

Cinéma écossais **Un cinéma en mutation**

Isabelle Velleman

Volume 22, numéro 1, hiver 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26030ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Velleman, I. (2004). Cinéma écossais : un cinéma en mutation. *Ciné-Bulles*, 22(1), 36-41.

Un cinéma en mutation

PAR ISABELLE VELLEMAN

Il y a seulement quelques années, il fallait être au bon endroit au bon moment pour voir un film écossais dans une salle de cinéma. Mais l'été dernier, pas moins de trois longs métrages se sont retrouvés sur nos écrans : il y a d'abord eu **28 Days Later**, puis, presque simultanément, **Sweet Sixteen** et **The Magdalene Sisters**. Peut-être un simple concours de circonstances, mais tout de même une belle occasion pour s'interroger sur l'état actuel du cinéma écossais, au moment où ce dernier est dans un processus important de redéfinition et que le nombre de films écossais commence à peine à être suffisamment élevé pour que l'on puisse parler de l'existence d'un corpus cinématographique cohérent.

Bien que, dans les années 1970 et 1980, le cinéma écossais ait été marqué par l'apparition d'une identité nationale forte, le nombre de films alors produits ne représentait toujours qu'une partie — quoique très typée et différente — de l'ensemble britannique. Ce n'est qu'à la toute fin des années 1980 et au début des années 1990 que sont apparues les véritables instances gouvernementales destinées à la création d'une industrie cinématographique locale. Près de 15 ans après ces premières initiatives, où en est aujourd'hui le cinéma écossais ?

Le milieu des années 1990 a marqué un point tournant pour le cinéma écossais. C'est à ce moment que s'est définie une nouvelle identité cinématographique en rupture avec la tradition réaliste qui caractérisait jusqu'à maintenant ce cinéma et qui lui permettait ses premiers véritables succès sur les marchés internationaux. On se souviendra de **Shallow Grave** (1994) et, deux ans plus tard, de **Trainspotting** (1996), tous les deux écrits par John Hodge et réalisés par Danny Boyle. Avec ses films, Boyle est un des premiers réalisateurs à nous présenter une nouvelle image de l'Écosse, plus urbaine, au moyen d'un cinéma vivant et complètement éclaté enfin affranchi de son passé folklorique.

Comme si, après avoir été longtemps associé aux merveilleux paysages, kilts et autres sympathiques buveurs de whisky, le cinéma écossais sentait le besoin de crier son urbanité, son côté sale et un peu décadent en entrant de plain-pied dans l'esthétique vidéoclip *grung* du moment. En réaction à une tradition fortement marquée par le documentaire, on se retrouve maintenant devant une logique narrative et visuelle surréaliste, au demeurant soutenue par une caméra beaucoup plus audacieuse qui exploite à bon escient les possibilités techniques du médium avec, par exemple, l'utilisation de plans aériens et autres arrêts sur image. La production écossaise entrait ainsi en pleine crise d'adolescence en clamant haut et fort ses différences et sa volonté d'autonomie.

L'influence de Boyle sera poussée à son paroxysme avec **The Acid House** (1998) de Paul McGuigan. Composé de trois courts métrages adaptés de nouvelles d'Irvine Welsh, ce dernier long métrage n'a pas la finesse visuelle ou narrative d'un **Trainspotting** mais illustre bien, notamment dans **Granton Star Cause** et **Acid House** (deux courts métrages), cette nouvelle esthétique urbaine à la fois sombre et délirante et ce cynisme qu'on associera rapidement au cinéma écossais. Même urbanité et imagerie surréaliste dans **Gangster n° 1** (2000), aussi de McGuigan, superbe croisement visuel entre **Pulp Fiction** et **Orange mécanique** pour un film de gangsters relatant l'apogée et la déchéance d'un criminel psychotique.

En parallèle à cette tendance esthétique émergente, l'Écosse produit aussi des films qui traitent cette nouvelle thématique urbaine avec un regard beaucoup plus près d'une tradition cinématographique marquée par le réalisme social. Le premier court métrage de Peter Mullan, **Fridge** (1996), utilise déjà ce regard neutre près du documentaire. La beauté du film vient d'ailleurs de cette façon qu'il a de nous présenter la misère et la colère de certaines

cinéma écossais



Trainspotting de Dany Boyle.

classes sociales à travers un regard à la limite de l'indifférence. Regard qu'on retrouve dans **Orphans** (1997), son premier long métrage, qui se penche sur la réaction des trois membres d'une même famille la nuit précédant les funérailles de leurs parents.

Réalisme social aussi pour le scénario de **Ratcatcher** (1999), de Lynne Ramsay, dont l'action se déroule dans un Glasgow des années 1970 qui étouffe sous l'amoncellement des déchets, alors que les employés des services sanitaires sont en grève. Des films urbains, moroses, tournés avec sobriété et une objectivité non dénuée de tendresse. Tendresse et élégie du désespoir également dans **My Name Is Joe** (1998). Bien qu'il ait été réalisé par l'Anglais Ken Loach, ce film est tout ce qu'il y a de plus écossais dans son thème autant que dans son traitement. Écrit par l'Écossais Paul

Laverty, le scénario suit un ex-alcoolique sans emploi de Glasgow. Malgré un sujet universel, il est ici rattaché à un contexte social très précis et traité dans le plus pur respect de la tradition esthétique réaliste écossaise.

La spécificité du cinéma écossais ne tient pas uniquement à ces deux grandes tendances formelles. En fait, on décèle dans tous les films mentionnés jusqu'à maintenant des points communs dans les sujets abordés qui font le pont entre ces deux courants esthétiquement opposés. D'abord, impossible de passer sous silence cette apologie de la classe moyenne qu'on remarque autant dans **Trainspotting** que dans **Ratcatcher**. Le cinéma écossais aime valoriser les « héros prolétaires », principe typique d'un pays longtemps considéré comme le parent pauvre d'un empire beaucoup plus puissant. Mêmes racines sociohistoriques pour

cinémas nationaux



Sweet Sixteen; en haut à droite, le réalisateur Ken Loach.



expliquer la récurrence du thème du « passage à l'âge adulte », qui est une autre caractéristique du cinéma de cette époque, alors que l'Écosse essaie tant bien que mal de trouver sa place économique et politique dans le Royaume-Uni. Petit frère qui se sent parfois un peu perdu dans la grande famille britannique,

l'Écosse semble aussi ressentir un besoin vital de revendiquer sa présence et son caractère distinct du reste du pays au moyen d'une production à saveur très locale. Vient finalement l'humour, à plus ou moins grandes doses, dans tous les films écossais. Souvent tordue, cynique et décapante, parfois plus subtile et pince-sans-rire, cette ironie douce-amère apparaît indissociable du caractère écossais.

Malgré des succès critiques indéniables (tous les films ont reçu nominations et prix lors de festivals internationaux; **Trainspotting** obtenant même une nomination aux Oscars en 1997), le succès commercial se révèle plutôt mitigé, sauf dans le cas de Boyle. Sinon, l'argent se fait rare et l'Écosse ne produit toujours en moyenne qu'un long métrage par année. Par ailleurs, entre 1999 et 2001, l'Écosse a vécu une importante modification de sa structure politique. La réforme qui a provoqué le plus grand impact, celle qui a déterminé toutes les autres, est certainement l'obtention de son Parlement indépendant en 1999. Quelques mois plus tard, la création d'une politique culturelle écossaise procédait à un important remaniement dans le réseau de soutien public dont a bénéficié l'industrie cinématographique. Cette politique établit clairement son désir d'investir dans le développement de l'industrie pour qu'elle devienne compétitive sur les marchés internationaux et, premier pas dans ce qui risque d'être un long pèlerinage, parle dès le début de partenariat entre les différents intervenants du milieu, tant anglais qu'écossais.

Parmi ces intervenants, Scottish Screen, fondé en 1999, dont le mandat est de se consacrer uniquement au développement et à la promotion de tous les aspects du cinéma écossais à l'aide d'actions ciblées selon trois volets bien précis. L'organisme public travaille donc au niveau de la production et de la distribution des films, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays, propose plusieurs activités de formation et d'éducation, en plus de veiller à la conservation des productions écossaises en administrant un important fonds d'archives. Pivot des activités liées de près ou de loin au cinéma, Scottish Screen mise sur une vision à long terme d'investissements à la base et consacre une bonne partie de ses énergies à développer de nouveaux talents. Difficile en effet d'avoir une industrie vivante avec moins de 10 cinéastes actifs. Cette initiative, louable en elle-même,



The Magdelene Sisters
de Peter Mullan.

rend toutefois la tâche plus difficile aux quelques cinéastes indépendants ou déjà établis pour obtenir le financement nécessaire à la production de leur film puisque, jusqu'à maintenant, on semble préférer financer des longs métrages de cinéastes qui sont d'abord passés par « l'école des courts » comme ultime justification de la validité de cette approche.

En simplifiant les structures de financement, Scottish Screen contribue aussi directement à la concrétisation d'un nombre plus élevé de films, qu'il s'agisse de productions locales ou étrangères filmées en Écosse. Ce qui représente un indicateur important d'un changement dans la compréhension de ce que devrait être l'industrie cinématographique écossaise, alors que l'on semble concevoir qu'il est possible pour l'Écosse d'avoir sa propre identité cinématographique sans pour autant se couper de ses voisins. Comme si l'obtention du Parlement national avait éliminé une crainte sous-jacente d'être noyé dans un tout plus grand, tant culturellement que politiquement.

Ce qui pour le moment reste à prouver, les tentatives passées de coproduction n'ayant pas

été très convaincantes. Par exemple, **Carla's Song** (1996), écrit par Paul Laverty et réalisé par Ken Loach, film à double identité dans lequel on peut deviner la participation financière de chaque pays au nombre de minutes accordées à la culture respective de chacun des protagonistes du film ou encore dans **A Life Less Ordinary** (1997), coproduction écossaise/américaine réalisée par Boyle, qui n'a plus d'écossais qu'un certain humour un peu tordu et Ewan McGregor.

Reste que, pour les têtes dirigeantes, il semblerait que l'avenue des coproductions et de la collaboration demeure la principale voie à suivre dans l'atteinte de la rentabilité. Appuyé dans ses actions par la politique gouvernementale pour le cinéma, présentée en 2002 et intitulée *Working together, making a difference*, Scottish Screen a déjà des conséquences visibles et quantifiables sur l'industrie cinématographique écossaise.

On remarque ainsi des changements très importants notamment en matière de financement des films, mais pas nécessairement de la façon escomptée. Dans sa volonté de renta-

biliser à tout prix les films produits, Scottish Screen tente maintenant d'orienter la production nationale vers des films plus « légers » qui présentent un pouvoir d'attraction énorme sur les publics internationaux. Claire Chapman, directrice exécutive adjointe de Scottish Screen, est bien consciente du problème d'exportation que posent les films à fort contenu local et cherche des solutions du côté des auteurs : « Il est important d'inciter les auteurs et réalisateurs à sortir de ce modèle social en soutenant un autre type de films. Je ne sais pas si les scénaristes écrivent ce type d'histoires parce qu'ils pensent que cela va mieux se vendre ou parce que ces thèmes sont si profondément ancrés en eux, mais c'est ce qu'ils écrivent. Ce que nous souhaitons donc à long terme est d'encourager une production plus globale en finançant des projets plus facilement commercialisables. »

Pourtant, les différentes initiatives entreprises et le choix des projets financés jusqu'à maintenant donnent des résultats qui laissent perplexes. D'une part, bien que les productions locales aient considérablement augmenté depuis les trois dernières années, elles ne sont toujours pas assez nombreuses pour soutenir l'industrie locale; d'autre part, malgré le fait que l'augmentation du nombre de films produits soit proportionnelle à celle des fonds publics attribués au financement de longs métrages, force est de constater que la qualité des films ne suit pas la même évolution.

L'une des raisons à cela est certainement la façon discutable dont sont attribués les fonds publics. On semble confondre films locaux et films réalisés en Écosse, ce qui n'aide en rien pour cerner l'identité écossaise d'une industrie naissante comme le démontre *L'Audit on the screen industries in Scotland*, étude publiée au cours de l'été 2003 par un consortium composé des principaux intervenants du milieu, dont Scottish Enterprise, Scottish Screen et Scottish Executive. Ainsi, plutôt que de se baser sur l'esthétique ou sur les similarités dans le contenu pour définir l'identité écossaise des productions financées, l'étude utilise un système de classification des plus confus. Les films sont classés dans différentes catégories. Dans la catégorie A1, par exemple, se situent les productions écossaises ou coproductions avec des partenaires britanniques traitant de contenu écossais et dont le financement et les équipes

de productions sont totalement ou majoritairement écossais. Jusque-là, tout va bien. Mais dans une autre catégorie, les choses s'embrouillent. On y classe des longs métrages produits par des compagnies britanniques ou avec des partenaires d'outre-mer ayant un contenu écossais significatif et un soutien financier ou la participation d'un personnel écossais à la production. Claire Chapman résume bien l'ambiguïté de la situation lorsqu'elle explique la position de Scottish Screen sur la définition de ce qu'est un film écossais : « S'il y a de l'argent écossais dans un film, c'est un film écossais. » Ainsi, selon cette logique purement financière, *The House of Mirth* (2000) devient un film écossais puisqu'il a été filmé à Glasgow et produit par une compagnie locale alors que, dans les faits, il s'agit d'une coproduction américano-britannique dans laquelle on ne décèle aucune des qualités plastiques ou narratives qui caractérisent ce cinéma national.

Que ce soit le fait d'une nouvelle ligne directrice trop orientée vers l'exportation ou d'une nouvelle maturité identitaire cautionnée par les récents changements politiques, il reste que « l'écosséité » des films produits ces dernières années se révèle de plus en plus subtile. Évidemment, il demeurera toujours quelques incorruptibles pour filmer un contenu local à la manière écossaise. *Sweet Sixteen* (2002), le dernier film du tandem Loach-Laverty, est très fidèle au cinéma écossais plus traditionnel. Tout y est : le film relate le passage à l'âge adulte d'un jeune garçon de Glasgow provenant d'un milieu défavorisé, et le tout est filmé dans la plus pure tradition réaliste.

Cependant, on remarque un affaiblissement indéniable du contenu écossais au profit d'histoires plus universelles dans les films produits au pays depuis la création de Scottish Screen. Le dernier opus de Peter Mullan représente un bon exemple de cette nouvelle direction que prend le cinéma écossais. *The Magdalene Sisters* (2002), inspiré d'un scandale au sein d'une communauté religieuse irlandaise dans les années 1960, possède bien une dimension sociale importante, mais celle-ci est traitée dans une optique plus universaliste que dans ses films précédents. De même, l'esthétique du film est elle aussi moins clairement reconnaissable comme typiquement écossaise : aucune imagerie urbaine glauque ni de caméra aride et réaliste. Il reste

cinéma écossais

cette compassion dans le regard de Mullan envers ses personnages qui nous rappelle que nous sommes bien devant un film écossais.

Puis, il y a Boyle et la « relève ». Avec **28 Days Later** (2002), Boyle revient au pays, cette fois-ci sans Hodge, et renoue avec certaines des caractéristiques ayant fait sa marque de commerce. Cinématographiquement, nous sommes de nouveau dans une logique visuelle surréaliste, encore une fois bien servie par la caméra numérique lors de certaines séquences, tandis que l'on perçoit aussi le regard caustique du cinéaste sur ses semblables bien que le tout soit dilué dans un ensemble plus « grand public » qui pourrait facilement passer pour américain.

De son côté, Lynne Ramsay réussit, avec **Morvern Callar** (2002), son deuxième long métrage, à produire un film identifiable à un cinéma urbain typiquement écossais au moyen d'une histoire qui n'a pourtant rien de « local ». Esthétiquement, on remarque encore une fois cette logique visuelle surréaliste et onirique mise au service d'un road movie personnel. Superbes, les images de Ramsay sont résolument modernes et dénotent une compréhension profonde du langage cinématographique.

Cette profonde compréhension du langage est aussi présente dans **The Ticking Man** (2003) de Steven Lewis Simpson, présenté lors de la dernière édition du Festival des films du monde de Montréal. Deuxième long métrage du jeune réalisateur indépendant, ce film utilise les possibilités techniques propres au cinéma numérique et les met au service d'un thriller des plus efficace. Un autre phénomène intéressant avec ce film est le caractère écossais qui en émane, et ce, malgré la minceur de la trame narrative, que l'on perçoit notamment dans la dynamique des personnages et dans cet humour grinçant sous-jacent à l'ensemble du film.

Est-ce que les films de Boyle, Ramsay et Simpson marqueraient l'apparition d'une nouvelle école esthétique clairement définie? Difficile à dire pour le moment en raison du nombre restreint de films produits, mais une tendance semble se dessiner. Alors que certains affirment que les principaux intervenants du milieu sont face à un questionnement crucial pour l'avenir du cinéma national, qui revient à choisir entre un cinéma de niche ou un cinéma commercial, les films de Ramsay et de Simpson



The Ticking Man de Steven Lewis Simpson.



représentent peut-être la voie à suivre. Pour le moment, une certitude demeure, comme l'a si bien dit Simpson lors de son passage à Montréal : « La seule chose qui est certaine à propos de l'avenir du cinéma écossais est que le réalisme social misérabiliste doit disparaître pour de bon et qu'on doit produire de meilleurs films. » ■