

Anne Lise Marin Lamellet
Université Stendhal, Grenoble III

L'errance dans le cinéma de Mike Leigh ou l'odyssée des laissés-pour-compte du thatchérisme

L'errance, qu'elle soit physique ou spirituelle, est un thème récurrent dans le cinéma de Mike Leigh des deux dernières décennies. Tous ses films sortis en salle ont pour cadre Londres et ses banlieues, lieux des pérégrinations des protagonistes qui souffrent tous d'un manque de repères dans leur vie professionnelle ou affective. L'errance peut donc se lire comme une métaphore de l'état d'anomie dans lequel se trouve la classe ouvrière britannique des années Thatcher et post-Thatcher. Elle se manifeste sous diverses formes et devient un principe créatif à la fois au niveau intra et extra-diégétique.

Errance du corps

L'errance est au cœur du cinéma de Mike Leigh puisque bon nombre de ses films s'ouvrent sur des personnages, pour ainsi dire, en transit. *High Hopes*¹ débute par un zoom sur un homme qui marche une valise à la main, avant qu'à la faveur d'un travelling arrière, le cadre ne s'élargisse peu à peu pour fondre Wayne dans le flot des passants d'une rue londonienne. On comprend, en le voyant demander son chemin, qu'il est perdu dans une ville qu'il ne connaît pas. *Naked*² débute par

¹ Mike Leigh, *High Hopes*, Royaume-Uni, 1988, 112 min. On fera désormais référence à ce film en utilisant l'abréviation HH.

² Mike Leigh, *Naked*, Royaume-Uni, 1993, 131 min. On fera désormais ré-

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

l'errance forcée du héros qui veut échapper à la vengeance d'un souteneur de Manchester. Après une course-poursuite dans une allée sombre, Johnny vole une voiture et roule vers Londres pendant que se déroule le générique. Filmé de nuit le long d'une autoroute puis, après l'insertion du titre, depuis le siège de sa propre voiture, le héros entraîne le spectateur dans sa fuite éperdue jusqu'à la fin du film où on le voit reprendre la route, à pied cette fois-ci, mais toujours de dos. Cette structure cyclique montre que cette errance n'aura pas de fin. En fait, croyant fuir une menace extérieure, il n'aura fait que se fuir toute sa vie.

Lorsque Johnny arrive à Londres, il abandonne sa voiture dans un carrefour et la caméra qui virevolte autour de lui accentue l'impression de vertige qui s'empare du personnage perdu dans la ville inconnue. Que Londres soit au centre du propos et des déambulations du héros de *N* ou simple toile de fond d'autres œuvres (*Meantime*, *Secrets et Mensonges*, *All or Nothing*³), elle s'offre comme le reflet des inégalités sociales qui se sont creusées au cours des années 1980. Les flâneries de Mark dans *M* ou les courses en taxi de Phil dans *AN* rappellent la dichotomie sociale établie par Benjamin Disraeli en 1845 dans son roman *Sybil ou les Deux Nations*⁴, dichotomie reprise par Hannah (*Deux filles d'aujourd'hui*⁵) lorsqu'elle décide de visiter des appartements bourgeois pour « voir comment vit l'autre moitié ». Leigh utilise les déplacements de ses personnages pour présenter Londres comme une juxtaposition de deux mondes qui cohabitent mais ne se rencontrent pas, ou si peu, même si les personnages se côtoient en tant que voisins de palier⁶.

férence à ce film en utilisant l'abréviation N.

³ Mike Leigh, *Meantime*, Royaume-Uni, 1984, 90 min / *Secrets et mensonges*, France/Royaume-Uni, 1996, 142 min / *All or Nothing*, France/Royaume-Uni, 2002, 128 min. On fera désormais référence à ces films en utilisant respectivement les abréviations M, SM et AN.

⁴ Benjamin Disraeli, *Sybil or the Two Nations*, London, Penguin, 1954 [1845], p. 72-73. Les deux nations sur lesquelles règne Victoria sont clairement identifiées par l'un des protagonistes comme les riches et les pauvres.

⁵ Mike Leigh, *Deux filles d'aujourd'hui*, Royaume-Uni/France, 1997, 87 min. On fera désormais référence à ce film en utilisant les abréviations DFA.

⁶ En raison des réformes de 1988 sous le deuxième mandat de M. That-

ANNE LISE MARIN LAMELLET

Cette cohabitation ne va pas sans mal. Dans *HH*, les nouveaux voisins font vite remarquer à la vieille dame, seule locataire « historique » du quartier, qu'elle détonne tout autant que son appartement à la façade grise et morne au milieu d'une rue aux façades immaculées et peuplée de jeunes couples dynamiques.

La capitale apparaît divisée en plusieurs zones : le cœur historique et touristique prospère que Mark traverse à grands pas lorsqu'il doit se rendre chez une tante n'apparaît que fugacement dans les films de Mike Leigh qui refuse la vision de carte postale proposée par d'autres films utilisant la ville comme décor (notamment des comédies romantiques à succès telles que *Coup de Foudre à Notting Hill*⁷). Ce cœur de la cité sert à séparer, tel un mur invisible mais quasi infranchissable, les deux extrêmes du Grand Londres : à l'ouest, l'ordre, la propreté et l'opulence des banlieues coquettes des classes moyennes et de ceux qui ont su profiter des opportunités du thatchérisme, et à l'est, l'*East End*, rendu célèbre par une sitcom britannique, les vieux quartiers des docks et des cités HLM (Habitation à loyer modéré), ex-villes nouvelles tombées en ruines à mesure que les emplois dans le secteur secondaire s'amenuisaient. Aujourd'hui ravagés par le chômage et la pauvreté, c'est là que la plupart des protagonistes sont cantonnés et que l'on refoule l'inacceptable : angoisse, misère, violence. Ces quartiers sont toujours présentés de la même façon : alternance de plans généraux sur des immeubles vétustes et gros plans sur des cages d'escaliers, des piliers massifs en béton, des grillages, des fils de fer barbelé qui semblent confiner les personnages dans des cages ou des casemates. À cela s'ajoutent des panoramiques verticaux qui remontent le long de tours ne semblant jamais finir, ce qui accentue l'impression d'écrasement et d'oppression de personnages réduits à l'état de lilliputiens dans une jungle de béton. Condamnés à zoner entre appartements miteux

cher mettant en vente les HLM, les vieux quartiers ouvriers londoniens ont peu à peu cédé la place à de nouveaux appartements cossus rachetés par les nouvelles classes aisées, ce qui contribua grandement à leur embourgeoisement.

⁷ Roger Michell, *Coup de foudre à Notting Hill*, Royaume-Uni/États-Unis, 1999, 124 min.

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

et surpeuplés (*M*), *pubs* et agence pour l'emploi – quand ils n'ont pas encore complètement abandonné l'espoir de trouver du travail un jour –, les jeunes errent, désœuvrés. Et leurs rares sorties de la cité n'en sont que plus détonantes (Mark à *Piccadilly* dans *M*, Rachel se promenant près de la Tamise dans *AN*, le jeune couple de hippies venu visiter la villa de la sœur dans *HH*). Aux nombreux plans sur ces tours de bétons aux fenêtres éventrées, sur ces ascenseurs tagués lorsqu'ils ne sont pas hors-service, s'ajoutent la grisaille du ciel et le jaune maladif des espaces dits verts censés faire respirer les lieux, dans lesquels même les arbres ont l'air fatigué. Mike Leigh semble ici utiliser ce que l'écrivain John Ruskin (1856) appelait *pathetic fallacy*, ce procédé qui attribue des sentiments humains à l'inanimé. Il a d'ailleurs expliqué que certains de ses films ont reçu un traitement spécial de la couleur afin d'atténuer la luminosité de l'image⁸. Les tons froids de la photographie prédominent, auxquels s'ajoute un thème musical lancinant joué au saxophone ou au violoncelle selon les films. Ces codes récurrents des scènes d'ouverture chez Leigh servent évidemment à refléter le vague à l'âme des personnages mais ils conditionnent également d'emblée le spectateur. Dans ce contexte lugubre, il n'est alors guère étonnant que le cynisme du « clochard céleste » Johnny (*N*) explose dans ce qu'il appelle la *Big Shitty* (jeu de mots entre *city*, la ville ou la Cité de Londres, et l'argot *shitty*, « merdique »). Ainsi, à son ex-compagne qui l'accueille en déclarant qu'il a l'air d'un déterré, il répond qu'il « essaie de se fondre dans le décor ». Et le parcours qu'il entreprend, exaspéré par cette misère sociale et sentimentale vécue comme un enfermement (il compare la chambre de Louise à un cercueil), n'a rien de rassurant. Lors de son errance dans la nuit londonienne, il ne rencontre que des personnages encore plus marginaux que lui : un couple d'adolescents écossais sans domicile fixe qui ne cessent de s'insulter lorsqu'ils ne se perdent pas de vue, un gardien de nuit crevant de solitude qui ne garde que de « l'espace » en attendant la retraite, une vieille femme qui se dénude devant sa fenêtre en espérant

⁸ Propos de Mike Leigh recueillis par Derek Malcolm, « Mike Leigh at the NFT », <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,809562,00.html> (28 mars 2004).

ANNE LISE MARIN LAMELLET

ratrapper sa jeunesse envolée, et un colleur d'affiches qui barre significativement un poster intitulé « Thérapie? » d'un autocollant « Annulé », si bien qu'un critique a qualifié *N* de « visite guidée du Londres des déshérités⁹ ».

Les pérégrinations nocturnes de Johnny permettent de saisir le rythme schizophrène d'une ville à deux vitesses : d'un côté le flux continu et rapide des artères principales où se pressent les passants ayant un but précis (travail, bureau, maison, courses, arrêt de bus) et de l'autre, l'errance nonchalante des vagabonds comme Johnny qui cheminent doucement, puisqu'il faut bien tuer le temps, d'un porche obscur à une bouche à métro avant d'aller prendre un café chez le marchand, ambulant lui aussi, s'ils peuvent se le permettre. Le rythme des films de Mike Leigh – succession de plans moyens assez longs et statiques qui pourrait faire croire que son style s'apparente à du théâtre filmé – renforce cette impression qu'ont les personnages de vivre au ralenti. *N* offre d'ailleurs une excellente illustration de ce que peut être la ville vue par un clochard : lorsque Johnny est assis dans la rue, la caméra reste à son niveau et ce n'est plus qu'un étrange ballet de jambes et de roues qui traversent l'écran dans tous les sens, cachant par instants le visage de celui que l'on préfère ignorer de peur, un jour, de se retrouver comme lui. Comme l'explique Johnny à une jeune fugueuse, à Londres « on n'est jamais à plus d'un mètre d'un rat ».

L'errance comme voyage au sens physique du terme permet donc, à travers l'observation des lieux parcourus, de mettre en exergue les difficultés matérielles des protagonistes. Mais elle est souvent doublée d'une errance spirituelle qui prend diverses formes, conséquence d'une société atomisée par la crise qui envenime les rapports humains.

Errance de l'âme et du coeur

Si certains personnages semblent choisir délibérément de vagabonder dans la grande ville (Johnny avoue avoir

⁹ Geoff Brown, « Paradise Found and Lost: The Course of British Realism », Robert Murphy [éd.], *The British Cinema Book. Second Edition*, London, BFI Publishing, 2003 [2001], p. 254.

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

« une fascination pour tout ce qui est ambulatoire »), c'est parce qu'ils espèrent en cela accomplir une sorte de parcours initiatique qui leur permettrait enfin de recouvrer leur identité, comme si cette errance pouvait les délivrer de leur instabilité intérieure. « En changeant de lieu, on se change¹⁰ », disait Sansot. La déambulation devient alors démarche. Le chemin se fait intérieur. Malheureusement pour eux, certains ont beau se déplacer physiquement dans l'espace urbain ou périurbain, ils ne trouvent pas pour autant une réponse ou une libération à leur sentiment d'étouffement ou d'aliénation. Si Johnny refuse de repartir avec Louise à Manchester, leur ville natale, pour commencer une nouvelle vie, qu'il lui vole son argent pendant qu'elle sort remettre sa lettre de démission à son employeur et s'enfonce en claudiquant dans les rues de la capitale, c'est que, pour lui, il n'y a pas de terme à son voyage existentiel. Il n'y a pas de réponse à sa colère. « Pourquoi m'as-Tu abandonné, salaud? », clame-t-il en levant les yeux au ciel, accusant un Dieu régnant sur un monde apocalyptique plein de tromperie et de duplicité. Il en va de même pour Coxy, le jeune skinhead de *M*, qui passe ses journées à marcher le long du canal ou tente de se faufiler entre les barreaux d'une grille matérialisant la limite de sa cité. Coxy ne trouve pas d'échappatoire et restera à jamais prisonnier d'un monde privé de sens, comme le montre la scène dans laquelle il est assis dans une sorte de poubelle géante (parce qu'il se croit le rebut de la société?) qu'il fait tourner sur elle-même, à la manière d'un hamster dans sa roue. Il a beau crier et taper de toutes ses forces contre les parois, elles ne rompent pas et le film s'achève sans mettre fin à son errance.

D'autres, bien qu'immobiles ou cloîtrés chez eux, prisonniers de banlieues sordides, trouvent parfois des échappatoires, fussent-elles dérisoires. Cyril, l'ancien gauchiste hippie (*HH*) fume du cannabis lorsqu'il rentre de son travail peu reconnu de coursier, Maureen (*AN*) oublie ses problèmes en chantant dans les soirées karaoké du pub local,

¹⁰ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Librairie des Méridiens, 1994 [1971] p. 45. Pour un approfondissement du thème de l'errance dans la ville, voir les chapitres suivants « La dérive de l'homme traqué », p. 123-137, et « La déambulation nocturne », p. 153-164.

ANNE LISE MARIN LAMELLET

Rachel, la jeune fille au silence éloquent de la famille Bassett, se retire dans sa chambre où elle lit avidement des romans qui l'aident à surmonter l'ennui de son statut de femme de ménage et les crises familiales. Natalie (*Life is Sweet*¹¹) espère que sa paie de plombier lui permettra de s'envoler un jour vers l'azur intense des grandes étendues américaines qu'elle ne découvre, pour l'instant, qu'en compulsant des brochures d'agences de voyage avant de se coucher. Mais c'est surtout l'humour parfois corrosif des héros de Mike Leigh qui leur permet de faire face à la morosité ambiante. La compagne de Cyril aime par exemple expliquer pourquoi le plus imposant spécimen de sa collection de cactus porte le nom de Thatcher : « parce que c'est un vrai emmerdeur qui te pique dès que tu t'en approches ». Dans *LS*, Natalie essaie de dérider sa sœur dépressive par ses traits d'esprit et ses jeux de mots. Maureen, la mère célibataire d'*AN*, est la seule qui parvienne encore à maintenir le dialogue avec sa fille grâce à sa gaieté et sa bonne humeur. L'humour se change parfois en ironie chez les personnages plus amers tels que Mark (*M*), Johnny (*N*) ou Hannah (*DFA*). Alors qu'elle visite un appartement situé au sommet d'un immeuble flambant neuf, cette dernière demande au propriétaire, caricature du yuppie thatchérien, si « vu d'ici, par beau temps, on a une belle vue sur la lutte des classes ». L'ironie des personnages se retrouve d'ailleurs à d'autres niveaux d'instance narrative puisque certains titres de films de Leigh (*HH* « De grands espoirs », *LS* « La vie est douce ») sont des antiphrases.

Si toutefois certains s'en sortent plus ou moins, la plupart des personnages se laissent aller à une errance mentale et/ou morale qui les fait souffrir, une errance individuelle qui symbolise une réelle désespérance, à l'image d'une société devenue sclérosée et aboulique après les défaites politiques et syndicales des années 1980. Anesthésiés par la morosité ambiante, nombre d'entre eux plongent dans l'inertie et l'apathie. Ainsi, *HH* peut se voir comme une réflexion sur le devenir de la génération 1968 : comment vivre avec des

¹¹ Mike Leigh, *Life is Sweet*, Royaume-Uni, 1990, 103 min. On fera désormais référence à ce film en utilisant l'abréviation *LS*.

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

idéaux inspirés de la philosophie marxiste dans l'Angleterre néolibérale des années Thatcher? Cyril lit un livre rouge intitulé *Lénine pour débutants* et enrage de voir que son pays appartient désormais à des ignares et à des philistins comme son beau-frère ou les voisins de sa mère que la prospérité et le faste ont rendus arrogants et suffisants. Il s'accroche en fait à un passé mythique, à ce qui semble être le dernier fragment d'une identité de classe en voie d'extinction dans une société désormais décrétée sans classe par ses dirigeants. Une visite au cimetière de Highgate où est enterré Marx semble être le tournant de son engagement politique. Ce pèlerinage païen n'apporte ni réconfort ni réponse à ses errements. Il contemple un long moment l'énorme buste de Karl Marx qui domine sa tombe comme s'il attendait une révélation ou une apparition mais la caméra en légère contre-plongée ne lui renvoie que silence, vide et indifférence : Cyril semble alors symboliquement écrasé par le poids du passé. La statue de ce « géant » n'est maintenant plus qu'une relique d'un passé révolu que les touristes japonais viennent photographier au même titre que *Big Ben* ou la Tour de Londres... Plus tard, alors qu'une de ses amies socialistes déclame des slogans à la chaîne sur la révolution prochaine de la classe ouvrière britannique, Cyril la coupe brutalement : « tu perds ton temps. De toute façon, on est tous pareils. À part la parlotte, on reste assis et on ne fait rien ». Il rallume un joint comme s'il renonçait à la lutte collective.

Phil, le chauffeur de taxi d'*AN*, est l'exemple même du quadragénaire qui pense n'avoir plus rien à attendre de la vie : « tu nais, tu meurs, rideau », explique-t-il à un collègue. Ses courses en taxi lui permettent d'observer dans son rétroviseur la société britannique de l'an 2000 : citadins ordinaires, zonards, illuminés, clients impécunieux, fêtards avinés, jeunes gens violents... Pas vraiment de quoi reprendre espoir! Sa vie de famille est à l'image de celle du voisinage : plus personne ne se parle à table, sauf pour demander le sel, et les enfants répondent grossièrement à leurs parents. Ce qui peut se comparer à une véritable épiphanie dans la vie monotone de Phil se produit le jour où il doit conduire une riche cliente française devant un palace du *West End*. Au cours du trajet, qui les voit symboliquement traverser un pont et passer sous un

ANNE LISE MARIN LAMELLET

tunnel, leur discussion lui révèle son problème : il erre depuis des années dans un désert sentimental et affectif. Le choc causé par la prise de conscience de cette rupture de communication entre les membres de sa famille est tel qu'il éprouve le besoin de se déconnecter littéralement de la vie en coupant sa radio et son portable, et il est pris d'une irrésistible envie de partir en voiture. Sa course s'arrête près de la côte dans le Kent. Là, il marche sur la plage et s'arrête face à la mer. Contemple-t-il alors son âme dans le déroulement infini de sa lame, comme le suggérait Baudelaire? Nul ne peut le dire. Il est vrai que son habituelle expression hébétée, bouche ouverte, yeux ronds, ainsi que la désolation de la lande alentour incitent à penser que tout ne sera pas résolu immédiatement. Après avoir effectué quelques pas sur sa gauche – *sinister*, donc mauvais présage – il scrute l'horizon comme s'il attendait un signe et rien ne se passe en apparence. Mais le montage qui alterne des plans de Phil face à la mer et des plans de son fils succombant à une crise cardiaque, l'aller-retour entre l'instant de plénitude qu'il vit et la panique qui s'empare de sa femme lorsqu'elle apprend la nouvelle, dégage une ironie dramatique. C'est le signal qui lui permettra de reprendre sa vie en main.

À l'apathie des parents s'oppose souvent la révolte des enfants, même si la plupart du temps, leur rébellion apparaît comme une fausse route ou carrément une impasse lorsqu'elle débouche sur l'incommunicabilité ou la violence des propos. Nicola (*LS*) traite ses géniteurs de « bourgeois, racistes, sexistes, fascistes, misogynes »... et on ne compte plus les innombrables *fuck off* qui émaillent tout embryon de conversation dans *AN* ou *SM*. À la violence des mots s'ajoute parfois la violence des actes, que celle-ci s'exprime envers les autres (*M*, *N*, *AN*) ou envers soi-même (*LS*, *DFA*, *AN*). Colin, le jeune frère débile léger de Mark dans *M*, se prend d'admiration pour Coxy, le chef de gang charismatique de la cité qu'on voit à plusieurs reprises jouer au football avec une canette sur les terrains vagues entourant son immeuble, terroriser les vieux et les jeunes mamans pour rire, boire de la bière jusqu'à en tomber par terre. Ces faits d'armes peu reluisants sont néanmoins le seul modèle alternatif aux jeunes chômeurs dépressifs qui viennent toucher leurs allocations à l'Agence nationale pour l'emploi locale. Cela conduit finalement Colin

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

à se raser la tête sans que l'on sache vraiment s'il adhère à l'idéologie néo-nazie. Dans *N*, les réactions de Johnny vis-à-vis du gardien de nuit montrent qu'il est habitué à être délogé *manu militari* avant d'être sévèrement battu par une bande de jeunes qui considèrent le « crime du clochard » comme un jeu¹². Parfois cette violence se retourne contre soi : Nicola (*LS*) est agoraphobe, anorexique et masochiste. Elle porte d'ailleurs les traces physiques de son malaise intérieur : elle n'est que soubresauts et tremblements, tout comme Annie, une des étudiantes de *DFA* dont la dermatite faciale en dit long sur ses démons. Craig, le jeune amoureux de Samantha d'*AN*, se taillade le torse à coups de rasoir afin que celle-ci le remarque... Ces rapports au corps, plus ou moins sadomasochistes, laissent entendre que ces personnages semblent tous à la recherche désespérée de sensations : enfin ressentir quelque chose dans sa chair même si cela fait mal ! La douleur est vécue comme la preuve ultime de leur existence dans un monde qu'ils croient anesthésié et indifférent à leur sort. Parallèlement, ils sont en quête de rencontres mais cette promiscuité semble aussi le signe d'un malaise profond qui reflète paradoxalement leur solitude extrême. Les personnages féminins comme Sophie (*N*) s'accrochent à tous les hommes comme à une bouée de sauvetage, mais tous souffrent et finissent maltraités par des compagnons qui profitent bien souvent de leur détresse¹³. C'est pourquoi certains critiques féministes ont taxé le cinéaste de misogynie¹⁴, mais cette sexualité est symptomatique des rapports tortueux et existentiels qu'ont les héros de Leigh avec leur corps et avec eux-mêmes.

¹² Pierre Sansot, *Poétique de la ville, op. cit.*, p. 231. Il analyse ce phénomène et écrit : « Quant au sadisme des jeunes gens qui l'ont mis à mort, il ne rappelle en rien la colère qui circule à flots dans les villes en liesse ou en révolution mais la violence sèche de ceux qui s'ennuient dans leur casemate personnelle, loin d'une communauté qui existe à peine ».

¹³ Voir les nombreuses grossesses adolescentes, mères célibataires, femmes battues qui peuplent les films de Mike Leigh.

¹⁴ On peut citer Claire Monk, Julie Burchill ou Suzanne Moore dont les propos sont repris dans l'article de John O'Mahony. Claire Monk, « Men in the 90s », Robert Murphy [éd.] *British Cinema of the 90s*, London, BFI Publishing, 2000, p. 163. John O'Mahony, « Acts of Faith », <http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,4120,814793,00.html> (28 mars 2004).

ANNE LISE MARIN LAMELLET

La vie est donc loin d'être un long fleuve tranquille pour les protagonistes de Mike Leigh et tous ces comportements malsains témoignent de l'état d'abandon et d'anomie que les laissés-pour-compte du thatchérisme ressentent.

Au terme de l'errance

Pourtant, ces impasses ne sont pas toutes sans issue. Certains films deviennent des voyages initiatiques d'individus en quête d'identité. Puisque la classe ouvrière britannique ne peut plus se définir par ses emplois ou ses luttes, il faut trouver autre chose semble dire Leigh. Et cette redéfinition de l'identité passe par la renaissance de la communication et de la solidarité chez les déshérités. Leigh fait sienne l'épigraphe choisie par E.M. Forster pour son roman *Howards End* presque un siècle plus tôt et qui décrivait lui aussi la fin d'un monde, celui de la société édouardienne : *only connect...* , renouer les liens. Au terme de l'odyssée, de cette quête de soi, la désaliénation et ce qui peut apparaître comme une approche du bonheur sont parfois atteintes grâce à l'optimisme et à l'humanisme de Mike Leigh qui semble convaincu que la famille est le dernier rempart contre l'inhumanité d'un monde sans lois ni repères. Le cœur du foyer est ici à prendre au sens large : que la famille soit nucléaire ou recomposée, elle offre une possibilité de réconciliation avec soi-même et ses proches et même un nouveau départ¹⁵. Hortense (*SM*), qui se sent seule après le décès de ses parents adoptifs, décide de partir à la recherche de sa mère biologique, ce qui l'amène à passer de l'autre côté du spectre social car, malgré sa réussite professionnelle, elle est toujours en quête d'un foyer et d'identité. Lorsque Cynthia hésite à l'accompagner au bar, Hortense lui demande de rester parce qu'elle a « déjà fait tout ce chemin », expression qui est bien sûr à prendre à la fois physiquement et métaphoriquement. Shirley et Cyril (*HH*) recréent une famille symbolique en accueillant chez eux des personnages à la dérive comme

¹⁵ On pense au nouveau nom dont Mark affuble son frère après qu'il se soit fait raser la tête : de *muppet*, il devient *kojak*, ce qui plaît plus ou moins à Colin. Mais l'amitié et la complicité retrouvées des deux frères apparentent ce choix d'un nouveau surnom à un second baptême pour une identité et un respect auquel Colin n'avait pas droit au début du film.

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

Wayne, arrivé à Londres sans adresse précise à la recherche d'une sœur et d'un emploi, ou la mère de Cyril, Mrs Bender, abandonnée à son sort et à sa maladie par ses autres enfants. La réconciliation est souvent un processus long et douloureux qui s'établit à plusieurs niveaux : entre frères et/ou sœurs, enfants et parents, conjoints. Les discours de Maurice (*SM*) et Phil (*AN*) sont à cet égard éloquentes. En fait, les personnages qui cherchent d'abord à s'évader de leurs mornes quartiers ou à échapper à des contraintes familiales qu'ils rejettent s'aperçoivent rapidement qu'ils emportent souvent leur aliénation avec eux et que l'errance les a conduits vers une voie de garage : l'individualisme forcené. C'est pourquoi, après un moment de crise cathartique, la réconciliation peut enfin avoir lieu. Le choix du réalisateur de filmer ces scènes de famille en utilisant soit un jeu de champ/contre-champ, soit un plan moyen, démontre et connote de manière formelle les oppositions ou les liens entre les protagonistes. Les fréquentes disputes entre Cynthia et Roxane sont traitées par des plans successifs sur chacune d'elles, se faisant face, chacune à un bout de la table. Au contraire, lors de leur première rencontre dans un café, Cynthia et Hortense s'installent côte à côte et sont filmées dans le même plan. Il n'y a donc pas d'animosité de l'enfant envers sa mère qui l'a abandonnée : la symétrie des deux femmes regardant chacune la caméra avec une tasse de thé devant elle indique leur lien de parenté. Mais, telles deux droites parallèles, Leigh semble nous dire toute la difficulté qu'elles auront avant d'être vraiment réunies¹⁶. La succession de gros plans qui ouvrent les films de Mike Leigh symbolise ainsi les différentes routes empruntées par les personnages qui se rejoignent alors en un lieu unique qui clôt le film : la chambre que partagent les deux frères de *M*, la chambre d'hôpital d'*AN*, l'arrière-cour typiquement britannique où se réunissent les jumelles de *LS*, et Cynthia et ses deux filles (*SM*). La plongée sur cette cour qui se perd progressivement dans la masse au fur et à mesure que la caméra monte dans le ciel semble alors indiquer que les personnages, qui forment un cercle – symbole d'équilibre, de perfection et d'harmonie – ont enfin trouvé leur place dans l'immense labyrinthe qu'est la

¹⁶ Ce plan en parallèle est repris à la fin de *LS* avec les deux sœurs assises sur les marches de l'abri de jardin du père.

banlieue londonienne. Ou au contraire, ils la dominent depuis le toit de leur immeuble dans *HH* en s'élevant au-dessus de la confusion quotidienne. C'est d'ailleurs au moment où elle se sent soulagée d'être prise en charge par Cyril et la douce Shirley que Mrs Bender sort enfin de l'état catatonique qui a été le sien durant le film et qu'elle s'exclame, le regard émerveillé : « c'est le sommet du monde¹⁷ ! ». La vieille dame qui était perdue se repère enfin alors que son fils lui montre tous les lieux ayant une signification pour elle (la gare où travaillait son mari, son appartement). Les trois personnages sont filmés de manière intimiste en plan rapproché, à côté d'une cheminée de l'immeuble qui contraste avec la froidure extérieure et rappelle la métaphore de l'âtre, du foyer et du besoin de chaleur humaine de la vieille dame. En outre, une arche de la gare au second plan apparaît désormais comme un abri, un toit protecteur au-dessus des trois personnages : « Protéger et survivre » était d'ailleurs le slogan d'un des posters de Cyril (à propos du désarmement nucléaire, cause qu'il soutient). Mais pour Leigh, ce credo prend un sens plus universel lorsqu'il filme Mrs Bender endormie sous ce poster. Ces moments de clarté et de tranquillité sont, pour reprendre Sansot, « une vision euphorique [de la cité] puisqu'on se sent au-dessus de la mêlée, qu'on met de l'ordre dans une réalité enchevêtrée¹⁸ ». Pour Leigh, la solution pour accéder à un mieux-être, si tant est qu'elle existe, c'est d'abord de savoir qui l'on est, quelles sont les personnes chères, et ensuite de continuer à lutter d'une manière ou d'une autre pour vivre le mieux possible en accord avec ses principes. On peut citer en exemple le discours que tient Wendy à Nicola (*LS*) qu'elle accuse d'avoir baissé les bras, ce qui, à son sens, la rend malheureuse. Ce thème de la lutte est récurrent chez Leigh.

De l'errance/souffrance à l'errance/transcendance

Et c'est là que s'opère un renversement de situation intéressant dans son œuvre cinématographique. Ainsi

¹⁷ En Anglais, cette expression (« *to be on top of the world* ») peut également signifier le bien-être, le fait de se sentir bien, d'où le jeu de mots qui fait sourire Cyril.

¹⁸ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, *op.cit.*, p. 86.

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

l'errance qui apparaît d'abord comme un symptôme du mal-être ambiant est aussi, paradoxalement, ce qui permet aux protagonistes de renaître de leurs cendres, de se recomposer, ce qui les fait intrinsèquement humains avec toutes les hésitations et les errements que cela comporte. L'errance est à la fois une aliénation et une échappatoire : « où que vous alliez, nous vous aiderons à vous y rendre » semble dire le cinéaste à ses personnages¹⁹. Seuls ceux qui sont capables de se remettre en question et d'aller métaphoriquement tels de pauvres hères à travers le monde connaissent la rédemption. Tout comme la cliente défigurée par un accident accepte de se laisser photographier par Maurice (*SM*), il faut accepter de mettre à nu ses défauts (*naked*), quelle que soit sa douleur, pour commencer à se reconstruire. Rien n'est pire que les personnages qui semblent si étroits d'esprit et si routiniers qu'ils refusent de sortir de l'ornière. Ces personnages-clichés sont toujours la cible de Leigh, le satiriste. Certains critiques voient d'ailleurs là le goût du cinéaste pour la caricature, mais c'est précisément le message qu'il tient à faire passer en tant que naturaliste. C'est parce qu'ils sont si stéréotypés qu'ils sont malheureux. Ce qui est prévisible est mortifère et les personnages incapables de se régénérer sont d'ailleurs punis de manière immanente. *Errare humanum est, perseverare diabolicum* semble dire le cinéaste. Les protagonistes qui prétendent être autre chose que ce qu'ils sont vraiment sont voués à une existence lugubre : on ne doit pas se renier. Les émules des classes supérieures comme Barbara (*M*) et Valerie (*HH*), qui noient leur malheur dans la surabondance de biens de consommation et une fausse bonne humeur qui frise l'hystérie, sont ainsi condamnées. Le besoin qu'elles ont de tout chorégraphier au geste près lors de réceptions, d'interdire aux gens de déranger l'ordre immuable des bibelots et autres services à thé, procure un sentiment morbide : la fixité tend à la nature morte²⁰. La tante Barbara, si fière d'arracher Colin à

¹⁹ Cette phrase est en fait une affiche des chemins de fer britanniques qui apparaît au-dessus des « deux filles d'aujourd'hui » lors de leurs adieux à la gare. Mais on sait combien l'image est polysémique au cinéma.

²⁰ Un critique insiste d'ailleurs sur ce thème récurrent de la décoration intérieure chez Mike Leigh : « Décorer, c'est le symptôme panique des héros de Leigh face à l'abîme. Quand votre vie va dans le décor, vous n'avez plus qu'une solution : devenir décorateur ». Fabrice Pliskin, « Jamais sans

ANNE LISE MARIN LAMELLET

son milieu populaire qu'elle trouve crasse – et donc de briser la famille de sa soeur Mavis –, finit par s'enivrer pour oublier la solitude de sa vie matériellement confortable mais qui demeure un échec. Le même sort est réservé à Valerie, la soeur de Cyril, qui n'organise l'anniversaire de sa mère que pour mieux en imposer aux membres de sa famille qui n'ont pas aussi bien réussi dans la vie. Aubrey, l'aspirant restaurateur et ami de la famille de *LS*, connaît un échec total quand personne ne vient pour l'inauguration de son bistrot parce que c'est un homme complètement creux, ne s'exprimant que par clichés et n'agissant que par automatismes²¹. Johnny (*N*), parce qu'il est fondamentalement solitaire et incapable de s'engager dans une relation durable, est condamné à un perpétuel exil. Son comportement erratique dans tous les sens du terme (*iterare* et *errare*) l'empêche de toucher au bonheur simple que lui propose Louise. La meilleure illustration de ce schéma réside dans *AN* qui présente trois familles suivant trois voies différentes. Maureen et sa fille font bloc contre l'agresseur de celle-ci et se réconcilient sans problème comme le montre la dernière image que l'on a d'elles, en pietà. C'est l'infarctus de leur fils qui réconcilie Phil et Penny : ce cœur en souffrance symbolise le besoin viscéral d'amour. La dernière scène à l'hôpital dans une chambre immaculée et baignée d'une lumière blanche signale un dénouement heureux par rapport à la teinte sombre et verdâtre de l'ensemble du film. En revanche, le couple de voisins Ron et Carol, qui noient leurs problèmes relationnels dans l'alcool, disparaît avant la fin optimiste du film parce qu'ils sont incapables de réagir, leurs sens émoussés ne peuvent pas ressentir la détresse de leur fille qui déserte d'ailleurs l'appartement sans qu'ils s'en aperçoivent.

ma fille », <http://archquo.nouvelobs.com/index.html> (27 août 2004).

²¹ Tout sonne faux chez Aubrey : ses vêtements qui le font ressembler à un adolescent attardé, sa voiture de sport tape-à-l'œil dans un quartier plutôt modeste, son attitude supposée « branchée » lorsqu'il joue avec un ananas comme avec un ballon de rugby pour se donner une contenance, ce qui ne cache pas sa gêne, la façade de son restaurant – imitation d'un bistrot parisien dans une rue aux devantures très anglaises – et ses relations avec les femmes au « romantisme » probablement inspiré des revues masculines qu'il affectionne...

L'ERRANCE DANS LE CINÉMA DE MIKE LEIGH

Les films de Mike Leigh sont également traversés par des figures qui semblent incarner des doubles possibles des personnages principaux. Ils représentent en cela ce qui aurait pu leur arriver s'ils n'avaient pas fait le bon choix, s'ils n'avaient pas suivi la bonne route. On retrouve ces figures dans *DFA* dans lequel Hannah et Annie rencontrent par hasard un ancien colocataire du temps de leurs études, qui s'est enfoncé dans la misanthropie et qui tient désormais des propos incohérents (à l'époque il avait refusé leurs excuses et leur offre de réconciliation), ou le personnage du photographe ruiné qui avait vendu son fond de commerce à Maurice dans *SM*, incarnant ainsi une sorte de *doppelgänger* de celui-ci qui le regarde s'éloigner en se rendant compte avec effroi qu'il aurait pu finir comme lui.

L'anomie engendrée dans la classe ouvrière britannique par les déréglementations de l'État Providence menées par les gouvernements conservateurs et néo-travailleurs a donc paradoxalement un pouvoir régénérant dans les films de Mike Leigh qui pense qu'il y a bien une vie possible après le thatchérisme. L'errance comme processus créatif est d'ailleurs au centre de son cinéma puisque sa méthode est basée sur la longue improvisation et les répétitions de ses acteurs qui contribuent ainsi pleinement à l'élaboration d'un script qui n'est fixé que quelques minutes avant le tournage d'une scène. Leigh explique que c'est pour cette raison qu'il a parfois eu des problèmes de financement pour ses films puisque les producteurs et lui-même ne savent jamais d'avance « où ils vont ». C'est là encore une question de confiance entre personnes qui apprennent peu à peu à se connaître : tout comme ses personnages, ils sont, dit-il, « en voyage à travers leur destin²² ». Les petites gens qui peuplent l'univers de ses films et qui souffrent d'insécurité matérielle et émotionnelle deviennent ainsi de vrais héros du quotidien puisqu'ils parviennent à transcender leurs faiblesses pour reprendre le pouvoir sur ce qui leur reste comme prérogatives : la famille et la solidarité avec autrui, réapprenant à vivre ensemble et recréant un lien ou un tissu social. Ce message humaniste qui veut que le

²² Odile Tremblay, « Mike Leigh: de la dignité et de l'amour », <http://www.ledevoir.com/2002/05/18/1366.html> (27 août 2004).

ANNE LISE MARIN LAMELLET

« commerce des hommes », comme disait Montaigne, triomphe de tous les déterminismes socio-économiques peut paraître naïf aux plus cyniques d'entre nous. Cependant, les héros de Mike Leigh font ainsi un pied de nez à Margaret Thatcher qui avait un jour déclaré dans un entretien que « la société n'existe pas²³ ».

²³ « *There is no such thing as society* ». Citation apparue dans *Woman's Own* le 31 octobre 1987.