

Filmer les marges, filmer en marge : portraits de cinéastes femmes en Grande-Bretagne contemporaine

Nicole CLOAREC

Résumé

Contrairement aux années 1970 où les œuvres des cinéastes femmes sont restées cantonnées dans les cercles féministes, les années 1990 ont vu l'émergence d'une nouvelle génération de réalisatrices britanniques qui sont parvenues à diffuser leurs films dans les circuits grand public. Alors que leurs aînées réécrivaient le genre du film patrimonial en y incluant des préoccupations féministes et des innovations narratives, les plus jeunes ont redéfini les frontières de l'esthétique social-réaliste. Si la plupart d'entre elles revendiquent son héritage, elles y mêlent des effets stylistiques traduisant des scènes imaginaires ou oniriques. Toutes font preuve d'une même préoccupation : rendre visibles les marges sociales et existentielles et faire entendre leurs voix singulières depuis les marges de l'industrie cinématographique.

Mots clés : cinéma britannique contemporain, cinéastes femmes, marges.

Abstract

Contrary to the 1970s when the work of women film-makers remained confined to feminist circles, the 1990s witnessed the emergence of a new generation of British women film directors who managed to have their films distributed in mainstream circuits. While their predecessors infused the genre of the heritage film with feminist preoccupations and narrative inventions, the younger artists have extended the frontier of social-realism. Most of them acknowledge its aesthetic heritage but redefine it by inserting stylistic effects to convey imaginary, oneiric scenes. All of them show a preoccupation with making social and existential margins visible while asserting their voices from the margins of the film industry.

Keywords : contemporary British cinema, women film-makers, margins.

Depuis 2002, le *UK Film Council*¹ publie chaque année un état des lieux de la production cinématographique britannique et de ses acteurs. Le bilan de l'année 2007, publié en 2008, fait deux constats principaux : le premier pour se réjouir d'une production cinématographique qui reste forte, le second pour déplorer le manque criant de diversité au sein des personnels travaillant dans le secteur de la production cinématographique. Notamment, le rapport mentionne que seulement 5 % des personnels

1. Créé en 2000 par le gouvernement de Tony Blair, le UK Film Council a pour mission de promouvoir l'industrie du cinéma au Royaume-Uni. Constituée en société à responsabilité limitée, l'agence reçoit des fonds de la loterie nationale, participe à la production, la distribution et la diffusion de films britanniques, propose des programmes éducatifs et publie régulièrement des rapports. Voir le site en ligne : <<http://www.ukfilmcouncil.org.uk>>.

de ce secteur sont originaires des minorités ethniques² et seulement 13 % des scénaristes et 7 % des metteurs en scène sont des femmes, même si ces dernières sont, bien entendu, loin d'être une minorité numérique. Alors que le public féminin a longtemps été l'un des plus assidus des salles obscures, l'industrie du cinéma a été, et reste, un milieu particulièrement masculin, pour ne pas dire machiste. Dans un tel contexte, il est d'autant plus remarquable de voir l'émergence, dans les années 1990, de nombreuses cinéastes femmes britanniques qui non seulement sont parvenues à réaliser des films, mais ont également réussi à toucher un public relativement large. Sue Harper conclut d'ailleurs son ouvrage de référence *Women in British Cinema: Mad, Bad and Dangerous to Know*³ en soulignant la réussite de réalisatrices telles que Sally Potter, Christine Edzard ou Gurinder Chadha, qui ont su imposer leur vision propre tout en entrant dans des circuits de distribution grand public (*mainstream*).

C'est toute la différence d'avec la première génération de femmes cinéastes⁴ dans les années 1970, portées par le mouvement féministe de l'époque, qui avaient développé un cinéma féministe radical, expérimental et d'avant-garde, mais dont le parti pris anti-narratif et la diffusion restreinte à des cercles plus ou moins fermés ont considérablement réduit l'impact sur le grand public. Sally Potter elle-même, qui commence sa carrière de cinéaste au sein de ce mouvement⁵, s'est depuis montrée critique envers un cinéma fondé sur l'incorporation de théories critiques, en particulier des théories féministes inspirées de la psychanalyse : « La théorie comme modèle prescriptif pour faire un film est une impasse totale⁶. » Le film qui la fait connaître du grand public⁷,

2. Ce pourcentage est à rapprocher de 7 %, correspondant à la population active originaire de minorités ethniques au Royaume-Uni, et surtout de 24 % qui est le pourcentage de la même population pour la région londonienne, où sont concentrées les structures de production de l'industrie cinématographique.

3. Sue HARPER, *Women in British Cinema: Mad, Bad and Dangerous to Know*, Londres, Continuum, 2000.

4. On peut en effet parler d'effet générationnel par contraste avec les figures isolées au cours de l'histoire, telles que Muriel Box et Wendy Troy dans les années 1950. Alors que l'industrie cinématographique britannique traverse ses années les plus noires, à la suite du retrait massif des financements américains, un nombre important de films sont réalisés par des femmes qui ont créé leurs propres sociétés de production, de distribution et de diffusion. D'une part, ces femmes revendiquent une indépendance totale vis-à-vis des instances de production traditionnelles, si peu propices aux femmes créatrices. D'autre part, elles entendent interroger les représentations traditionnelles des femmes et dénoncer l'oppression de l'ordre symbolique patriarcal.

5. *Thriller* (1979), le premier film écrit et réalisé par Sally Potter, dont elle assure également le montage et le mixage, propose une réécriture de *La Bohème* qui vise à dénoncer l'exploitation artistique que les récits classiques font du motif de la souffrance féminine et de la mort de leurs héroïnes. Le film entend raconter l'histoire du point de vue de l'héroïne et déconstruire les représentations stéréotypées des femmes en démultipliant les personnages selon une série d'oppositions binaires.

6. « Theory as a prescriptive model for film-making is absolutely deadening », Sally POTTER, interview donnée à *Screen*, vol. 34, automne 1993. Toutes les traductions sont de l'auteur.

7. David EHRENSTEIN, « Out of the Wilderness: An Interview with Sally Potter », *Film Quarterly*, automne 1993, résume parfaitement le tour de force que représente le succès du film : « *Turning*

Orlando (1993), sort après une décennie marquée par le succès du film patrimonial (*heritage film*)⁸, qui sera vite accusé d'être un genre réactionnaire parce qu'il présente une Angleterre le plus souvent rurale, blanche et bourgeoise. C'est précisément le genre dont s'empare Sally Potter pour le subvertir. S'inspirant du roman de Virginia Woolf, la cinéaste redéfinit le *heritage film* au service d'une épopée somptueuse, assumant l'artifice de la stylisation dans les décors et les costumes et subvertissant la notion même d'identité sexuelle⁹:

« Je pense que le roman n'explore pas tant les identités sexuelles qu'il ne les dissout et c'est ce type de dissolution et de mouvance où la réalité n'est jamais ce qu'elle paraît concernant les hommes et les femmes qui, selon moi, fait la force du roman et que j'ai voulu reproduire dans le film¹⁰. »

Le succès commercial du film est d'autant plus remarquable qu'ironiquement il raconte la perte d'un patrimoine, concept pourtant au centre de la notion d'*heritage film*, et qu'il recourt volontiers à des effets de distanciation narrative avec en particulier de longs regards-caméra¹¹, parfois accompagnés d'apartés au spectateur, qui viennent ponctuer le récit comme autant de clins d'œil d'un narrateur à son lecteur. De façon appropriée, la fin du film célèbre la femme créatrice : non seulement la mère est l'auteure d'un manuscrit qu'elle remet à un éditeur, mais elle est filmée à travers le caméscope de sa fille : on ne saurait mieux revendiquer l'appropriation féminine du médium.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que le genre du *heritage film* a été retravaillé de façon radicale par d'autres réalisatrices très souvent venues

a verbally dense work of literature into a highly visual film, Potter has managed to make of Orlando a work that touches on such hot-button issues as feminism, imperialism, and gender and gay/lesbian politics, all the while seducing audiences that would be loathe to deal with such topics head-on. (« En transformant une œuvre littéraire au style dense en un film éminemment visuel, Potter a réussi à faire d'*Orlando* une œuvre qui aborde des sujets sensibles tels que le féminisme, l'impérialisme, les politiques liées aux genres sexués, aux gays et lesbiennes, tout en séduisant les publics qui sont a priori hostiles à ces sujets. »)

8. Le genre recouvre très souvent l'adaptation de classiques littéraires et se définit par une reconstitution minutieuse et somptueuse du passé, mettant ainsi en valeur le patrimoine britannique, qu'il soit dans ses paysages ou ses demeures classées.
9. Au tout début du film, reprenant l'ouverture du roman, la voix off d'*Orlando* déclare « *He— for there can be no doubt about his sex...* » (« Il — car son sexe ne faisait aucun doute... »), à laquelle fait écho à la toute fin : « *She — for there can be no doubt about her sex...* » (« Elle — car son sexe ne faisait aucun doute... »). Entre-temps, à la 54^e minute du film, *Orlando* découvre son corps de femme et affirme : « *Same person. No difference at all. Just a different sex.* » (« La même personne. Aucune différence. De sexe différent, voilà tout. »)
10. Sally POTTER, art. cité : « *I don't think the book so much explores sexual identities as dissolves them, and it's that kind of melting and shifting where nothing is ever what it seems for male and female that I think is the strength of the book and what I wanted to reproduce in the film.* »
11. Le regard-caméra est un procédé selon lequel le protagoniste regarde directement la caméra et s'adresse ainsi au spectateur. Parce qu'elle marque une rupture dans l'univers fictionnel, cette figure constitue une infraction aux règles classiques de la mise en scène.

des métiers de la scène théâtrale, comme Deborah Warner, connue pour ses mises en scène novatrices ou Christine Edzard qui a reçu une formation de décoratrice scénique et s'est spécialisée dans la production de ballets¹². Les films des deux réalisatrices partagent un style très sophistiqué, témoignent d'une grande attention à la composition des plans, aux décors (textures multiples et couleurs vives), et aux détails. À chaque fois, il s'agit d'allier plaisir visuel et innovation narrative. Christine Edzard réécrit ainsi *Little Dorrit* en dédoublant le récit (*Nobody's Fault* et *Little Dorrit's Story*, 1987), lui permettant de proposer deux versions de la même histoire et de consacrer le second volet au point de vue exclusif de Little Dorrit. Son adaptation de *As You Like It* (1991) juxtapose le texte de Shakespeare et des habits contemporains dans des décors réalistes, où la forêt d'Arden devient un terrain vague de l'*East End* londonien. *The Last September* (1999) de Deborah Warner, adapté du roman d'Elizabeth Bowen, joue sur les multiples reflets offerts par les vitres et les miroirs, prises de vue audacieuses qui problématifient le point de vue narratif. Situé en Irlande dans un domaine de la classe aisée anglo-irlandaise pendant les «*Troubles*» à la fin de l'été 1916, le film montre systématiquement ses personnages à travers des vitres colorées aux dominantes verte et violette, les transformant en peintures préraphaélites, à l'image des nombreux bouquets de fleurs qui parsèment les plans, et comme un monde trop mûr et artificiel qui ne vit que sous serre, coupé de la réalité historique qui fait de plus en plus sentir son étouffement.

C'est une même atmosphère de fin du monde qui caractérise *The Man Who Cried*¹³ (2000) de Sally Potter. Après un film intimiste et réflexif (*The Tango Lesson*¹⁴, 1997) où elle-même joue une réalisatrice, en butte aux contraintes des studios hollywoodiens, qui part en Argentine prendre des cours de tango, Sally Potter se tourne vers un type de récit similaire à *Orlando* qui lui avait valu tant de succès. *The Man Who Cried* a l'ambition de retracer l'histoire des persécutions de plusieurs minorités (juive et tzigane en particulier) au cours de la première moitié du XX^e siècle. Le personnage principal est une fillette née dans une communauté yiddish de Russie, orpheline de mère, qui voit son père partir pour l'Amérique. Elle-même est forcée de fuir en Angleterre après que son village a été détruit au cours d'un pogrom. Rebaptisée Suzie, elle décide plus tard de partir chanter à Paris et assiste à la montée des fascismes en Europe.

12. Après *Tales of Beatrix Potter* (1971) qui présente un ballet inspiré de quelques personnages de Beatrix Potter, Christine Edzard a filmé une adaptation de *Casse-noisettes* en 3D, *The IMAX Nutcracker* (1997).

13. *Les Larmes d'un homme* ; le titre français des films cités, quand il existe, sera donné en note lors de la première occurrence.

14. *La Leçon de tango*.

Face à cette densité narrative qui appelle de multiples ellipses, le film propose une suite de tableaux magnifiquement composés et éclairés par le regretté directeur de la photographie Sacha Vierny. Plus précisément, le film compose une fresque opératique où les personnages sont au service des interludes musicaux. À l'instar du *Bal* d'Ettore Scola, mais sans sa radicalité, le film cherche à traduire l'emprise de l'Histoire sur les individus — et leurs souffrances — par l'entremise presque exclusive de motifs musicaux qui s'enchaînent, juxtaposant arias d'opéras classiques, chants yiddish et musiques tsiganes. Certains airs sont ainsi déclinés, formant échos et contrastes : l'air des *Pêcheurs de perles* de Bizet « *Je crois entendre encore* » est tour à tour chanté en yiddish dans l'intimité d'un père berçant sa fille, en italien sur une scène d'opéra, et sert à plusieurs reprises de ponctuation musicale. De même, le lamento de Didon tiré de l'opéra de Purcell, que Suzie apprend à l'école, est l'air qu'elle choisit lorsqu'elle est invitée par les tziganes qui reprennent la mélodie sur violon et accordéon. De façon peu surprenante, le film reçut un accueil très mitigé, la grande majorité des critiques lui reprochant son absence d'émotions due à des personnages inexistantes, simples figurants dans les décors et paysages somptueusement filmés.

À cet égard, il est intéressant de comparer le dernier opus de Sally Potter *Yes* (2004) avec *Ae Fond Kiss*¹⁵ de Ken Loach qui est sorti la même année. Les deux films traitent de la difficulté de vivre une relation amoureuse entre une femme européenne (Irlandaise installée à Glasgow dans le film de Loach, Américaine d'origine irlandaise installée à Londres dans le film de Potter) et un homme musulman (jeune britannique d'origine pakistanaise dans le premier film, réfugié libanais dans le second) dans le contexte qui suit les attentats du 11 septembre 2001 et les replis communautaires qu'il a provoqués¹⁶. Dans les deux cas, la liaison amoureuse est mise à rude épreuve par les différences culturelles qui se transforment en confrontations. Or, là où Ken Loach met son art cinématographique à faire vivre des personnages, Sally Potter opte pour la parabole — les personnages principaux sont nommés « He » (Simon Abkarian) et « She » (Joan Allen) — et ajoute à la stylisation un dialogue presque entièrement écrit en pentamètres iambiques¹⁷, le plus souvent rimé (*rhyming couplets*).

15. Distribué en France sous le titre *Just a Kiss*.

16. « *I started writing Yes in the days following the attacks of September 11th 2001 in New York City. I felt an urgent need to respond to the rapid demonization of the Arabic world in the West and to the parallel wave of hatred against America.* » (« J'ai commencé à écrire *Yes* dans les jours qui ont suivi les attentats du 11 septembre 2001 à New York. J'ai ressenti un besoin pressant de réagir à la soudaine stigmatisation du monde arabe en Occident et à la vague de haine qui l'a accompagnée et a frappé les États-Unis. »), introduction au dossier de presse du film.

17. Vers de 10 syllabes composés d'une suite de iambes et canonique en poésie anglaise.

Ayant l'ambition démesurée de traiter des problèmes allant de la géopolitique à la métaphysique¹⁸, des réflexions philosophiques de la femme de chambre sur la poussière au mystère de l'origine du vivant en passant par les relations entre hommes et femmes, le film court à chaque instant le risque de tomber dans la platitude et les formules toutes faites. Paradoxalement, c'est le surcroît d'artifice qui fait son intérêt : la versification des dialogues, tempérée par le naturel des enjambements, donne au film un ton à la fois étrange et familier, et surtout un rythme entraînant le flux filmique sous l'impulsion d'une expressivité continue, chacun des acteurs participant à une même partition¹⁹. Peu importe dès lors que les personnages soient réduits à des types : comme le souligne John Berger²⁰, le véritable sujet du film est bien de faire rimer les contradictions. Les passages particulièrement réussis mêlent rigueur formelle et langue populaire, comme dans cette scène située dans les cuisines où le protagoniste travaille comme cuisinier avec Billy, jeune employé écossais, et Whizzer le plongeur, qui, lui, est anglais :

BILLY: *Where he comes from the lasses wear the veil.
They've got no life, it's like they're in a jail.*

WHIZZER: *Too fucking right! Some wear those things like beaks.
They look like fucking crows, give me the creeps*²¹...

Les angles de prise de vue insolites, l'utilisation du ralenti et de l'accélééré, les scènes filmées à travers une caméra de surveillance ou un caméscope sont autant de procédés esthétiques de distanciation parmi lesquels prédomine le motif du regard à la caméra des femmes de ménage qui sont les témoins du récit, tantôt lançant un coup d'œil complice tantôt s'adressant directement au spectateur comme un chœur grec qui commente l'action. C'est le cas, en particulier, de la femme de ménage interprétée

18. La cinéaste déclare ainsi dans Cynthia LUCIA, « Saying "Yes" to taking Risks: An Interview with Sally Potter », *Cineaste*, vol. XXX, n° 4, 2005, p. 25-26 : « *In times of political extremity or urgency it is necessary to reconnect with transcendent, metaphysical dimensions — to remember what lies behind or beyond the impermanent, immediate realities... this is something cinema can do — make links between layers of existence and layers of the invisible world.* » (« En période de radicalisation et d'urgence politique, il est nécessaire de renouer avec des dimensions transcendantes et métaphysiques — pour se rappeler ce qui existe derrière ou au-delà des réalités immédiates et éphémères. C'est ce que le cinéma est capable de faire : établir des liens entre le visible et l'invisible. »)

19. Interrogée sur son choix d'écrire en pentamètres iambiques (Cynthia LUCIA, art. cité, p. 29), Sally Potter explique : « *Part of the goal was to evoke a state of mind in which people are thinking and feeling simultaneously, and not just one or the other — reflecting on their emotions as they're having them, a state of loving detachment really.* » (« Le but était en partie d'évoquer un état mental dans lequel les gens pensent et ressentent simultanément — et non l'un ou l'autre — dans lequel ils réfléchissent à leurs émotions en même temps qu'ils les ressentent, un état de détachement amoureux, en fait. »)

20. « A Letter », dans *Yes: Screenplay and Notes by Sally Potter*, New York, Newmarket Press, 2005, p. XII.

21. Billy : « D'où il vient, les filles, elles portent le foulard / C'est pas une vie, c'est comme être au mitard. » // Whizzer : « T'as foutrement raison ! On dirait des matons. / On dirait des putains d'corbeaux, ça me fout les j'tons. »

par l'excellente Shirley Henderson qui occupe le prologue et l'épilogue du film (la fin de l'intrigue qui montre la réconciliation du couple sur une plage à Cuba, présentée comme le dernier coin de paradis sur terre, est en revanche consternante et pourrait à elle seule discréditer le film). Elle y livre ses réflexions sur la saleté sous forme d'une parabole où l'obsession de la pureté, traduite dans les décors aseptisés, fait place à l'affirmation de la vie dans toute son impureté, dans un final qui ne peut manquer de faire écho au célèbre monologue de Molly Bloom dans *Ulysse* de James Joyce :

*When you look closer, nothing goes away
It changes, see, like night becomes the day
And the day the night; but even that's not true:
It's really all about your point of view [...]
There's no such thing as nothing, not at all.
It may be really very very small
But it's still there. In fact I think I'd guess
That "no" does not exist. There's only "yes"²².*

Quand *Orlando* est sorti en salle, on a pu rapprocher Sally Potter de Peter Greenaway et, de fait, une même tension existe entre un cinéma cérébral et un travail sensuel sur le matériau filmique, entre mise à distance et fascination. Les moments les plus réussis dans les films de Sally Potter sont ceux qui traduisent des sensations provoquées par un mouvement, une lumière, où il s'agit de capter des émotions pures à travers les corps, la gestuelle des acteurs, leurs regards, leurs interactions avec le décor et entre eux comme dans *The Tango Lesson* où la confrontation des cultures se traduit dans la chorégraphie du corps à corps des deux acteurs dansant le tango. Il n'en demeure pas moins vrai qu'en dépit de ses déclarations, Sally Potter est souvent tentée de traduire de « grandes » idées abstraites au détriment des personnages et cela explique en grande partie pourquoi ses films restent cantonnés dans la niche du cinéma d'art et essai (*art cinema*).

De fait, la véritable percée d'une génération de jeunes réalisatrices dans les années 1990 s'effectue au sein du courant dominant social-réaliste auquel le cinéma britannique est si souvent assimilé. Cependant, si les films de ces jeunes cinéastes entrent en dialogue avec leurs aînés (le cinéma de Ken Loach en particulier est une référence récurrente citée par nombre d'entre elles), s'ils n'hésitent pas à aborder des sujets âpres et difficiles qui renvoient à une réalité dure et cruelle, ils s'en démarquent

22. « Quand on regarde de près, rien ne disparaît/ Ça change, tu vois, comme la nuit fait place au jour/ Et le jour devient la nuit, mais ce n'est même pas vrai :/ Tout dépend de ton point de vue [...] / Le rien n'existe pas, mais pas du tout./ C'est peut-être très très petit/ Mais c'est toujours là. En fait j'en viens à penser/ Que "non" n'existe pas. Il n'y a que "oui". »

aussi assez nettement en adoptant par moments des choix esthétiques non réalistes, mêlant tournage en décors naturels et effets stylistiques déréalisants et oniriques.

C'est d'abord l'apport d'artistes issues de communautés minoritaires dont Gurinder Chadha est le porte-drapeau. Dans son premier long-métrage de fiction, *Bhaji on the Beach*²³ (1993), elle porte un regard à la fois drôle et féroce sur sa communauté. Le film raconte l'équipée d'un groupe de femmes d'origine indienne, toutes générations confondues, qui, de Birmingham, vont passer une journée à Blackpool, longtemps *la* station balnéaire prisée des classes populaires anglaises. L'initiative vient de Simi, qui s'occupe d'un centre pour femmes battues, le *Saheli Asian Women's Centre*, et qui, sous l'œil perplexe de ses aînées, déclare ce que le film, lui, présente avec humour :

« Ce n'est pas si souvent que nous les femmes pouvons échapper aux exigences quotidiennes de la société patriarcale, luttant sous le double joug du racisme et du sexisme. Cette journée est la vôtre. Profitez-en en tant que femmes²⁴. »

Si le film cède à quelques stéréotypes dans la représentation des personnages masculins, Chadha et la scénariste Meera Syal²⁵ ont réussi à montrer une multiplicité d'identités et la diversité des expériences des femmes d'origine indienne — des vieilles « tantes » en sari traditionnel aux jeunes filles délurées en blue-jeans, des épouses soumises aux femmes militantes. *Bhaji on the Beach* déjoue les pièges du film à thèse, d'autant que le film s'émancipe des codes social-réalistes par l'intrusion de scènes oniriques, filmées dans la tradition du cinéma populaire hindi. Dès le début, après un long travelling sur les murs graffités de Birmingham, on plonge dans le cauchemar d'Asha, qui voit apparaître, au travers d'éclairs lumineux, la statue de Vishnou lui rappelant les trois principes guidant toute bonne épouse : « devoir, honneur, sacrifice ». Au cours du film, Asha, qui se dit victime de visions, entend les dialogues de son entourage résonner et transforme ainsi les menus faits de son quotidien en de véritables mélodrames bollywoodiens.

Cependant, si le succès de films comme *East is East*²⁶ (Damien O'Donnell, 1999) ou *Bend It Like Beckham*²⁷ (Gurinder Chadha, 2002)

23. *Une balade à Blackpool*.

24. « *It is not often that we women get away from the patriarchal demands made on us in our daily life, struggling between the double yoke of racism and sexism. This is your day. Have a female fun time.* »

25. Comme le montre la production postérieure de Gurinder Chadha, *Bhaji on the Beach* doit beaucoup à sa scénariste Meera Syal dont le récit autobiographique *Anita and Me*, retraçant son enfance dans les Midlands, fut adapté à l'écran par Metin Hüseyin en 2002.

26. *Fish and Chips*.

27. *Joue-la comme Beckham*.

atteste de l'intérêt porté aux récits touchant la communauté anglo-indienne, il est révélateur que Pratibha Patmar, jeune Anglo-Indienne née à Nairobi, qui a grandi à Londres, a débuté sa carrière en tournant des documentaires et des programmes télévisuels et qui dirige sa propre société de production Kali Films, ait mis sept ans pour réaliser son projet de premier long-métrage de fiction. *Nina's Heavenly Delights*²⁸ (2006) est une comédie sentimentale située à Glasgow qui prend le prétexte d'un concours à une émission télévisée récompensant la meilleure recette de cuisine indienne pour suivre l'évolution de trois couples, gay, lesbien et hétérosexuel. La réalisatrice témoigne des difficultés qu'elle a eues pour trouver les financements nécessaires à la production de son film à budget pourtant modeste. Selon elle, le choix de traiter de couples homosexuels et en particulier d'un couple de femmes reste un sujet qui effraie :

Il n'y a pas eu de film gay asiatique depuis *My Beautiful Laundrette* et cela fait une vingtaine d'années. [...] dans mon film, il n'y a pas beaucoup de blancs et la principale histoire d'amour a lieu entre deux filles : tout cela effraie — les investisseurs, les distributeurs. En fait, l'industrie cinématographique britannique est profondément conservatrice et ne se pare d'un discours célébrant la diversité que pour la forme²⁹.

Bien qu'elle fût également productrice de son film, Pratibha Patmar n'a pas pu conserver la maîtrise du montage final (le fameux *final cut*), laissé aux investisseurs. Ces pressions diverses expliquent sans doute que la réalisatrice neutralise le potentiel subversif de son scénario en adoptant le style de mise en scène de n'importe quel *feel-good movie*³⁰, et la métaphore culinaire centrale au film est diluée en un plat hybride, un *massala* tiède et peu épicé.

Alors qu'elles-mêmes sont tenues en marge de l'industrie cinématographique, on note une volonté marquée chez les jeunes réalisatrices britanniques de rendre visibles les marges : marges ethno-culturelles de la diaspora indienne dans *Brick Lane*³¹ (2007) de Sarah Gavron qui adapte le roman du même nom de Monica Ali, marges géographiques également,

28. *Les Délices de Nina*.

29. Interview donnée à Stella Papamichael pour BBC Film Network, 28 septembre 2006 : « *There hasn't been an Asian gay film since My Beautiful Laundrette and that was made 20 or so years ago. [...] with my film there are few white characters and the central love story is between two girls and those elements frighten people – financiers and distributors. Basically there's a deep conservatism that exists in the British film industry and it's shrouded in a lot of lip service to diversity.* » (<<http://www.bbc.co.uk/dna/filmnetwork/A15696859>>).

30. Cette catégorie de films vise à procurer au spectateur un sentiment de grand contentement et d'optimisme. Ces films mettent en scène des personnages attachants et positifs, qui finissent toujours par triompher de l'adversité. Sur un plan formel, ils se caractérisent par un montage rapide surligné par une bande son rythmée et entraînante.

31. *Rendez-vous à Brick Lane*.

écossaises ou galloises³², mais où le lieu n'est jamais pittoresque³³ : il s'agit de banlieues tristes, où l'horizon est saturé de *tenements*, ces logements sociaux identiques et dégradés, de quartiers portuaires ou d'une ville anglaise quelconque comme dans *Helen* (2008) dont le décor est en fait un composite de Newcastle, Liverpool, Birmingham et Dublin. Ces films sont à l'opposé des productions formatées pour le marché international qui cherchent à donner une image à la fois consensuelle et facilement identifiable de la nation, effaçant pour cela tout ce qui est « local, gênant et complexe dans la nation³⁴ ». Le caractère régional est parfois si marqué que certains films, en l'occurrence *Ratcatcher* et *Red Road*, furent sous-titrés pour le public américain, dérouté par le fort accent écossais.

D'avantage encore que les marges sociales, présentes dans tout le courant social-réaliste du cinéma britannique, ce sont les marges existentielles que ces cinéastes explorent et exposent. À cet égard, deux films en particulier ont fait date : *Stella Does Tricks*³⁵ et *Under the Skin*, qui sortent tous deux en 1997, sont les premiers longs métrages de jeunes réalisatrices, respectivement Coky Giedroyc et Carine Adler, et proposent chacun une immersion intense dans la conscience de leur héroïne. Les deux films partagent également le même directeur de la photographie, Barry Ackroyd, qui a travaillé avec Ken Loach, mais si les deux réalisatrices revendiquent l'héritage de ce dernier, elles n'hésitent pas à insérer des effets de style déréalisans et oniriques.

Au générique de fin de *Stella Does Tricks*, Coky Giedroyc remercie « les filles de Glasgow, Manchester et Londres » dont l'histoire a inspiré le film. L'histoire de Stella (Kelly Macdonald), jeune fille originaire de Glasgow vivant à Londres, est un condensé de toutes les atrocités que peut subir une jeune femme, orpheline de mère, fuyant un père incestueux, tombée sous la coupe d'un proxénète violent, et amoureuse d'un drogué. Et malgré tout, le film est à la fois pudique et poétique, plein de fantaisie et d'humour. Comme le titre le laisse entendre³⁶, jouant sur

32. *Ratcatcher*, *Red Road*, *Dear Frankie* se situent tous à Glasgow ; les héroïnes de *Stella Does Tricks* et *Janice Beard WPM* sont écossaises, *Very Anny Mary* se déroule dans un petit village au sud du pays de Galles.

33. Une exception est *Women Talking Dirty* (1999), le deuxième long métrage de Coky Giedroyc, comédie sentimentale qui exploite le pittoresque du centre-ville d'Édimbourg.

34. John CAUGHIE, « The Logic of convergence », dans John HILL, Martin McLOONE (eds), *Big Picture, Small Screen*, Luton, University of Luton Press, 1996, p. 223 : « local, awkward and complex within the nation ».

35. *De la part de Stella*.

36. Charlotte BRUNSDON, « Not Having It All: Women and Film in the 1990s », dans Robert MURPHY (ed.), *British Cinema of the 90s*, Londres, BFI Publishing, 2000, p. 171 : « *Stella does at least two sorts of tricks: in the American slang, she works as a prostitute but she also in bursts of exhilarating energy performs spectacular feats; the film shows both types of tricks.* » (« Stella effectue au moins deux sortes

l'ambivalence des « passes » en question (Stella fait des passes et fait des tours de passe-passe), le film se dédouble. Les scènes londoniennes — les rues cadrées sans horizon, les hôtels miteux, les clients d'âge mur pathétiques — sont filmées avec réalisme, dans des couleurs ternes, et alternent avec des scènes aux couleurs vives, au statut indécis, mêlant souvenirs d'une enfance encore innocente et pure fantaisie. Comme le lui reproche Mr Peter, son proxénète, Stella a le don « de partir dans sa tête » et cette double structure non seulement donne accès à la vie intérieure de l'héroïne mais elle permet au personnage d'être en charge de son récit, c'est-à-dire de sa vie. Car Stella ne saurait être réduite à un cas social, une victime de la prostitution, mais est avant tout une artiste. S'adressant aux autres filles, elle compare son pouvoir d'imagination à une « technique » : « Les filles, les filles, imaginez ça : je peux imaginer n'importe quoi, c'est mon truc, j'ai la technique³⁷. » La scène finale (dont le statut reste indécis) la consacre en tant que narratrice de son propre destin pourtant subi : devenue comédienne humoriste (*stand-up comedian*), elle raconte, avec son accent écossais doux et mélodique, qu'elle est allée voir son psychiatre parce qu'elle ne fait plus de rêves : « Il m'a dit : "Vous m'avez raconté votre vie sexuelle. Vous savez, les cauchemars comptent aussi³⁸ !" »

Under the Skin retrace la dérive d'une jeune femme, Iris (Samantha Morton), après la mort de sa mère. Le film évoque l'intensité de sa souffrance alors qu'elle ne parvient pas à faire le deuil d'une mère qui, pense-t-elle, lui préférerait sa sœur aînée. Le film ne cherche aucunement à expliquer, mais bien à faire sentir ce qu'éprouve Iris alors qu'elle ne parvient à exprimer sa douleur qu'à travers des rencontres sexuelles de plus en plus humiliantes où se manifestent à la fois le désir de communiquer et celui de s'oublier. *Under the Skin* filme son héroïne avec une intensité presque suffocante, traquant ses déambulations nocturnes et urbaines caméra à l'épaule, mais le sordide naturaliste du récit est soumis à des effets stylistiques tels que l'éclairage nocturne, le ralenti, le flou, le faux raccord et l'intrusion de scènes oniriques qui tous ont pour objet de figurer non ce qui est de l'ordre du visible mais du ressenti. C'est dans ce cadre qu'il faut entendre la voix-off intermittente d'Iris, qui prend en charge son récit mais semble venir d'un ailleurs autre que l'image du film. Cette voix-off flottante

« met entre parenthèses tout ancrage spatio-temporel de la voix, laquelle émane vraisemblablement du lieu du fantasme, ce que confirmerait l'analyse

de "passes" : en argot américain, elle travaille comme prostituée, mais elle accomplit aussi des tours spectaculaires, dans des élans explosifs d'énergie joyeuse ; le film montre les deux types de "passes" »).

37. « *Sisters, sisters, picture this, I can picture any fucking thing, that's my thing, I have the technology.* »

38. « *He said: "You told me about your sex life. You know, nightmares count!"* »

des scènes oniriques comme celle où la voix de sa mère morte lui parvient d'un téléphone mobile abandonné aux objets trouvés³⁹.

Cette ode à l'imaginaire comme stratégie de survie face à la souffrance et à l'âpreté du réel se retrouve dans un grand nombre de films de réalisatrices britanniques. *Dear Frankie* (2004) de Shona Auerbach offre un très beau portrait, pudique et émouvant, d'un garçon sourd qui correspond régulièrement avec un père absent, marin au long cours, que sa mère (Emily Mortimer) a inventé de toutes pièces « parce que c'est la seule façon d'entendre sa voix ». Sur un mode plus léger, *Janice Beard 45 WPM*⁴⁰ (1999) de Clare Kilner relate les péripéties de Janice (Eileen Walsh), jeune Écossaise partie à Londres, qui a pris l'habitude de magnifier le quotidien pour chercher à distraire sa mère dépressive et agoraphobe. Dans *Very Anny Mary*⁴¹ (2001) de Sarah Sugarman, Anny-Mary (Rachel Griffiths), jeune fille orpheline de mère, gauche et soumise au despotisme d'un père qui se prend pour Pavarotti, se révèle d'une inventivité irrésistible et finit par retrouver sa voix de soprano une fois émanicipée du foyer paternel.

Si la célébration de l'imaginaire correspond ainsi parfois à la conquête d'une voix propre au protagoniste principal — voix intérieure dans *Under the Skin*, autofiction dans *Stella Does Tricks* et *Janice Beard WPM*, voix retrouvée dans *Very Anny Mary*, voix du corps qui danse dans *Fish Tank* — l'expression de l'intériorité des personnages reste avant tout une question d'expressivité cinématographique. Il ne s'agit ni d'expliquer ni d'expliciter, mais de faire ressentir une perception du monde à travers le corps et les émotions muettes de personnages qui eux-mêmes n'ont pas les facultés de formuler ni même de comprendre leur mal-être.

Ratcatcher (1999) de Lynne Ramsay est encore un premier long-métrage et un coup de maître. Dans un début saisissant, la tête d'un enfant qui tourne sur lui-même, enroulée dans un rideau translucide, est filmée au ralenti, lequel est brusquement interrompu par une gifle de la mère qui emplit l'écran. Mais cet enfant (Ryan), que l'on pensait être le personnage principal du film, disparaît dès la deuxième scène, noyé dans le canal du quartier lors d'une bagarre avec James, un voisin du même âge. L'accident est filmé depuis la fenêtre de la première scène : rétrospectivement, l'enfant y apparaît comme un fantôme, enveloppé d'un linceul. Le reste du film suit James, son sentiment inexprimé de culpabilité,

39. Jean-François BAILLON, « *Libido spectandi* et plaisir(s) féminin(s) dans le cinéma social-réaliste anglais », dans Hervé FOURTINA, Nathalie JAËCK, Joël RICHARD (dir.), *Le Plaisir*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 197.

40. *Janice l'intérimaire*.

41. *Annie-Mary à la folie*.

suggéré lorsque lui-même est filmé au ralenti ou lorsqu'il contemple son reflet dans le canal, mais aussi son rêve de voir sa famille relogée loin du quartier populaire de Glasgow qu'ils habitent, dans un pavillon en construction qu'il découvre au terminus d'une ligne de bus prise au hasard, et dont l'une des fenêtres encadre un champ de blé doré comme s'il s'agissait d'un tableau ouvrant sur un autre monde. De façon ironique, le film est une sorte de *heritage film* puisqu'il offre une reconstitution historique des années 1970, mais loin d'un regard nostalgique ou kitsch, Lynne Ramsay a choisi le contexte de la grève nationale des éboueurs, « un patrimoine que la Grande-Bretagne officielle préférerait laisser dans l'oubli⁴² » et la majorité des plans du film sont envahis de sacs poubelles éventrés, de détritrus en décomposition et de rats qui prolifèrent. Dans ce film introspectif à la palette réduite aux gris et bruns, composé de paysages désolés, de plans statiques sur des visages renfrognés ou sur des espaces restreints — embrasures de portes et de fenêtres, plans vides de cages d'escaliers, de couloirs —, quelques moments de tendresse font irruption, comme ceux que James partage avec Margaret Anne, la pauvre fille abusée du quartier, et dont le genou écorché, qui fascine tant James, résume toute la maltraitance qu'elle subit, ou encore cette scène onirique dans laquelle la souris blanche que Kenny, un peu simple d'esprit, attache à un ballon, s'envole vers la lune — trouée comme un fromage. Soutenue par un montage elliptique qui porte une attention particulière aux détails en plans rapprochés, la mise en scène de *Ratcatcher* réussit à laisser frémir le décor et à faire émerger une vision du monde sans la traduire en discours.

Le deuxième long-métrage de Lynne Ramsay, *Morvern Callar*⁴³ (2002), d'après le roman d'Alan Warner paru en 1995, est sans doute moins réussi, bien qu'il ait reçu de bonnes critiques. Samantha Morton y interprète un rôle assez proche de celui d'*Under the Skin*, celui d'une jeune femme désemparée, en proie à une souffrance sourde et inarticulée à la suite de la perte d'un être proche, en l'occurrence son petit ami qu'elle découvre au tout début du film les veines ouvertes, alors qu'elle se réveille le jour de Noël. Dans la première demi-heure, la caméra portée suit Morvern dans une sorte d'état second, comme refusant de retourner dans le temps, celui de la prise de conscience de sa perte et du deuil. Lorsqu'elle agit, ce sera pour s'emparer de l'identité de son ami défunt en envoyant sous son nom le roman qu'il venait d'achever avant de partir en vacances en Espagne.

42. « The film's use of costume and authentic historic elements of the 1970s make the film an ironic sort of heritage film, uncovering a heritage that official Britain may prefer be left forgotten. » (<www.film-reference.com/encyclopedia/criticism-ideology/Great-Britain-Scotland-And-Wales>).

43. *Le Voyage de Morvern Callar*.

Parce que l'action principale est déjà finie avant même le début du film, ne restent que les stratégies de fuite face à la souffrance et à la révolte indignée d'avoir à survivre.

Il est frappant de voir combien la thématique du deuil, de la perte d'un être proche, de l'absence, est récurrente chez les jeunes réalisatrices britanniques, notamment quand il s'agit de leur premier long-métrage de fiction. Ce choix d'un sujet aussi difficile et *a priori* peu commercial atteste de l'ambition de ces productions et surtout de la volonté de traduire en termes purement cinématographiques ce qui échappe à l'ordre du discours : l'absence, le fantomatique.

Kiss of Life (2003), premier long-métrage d'Emily Young, est un film ambitieux⁴⁴, original parce qu'anti-dramatique, traitant du vide créé par l'absence et le deuil. Le film est entièrement construit en montage parallèle⁴⁵, séparant et unissant en même temps les deux membres d'un couple pris dans les limbes d'un voyage : d'un côté le périple de John (Peter Mullan), travailleur social dans une région en guerre quelque part aux confins de l'Europe, qui souhaite rentrer à temps pour l'anniversaire de sa femme Helen (Ingeborga Dapkunaite) ; de l'autre, Helen, renversée par une voiture, revient sur les lieux de sa vie avant de quitter définitivement le monde des vivants et déambule dans les pièces de sa maison où, tour à tour, elle revit des souvenirs et voit les siens porter son deuil. Or les scènes en *flash-back* et les scènes au présent, qui s'enchaînent harmonieusement, sont filmées avec la même simplicité, portant une attention toute particulière sur les objets du quotidien, les traces et les espaces laissés vacants par les êtres, s'interrompant toujours avant d'être surchargées d'émotions.

À l'origine d'*Helen* (2008), premier long-métrage réalisé par Christine Molloy avec son compagnon Joe Lawlor⁴⁶, il est un fait divers : la disparition dans un parc de Joy, une jeune fille dont on ne saura jamais si elle a été enlevée ou assassinée. Le film relate la reconstitution des derniers moments de la lycéenne juste avant sa disparition et à cette fin, la police demande la participation d'Helen, une autre jeune fille de la même classe, qui peu à peu cherche à se glisser dans la peau de Joy.

44. Andrew PULVER, *Guardian*, 23 mai 2003, a salué, dans le film, « l'audace, l'ambition de sa thématique » (« *a bold, thematically ambitious film* »).

45. Procédé de montage qui consiste à alterner les scènes selon des relations de similitude ou de contraste.

46. Le couple conçoit depuis les années 1980 des productions scéniques, des installations vidéos et a tourné plusieurs courts-métrages en collaboration avec des communautés locales, notamment au sein d'un projet intitulé « Civic Life ». Pour *Helen*, les réalisateurs expliquent qu'ils ont souhaité combiner l'utilisation du Cinémascope et le recours à des acteurs non professionnels, créant une sorte d'imperfection authentique, de hiatus, dans un univers très stylisé.

Loin du traitement sensationnaliste des tabloïds, le film évoque bien davantage Antonioni ou Naomi Kawase, deux maîtres dans l'art de filmer les espaces vides et de suggérer une présence au sein même de ce vide. Dans *Helen*, le montage elliptique, très sobre, enchaîne de longs plans souvent silencieux, où les sons prennent une importance accrue, que ce soit le crissement de la veste en cuir de Joy que sa mère caresse une dernière fois, le crépitement des feuilles que l'on foule, le bruissement du vent dans les arbres, autant de sons qui creusent l'image de la présence de l'absente, que le spectateur n'aperçoit que très brièvement, de dos, au tout début du film.

Enfin, pour compléter ce panorama d'une génération émergente de nouvelles voix féminines au sein du cinéma britannique, on ne saurait manquer de mentionner les débuts très remarquables d'Andrea Arnold. Coup sur coup, ses deux premiers longs métrages ont remporté le Grand Prix du Jury à Cannes en 2006 et 2009. Les deux films se caractérisent par une atmosphère étouffante, que soulignent les plans serrés et la caméra portée qui suit de près les mouvements des personnages. Dans *Red Road* (2006), le quadrillage des écrans de télé-surveillance qui balisent le quartier nord de Glasgow, les lignes oppressantes des tours HLM, les multiples barrières, les personnages filmés dans le cadre de fenêtres ou à travers un grillage génèrent un malaise claustrophobe propice au thriller paranoïaque, d'autant qu'aucune information ne nous est livrée sur les motivations qui poussent l'héroïne, Jackie, employée à City Eye, la société de surveillance, à suivre tous les mouvements d'un homme qu'elle reconnaît sur les écrans. On comprendra à la fin du film que Jackie, ne parvenant pas à faire le deuil de son mari et de son fils, a cherché à se venger de l'homme responsable de la mort accidentelle de ces derniers ; mais c'est l'obsession taciturne de cette femme, qui n'est plus que regard, les silences pesants troués de pulsations, les moments d'attente aux aguets qui font l'originalité de *Red Road*. Évoquant *Rear Window*⁴⁷ (Alfred Hitchcock) avec ses tranches de vie tragi-comiques saisies sur les moniteurs de surveillance et *Blow up* (Michelangelo Antonioni) à travers les agrandissements des pixels en taches de couleur abstraites, le film d'Andrea Arnold est lui-même une parabole sur le pouvoir et les limites du cinéma, mettant en scène ce paradoxe d'une surveillance globale qui se traduit par une multiplication de détails mais dont la somme ne parvient jamais à donner une image complète de la « réalité ».

Fish Tank (2009), son deuxième long-métrage, confirme le talent d'Andrea Arnold. Situé dans une cité-dortoir de l'Essex, le film est centré

47. *Fenêtre sur cour*.

sur Mia (Katie Jarvis), une jeune fille de quinze ans qui n'a que le refuge de la danse pour exprimer son individualité et surtout la violence de sa révolte contre le monde qui l'enferme dans un espace social et culturel des plus restreints. Non seulement le film parvient à rendre attachants des personnages incapables d'exprimer le moindre sentiment sinon à travers des flots d'injures, mais il réussit également à créer des instants de poésie dans un monde qui en est totalement dénué. Surtout, le film enchaîne les situations dramatiques jusqu'à leur paroxysme pour mieux relancer le récit dans une nouvelle direction, déjouant ainsi les facilités d'un scénario balisé par un registre bien défini, qu'il soit tragique, romantique ou propre à la fable réconfortante. Si l'attirance mutuelle entre Mia et le nouvel ami de sa mère débouche sur l'inévitable, c'est pour mieux tourner court, si la vengeance de Mia semble conduire à la tragédie, c'est pour mieux retrouver le banal du quotidien, si le rêve de décrocher une audition de danse finit par se réaliser, c'est pour mieux découvrir que ce n'était qu'un rêve. À chaque fois, le film suggère des suites narratives possibles pour mieux les éluder, créant une tension sourde et constante que le spectateur finit par ressentir avec les personnages.

Au-delà du style singulier de chacune, et sans vouloir opérer des généralisations abusives⁴⁸, il est frappant de constater que cette nouvelle génération de réalisatrices britanniques partage un même souci de renouveler les codes esthétiques bien définis, revendiquant pour la plupart l'héritage social-réaliste tout en y insérant des effets de styles propres à célébrer l'imaginaire. Ces cinéastes femmes n'hésitent pas à aborder des sujets difficiles, mettant en scène des êtres en marge et en souffrance, filmés avec retenue et sensibilité. Si l'essence du cinéma est de nous faire ressentir ce que l'Autre ressent, elles y parviennent de façon admirable. Tout en proposant un cinéma exigeant, certaines réussissent même l'exploit de toucher un large public.

48. Les réalisatrices britanniques de films de genre tels que le polar ou le film d'horreur restent encore très marginales ; on ne compte guère qu'Antonia Bird dans cette catégorie.