanaise dans une localité

5. *Sammy et Rosie s'envoient en l'air*.

6. Sur cette « déségrégation » du cinéma de la diaspora sud-asiatique, lire Cary Rajinder SAWHNEY, « "Another Kind of British": An Exploration of British Asian Films », *Cineaste*, vol. XXVI, n° 4, automne 2001, p. 58-61. Sur la dimension télévisuelle du phénomène, voir Amandine DUCRAY, *Les Sitcoms ethniques à la télévision britannique de 1972 à nos jours. Jusqu'à ce que l'humour nous répare*, Paris, L'Harmattan, 2009.

7. Le titre français, *Balade à Blackpool*, est peu usité.

du Yorkshire avant, puis après les attentats du 11 septembre 2001. En suivant le trajet de Yasmin et de son frère Nasir, confrontés aux effets de l'islamophobie dans leur quotidien, le film rend sensible la fragmentation des communautés et le repli identitaire qui résultent de la politique anti-terroriste mise en place par le gouvernement de Tony Blair. Alors qu'au début Yasmin (Archie Panjabi) cherchait à s'émanciper de la pression communautaire et familiale en adoptant les mœurs et le mode d'habillement occidentaux, elle finit par revendiquer des marqueurs identitaires d'abord vécus comme stigmatisants alors que son frère est parti grossir les rangs du *djihad*. De façon beaucoup plus convaincante que les romances idylliques de Gurinder Chadha déjà citées ou même de Ken Loach (*Ae Fond Kiss*, 2004)<sup>8</sup>, Kenneth Glenaan et son scénariste Simon Beaufoy dressent un état des lieux dérangeant de la relation intercommunautaire dans la Grande-Bretagne de l'après-11 septembre. *I for India*<sup>9</sup> (Sandhya Suri, 2005) est un documentaire à la première personne, un film personnel fondé sur les archives familiales en super-8 accumulées au fil des ans par le père de la réalisatrice, venu achever ses études de médecine en Angleterre dans les années 1950. Tissant documents d'archives, film familial et documentaire tourné à la première personne, Sandhya Suri élabore une figure complexe de l'exil et de l'entre-deux où finit par se dire une nouvelle identité ouverte aux possibles, à l'écart des discours reçus sur l'hybridité et le déracinement, loin des greffages clinquants et convenus de codes exotiques sur des récits romantiques évaporés.

Désormais émancipés de l'impératif d'offrir des images représentatives de leur communauté, les créateurs issus de la diaspora sud-asiatique — du moins celles et ceux d'entre eux qui continuent de contribuer à la vitalité du cinéma britannique — s'aventurent dans des propositions parfois audacieuses. Ainsi Avie Luthra, dans *Mad, Sad, and Bad* (2009), présenté en sélection officielle au Festival International d'Édimbourg en 2009, développe une variation sur le thème balisé de la famille indienne. Reprenant le dispositif de la narration en voix off par un mort (ici une morte : la mère qui s'est suicidée) jadis utilisé par Charlie Chaplin (*Monsieur Verdoux*, 1947) et par Billy Wilder (*Sunset Boulevard*, 1950)<sup>10</sup>, Luthra dresse le portrait peu flatteur des dysfonctionnements tragico-miques d'une famille réunie par ses travers et dont chaque membre illustre une définition possible de la notion d'échec sentimental ou conjugal. Le bonheur relatif et précaire que certains finiront par atteindre signifiera

---

8. *Just a Kiss*.

9. Le film a été diffusé sur Arte sous le titre de *I pour Indien*, mais est généralement connu sous son titre original.

10. *Boulevard du crépuscule*.

le renoncement aux valeurs traditionnelles : ainsi Rashmi (Meera Syal), que sa mère désespérait de ne pas voir se marier, restera vraisemblablement célibataire mais choisit la voie de l'insémination artificielle pour assouvir sa vocation maternelle.

L'intérêt pour les thématiques de l'exil, de l'errance et des populations en migration se retrouve du reste aussi bien chez des cinéastes établis que chez des auteurs en provenance d'autres horizons que ceux de la seule communauté indo-pakistanaise. C'est ainsi que Stephen Frears a pu consacrer une de ses réussites majeures à la question de l'exploitation des immigrés illégaux : dans *Dirty Pretty Things*<sup>11</sup> (2002), les figures du thriller servent à explorer les réseaux de trafic d'organes et d'ateliers clandestins avec autant d'efficacité qu'un documentaire. *Beautiful People* (1999) du réalisateur d'origine bosniaque Jasmin Dizdar, est une comédie sombre qui transporte le conflit yougoslave dans les rues de la capitale britannique. Quant au Canadien David Cronenberg, son thriller *Eastern Promises*<sup>12</sup> (2007) fait de celle-ci le terrain où s'exerce l'emprise des mafias russes. Et ce sont parfois des cinéastes extérieurs à la communauté sud-asiatique qui s'emparent du sujet délicat des rapports entre foyer d'origine et terre d'accueil, que ce soit par la voie de l'adaptation du best-seller controversé de Monica Ali *Brick Lane*<sup>13</sup> (Sarah Gavron, 2007) ou par celle du documentaire (*Every Good Marriage Begins with Tears*, de Simon Chambers, 2006). Peut-être faut-il désormais, avec Andrew Higson, abandonner la catégorie de « cinéma national » et penser le cinéma britannique comme un cinéma « postnational » ou « transnational », voire comme un cinéma-monde<sup>14</sup>.

## Une nation en représentations

En effet, s'il est une question qui agite régulièrement les débats sur le cinéma britannique, c'est bien celle de la représentation que les Britanniques donnent d'eux-mêmes et de la nation. Certes, l'ambition de « projeter la nation » avait été exprimée dès les années 1930 par Stephen Tallents, qui avait confié cette mission à John Grierson en le plaçant à la tête de la section cinématographique de l'*Empire Marketing Board*<sup>15</sup>.

11. *Loin de chez eux*.

12. *Les Promesses de l'ombre*.

13. *Rendez-vous à Brick Lane*.

14. Andrew HIGSON, « The Instability of the National », dans Justine ASHBY, Andrew HIGSON (eds), *British Cinema, Past and Present*, Londres, Routledge, 2000, p. 35-47.

15. Organe chargé des relations économiques de la Couronne britannique avec les colonies, l'EMB ne conserva cette unité que jusqu'en 1933 : Grierson dirigea ensuite une équipe analogue au sein du *General Post Office (GPO)*, équivalent britannique des Postes et Télécommunications, jusqu'en 1937.

Aujourd'hui, le même objectif demeure, mais une nation multiculturelle, aux identités régionales et sexuelles fortement affirmées, nécessite le recours à des stratégies de production diversifiées qui vont des collectifs indépendants comme Amber Films (localisé dans la région de Newcastle-upon-Tyne) aux coproductions internationales en passant par la combinaison cinéma/télévision, celle-ci, au travers du genre particulièrement fécond du *docudrama*, permettant d'aborder de façon parfois provocatrice des sujets d'actualité. La porosité cinéma/télévision, caractéristique du système de production britannique depuis les années 1960, s'est traduite dans les années récentes par l'apparition de nouveaux talents, dont les carrières reproduisent parfois la trajectoire de vétérans comme Ken Loach ou Stephen Frears, qui ont fait leurs premières armes à la télévision avant de pouvoir développer une œuvre personnelle au cinéma. Si Peter Kosminsky, qui s'est fait remarquer par une série de *docudramas* controversés comme *Shoot to Kill* (1990), *Warriors* (1999) ou *The Project*<sup>16</sup> (2002) et *Britz* (2007), semble avoir du mal à poursuivre une œuvre cinématographique d'ambition équivalente (l'échec commercial et critique de sa version pourtant fascinante de *Wuthering Heights*<sup>17</sup> en 1992 n'y est sans doute pas pour rien), en revanche c'est à David Yates, réalisateur de la mini-série à succès *State of Play*<sup>18</sup> (2003), qu'a été confiée la réalisation des quatre derniers volets de la saga *Harry Potter*. Tout en accentuant le climat de noirceur déjà introduit par Alfonso Cuarón dans *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*<sup>19</sup> (2004), Yates se permet des mises en parallèle avec l'Angleterre contemporaine, notamment dans la séquence d'ouverture de *Harry Potter and the Half-Blood Prince*<sup>20</sup> (2007), où l'offensive des Mangemorts sur le *Millennium Bridge* à Londres ne peut pas ne pas réveiller le souvenir des attentats de juillet 2005. La réalisatrice Antonia Bird mène également une carrière originale alternant téléfilms (*Rehab*, 2003 ; *The Hamburg Cell*, 2004), épisodes de séries télévisées (*Cracker* ; *M.I. 5*) et films de cinéma (*Face*, 1997 ; *Ravenous*<sup>21</sup>, 1999). Son film *Priest* (1995), qui aborde à la fois le thème de l'homosexualité chez les prêtres catholiques et celui de l'inceste, fut d'abord produit pour la télévision avant d'être distribué en salles.

De façon plus traditionnelle, c'est par la voie royale de genres cinématographiques bien établis mais en évolution permanente que des cinéastes

---

16. *Les Années Tony Blair*.

17. *Les Hauts de Hurlevent*.

18. *Jeux de pouvoir*. Un remake cinématographique, transposé aux États-Unis, a été réalisé sous le même titre en 2009 par le réalisateur écossais Kevin MacDonald.

19. *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*.

20. *Harry Potter et le Prince de Sang-mêlé*.

21. *Vorace*.

proposent quantité d'images de la nation, avec parfois le risque, exprimé par le critique Nick James dans les colonnes de la revue *Sight & Sound* en janvier 2007, de faire des films à usage domestique<sup>22</sup>.

## Un cinéma de genres

### *La comédie*

Les deux variantes principales de la comédie britannique (comédie sociale et comédie romantique) ont connu au cours des dernières années des succès mondiaux et sont le lieu d'une affirmation identitaire à la fois vigoureuse et problématique. Du côté de la comédie sociale, la fin des années 1990 a été marquée par le succès de deux films abordant le sujet grave du chômage et de la lutte des classes : *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) et *Brassed Off*<sup>23</sup> (Mark Herman, 1997). Ils sont en quelque sorte la face comique d'une représentation de la Grande-Bretagne en victime des politiques monétaristes menées par les conservateurs au pouvoir à partir de 1979. Pour qui préfère une vision idyllique et enchantée de la société, mieux vaut se tourner vers le cycle de comédies romantiques inauguré en 1994 par *Four Weddings and a Funeral*<sup>24</sup> (Mike Newell) et suivi par *Notting Hill*<sup>25</sup> (Roger Michell, 1999) et par les deux volets des aventures de Bridget Jones<sup>26</sup>. Étroitement associé à la firme Working Title, à l'acteur Hugh Grant et au scénariste Richard Curtis, le regain de cette variante du *feel-good movie*<sup>27</sup> n'est pas étranger à l'infléchissement de la Grande-Bretagne du milieu des années 1990 en direction de cette « *Cool Britannia* » sur laquelle surfera la politique culturelle du New Labour, dont Tony Blair prend la direction en 1995<sup>28</sup>. Cette analyse est confirmée par la réalisation, en 2003, de *Love Actually* par Richard Curtis lui-même : Hugh Grant interprète cette fois le rôle d'un Premier ministre fictif sur lequel il est aisé de projeter les valeurs emblématisées par ce genre britannique et réfractées par une série d'intrigues entrecroisées où l'on retrouve une bonne partie des acteurs associés

22. Nick JAMES, « Greenlit unpleasant land », *Sight & Sound*, janvier 2007, p. 16-18.

23. *Les Virtuoses*.

24. *Quatre mariages et un enterrement*.

25. *Coup de foudre à Notting Hill*.

26. Nigel MATHER, *Tears of Laughter: comedy-drama in 1990s British Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2006.

27. Liée à une vision du cinéma comme industrie de divertissement, cette catégorie désigne tout type de film visant à procurer au spectateur un sentiment de bien-être et de détente, notamment au travers de l'utilisation d'une bande-son faisant appel à des succès de la musique pop accompagnant des séquences découpées selon le principe du clip vidéo.

28. Chris ROJEK, *Brit-myth: Who do the British think they are?*, Londres, Reaktion Books, 2007, p. 23-24.

à la formule (de Colin Firth à Alan Rickman en passant par Keira Knightley). Le format de l'écriture scénaristique en vignette, reflété dans le découpage, voire dans l'utilisation à outrance du *split screen*<sup>29</sup>, fait partie de la signature Curtis, et revient en force dans la dernière réalisation en date du scénariste/metteur en scène, *The Boat That Rocked*<sup>30</sup> (2008), fiction nostalgique sur les radios pirates des années 1960 qui oppose encore les valeurs de l'excentricité et du défoulement bon enfant à la discipline corsetée des valeurs victoriennes (thatchériennes) résumées dans le personnage de haut fonctionnaire zélé interprété par Kenneth Branagh.

### *Adaptation littéraire et film en costumes*

Si l'adaptation littéraire et le film de patrimoine sont une constante du paysage cinématographique britannique au moins depuis les années 1930 (voir les exemples canoniques de *The Private Life of Henry VIII*<sup>31</sup> en 1933, d'Alexander Korda, les mélodrames de la firme Gainsborough ou les adaptations de Dickens par David Lean dans les années 1940), la production de films en costumes semble avoir connu un regain à partir des années 1980, suscitant un vif débat lancé par Andrew Higson au début des années 1990. Higson, empruntant à Charles Barr le concept de *heritage film*, associa celui-ci aux valeurs de la révolution conservatrice thatchérienne — néo-victorianisme et nostalgie de l'Empire. Malgré la force des arguments de Higson, il faut reconnaître, avec Claire Monk, que les années 1990 et 2000 sont celles d'un dépassement de cette problématique grâce à l'appropriation du genre par des cinéastes peu désireux d'en rester à la reconstitution nostalgique de l'histoire ou à la mise en images passéiste du canon littéraire<sup>32</sup>. Les œuvres les plus intéressantes des deux dernières décennies justifient donc pleinement l'emploi du terme de *post-heritage*, qui recouvre un usage parfois irrévérencieux

29. Procédé cinématographique consistant à découper l'image en plusieurs zones ou cadres où se déroulent simultanément des actions parallèles ou la même scène perçue sous des angles différents. Très en vogue à partir de la fin des années 1960, notamment grâce à des films comme *The Thomas Crown Affair* (« L'Affaire Thomas Crown ») (Norman Jewison, 1968) ou *The Boston Strangler* (« L'Étrangleur de Boston ») (Richard Fleischer, 1968), et très prisé par Brian de Palma, ce procédé a été utilisé récemment par Mike Figgis dans *Time Code* (2000) et par Hans Canosa dans *Conversation(s) with Other Women* (« Conversation(s) avec une femme ») (2005).

30. *Good Morning England*.

31. *La Vie privée d'Henri VIII*.

32. D'Andrew HIGSON, on peut lire par exemple « Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film », dans Lester FRIEDMAN (ed.), *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 109-129. Voir la mise au point de Claire MONK, « The British heritage-film debate revisited », dans Claire MONK, Amy SARGEANT (eds), *British Historical Cinema*, Londres/New York, Routledge, 2002, p. 176-198. Il faut également lire le chapitre fondamental consacré à la question par Paul DAVE dans *Visions of England. Class and Culture in Contemporary Cinema*, Oxford/New York, Berg, 2006, p. 27-44.

des œuvres littéraires ou des figures historiques réputées les plus intouchables. C'est ainsi que dans *Elizabeth* (1998), le cinéaste indien Shekhar Kapur propose sa vision personnelle des premières années du règne d'Elisabeth I<sup>re</sup>. Il est vrai que Kapur n'est pas isolé, et que le contexte de crise de la monarchie explique sans doute l'abondance de films de qualité qui « prennent des libertés avec le monarque », pour reprendre le titre d'un article récent sur la question<sup>33</sup>. Chacun à sa façon, *Mrs Brown* (John Madden, 1997) ou *The Young Victoria*<sup>34</sup> (Jean-Marc Vallée, 2008) abordent le règne de Victoria en faisant écho aux vicissitudes de l'actuelle famille royale au moyen de scénarios qui privilégient la tension entre vie privée et vie publique<sup>35</sup>. *The Duchess* (Saul Dibb, 2008), tentative peu convaincante de suggérer une comparaison (qui reste implicite) entre les déboires conjugaux de Georgiana, duchesse de Devonshire (Keira Knightley), à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et Lady Diana Spencer, illustre sans doute la double contrainte contradictoire (*double bind*) dans laquelle le *heritage film* semble désormais pris : si la reconstitution scrupuleuse du passé ne saurait être une fin en soi, à l'inverse sa relecture à l'aune de problématiques actuelles risque d'appauvrir notre rapport à la fiction historique en aplatissant les enjeux de la reconstitution comme ceux de l'interprétation. Ce n'est qu'en interrogeant notre rapport à la constitution d'une mémoire collective, ou en assumant le caractère fictionnel de leurs œuvres que des auteurs ont proposé des films qui ont véritablement transcendé cette difficulté, quelles que soient les réserves que l'on puisse par ailleurs émettre sur leur vision de certains épisodes de l'histoire<sup>36</sup>.

Les années récentes sont aussi celles du déclenchement de l'« *Austenmania* », avec le déferlement d'adaptations cinématographiques et télévisuelles des principaux romans de Jane Austen, sans parler de produits dérivés comme les deux *Bridget Jones* et la fiction biographique *Becoming Jane*<sup>37</sup> (Julian Jarrold, 2007), qui tisse des liens entre la vie et l'œuvre de l'écrivain. Alors que les versions produites pour le cinéma prennent généralement de plus grandes libertés dans l'adaptation, il semblerait que le cycle récent de la BBC (2007-2008) se soit donné pour objectif une plus grande littéralité. Ce parti pris n'est pas nécessairement synonyme

33. Kara McKECHNIE, « Taking Liberties with the Monarch: The Royal bio-pic in the 1990s », dans Claire MONK, Amy SARGEANT (eds), *British Historical Cinema*, Londres/New York, Routledge, 2002, p. 217-236.

34. *Victoria, les jeunes années d'une reine*.

35. Jim LEACH, *British Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 207-214. Leach signale que les critiques furent nombreux à relever les applications possibles de *Mrs. Brown* à la situation contemporaine (p. 211).

36. Shekhar Kapur déjà mentionné, Ken Loach dans *The Wind That Shakes the Barley* (« Le Vent se lève ») (2006), Stephen Frears dans *The Queen* (2006).

37. *Jane*.

d'une plus grande réussite, comme la comparaison de deux versions télévisées de *Persuasion* permet de l'établir. Alors que la version réalisée par Roger Michell en 1995 s'autorisait quelques raccourcis, la mise en scène, d'un naturalisme parfois brutal que soulignait le caractère quasi documentaire des éclairages, mettait à nu la portée sociale du récit austenien, et transformait la relation entre Anne Elliott et Frederick Wentworth en révélateur de la vanité et de l'hypocrisie d'un monde. En 2007, le réalisateur Adrian Shergold et son scénariste Simon Burke proposent aux téléspectateurs de la BBC une nouvelle version de *Persuasion*<sup>38</sup> qui, certes, restaure la trame narrative malmenée dans la version de 1995, et reconstitue les détails de décor et de costume qui manquaient parfois à la version précédente. Cependant, l'accent est placé sur la subjectivité d'Anne Elliott, comme l'atteste le choix d'un dispositif de mise en scène radicalement différent, lequel consiste à multiplier les regards-caméra de l'actrice Sally Hawkins : on voit fréquemment Anne rédiger son journal intime, puis lever les yeux et fixer le spectateur pour sceller une sorte de complicité avec lui. Par ce procédé, qui implique l'insertion de moments réflexifs qui ne correspondent à rien dans le roman, les auteurs du film parachèvent en quelque sorte le mouvement de réduction de la fiction austenienne vers le seul terrain des sentiments qui était amorcé par Joe Wright, en réaction à toute une série d'appropriations beaucoup plus audacieuses du matériau initial qui avaient eu lieu précédemment, qu'il s'agisse du *Mansfield Park* (1999) de Patricia Rozema ou du *Bride and Prejudice*<sup>39</sup> (2004) de Gurinder Chadha — qui avaient en commun, dans des styles visuels très différents, de proposer une relecture distanciée, informée de l'apport des études féministes et post-coloniales, des chefs-d'œuvre de Jane Austen.

### *Autres genres*

Outre le regain du film en costumes, la période récente a vu revenir en force des genres sous-estimés, associés à la culture populaire et au cinéma de genre, tels que le thriller, le film de gangsters et le cinéma d'horreur. Apparentés à des modèles hollywoodiens bien répertoriés, ces genres ont pourtant donné lieu à des variantes britanniques aisément repérables dont le canon s'est constitué surtout à partir des années 1950, que ce soit dans le cadre des studios Ealing (les films de Basil Dearden) ou Charter Films (les films des Frères Boulting) pour les thrillers, ou de la Hammer pour les films d'horreur. Les années 1970, parfois considérées

38. Roman de Jane Austen écrit en 1815-1816 et publié (à titre posthume) en 1818.

39. *Coup de foudre à Bollywood*, adaptation libre du roman de Jane Austen, *Pride and Prejudice* (publié en 1813).

comme une période de déclin relatif, peuvent pourtant être perçues comme un second âge d'or du thriller, voire du film d'horreur<sup>40</sup>. La production récente rend clairement hommage à cette période, puisque *The Bank Job*<sup>41</sup> (Roger Donaldson, 2008) revient sur un épisode réel de cette décennie mouvementée alors que, plus généralement, les films de gangsters de la décennie récente font référence de façon plus ou moins oblique à cette période. De même, la présence iconique de l'acteur Malcolm McDowell dans *Gangster n° 1* (Paul McGuigan, 2000) peut difficilement être comprise autrement que comme une allusion à son statut mythique, acquis dans *A Clockwork Orange*<sup>42</sup> (Stanley Kubrick, 1971), film emblématique de la surenchère de violence des années 1970 dont on retrouve encore l'influence dans *Bronson* (Nicolas Winding Refn, 2008), qui retrace le parcours de Michael Peterson, resté dans les annales comme « le prisonnier le plus dangereux d'Angleterre ».

## Voix individuelles

S'il peut paraître arbitraire et abusif d'isoler, à côté des tendances générales qui viennent d'être décrites, des œuvres individuelles tantôt prolifiques, tantôt réduites à une petite poignée de films, et dont il arrive au demeurant qu'elles contribuent à la richesse des courants en question, il n'en reste pas moins vrai que le cinéma britannique, sans doute depuis longtemps, a su faire une place à l'expression de visions personnelles qui se laissent mal enfermer dans la seule affiliation à un genre ou à une école. Si les années 1990 et 2000 voient se renouveler, dans des circonstances parfois difficiles, la production d'auteurs confirmés, voire de vétérans, elles permettent d'assister parallèlement à l'apparition d'une quantité impressionnante de talents prometteurs, et notamment de cinéastes femmes<sup>43</sup>.

## Auteurs confirmés

Le public associe souvent dans une même famille de cinéastes, sous l'étiquette du réalisme social, le trio Mike Leigh, Stephen Frears et Ken Loach. S'il est vrai que ces trois cinéastes majeurs ont en commun d'avoir été formés à l'école de la télévision avant de développer une œuvre cinématographique autonome, leurs univers sont en réalité fort distincts,

40. Cf. Robert SHAIL (ed.), *Seventies British Cinema*, Basingstoke, Palgrave Macmillan/BFI, 2008.

41. *Braquage à l'anglaise*.

42. *Orange mécanique*.

43. Dans la mesure où celles-ci font l'objet de l'article de Nicole Cloarec, je m'attarderai davantage sur d'autres cinéastes.

comme le confirme de plus en plus leur évolution récente. Chez Mike Leigh, l'ancrage social incontestable de *All or Nothing* (2002) ou de *Vera Drake* (2004) est au service de films de chambre à la tonalité puissamment introspective, et même la reconstitution historique comparativement plus luxueuse de *Topsy-Turvy* (1999) ne détourne jamais le cinéaste de son objectif primordial, qui est la mise en scène d'individus porteurs de visions du monde dans leur intégrité<sup>44</sup>. La méthode de tournage si particulière de Mike Leigh, qui consiste à faire s'approprier son personnage par chaque acteur avant de commencer le travail de répétition et de mise en scène collective qui débouchera sur le tournage proprement dit, est un témoignage de cette philosophie : ses films sont beaucoup moins la projection directe d'une vision du monde dont le personnage central (quand il y en a un) serait le porte-parole (l'œuvre de Leigh serait alors d'une rare incohérence), que la mise en présence de sphères ou de bulles, pour parler le langage du philosophe Peter Sloterdijk, qui se rencontrent et interagissent dans un espace : l'appartement de Louise (Lesley Sharp) et Sophie (Katrin Cartlidge) dans *Naked* (1993) ou la maison de Maurice (Timothy Spall) où a lieu la réunion de famille à la fin de *Secrets and Lies*<sup>45</sup> (1996). Même son dernier opus, *Happy-go-lucky*<sup>46</sup> (2008), n'échappe pas à cette règle : si l'on a pu parfois penser que le personnage de Poppy, qui traverse la vie en refusant de prendre au tragique les bégaiements du principe de réalité, représentait le regard du cinéaste, la mise en scène nous rappelle constamment que la vision du monde dont elle est porteuse n'est qu'une parmi d'autres, toutes singulières. Le dispositif picaresque du film, analogue à celui de plusieurs films antérieurs de Leigh (*Naked* ou *Career Girls*<sup>47</sup>, 1997), permet à ce dernier de rapporter l'univers de Poppy à celui d'autres personnages.

Le propos de Stephen Frears est tout autre. Une constante de son œuvre récente semble être sa prédilection pour les situations mettant en scène l'affrontement de deux personnalités fortes, ce qui renvoie à certaines de ses réussites les plus incontestables des années 1980, comme *Dangerous Liaisons*<sup>48</sup> (1988). La figure du duel trouve à s'exprimer de façon particulièrement éloquente dans *Mrs Henderson Presents* (2005), où l'abattage des deux acteurs principaux, Judi Dench et Bob Hoskins, confère une dimension épique aux querelles de Laura Henderson, la propriétaire

44. Michel CIMENT, Yann TOBIN, entretien avec Mike Leigh, *Positif*, n° 571, septembre 2008, p. 20 : « Je veux que le public voie mes personnages en trois dimensions et que chacun soit au centre de son univers. »

45. *Secrets et mensonges*.

46. *Be Happy*.

47. *Deux filles d'aujourd'hui*.

48. *Les Liaisons dangereuses*.

du Windmill, et de l'entrepreneur de théâtre Vivian Van Damm, dans cette reconstitution enlevée d'un moment de l'histoire collective qui semble beaucoup préoccuper écrivains et cinéastes depuis quelques années : la seconde guerre mondiale<sup>49</sup>. *Chéri* (2009), adapté du roman de Colette, met en scène une série de duels, opposant tantôt les demi-mondaines Léa de Lonval (Michelle Pfeiffer) et son amie Madame Peloux (Kathy Bates), tantôt Léa et son jeune amant Chéri (Rupert Friend), jusqu'au dénouement cruel et bouleversant. Quel que soit le genre privilégié, on a le sentiment que Frears s'intéresse aux contradictions qui sont au cœur des relations humaines les plus intenses, jusqu'au monde de la politique avec *The Deal* (2003), où c'est cette fois le couple formé par Tony Blair (Michael Sheen) et Gordon Brown (David Morrissey) qui est au centre de l'intrigue.

Le cas de Ken Loach est encore différent. Si l'on excepte son dernier opus, *Looking for Eric* (2009), dans lequel Loach s'égare dans une vaine variation sur des figures usées de son cinéma, en dépit de séquences où se manifeste sa maîtrise intacte de la mise en scène (notamment lors de l'irruption des forces de police chez Eric), les deux dernières décennies sont surtout marquées du sceau d'un militantisme protéiforme, dénonçant l'évolution du monde vers un libéralisme perçu comme inéluctable. La noirceur de ses dernières œuvres importantes (*The Wind That Shakes the Barley*, *It's a Free World*) fait écho au final de *My Name Is Joe* (1998) pour ne laisser entrevoir aucune alternative possible à la perte des espérances et à la mort des idéaux. Après la série de films sociaux du début des années 1990 attachés à dépeindre la résistance d'individus à la dureté de circonstances économiques aggravées par un système dérégulé (*Riff-Raff*, 1991 ; *Raining Stones*, 1993 ; *Ladybird, Ladybird*, 1994), la rencontre du scénariste Paul Laverty en 1995 lui permet d'alterner l'approfondissement de cette tendance (*The Navigators*, 2001 ; *Sweet Sixteen*, 2002 ; co-réalisation de *McLibel*, de Franny Armstrong, 2005) avec une nouvelle série davantage tournée vers des fictions « internationalistes » : *Carla's Song* (1996), *Bread and Roses* (2000), le court-métrage du film collectif *11'09"01-September 11* (2002), voire *The Wind That Shakes the Barley*, qui veut suggérer un parallèle entre la guerre d'indépendance irlandaise et l'occupation de l'Irak par les forces de coalition à partir de 2003. Pour autant, ce regain d'inspiration ne doit pas faire illusion : le discours du vieux trotskyste sur la société n'a guère changé

49. Ainsi, pour ne citer que deux exemples récents, Joe Wright s'inscrit dans la lignée de David Lean dans son second long métrage *Atonement* (« *Reviens-moi* ») (2007), tiré du roman de Ian McEwan, tandis que John Maybury évoque un épisode de la vie du poète gallois Dylan Thomas (Matthew Rhys) dans son vibrant *The Edge of Love* (2008).

et son opposition au blairisme est en totale continuité avec l'anti-thatchérisme de naguère. Le ton si particulier des plus grandes réussites de Ken Loach, qui mêle une très grande proximité à son sujet grâce à la discrétion du dispositif cinématographique à des effets parfois inattendus de mise à distance permettant un regard critique, est une constante due à la méthode de tournage et à la mise en scène, indépendantes des aléas de production et des changements de scénariste.

À côté des vétérans — Leigh est né en 1943, Frears en 1941, Loach en 1936, mais il faudrait aussi parler de Terence Davies, né à Liverpool en 1945 —, plusieurs cinéastes ont confirmé leur importance dans le paysage actuel en réalisant, au cours des dernières années, quelques œuvres fortes. C'est particulièrement vrai de Michael Winterbottom (né en 1961), qui, au rythme d'un film par an, a revisité de façon originale quelques grands genres cinématographiques, du drame sentimental futuriste (*Code 46*, 2003) au film en costumes (*A Cock and Bull Story*<sup>50</sup>, 2005) en passant par le néo-noir (*I Want You*, 1998), le western (*The Claim*<sup>51</sup>, 2000) et le film biographique (*24 Hour Party People*, 2002), tout en revenant régulièrement à l'actualité, qu'il s'agisse de l'éclatement de la Yougoslavie (*Welcome to Sarajevo*, 1997) ou des conséquences de l'engagement des forces de la coalition en Afghanistan et en Irak (la trilogie *In This World*, 2002/*The Road to Guantanamo*, 2006/*A Mighty Heart*<sup>52</sup>, 2007).

## Relèves

La mort de Derek Jarman en 1994 pourrait symboliser la fin d'une époque où s'exprimait encore une certaine avant-garde cinématographique, et les années 1990 sont aussi celles de la disparition d'un certain nombre de collectifs expérimentaux apparus vers la fin des années 1960 ou dans les années 1970<sup>53</sup>. Pour autant, toutes les ambitions de dépassement des codes esthétiques dominants n'ont pas disparu et certaines recherches continuent de subsister, quoique dans un climat peut-être moins favorable. Des cinéastes comme Andrew Köttling (*Gallivant*, 1997) ou Patrick Keiller (*London*, 1994 ; *Robinson in Space*, 1997) œuvrent dans un espace entre le documentaire et le cinéma expérimental, réalisant parfois des propositions proches de l'installation d'art contemporain, comme a pu le faire Andrew Köttling avec *In the Wake of a Deadad*,

50. *Tournage dans un jardin anglais*.

51. *Rédemption*.

52. *Un Cœur invaincu*.

53. Cf. Margaret DICKINSON (ed.), *Rogue Reels: Oppositional Film in Britain, 1945-1990*, Londres, BFI Publishing, 1999 ; Colin McCABE, « Derek Jarman: the lost leader », *Sight & Sound*, janvier 2007, p. 26-29.

présenté notamment à la galerie londonienne CGP en 2007. De plus en plus d'artistes contemporains ou de photographes, à l'instar de Sean Ellis (*Cashback*, 2006), d'Anton Corbijn (*Control*, 2008), de Steve McQueen (*Hunger*, 2008) ou Sam Taylor-Wood (*Nowhere Boy*, 2009) abordent la réalisation de courts ou de longs métrages<sup>54</sup>.

C'est du côté de l'avant-garde picturale que se situe la genèse des films de Ben Hopkins, dont les deux premiers longs métrages *Simon Magus* (1999) et *The Nine Lives of Thomas Katz* (2000) puisent également aux sources du folklore juif. Dans un style visuel parfois proche de celui du Canadien Guy Maddin, notamment par sa prédilection pour des techniques et des effets hérités du cinéma muet, Hopkins installe un climat onirique et réflexif qui met en doute la capacité du cinéma à offrir une empreinte authentique de la réalité qui nous entoure. Parmi les œuvres les plus radicales de ces dernières années, il faut encore citer *The Great Ecstasy of Robert Carmichael* (2005) de Thomas Clay, qui déploie la violence d'une intrigue rappelant délibérément *A Clockwork Orange* dans le cadre métafictionnel d'un cours de cinéma pour lycéens, tandis que son titre, qui rappelle celui d'un documentaire de Werner Herzog (*Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*<sup>55</sup>, 1974), suggère une lecture mystique à laquelle invitent également la bande musicale (Edward Elgar et Jonathan Harvey) et la citation du *Mahabharatha* qui clôt le film.

Sur un registre moins expérimental, c'est aux brèves rencontres entre des êtres en marge que s'intéresse Pawel Pawlikowski dans ses longs-métrages de fiction, qui font suite à une série de documentaires sur la Russie et l'Europe centrale réalisés pour la BBC au cours des années 1990 et à un court-métrage remarqué (*TwoCKers*, 1998). Cette expérience rend Pawlikowski (originaire de Pologne) particulièrement attentif à la situation d'exilé et aux lieux propices à une dramaturgie de la mélancolie : *Last Resort* (2000), tourné en bordure de *Dreamland*, le parc d'attractions désaffecté de Margate, souligne l'ennui et la vacuité des salles de *bingo*, chambres d'hôtel, halls d'aéroports, terrains vagues et autres espaces d'errance autour desquels s'organise la rencontre émouvante d'Alfie (Paddy Considine) et de l'émigrée russe Tanya (Dina Korzun) accompagnée de son fils Artyom. *My Summer of Love* (2004), œuvre de fiction née d'un projet avorté de documentaire sur un évangéliste du Lancashire, s'écarte pareillement des conventions du naturalisme pour faire place à l'onirisme, à la subjectivité et à des moments poétiques, sur la base

54. Amy SARGEANT, *British Cinema: a critical history*, Londres, BFI Publishing, 2005, p. 352-353.

55. *La Grande extase du sculpteur sur bois Steiner*.

d'un matériau littéraire où l'attirance éprouvée par Mona (Natalie Press) pour Tasmin (Emily Blunt) se complique de considérations de classe.

Cette relève, assurée par des cinéastes que l'on sent peu soucieux des allégeances traditionnelles, est en phase avec une Grande-Bretagne post-industrielle, qui va parfois chercher dans son passé de révolte un sens qu'elle ne trouve plus dans les ruines du paysage actuel : « Le passé est mon avenir<sup>56</sup> », fait dire Anton Corbijn à Ian Curtis dans *Control* tandis que des cinéastes aussi divers que Winterbottom, Loach ou Meadows éprouvent le besoin d'aller explorer des moments historiques de rébellion contre un ordre établi. L'actualité du cinéma britannique dans ce qu'elle a de plus frémissante est faite de ce curieux mélange de conscience historique et de projection dans l'avenir, de nostalgie et d'utopie, qui se traduit aussi bien dans l'évolution des formes et des genres que dans le travail des cinéastes de toutes générations.

---

56. « The past is my future. »