

Isabelle Le Corff
IUFM de Bretagne, Vannes

Écrire la ville irlandaise au cinéma

Résumé - Construit sur l'image de la ruralité, l'imaginaire cinématographique irlandais a longtemps fait peu de place à la ville. Il fallait attendre les années quatre-vingt pour que la ville irlandaise existe cinématographiquement. Le film *Into The West*, dont le scénario est écrit par le réalisateur irlandais et dublinois Jim Sheridan, est une métaphore de l'opposition des stéréotypes ville-campagne. À l'horizontalité des plans de paysages s'opposent la verticalité des tours de la banlieue dublinoise et sa symbolique phallique. L'Irlande doit faire le deuil de sa pureté pour accepter d'exister dans un paysage plus complexe, intégrant l'univers citadin, où vivent maintenant plus de la moitié des Irlandais.

L'imaginaire irlandais a longtemps fait peu de place à la ville. La culture nationale s'est en effet construite sur l'image de la ruralité. Quand enfin l'Irlande obtient son indépendance en 1921, c'est dans une période d'apogée du développement industriel et économique de la Grande-Bretagne. L'identité nationale durement acquise se nourrit par conséquent de différences. Puisque la Grande-Bretagne est industrielle et citadine, l'Irlande sera rurale et sauvage. Les paysages irlandais deviennent l'expression de cette identité indomptée, reléguée par une partie de la population américaine qui, d'origine irlandaise, aime à retrouver ce mythe par le biais du cinéma. Les paysages irlandais et la côte sauvage et aride sont les lieux de tournage choyés par de nombreux cinéastes. Pendant longtemps, les étrangers produisent plus de films sur l'Irlande que les Irlandais eux-mêmes. Il y a eu plus de films faits par des réalisateurs américains sur l'Irlande avant 1915 que de films de fiction réalisés en Irlande depuis cette date. Ce sont des films tournés en extérieur, où la nature joue un rôle prépondérant. Ils mettent en évidence l'importance du paysage à la fois comme élément esthétique et comme

Isabelle Le Corff, « Écrire la ville irlandaise au cinéma », Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Écrire la ville*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, p. 159-167.

ÉCRIRE LA VILLE IRLANDAISE AU CINÉMA

lien avec la population américaine d'origine irlandaise, population émigrée qui cultive sa nostalgie pour les paysages pastoraux. Ainsi l'Irlande cinématographique est-elle « colonisée », sa représentation étant le fruit d'un autre qu'elle-même, ce qui amène le chercheur Harlan Kennedy à se demander si l'Irlande est un pays doté d'une culture particulière ou si elle est le fruit des perceptions de tous sauf d'elle-même¹.

Tout pays longtemps colonisé a du mal à se départir de ce qui fait malgré tout partie de sa propre identité, bien qu'étant l'identité d'un pays colonisé. Le mythe de la ruralité et la vision d'une Irlande romantique sont longtemps acceptés, voire renforcés par les Irlandais eux-mêmes. Enfermée dans un schéma traditionnel, l'Irlande s'urbanise tout en continuant de se penser rurale, et l'opposition entre la tradition et la modernité se cristallise dans une opposition entre paysage rural et paysage urbain. Reprenant la définition de Benedict Anderson de la nation comme « communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine », Jean-Michel Frodon dit de la nation qu'elle n'est pas une abstraction mais l'articulation d'une réalité et d'une fiction, d'un complexe factuel et d'une « œuvre » imaginaire collective, dont la projection est reconnue à la fois sur place, par la population concernée, et au-dehors, par ceux qui n'y appartiennent pas. Du moins tend-elle à acquérir ce statut : pas de nation entièrement constituée qui ne soit admise, au moins en principe, dans le « concert des nations² ».

Le paysage irlandais est par conséquent une construction intellectuelle partagée par les Irlandais et les étrangers. Or, comme nous le rappelle Alain Corbin dans *L'Homme dans le Paysage*, l'esthétique du paysage s'inscrit indubitablement

¹ Harlan Kennedy, « Shamrocks and Shillelaghs, Idyll and Ideology in Irish Cinema », James MacKillop (dir.), *Contemporary Irish Cinema : From The Quiet Man to Dancing at Lughnasa*, New-York, Syracuse University Press, 1999, p. 1.

² Jean-Michel Frodon, *La Projection Nationale. Cinéma et Nation*, Paris, Éditions Odile Jacob, coll. « Le champ médiologique », 1988, p. 19.

ISABELLE LE CORFF

dans une pensée dominante :

Au temps où dominait [...] la beauté classique, la mer était laide, la montagne était laide, le désert était laid, l'immensité était laide, l'illimité et le non cadré étaient laids. À partir du moment où les codes se sont entrelacés, cela s'est trouvé plus compliqué. Ce qui est laid pour l'un ne l'est pas pour l'autre. Ce qui semble laid à tel moment pourra sembler beau aux yeux du même individu quelque temps plus tard. Les romantiques ont esthétisé ce qui était jusqu'alors perçu comme monstrueux³.

Le théoricien du cinéma Martin McLoone estime qu'en affirmant leur identité irlandaise comme étant ancrée dans la ruralité, les nationalistes irlandais ont ironiquement accepté de promouvoir l'un des plus grands stéréotypes produits par l'impérialisme. Dans un premier temps après la réalisation de l'Irlande indépendante, de 1921 jusqu'aux années soixante, les deux nouveaux états irlandais ont soutenu des régimes politiques et culturels très conservateurs. Bien que le changement politique qui a permis l'essor économique et la modernisation de l'Irlande soit intervenu au tout début des années soixante, le cinéma irlandais, lui, n'a réellement émergé de façon significative que dans les années quatre-vingt. C'est un cinéma qui s'est immédiatement saisi du débat culturel composé de la relation de l'Irlande moderne à son passé, de l'ambivalence entre tradition et modernité. Cependant les paysages urbains tarderont à paraître à l'écran. Avec *The Miracle* de Neil Jordan (1991), et *The Commitments* d'Alan Parker (1991), *Into The West* (1993), le film auquel nous nous intéressons particulièrement ici, fait figure de précurseur par l'importance qu'il donne à la ville tant dans sa forme, avec par exemple le nombre de plans de la ville de Dublin, que dans son traitement de la modernité.

La genèse du film elle-même est emblématique du cinéma irlandais de cette période. Bien que le scénario, inspiré du

³ Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Éditions Textuel, 2001, p. 94.

ÉCRIRE LA VILLE IRLANDAISE AU CINÉMA

roman de Michael Pearce, ait été écrit par l'un des plus grands réalisateurs irlandais, Jim Sheridan, celui-ci n'avait pas, à l'époque, la notoriété suffisante pour en obtenir le budget et la réalisation. *Into The West* devait par conséquent être réalisé par Robert Dornhelm, mais au dernier moment ce fut Mike Newell (britannique) qui signa le contrat. Le film fut tourné en Irlande avec des acteurs en majorité irlandais. Le public irlandais le reçut non seulement comme un film irlandais mais aussi comme un symbole de la nation irlandaise, nouvellement sédentarisée et en cours de modernisation.

Le film raconte qu'un vieux nomade, un « *tinker* », découvre près de la mer un cheval blanc qui semble venu de nulle part. Il l'amène à ses deux petits-enfants, Tito et Ossie, installés avec leur père dans une cité populaire de Dublin. On apprend que le père s'est sédentarisé après la mort de sa femme, survenue lors de la naissance d'Ossie, et que le grand-père (grand-père maternel) est hostile à leur nouveau mode de vie, dans des tours qu'il juge « trop hautes ». Ossie s'éprend du cheval et le nomme « *Tir na nog* » ce qui signifie, d'après la légende racontée par le grand-père, le pays de l'éternelle jeunesse. Mais la compagnie du cheval, banale chez les gens du voyage, devient problématique dans le petit appartement. Les voisins se plaignent, arguant qu'ils sont « civilisés », et la police vient finalement capturer l'animal, qu'un policier corrompu revend immédiatement à un propriétaire de haras. Après le départ du cheval blanc, les deux enfants sont désespérés et scrutent inlassablement la ville à sa recherche. Quand enfin ils le découvrent, par le biais d'une image télévisuelle, sur un champ de course, ils l'enlèvent pendant le championnat national et s'enfuient avec lui. Une longue aventure commence alors pour les deux enfants poursuivis à la fois par la police, par le propriétaire du haras et par leur père, dévoré d'angoisse et prêt à tout pour retrouver ses fils. Lorsque, après une traversée du pays, celui-ci retrouve enfin ses enfants sur une plage de l'ouest, la police les encercle. Le père sauve de justesse son jeune fils de la noyade, tandis que le cheval disparaît dans les flots. La fin du film reste mystérieuse puisque le père qui promet d'une part à ses fils de ne plus retourner à la ville, brûle d'autre part la roulotte dans laquelle sa femme avait trouvé la mort. Il y aurait émancipation : libération à la fois de la

ISABELLE LE CORFF

modernité et de la tradition.

La représentation de la ville est très équivoque. La séquence d'ouverture est emblématique de l'opposition entre l'ouest rural, mythique, et l'est citadin, la ville de Dublin. À la ballade irlandaise qui accompagne le galop du cheval sur une plage au clair de lune s'oppose le décollage d'un avion à l'arrivée à Dublin. L'intersection de la ruralité et de l'urbanisation est symbolisée par le vrombissement de l'avion dont le bruit vient couvrir la ballade irlandaise entendue jusqu'alors. Tandis que la course du cheval incarne la liberté et souligne l'horizontalité de l'espace, la ville y oppose la verticalité de ses tours érigées et phalliques et de ses avions écrasants de domination. Telle est du moins la perception du grand-père qui le confirme en disant à son gendre, au pied des immeubles, dans un plan en contre-plongée : « Tu es un homme déchu Papa. Ce n'est pas comme ça que leur mère les aurait élevés ». C'est aussi la façon dont le perçoit vraisemblablement le critique Emile Breton lorsqu'il écrit « Cette opposition entre la verticalité des « tours » d'habitation et le cercle à même le sol du campement nomade [...] est une des constantes du film. La « tour », tout au long du film, c'est la destruction de la vie familiale...⁴ ».

Mais laquelle est la plus oppressante, l'image de la tour ou celle du grand-père? Une vision si négative de la tour n'est-elle pas précisément conditionnée par la représentation du vieil homme qui ne veut pas abandonner son fonctionnement ancestral et, de façon plus perverse, par nos exigences incorporées de spectateurs, exigences d'une représentation propre et aseptisée de la ville, représentation qui est celle des personnages du film par qui le malheur arrive, ceux qui font violence à l'entre-deux ville/campagne par leur demande de « civilisation » ou par leur argent?

Le film prône-t-il la fuite de la modernité urbaine, ou atteste-t-il de l'existence de cette modernité sans la juger négativement? Un film peut énoncer plusieurs choses simultanément, voire,

⁴ Émile Breton, *Cahiers de Notes sur Le Cheval venu de la Mer*, Les enfants du cinéma, coll. « École et Cinéma ».

ÉCRIRE LA VILLE IRLANDAISE AU CINÉMA

des choses inverses qui se marient et s'interpénètrent. Il faut d'abord rappeler que cette représentation de la ville de Dublin est moderne en soi puisque peu de cinéastes l'ont jusqu'alors portée à l'écran : la modernité de l'Irlande est révélée entre autres par l'émergence de son cinéma participant de la dynamique de définition nationale. Le cercle des nomades accolé aux immeubles est une zone tampon intermédiaire. Les nombreux plans du campement des Tinkers imposent ce paysage comme lieu de vie. Ces images constituent des effets de temps, un « prodigieux empilement de temps » selon l'expression de Jean-Louis Comolli⁵, sans qu'ils soient nécessairement agressifs. Les plans intègrent progressivement le décor urbain, tout comme le font les studios de cinéma à la périphérie des métropoles qui deviennent eux-mêmes des bouts de ville, comme Cinecitta. L'union du passé et du présent, de l'espace rural et de l'espace urbain est mise en évidence lorsque le grand-père raconte la légende de Tir Na Nog, pays de l'éternelle jeunesse. La nuit est tombée et les enfants, en cercle, écoutent le grand-père, tandis que les lumières de la ville brillent en arrière-plan. Les panoramiques de la ville au lever du jour montrent que les enfants ne sont pas dépassés par la verticalité de la ville. Au contraire, la caméra lisse ces paysages pour eux et leur permet d'épouser l'espace en un regard. La ville apparaît alors comme un ensemble cohérent, nivelé et sans danger. Le cheval blanc et les enfants investissent librement cet espace : les enfants jouent dans le terrain vague, le cheval se dirige à plusieurs reprises vers les tours et y pénètre sans aucune réticence. Le cheval dans l'ascenseur est un symbole indéniable de l'alliance entre l'horizontalité et la verticalité mais aussi entre la ruralité et la modernité, si l'on se réfère aux modes de déplacement. De plus, loin d'être menacé par la verticalité, papa Riley en fait son arme lorsque les voisins se déclarent gênés par la présence du cheval. Le seul plan de ville menaçant pour la famille est celui du centre-ville propre de Dublin, qui s'avère être un lieu d'agressivité envers papa Riley, agressivité doublée d'injustice puisqu'on sait que le cheval fait l'objet d'infâmes tractations par les hommes de loi, les dominants. À la ville comme à la

⁵ Jean-Louis Comolli, *Regards sur La ville*, Gérard Althabe (dir.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, coll. « Supplémentaires », 1994, p. 24.

ISABELLE LE CORFF

campagne, c'est l'indifférence qui exclut.

Si, comme l'affirme Jean-Louis Comolli, le cinéma est bien l'artifice de la ville, alors il y a longtemps que la ville existe à l'intérieur des têtes en Irlande. C'est « la ville incarnée, digérée par les corps des siens, devenue pensée à l'intérieur, dans l'épaisseur, dans les plis de la chair, devenue forme dans les corps⁶ ». La multiplication des cadres dans la structure du film peut être lue comme autant d'écrans par lesquels on regarde. Dans l'Irlande rurale de 1920 à 1950, le cinéma constituait l'un des principaux loisirs, et l'arrivée de la télévision dans les années soixante ne modifia pas la production irlandaise. Par conséquent, l'Irlande était, plus que tous les autres pays européens, exposée à la distribution américaine et ce, d'autant plus que la barrière de la langue était inexistante. La campagne irlandaise fut urbanisée de l'intérieur, bien avant que cela ne soit perceptible au regard. Aussi, la culture cinématographique des Irlandais est-elle réelle, comme en témoigne dans le film *Mrs. Murphy*, pourtant nouvellement sédentarisée dans un appartement des tours, lorsqu'elle reconnaît le western qui passe à la télévision. En témoignent aussi les nombreux plans d'écrans et la place qu'occupe la télévision dans la diégèse. L'écran est présent dans le petit appartement dénudé des Riley et constitue l'enjeu suprême de la sédentarisation, puisque c'est à condition de pouvoir la regarder que les enfants acceptent d'apprendre à lire. Le trou dans la fine cloison entre l'appartement et celui des voisins devient un autre écran par lequel s'échappe l'imaginaire de Tito. La télévision est même présente dans le camp nomade des Tinkers, alors qu'ils dansent et font la fête. C'est encore grâce à la télévision que les enfants retrouvent la trace de leur cheval, et que le père prend conscience de l'exploit de ses enfants. Les incursions de récit dans le récit sont autant de preuves de l'interpénétration dans l'imaginaire des enfants des cultures américaine et irlandaise. John Ford, cinéaste d'origine irlandaise, a représenté l'ouest américain comme lieu de l'unité nationale et symbole de la puissance croissante, en marche, de l'Amérique. Pourtant, comme il dira toute sa vie, c'est aux paysages irlandais, aux ciels irlandais qu'il aspire lorsqu'il filme. Lorsque les deux

⁶ *Ibid.*, p. 24.

ÉCRIRE LA VILLE IRLANDAISE AU CINÉMA

enfants s'enfuient vers l'ouest, Ossie demande à son frère s'il existe un Far West en Irlande, et les enfants sont tour à tour cow-boys et indiens. Leur fuite n'est possible que parce qu'ils sont imprégnés d'aventures mythiques; elle est un film parmi les autres, au point qu'Ossie, fatigué, dit à son frère « rentrons à la maison, on sera cow-boys demain ». La scène de la chasse à courre est révélatrice de cette confusion. Loin de deviner qu'il s'agit d'une scène de chasse, pourtant typique en Irlande, ils s'imaginent être poursuivis par les Indiens puis par la cavalerie et nous, spectateurs, sommes embarqués dans cette fausse poursuite. Les enfants se nourrissent de haricots comme les cow-boys, ils espèrent qu'il y a une forte rançon pour qui les retrouvera. La campagne, hostile, n'est supportable que parce qu'elle évoque les films dont se nourrit l'imaginaire des enfants.

La séquence lors de laquelle ils se réfugient au cinéma est centrale à plus d'un titre. En effet, si elle se situe au cœur du film, elle est construite comme une mise en abîme qui vient révéler à la fois le cœur de l'Irlande et le cœur des enfants. La salle de cinéma est non seulement le seul gîte possible pour Tito et Ossie dans cette petite bourgade irlandaise aux habitants malveillants, elle est aussi le cadre dans le cadre d'où émane la lumière. Dès que cette lumière s'éteint, toute vie disparaît et les policiers eux-mêmes qualifient alors l'endroit de cimetière. Le cinéma nourrit l'imaginaire irlandais de scénarios américains comme il remplit les petits estomacs de pop-corn et de coca-cola. Même le cheval blanc est conquis. À l'intérieur de ce cadre de lumière existe un autre centre : la salle de projection, dont les enfants analphabètes ont la parfaite maîtrise technique.

Le film dénonce-t-il, comme l'affirme Lance Pettit⁷, la saturation d'une culture audiovisuelle américaine? Il se peut qu'il en constate simplement les effets sur la pensée irlandaise, sans jugement négatif, en attestant de la modernité incorporée de la jeune génération. Lorsqu'à la fin du récit, Tito demande à son père « Nous les Tinkers, on est des cow-

⁷ Lance Pettit, *Screening Ireland: Film and Television Representation*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 129.

ISABELLE LE CORFF

boys ou des indiens? », la réponse du père est équivoque. « Il existe un voyageur en chaque personne. » dit-il, et il ajoute « Peu d'entre nous savent où ils vont ». La roulotte et la photo de la mère sont brûlées afin que l'âme de celle-ci puisse reposer en paix, le deuil permettant une vie nouvelle, un présent. L'absence de la mère comme métonymie de la disparition des racines de la nation est acceptée, mais la question de l'identité irlandaise reste ouverte. Si le film apparaît comme la métaphore de cette société irlandaise, société en pleine mutation culturelle, il devient alors évident qu'au lieu de diaboliser la ville et de glorifier la ruralité, l'Irlande doit apprendre à composer avec ce qu'elle est, en intégrant la légende d'Osin, pays de l'éternelle jeunesse, mais aussi sa population actuelle. Le retour au passé et à l'ouest mythique s'avère impossible pour les enfants, tout comme l'est le retour de leur maman. Cela n'est possible qu'en rêve, en images, dans la profondeur du temps et de la mémoire. La verticalité des plans qui allient le cheval à la mère, à l'ancêtre, est celle des profondeurs marines, verticalité de l'épaisseur du temps.