

## Introduction

L'Irlande a cette particularité européenne que le pays est devenu indépendant bien après l'invention du cinéma. Un cinéma national a de ce fait émergé tardivement, et si la langue est souvent le principal marqueur identitaire des cinémas nationaux, il en va autrement du cinéma irlandais. Celui-ci s'est majoritairement construit en langue anglaise, et la notion de cinéma national s'est bien souvent affirmée par ses contenus idéologiques.

Les recherches n'ont cessé de se multiplier en Irlande depuis la première collaboration de Kevin Rockett, Luke Gibbons et John Hill intitulée *Cinema and Ireland*. L'ouvrage, publié en 1987, à l'aune de l'essor de la production cinématographique indigène des années 1990, a eu un effet dynamisant remarquable tant sur la recherche en cinéma que sur le questionnement créatif des cinéastes. Puis *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema* (2000) a été fondateur en ce sens qu'il a permis de lier histoire culturelle et histoire du cinéma sans faire abstraction de l'esthétique des films. Martin McLooney y interroge la production cinématographique dans le contexte national en s'efforçant de mettre en évidence l'émergence d'une production autochtone, enfin libérée des représentations par l'extérieur. C'est indéniablement l'ouvrage le plus important, complété quelques années plus tard par *Film, Media and Popular Culture in Ireland*, 2008. Luke Gibbons (*Transformations in Irish Culture*, 1996) et Lance Pettitt (*Screening Ireland, Film and television representation*, 2000) ont apporté leur pierre à l'édifice par une approche très identitaire des productions culturelles irlandaises. Ruth Barton a dressé dans *Irish National Cinema* (2004) une histoire générale du cinéma irlandais en tenant compte des différentes périodes et des thématiques majeures. C'est par conséquent l'ouvrage auquel il faut se référer si l'on recherche une histoire du cinéma irlandais intégrant le plus grand nombre de titres. Des ouvrages collectifs comme celui de McKillop, *Irish Cinema* (1999), de Brian McIlroy *Genre and Cinema, Ireland and Transnationalism* (2007) ou d'Isabelle Le Corff et Estelle Épinoux, *Cinemas of Ireland* (2009), ont considérablement nourri le débat entre chercheurs de différents pays, tandis que des ouvrages dédiés à des cinéastes (Jim Sheridan, *Framing the Nation*, Ruth Barton, 2002 ; Neil Jordan, *Exploring Boundaries*, Emer Rockett & Kevin Rockett, 2003 ; *The Cinema of Neil Jordan, dark carnival*, Carole Zucker, 2008) ont affirmé l'existence d'un cinéma d'auteur. Le récent ouvrage de Diog

O'Connell *New Irish Storytellers* propose une approche du cinéma national par le biais de ses récits. Loin d'être exhaustive, cette liste des publications importantes est complétée par le travail encyclopédique de Kevin Rockett sur la recension des films ayant un lien avec l'Irlande, et *Irish Filmography: Fiction Films 1896-1996* constitue un outil des plus précieux.

La plupart des approches développées par les chercheurs irlandais sont essentialistes, considérant que le cinéma est révélateur de valeurs identitaires spécifiques. En 2008 l'Américain Michael Patrick Gillespie jette une pierre dans la mare en publiant un livre dont le titre annonce la controverse : *The Myth of an Irish Cinema*. Le chercheur propose d'élargir les possibilités d'interprétations du cinéma à thématique irlandaise afin de prendre en compte les profondes transformations des contextes culturels desquels ont émergé les films et leurs lectures théoriques. Le changement de point de vue proposé, lié sans aucun doute à l'identité de l'auteur et à la distance de laquelle il observe son objet d'étude, m'a convaincue de la nécessité du débat qu'offre une posture de recherche externe, non impliquée culturellement.

Ce livre a pour objet de définir les contours du cinéma irlandais d'un point de vue étranger et non anglophone, en analysant des films qui, d'une manière ou d'une autre, ont marqué durablement l'histoire du cinéma irlandais. Bien sûr, tous les films, même les plus mauvais, contribuent à forger l'ensemble d'une production culturelle. L'objectif ici n'est pas d'en faire un recensement mais au contraire d'établir des liens. Outre le dialogue qu'un ouvrage élaboré d'un point de vue français vise à instaurer avec les chercheurs autochtones, un tel travail porte aussi l'ambition que le champ des études cinématographiques irlandaises soit mieux connu en France, et conséquemment mieux reconnu. La période postcoloniale a selon toute logique encouragé des revendications identitaires nationales en Irlande. La mise en partage des cinémas nationaux participe, au sein de l'Europe, d'une tolérance multiculturelle qui contribue, à terme, à l'émergence de valeurs communes.

## LA PRÉDOMINANCE DES PRÉOCCUPATIONS IDENTITAIRES

« *Irishness* » que l'on traduira maladroitement par « irlandité » est la préoccupation majeure de tous les chercheurs irlandais lorsqu'ils tentent de définir le cinéma de leur pays. Ce qui peut être interprété comme une exacerbation nationaliste s'explique par la longue lutte pour l'autonomie qu'a connue le pays. Ainsi que l'exprime Lance Pettitt : « Le droit d'une nation à déterminer son territoire, à choisir ses propres règles est souverain, autochtone et indivisible<sup>1</sup>. » Le manque crucial de représentations par des

1. « *The right of a nation to determine its territory and defend its policy is sovereign, autochthonous and indivisible* », in Lance PETTITT, *Screening Ireland, Film and television representation*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 29.

Irlandais, ou le sentiment, fictif ou réel, de ce manque a produit une forme d'exclusion de toute représentation non authentique, la représentation authentique étant à redéfinir en permanence. Il y a à partir des années 1970 une volonté de fabriquer ses propres images pour ne plus être condamné à être représenté par les autres, au point que les représentations par ces autres qui ont été dominateurs pendant de longues décennies deviennent insupportables. C'est une lutte de l'intérieur ancrée dans une posture post-coloniale. L'impact de la théorie postcoloniale sur les études irlandaises est controversé. La confrontation des cultures que permet cette théorie en regard d'un héritage colonial n'est en effet pas appliquée habituellement aux pays européens. Selon le chercheur Bill Ashcroft<sup>2</sup>, l'Irlande ne répond pas aux critères de nation postcoloniale parce que complice culturellement de l'impérialisme britannique. On peut bien évidemment opposer à cet argument que c'est le colonisateur qui s'est emparé des richesses culturelles de ses colonies et non l'inverse, et reconnaître aux Irlandais un statut qui leur permette d'évoluer par-delà la victimisation.

La production cinématographique de l'Irlande a été tributaire des budgets et des volontés gouvernementales. La première vague de films indépendants se situe de 1970 à 1987, tandis qu'il y avait jusqu'alors peu de tradition du film de fiction. Pour Ruth Barton, cette absence d'une industrie cinématographique sur une grande partie du vingtième siècle a conduit à du « bricolage » pour rassembler les images d'Irlande récupérées dans les productions cinématographiques des autres pays<sup>3</sup>.

L'Agence nationale du film irlandais (*The Irish Film Board*) ouvre en 1980. Elle vise à produire des films irlandais et ainsi à favoriser l'émergence de la production cinématographique nationale qui a jusqu'alors cruellement manqué de moyens pour exister. Mais ses choix controversés, des luttes intestines et surtout, le manque de moyens nationaux dévolus au cinéma conduisent à sa fermeture en 1987. Les Oscars remportés par les films irlandais *My Left Foot* et *The Crying Game* réalisés grâce à des fonds étrangers amènent à la réouverture de l'agence en 1993, prouvant par là même la nécessité d'une valorisation par l'extérieur pour une reconnaissance au sein du pays.

La décision est largement portée par le ministre de la Culture de l'époque Michael D. Higgins qui martèle qu'il faut choisir entre une Irlande faite de consommateurs d'images dans une culture passive et une société démocratique autorisée à faire ses propres images dans une culture active<sup>4</sup>. Les années 1990 ont consacré l'existence du cinéma irlandais sur le plan international, et l'Irlande a su attirer la réalisation de productions étrangères

2. Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITH et Helen TIFFIN (ed.), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, New York, Routledge, 1989; Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITH et Helen TIFFIN (ed.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995.

3. Ruth BARTON, *Irish national Cinema*, London, Routledge, 2004, p. 4.

4. Rosa GONZALEZ, « Can Irish Cinema Be Both National and International? », in Isabelle LE CORFF et Estelle ÉPINOUX (dir.), *Cinemas of Ireland*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 52-65.

sur son sol par la mise en place d'un allègement des taxes. Mais en aucun cas des films comme *Braveheart* ou *Reign of Fire* réalisés dans ce contexte ne sont entrés dans le débat sur le cinéma irlandais. Autre conséquence du postcolonialisme, les chercheurs irlandais traquent les traces d'irlandité davantage que les critères d'un art cinématographique. Il leur faut définir une « essence nationale » avant d'accepter une forme de trans-nationalisme. Et cette recherche s'avère colossale. Kevin Rockett répertorie plus de 2000 films de fiction à thématique irlandaise dans le monde entier depuis les débuts du cinéma, alors que moins de 200 d'entre eux ont été réalisés en Irlande et que la plupart de ceux-là l'ont été dans les quinze dernières années<sup>5</sup>. Il y a chez les Irlandais le sentiment partagé qu'on leur a volé leur cinéma avant qu'ils aient pu le créer. On leur a subtilisé leur passé, leur imaginaire, leurs fictions pour les insuffler dans d'autres cinémas plus puissants et en tirer profit. Le sentiment de privation d'images cinématographiques indigènes est si fort qu'il interdit d'accepter les représentations de leur île par « l'autre ». Chacune de ces représentations filmiques est perçue comme du vol, dans une nécessité absolue du tout. La valeur d'un film vient conséquemment de sa capacité à refléter la conscience nationale. Le questionnement identitaire est très fort, et il s'ensuit un rejet de tout ce qui peut être perçu comme distorsion du réel, quand bien même ce réel reste impossible à saisir. L'affirmation de ce qui est irlandais se fait par exclusion de ce qui ne l'est pas ou ne devrait pas l'être. « L'Irlande aux Irlandais » est ce cri tambouriné pendant des siècles dont l'écho continue de se faire entendre après qu'il se soit tu. Ces revendications émanent bien évidemment de la douloureuse histoire politique et de siècles de colonisation britannique. Les Irlandais gardent un sentiment d'occupation qui se répercute sur le cinéma. Les films sur l'Irlande se distinguent des films faits en Irlande ou encore de ceux qui sont réalisés par des Irlandais. Il faut interroger à la fois le « comment les autres nous dépeignent-ils ? » et le « comment nous décrivons-nous ? » pour tenter de saisir le « qui sommes-nous ? ». Mais la blessure identitaire produit de l'exacerbation. Des siècles de colonisation ne peuvent s'effacer avec l'indépendance. Chacun, des deux côtés de la Manche, a grandi avec l'histoire de l'autre, et les cultures respectives en sont nourries. Les liens avec l'Amérique sont également tissés avec d'autant plus de facilités qu'il n'y a pas d'obstacle linguistique. On déplore en Irlande que l'incapacité de l'état irlandais à impulser une industrie cinématographique ait engendré des représentations populaires produites par des compagnies britanniques ou américaines. L'infériorité économique a laissé le champ libre à la multiplication de clichés culturels, donnant du peuple irlandais l'image d'un peuple rural enfermé dans son destin tragique de pauvreté et enclin à la violence depuis toujours. Les paysages romantiques y sont idéalisés tout en sous-tendant le concept de sauvagerie. Des réalisateurs ayant des

5. Kevin ROCKETT, *The Irish Filmography: Fiction Films 1896-1996*, Dublin, Red Mountain Press, 1996.

racines irlandaises plus ou moins lointaines comme Sydney Olcott, Robert Flaherty, John Ford ou plus tard John Huston ont subtilisé *ad vitam aeternam* la représentation cinématographique dominante de l'Irlande. On leur reproche d'avoir placé l'Irlandais en position d'infériorité. Ce qui aurait pu être ne sera jamais, l'influence d'un *Man of Aran* ou d'un *The Quiet Man* ayant laissé une empreinte indélébile dans l'histoire du cinéma irlandais, par le rayonnement des films et par l'influence que ces films ont exercée sur la cinématographie engendrée par la suite. La question de savoir s'il faut s'en désoler comme le font des chercheurs irlandais ou s'en réjouir au nom d'une richesse culturelle est l'un des objectifs majeurs de ce livre qui interroge les mouvements d'entrée et de sortie, d'inclusion et d'exclusion de l'île. On ne peut oublier que James Joyce, l'écrivain irlandais le plus célèbre du vingtième siècle, a, par choix, vécu la plus grande partie de sa vie adulte à l'extérieur de son pays et écrit l'intégralité de son œuvre à l'étranger. Quant aux cinéastes étrangers critiqués pour leur Irlande cinématographique en désaccord avec la perception postcoloniale du peuple irlandais, ils sont bien souvent issus de familles qui furent forcées de quitter l'île pour survivre. Faut-il exclure les expressions d'Irlandais qui ne vivent pas sur l'île parce qu'elles risquent de ne pas être fidèles à la « réalité » des autochtones ? Paradoxalement, deux films documentaires de George Morrison expriment le désir de radicalité d'une production indigène et autonome. *Mise Eire* (1959) et *Saoirse?* (1961) retracent les années de la guerre d'Indépendance et de la guerre civile en Irlande de 1916 à 1922. Les films intègrent des images d'archives, et sont en gaélique non sous-titré par choix du *Gael Linn* qui les a produits, quitte à en limiter considérablement la diffusion à l'extérieur mais aussi au sein du pays, le gaélique étant loin d'être maîtrisé par tous. De tels choix posent la question de la sphère à laquelle s'adresse le cinéma irlandais. De nombreux exemples témoignent aussi d'un anti-américanisme mêlé de culture américaine. Le paradoxe de ce petit pays européen de 4,5 millions d'habitants est unique. Parce qu'il a des enfants dans le monde entier, la difficulté à se définir du point de vue de ceux qui sont restés est d'autant plus revendiquée qu'elle est chimérique. La plupart des films ont des appartenances multiples, qui tendent à prouver que l'essence nationale dépasse les frontières géographiques en s'enracinant dans la psyché des êtres. Les grands récits émanent d'un héritage culturel complexe. Robert Flaherty ne s'installe pas en Irlande par hasard, pas plus que John Ford ne réalise *The Quiet Man* par simple distraction. C'est également l'Irlande que John Huston appréhende comme sujet dans son film *The Dead*, en situant l'action à Dublin l'année où Joyce commença à écrire son recueil *Dubliners* et deux années seulement avant sa propre naissance. Quant à l'écriture de Joyce, elle témoigne elle aussi d'influences extérieures telles que le réalisme anglais ou le naturalisme du français Gustave Flaubert. Les productions cinématographiques indigènes des années 1970 ne disent pas davantage une Irlande « authentique ». *Poitín* est un contrepoint à *The Quiet Man*, et *Maeve* dénonce dans la mouvance féministe européenne une histoire nationale qui

exclut les femmes de ses récits. Les films des années 1980 ont permis que des thématiques comme la famille, la religion, les classes sociales, l'histoire, la sexualité soient mises en lumière par des cinéastes irlandais vivant en Irlande, mais ces mêmes cinéastes (Jim Sheridan, Neil Jordan...) ont été tentés de tourner le dos aux histoires irlandaises dans la période de prospérité du Tigre celtique. Ils ont alors préféré s'essayer aux films de genre et ont laissé les histoires irlandaises aux cinéastes britanniques (*The General*, John Boorman, 1998; *The Magdalene Sisters*, Peter Mullan, 2002; *The Wind that Shakes the Barley*, Ken Loach, 2006).

Les Britanniques ont pour leur part exprimé le besoin d'en découdre avec l'histoire politique de leur pays et d'utiliser le biais du cinéma pour proférer un *mea culpa* à l'Irlande dans des films comme *Hidden Agenda* (Ken Loach, 1990), *Bloody Sunday* (Paul Greengrass, 2002), ou *Hunger* (Steve McQueen, 2008). De tels films font partie intégrante de l'histoire du cinéma irlandais, même si le reproche est alors fait à l'ancien colonisateur que les moyens financiers, la reconnaissance internationale et la distribution ont pu se faire grâce à la posture dominante qu'ils condamnent dans leur film.

La question lancinante de ce que doit être un film irlandais appelle une réponse chaque fois différente car ancrée dans un présent mouvant qui ne peut faire fi du passé. Les revendications culturelles s'accompagnent aussi de peurs de retour au nationalisme ou à des extrémismes visant à exclure la différence. La tentative de définition s'accommode mieux du mouvement d'extériorisation que de celui d'intégration. Ainsi, Ruth Barton regrette-t-elle que trop peu d'artistes irlandais aient eu accès à des budgets hollywoodiens<sup>6</sup>, et Tony Tracy déplore-t-il que les frères Mc Donagh utilisent les marqueurs culturels irlandais à des fins d'exploitation commerciale pour repartir vivre à Londres, leur ville de résidence<sup>7</sup>. Les films de John Ford sont dépréciés au prétexte que les marqueurs irlandais y seraient négatifs, dévalorisants. C'est avant tout le fait que le cinéaste des artifices soit venu faire des films sur le sol irlandais avec tant de succès qui est critiqué, tandis qu'une étude sur les traces d'irlandité dans le cinéma de Rex Ingram, cinéaste d'origine irlandaise ayant définitivement quitté l'Irlande très jeune<sup>8</sup>, permet d'étendre la recherche d'irlandité à un plus grand nombre de films étrangers, sans mettre en péril le droit du sol. Des œuvres réalisées par des Irlandais émigrés sont intégrées à la production irlandaise mais on récuse les films faits en Irlande par des non Irlandais. On mesure à ces démarches qu'il demeure une irritation forte à se sentir dépossédé de ses spécificités irlandaises par des non Irlandais, et que la quête identitaire se poursuit parallèlement.

6. « *Few filmmakers in Ireland have been able to access the kind of capital that would enable them to make Hollywood-standard entertainment and have tended instead to adapt themselves either to the style favoured by British and Irish television or the European cinema circuit* », in Ruth BARTON, *Irish national Cinema*, op. cit., p. 180.

7. Entretien avec Tony Tracy, « Ireland and Cinema: Culture and Contexts », *International Conference*, Cork, 18-20 avril 2013.

8. Ruth BARTON, *International Conference*, Cork, *ibid.*

## UN POINT DE VUE DISTANCIÉ

La cinémathèque française organisa une rétrospective des films irlandais en 1987, mais peu d'intérêt a globalement été accordé au cinéma irlandais en France depuis, en dehors de quelques festivals régionaux et d'un colloque<sup>9</sup>. Des études de réception ont mis en évidence que la critique française peine à identifier ce cinéma souvent inclus dans le cinéma britannique ou américain, et que les stéréotypes nationaux continuent d'être véhiculés par une critique étrangère souvent ignorante de l'histoire politique et de ses enjeux<sup>10</sup>.

Cet ouvrage ambitionne qu'on accorde une pleine attention au voisin européen, indépendant depuis maintenant près d'un siècle, en débattant avec lui de ses spécificités et de ses richesses. Les nombreuses recherches irlandaises en études cinématographiques parues depuis quelques décennies sont fondamentales. Il importe que ce champ continue de se développer et qu'il puisse également circuler dans les pays non anglophones. Quels critères faut-il retenir pour qu'un film soit irlandais ? Martin McLoone prend l'exemple des films *Michael Collins* et *The Wind that Shakes the Barley* pour démontrer la complexité d'une éventuelle définition. Dans un cas, le film réalisé par un Britannique sur un sujet irlandais avec des financements européens est tourné en Irlande, dans l'autre il s'agit d'un film à financements hollywoodiens réalisé par un Irlandais, tourné en Irlande et sur un sujet irlandais, avec des acteurs irlandais mais également américains. La décision de ne garder dans cet ouvrage que *Michael Collins* ne repose pas sur la nationalité du réalisateur (McQueen, réalisateur de *Hunger*, est, comme Ken Loach, britannique). L'analyse du film de Neil Jordan, largement développée dans le chapitre IX, éclairera ce choix.

Aucune autodéfinition d'un cinéma national ne saurait être satisfaisante, chacun s'enrichissant de la vision de l'autre. S'affranchir du discours produit par les Irlandais s'avère nécessaire pour regarder leur cinéma d'un point de vue distancié. Rosa Gonzalez<sup>11</sup> fait remarquer à juste titre qu'un cinéma à la fois national et international peut exister à condition de ne pas se cantonner à une approche thématique nationale. Le rôle des chercheurs étrangers est d'oser participer à cet espace de discussion fermé afin d'offrir d'autres lectures possibles des films et d'élargir le dialogue. Se distancier de l'approche dominante en études cinématographiques irlandaises ne va pas de soi et requiert une évolution dans le temps.

9. « Contemporary Irish Cinema; Assessment and Perspectives », 22 & 23 novembre 2007, université de Limoges, Isabelle Le Corff et Estelle Épinoux.

10. Isabelle LE CORFF, « Le cinéma irlandais en France et la légitimation des œuvres », in P. BELOT, I. LE CORFF et M. MARIE (dir.), *Les Images en question, Cinéma, télévision, nouvelles images : les voies de la recherche*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 229-241. Voir également Isabelle LE CORFF, « Irish Cinema in the European Context: A French point of view », *International Conference*, Cork, op. cit.

11. Rosa GONZALEZ, « Can Irish Cinema Be Both National and International? », in Isabelle LE CORFF et Estelle ÉPINOX (dir.), *Cinemas of Ireland*, op. cit.

Les appartenances culturelles de l'analyste sont à la fois une richesse et une limite à sa compréhension, et le goût personnel influe inévitablement sur la recherche. Les affinités celtes entre Irlandais et Bretons, les vives questions identitaires, la puissance des paysages et la mutilation de la langue sont autant de points de partage. Le point de vue étranger exposé dans ce livre ambitionne néanmoins une mise à distance des questions identitaires, sans évacuer les aspects thématiques. Il est en effet impossible de traiter du cinéma irlandais sans parler du conflit avec le colonisateur britannique et de la part que celui-ci continue de jouer dans la production culturelle des deux pays. Mais la démarche développée ici est résolument constructiviste. Elle vise à analyser les films afin d'établir le lien avec le pays d'origine et avec d'autres films, parfois dans un mouvement inverse de celui des chercheurs irlandais qui ont donné la priorité aux questions identitaires. Ainsi que l'expose Thomas Elsaesser<sup>12</sup>, le danger d'une approche identitaire est double. D'une part il implique l'application d'une grille essentialiste au concept d'identité nationale. D'autre part il court le risque d'être tautologique, puisque ne sont alors retenus que les films venant confirmer une certaine hypothèse pré-établie à propos d'un cinéma national. Dans cet ouvrage la production est envisagée comme participant de la définition nationale et non comme la révélant dans son « essence », l'évolution des films participant indéniablement de l'évolution de la société qui les produit.

Le livre est organisé en douze chapitres. Chaque chapitre est constitué d'un apport général sur la question dont il traite et d'une analyse d'un ou de plusieurs films. Certains de ces films sont mondialement connus tandis que d'autres ont eu une distribution confidentielle. Une mise en garde au lecteur s'impose ici. En aucun cas ce livre n'ambitionne de retracer une histoire chronologique du cinéma irlandais. Le choix de films singuliers, sur lesquels j'ai souhaité m'arrêter longuement, a primé sur une éventuelle logique chronologique qui m'aurait contrainte à adopter, par exemple, un film par décennie. Chaque film étudié dans le cadre de cet ouvrage repose sur la volonté de défendre son appartenance à un ensemble de films clés du cinéma irlandais, volonté qui a primé sur toute autre logique. Par conséquent l'ordre des chapitres est relativement aléatoire, l'organisation chronologique étant incompatible avec l'organisation interne de certains chapitres qui traitent de films d'époques différentes.

Poser *Man of Aran* comme le film documentaire fondateur du cinéma irlandais dans le chapitre I n'aurait pu se faire sans les précieux écrits préalablement cités. Le film n'y est pas ignoré mais le plus souvent récusé pour les menaces qu'il représente à l'égard de l'identité irlandaise. Un regard distancié offre une vision moins menaçante et vise à proposer que le documentaire de Flaherty soit regardé positivement, dans un héritage qui permette d'enrichir le cinéma irlandais autant que le cinéma universel.

12. Thomas ELSAESSER, « “ImpersoNations” : cinéma national, imaginaires historiques et nouveau cinéma européen », *Mise au point* [en ligne], 5, 2013, mis en ligne le 1<sup>er</sup> avril 2013, consulté le 19 décembre 2013. URL : [http://map.revues.org/1315].



La méthode de Flaherty, son approche temporelle et son obstination à voir et revoir ce que devient le réel filmé puis monté avant d'être projeté révèlent le lien profond entre le lieu et le regard que permet le cinéma. Le malentendu concernant le film vient de la focalisation sur une interprétation du contenu, quand la signification de *Man of Aran* dépend largement de l'innovation de la forme filmique et de la portée poétique qui en émane. Ces images d'Irlande n'ont rien perdu de leur puissance avec le temps, et elles constituent un précieux héritage.

Le chapitre II interroge la relation de l'Amérique avec l'Irlande dans le champ cinématographique. Avec *The Quiet Man*, John Ford invente durablement l'Irlande hollywoodienne en 1952. L'antagonisme entre Irlande et Amérique est dépeint avec légèreté et humour, mais le récit n'est pas aussi manichéen qu'il peut sembler l'être au premier abord. Ce qui a été interprété comme une représentation ridicule de l'Irlande mérite d'être reconsidéré. John Ford y accentue la beauté de paysages idylliques et les joies du spectacle par l'usage du technicolor. Il se délecte de faire du pays de ses racines un lieu de cinéma. Les interprétations romantiques des paysages ruraux que font les chercheurs irlandais et le rejet de ce qui est considéré comme une vision stéréotypée de l'Irlande réservée aux touristes et aux projections de la St Patrick méritent cependant d'être reconsidérées. Une analyse attentive révèle en effet qu'il s'agit tout autant d'une interrogation de la représentation qu'ont les Américains du pays mythique des origines, interrogation partagée par John Ford qui signe là un de ses films les plus personnels.

Le chapitre III est consacré au renouveau du cinéma irlandais et à l'émergence d'une expression cinématographique en rupture avec les cinémas britannique et américain. Avec la réalisation de *Poitín*, l'objectif de Bob Quinn est de faire voler en éclats les représentations traditionnelles de l'Irlande et en particulier celle de *The Quiet Man*. Son film est un contrepoint à celui de John Ford. Il trahit en creux l'impact qu'a eu le film hollywoodien sur la constitution d'un mouvement cinématographique défini comme « Cinéma de la première vague ». L'ironie qui se dégage de *Poitín* est d'autant plus appréciable pour le spectateur qu'il a une connaissance de l'Irlande rurale et du film culte de 1952. La critique de la modernité est implicite dans le film, mais la société que décrit Bob Quinn n'est pas épargnée. Les êtres y sont violents, malhonnêtes et peu enclins à la solidarité, traduisant le délitement de la communauté irlandaise. Bob Quinn est qualifié, à raison, de cinéaste majeur par les théoriciens du cinéma irlandais, mais ses films sont abordés principalement par le biais thématique, à savoir l'ouest de l'Irlande, l'église catholique, la famille. La première fiction en gaélique est perçue comme « réaliste » par opposition au romantisme de John Ford, bien que son discours subversif ne soit aucunement un point de vue objectif sur le réel et qu'aucune analyse filmique n'étaye ce classement. L'approche innovante du récit par la répétition qu'a Bob Quinn dans les films *The Bishop's Story* et *Budawanny*, constitue une mine inexplorée des études cinématographiques irlandaises.

Également peu exploré, le cinéma au féminin qui fait l'objet du chapitre IV mérite qu'on interroge la faible place faite aux femmes dans le cinéma irlandais. Les femmes ont peu de chances de devenir réalisatrices dans un pays qui reproduit encore la domination du colonisateur par la domination masculine. Les quelques films de femmes s'intéressent par conséquent au sort qui est réservé aux femmes en Irlande et aux faits divers qui ont défrayé la chronique à plusieurs reprises dans une société conservatrice où la religion catholique maintient l'interdiction de l'avortement, quitte à ce que la mère décède<sup>13</sup>. Pat Murphy demeure la réalisatrice majeure du cinéma irlandais avec trois films à son actif. *Maeve*, réalisé en 1981, fait preuve d'un style très novateur. Pat Murphy y dénonce le regard sur le corps féminin en même temps que la totale abstraction qui est faite des femmes dans l'histoire officielle irlandaise. La portée politique de ses films est sans doute trop dérangeante, et deux d'entre eux sont introuvables dans une qualité acceptable aujourd'hui encore<sup>14</sup>. Qu'il s'agisse de réalisateurs d'origine américaine, britannique ou irlandaise, tous perpétuent une grande tradition du héros masculin dans leurs récits, et les femmes irlandaises sont rarement mises au premier plan. C'est pourquoi les héroïnes d'un film font l'objet du chapitre V, avec *Ryan's Daughter* (David Lean, 1970), et *December Bride* (Thaddeus O'Sullivan, 1990) qui proposent, à vingt années d'écart, deux portraits de femmes irlandaises atypiques parce qu'insoumises à autre chose qu'à leurs sentiments. Rosy ne se résoudra pas à son quotidien et sera la première héroïne irlandaise à affirmer ses tourments amoureux au cinéma. David Lean paiera très cher ce « mouton noir » de sa filmographie par une réception extrêmement controversée. Dans un tout autre style, Thaddeus O'Sullivan met en scène dans *December Bride*, une relation triangulaire entre une femme et deux hommes, relation dans laquelle celle qu'on surnomme « la mariée de décembre » est une femme qui n'est guidée ni par les lois de ses ancêtres ni par celles de la religion. La métaphore de la division de l'Irlande devient ici une proposition d'Irlande libre par-delà les désaccords et les appartenances religieuses. Ces personnages féminins invitent à repenser un équilibre hommes-femmes qui permettrait moins de frustrations et davantage d'honnêteté. Ils restent malheureusement très exceptionnels dans un cinéma qui a continué de s'affirmer depuis le début du vingt et unième siècle comme un cinéma à dominante masculine, par les genres cinématographiques qu'il privilégie (thrillers, films noirs), et par des scénarios desquels les rôles féminins majeurs sont totalement absents.

13. Ce constat est encore valable aujourd'hui. Savita Halappanavar, une femme de 31 ans d'origine indienne, est décédée en octobre 2012 à l'hôpital de Galway alors qu'elle faisait une fausse couche. L'équipe médicale, arguant de la loi irlandaise, avait refusé de pratiquer un avortement tant que le cœur du fœtus battait. Voir « Death of Savita Halappanavar », Wikipedia, 16 juillet 2013, 1<sup>er</sup> août 2013 [[http://en.wikipedia.org/wiki/Death\\_of\\_Savita\\_Halappanavar](http://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_Savita_Halappanavar)].

14. Ma copie VHS de piètre qualité n'a pas permis une analyse aussi complète que je l'aurais souhaité. Dans un échange de mails datant de mars 2013, Pat Murphy regrette de ne pouvoir me fournir une copie de meilleure qualité et espère que ses films seront un jour distribués en DVD.

Le chapitre VI ne porte pas sur l'analyse d'un film particulier mais sur le succès international que connaît Jim Sheridan au début des années 1990. Celui-ci remporte un oscar avec *My Left Foot* (1989) et ce succès signe le début d'une nouvelle ère dans l'histoire du cinéma irlandais. Cependant la faible quantité d'images fait une fois de plus craindre qu'une vision conservatrice de l'Irlande soit privilégiée pour attirer les financements. Le réalisateur s'inspire en effet des productions culturelles traditionnelles et en particulier du théâtre qu'il connaît bien. Les grands succès au box-office des années 1990 sont analysés dans ce chapitre. L'approche culturelle est la plus propice à rendre justice au cinéma de Jim Sheridan dont les films s'inscrivent dans une tradition de la représentation de la famille irlandaise.

Les troubles anglo-irlandais ont donné lieu à de très nombreuses expressions cinématographiques. L'irlandais Neil Jordan réalise un premier film très novateur sur le sujet, *Angel*, en 1982. La réalisation d'un second film sur les troubles dix ans plus tard, *The Crying Game*, fait l'effet d'une bombe à retardement, explorée dans le chapitre VII. Le film aborde des questions de sexe, de genre, de race et de nationalisme par la métaphore d'une crise de la masculinité. Le film remporte l'Oscar du meilleur scénario original en 1993 et signe la renommée internationale du cinéaste, renommée encore inégalée deux décennies plus tard.

Le conflit politique anglo-irlandais a également donné lieu à de nombreuses productions britanniques, en particulier après les pourparlers de paix entre les deux pays, qui font l'objet du chapitre VIII. Les événements dramatiques des années 1980 sont revisités à des fins cathartiques et commémoratives. Le film de Steve McQueen, *Hunger*, datant de 2008, met en scène la grève de la faim et la mort de Bobby Sands à la prison de Maze, Belfast. D'autres films ont été réalisés sur ce moment dramatique auparavant, mais l'interrogation posée par McQueen par la focalisation sur l'ordinaire des corps et par la décentration des points de vue, s'inscrit dans une volonté d'en finir avec le manichéisme sans solder l'histoire. Le film mérite à ce titre une place privilégiée dans l'histoire du cinéma irlandais.

C'est également le cas de *Michael Collins*, analysé dans le chapitre IX. Ce film de Neil Jordan, réalisé en 1996, fait l'objet constant de comparaisons avec *The Wind that Shakes the Barley* de Ken Loach qui sort dix ans plus tard. Les deux films ont triomphé auprès du public. Mais curieusement, tandis que la critique a reproché à Neil Jordan la moindre inexactitude historique, le film de Ken Loach qui ne prétend pas à l'exactitude historique, étant « librement inspiré de la Guerre d'indépendance », est moins polémique, particulièrement en France où il est récompensé de la Palme d'Or à Cannes. En Irlande il est évident que la puissance du film de Neil Jordan est liée à l'actualité politique du pays et que sa réception découle de l'opinion politique des récepteurs/chercheurs. Ainsi qu'en atteste Martin McLoone, *Michael Collins* fait resurgir « les désunions culturelles profondes de l'Irlande contemporaine », désunions qui échappent dans leur complexité à une audience européenne.

C'est à la littérature qu'est dédié le chapitre X. Centré sur l'adaptation, il interroge la transposition au cinéma de la nouvelle de James Joyce « *The Dead* », film que John Huston réalise avant de mourir à l'âge de 81 ans. Le cinéaste hollywoodien offre un immense hommage *post mortem* à celui qui a créé le premier cinéma permanent en Irlande. Comme Joyce avant lui, Huston parvient à mêler vie privée et expression artistique dans cette œuvre qui ne se contente pas d'être fidèle. Tandis que l'un quitta le pays pour pouvoir en extraire l'essence littéraire, l'autre choisit d'y vivre pendant de nombreuses années et alla jusqu'à prendre la nationalité irlandaise. Encore une fois, l'irlandité échappe à la loi de l'espace et du temps. Elle se loge pourtant au plus profond de la psyché de John Huston, comme en témoigne sa puissance créatrice.

Le chapitre XI traite de l'émergence de nouveaux genres cinématographiques par les cinéastes irlandais du vingt et unième siècle. Issue du fameux Tigre celtique, une production par de jeunes réalisateurs s'inscrit majoritairement dans une veine comique, en rupture avec les marqueurs culturels traditionnels. Le chercheur Sean Crosson leur reproche « un effacement des personnes, de la politique et du lieu [...] pour plaire à un public mondial homogène et indifférencié<sup>15</sup> ». Lenny Abrahamson déclare : « Pour devenir un cinéma de grande qualité, le cinéma irlandais va devoir cesser de se préoccuper d'être du cinéma irlandais<sup>16</sup>. » Ses films n'en sont pas moins profondément irlandais en ce qu'ils traitent des changements profonds que la société a connus pendant ces années florissantes du Tigre celtique. Sans jugement, sans approche psychologisante, le réalisateur met en lumière les laissés pour compte aux marges du boom économique. La focalisation sur les détails, tant dans le cisèlement des dialogues de ses protagonistes que dans la mise en scène de leurs gestes les plus quotidiens, apporte au cinéma national un style nouveau aussi original que juste.

Enfin, dans ce mouvement constant entre intérieur et extérieur qui caractérise l'Irlande, le chapitre XII est consacré à la comédie irlandaise à travers le regard diasporique de John Michael McDonagh, Londonien d'origine irlandaise qui réalise *The Guard* en 2011. Dans un style post-moderne très influencé par l'œuvre de Tarantino, McDonagh revisite avec humour le récit identitaire et joue à la fois des marqueurs culturels et des paradoxes de l'île du vingt et unième siècle. On connaît la propension des Irlandais à l'auto-dérision. À travers les propos politiquement incorrects du policier héros du film, la performance de l'acteur Brendan Gleeson est une occasion unique d'aborder les nouveaux problèmes sociétaux de l'île, par le biais d'un personnage cultivé qui n'a plus rien à envier à son homologue américain.

Ce livre est une première pierre dans la publication française et ne prétend aucunement à l'exhaustivité. De nombreux grands films ne sont pas

15. Cité par Rosa GONZALEZ in Isabelle LE CORFF et Estelle ÉPINOUX (dir.), *Cinemas of Ireland*, op. cit.

16. Cité par Sean CROSSON et Mark SCHREIBER in Werner HUBER et Sean CROSSON (ed.), *Contemporary Irish Film: New Perspectives on a National Cinema*, Vienne, Wilhelm Braumüller, 2011, p. 127.

étudiés. C'est le cas de *The Butcher Boy*, qui fait l'objet d'une analyse remarquable dans l'ouvrage de Martin McLoone<sup>17</sup>, ou encore de *Breakfast on Pluto*, écarté parce que deux chapitres sur douze sont déjà consacrés aux films de Neil Jordan dans cet opus. Le film de Carmel Winters, *Snap*, aurait pu faire l'objet d'un chapitre, tant sa forme est novatrice et la thématique de l'inceste, sujet du film, importante dans l'inconscient collectif national.

Le changement de nature de l'île, ses paradoxes, sa population diasporique mais aussi sa nouvelle population immigrée sont autant d'éléments qui influent sur l'évolution d'une société et de son cinéma. Les films produits à l'intérieur et à l'extérieur, en période faste comme celle du Tigre celtique ou en pleine récession économique, viennent subvenir au besoin d'images et de représentations cinématographiques d'une population longtemps privée de ce privilège. La circulation des films et le dialogue qui en découle sont primordiaux dans le pays, ils sont vitaux au sein de la culture européenne.

17. Martin MCLOONE, « The Abused Child of History », *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema*, London, BFI Publishing, 2000, p. 211-223.