THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Jean-François TUFFIER

Le 21 novembre 2022

Entre héritage et rupture : (in)visibilités sociales dans les fictions cinématographiques et télévisuelles britanniques des années 1990

École doctorale et discipline ou spécialité

Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication (ALLPH@) - Anglais

Unité de recherche

Cultures Anglo-saxonnes (CAS - EA 801)

Directrice(s) ou Directeur(s) de Thèse

Monsieur le Professeur Laurent MELLET

Jury

Jean-François Baillon, Professeur à l'Université Bordeaux - Montaigne

Nicole Cloarec, Maîtresse de Conférence à l'Université Rennes 1

Vincent Latour, Professeur à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Laurent Mellet, Professeur à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Shannon Wells-Lassagne, Professeure à l'Université de Bourgogne

Université Toulouse 2-Jean Jaurès
Laboratoire CAS-EA 801

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
Spécialité
Langues, Lettres, Civilisations Étrangères (LLCE)
Études Anglophones
Études filmiques et études culturelles britanniques

Entre héritage et rupture : (in)visibilités sociales dans les fictions cinématographiques et télévisuelles britanniques des années 1990

TUFFIER Jean-François

Présentée et soutenue publiquement
Le 21 novembre 2022

Directeur ou Directrice de Recherche
Monsieur le Professeur Laurent MELLET

JURY
Jean-François Baillon, Professeur à l'Université Bordeaux - Montaigne
Nicole Cloarec, Maîtresse de Conférence à l'Université Rennes 1
Vincent Latour, Professeur à l'Université Toulouse - Jean Jaurès
Laurent Mellet, Professeur à l'Université Toulouse - Jean Jaurès
Shannon Wells-Lassagne, Professeure à l'Université de Bourgogne

Remerciements

On peut croire qu'une thèse est le fruit d'un travail personnel mais celui-ci ne serait rien sans le soutien — la patience aussi — de ma famille, mes parents surtout, et de bon nombre de mes amis et amies proches. Qu'ils en soient ici remerciés de tout cœur. Je ne saurais trouver de mots assez forts pour illustrer ô combien leur présence a compté pour moi dans la conduite de ce projet.

Je souhaiterais remercier tout particulièrement Mme Pascale Bourdel et M. Pascal Bardet qui ont tout mis en œuvre pour m'aider à remplir mes obligations pédagogiques au sein de la formation que nous partageons, me permettant de ce fait de gagner un temps précieux pour ma rédaction.

Ma gratitude va aussi à toute l'équipe du groupe ArtLab, en particulier Mmes Nathalie Rivère de Carles, Sylvie Maurel et Isabelle Keller-Privat dont le travail a été pour moi une grande source d'inspiration.

Lors de cette expérience particulière, j'ai pu compter sur Mme Marie-Laure Maraval dont l'aide technique et la parfaite connaissance des besoins des doctorants lors de la rédaction m'ont été des plus utiles.

Comme on ne saurait parler d'expérience sans évoquer le partage, je voudrais exprimer ma plus sincère amitié à Mmes Anasthasia Castelbou, Laura Benoit et M. Mikaël Toulza.

J'adresse un profond et chaleureux merci à Mmes Hélène Dachez, Céline Magot et Patricia Rousseau, pour nos échanges nombreux et leurs relectures attentives. Leur écoute bienveillante m'a été d'une aide considérable.

Je dédie aussi ce travail à M. Marc Chaix qui a été en première ligne pour supporter mes doutes et mes humeurs, souvent changeantes au gré de l'évolution de mon travail. L'aboutissement de ce projet tient grandement à son soutien sans faille.

Enfin, pour avoir rendu ce travail possible, pour avoir su m'écouter mais aussi me guider avec bienveillance et professionnalisme, j'adresse à Monsieur le professeur Laurent Mellet mes plus vifs remerciements. Ma gratitude envers lui n'a d'égale que l'admiration que je lui porte.

Sommaire

INTRODUCTION **15**

APPRECIER LE CINEMA POPULAIRE BRITANNIQUE **45**

INTRODUCTION **47**

CHAPITRE 1 - LE CINEMA POPULAIRE : UN PRODUIT CULTUREL **50**

A) PEUT-ON ENCORE PARLER DE CINEMA NATIONAL ? 50

B) REPRESENTER LA CULTURE NATIONALE 65

C) LE CINEMA POPULAIRE BRITANNIQUE ET LA REINVENTION DE L'HERITAGE 84

CHAPITRE 2 - LE SPECTATEUR POPULAIRE **102**

A) LE BESOIN DE VISIBILITE A L'ECRAN : UNE LIBERTE CONDITIONNEE 102

B) L'USAGE DE LA REPRESENTATION 118

C) DE L'INTERET DES « VISUAL CULTURE STUDIES » 130

CONCLUSION **145**

ROYAUME(S) UNI(QUES) **147**

INTRODUCTION **149**

CHAPITRE 3 - LA DEMOCRATIE MOLECULAIRE **151**

A) LA VISIBILITE DES RHIZOMES 151

B) LA REPRESENTATION DE LA SOCIETE ENTRE HORIZONTALITE ET VERTICALITE 167

C) GEOGRAPHIE DES RHIZOMES 184

CHAPITRE 4 - FOYER ET IDENTITE INDIVIDUELLE **204**

A) L'ESPACE PRIVE TEL QU'ENVISAGE PAR LA SPHERE PUBLIQUE 205

B) LE FOYER OU LA SOCIETE EN PIECES 216

C) LE FOYER : ESPACE D'UNE NOUVELLE FORME DE DEMOCRATIE PUBLIQUE 228

CONCLUSION **239**

DENOMINATEURS COMMUNS **243**

INTRODUCTION **245**

CHAPITRE 5 - LE QUOTIDIEN REINVENTE ? **248**

A) OBJETS DE CONJONCTION 249
B) SYMBOLES CULTURELS 265
C) LE SON COMMUN 280
CHAPITRE 6 - MONDE COMMUN 295
A) LES COMMUNAUTES A L'ECRAN : ESPACES COMMUNS OU ESPACE PUBLIC ? 296
B) LA COMMUNION AVEC L'INSTANT DU SPECTATEUR 312
C) LES ŒUVRES ET L'ESPRIT DE LA NATION 322
CONCLUSION 343

DEVOLUTION MASCULINE 347

INTRODUCTION 349
CHAPITRE 7 - LES NOUVELLES FORMES DE MASCULINITE A L'ECRAN 353
A) LES « NEW LADS » 353
B) SEXUALITES MASCULINES 365
C) LES MASCULINITES FEMININES OU LE MIROIR DU MASCULIN. 380
CHAPITRE 8 - REDEFINIR LA NORME 395
A) APPREHENDER L'HOMOSOCIALITE 398
B) DISCOURS DE DOMINANTS 410
C) LA TROISIEME DIMENSION MASCULINE 426
CONCLUSION 442

CONCLUSION 445

FILMOGRAPHIE 455

CORPUS PRIMAIRE 457
CORPUS SECONDAIRE 459
AUTRES ŒUVRES CITÉES 460

BIBLIOGRAPHIE 463

CINEMA, CULTURE(S) ET DEMOCRATIE 465
CINEMA, ANALYSE DE L'IMAGE ET RECEPTION 475

CINEMA ET MUSIQUE **483**

CINEMA ET LITTERATURE **484**

CINEMA ET REPRESENTATION DES MASCULINITES **487**

INDEX DES ŒUVRES ETUDIEES **495**

Table des illustrations

FIGURE 1 - COMPARATIF DES SCENES D'OUVERTURE ET DE FIN DANS *EMMA, THE MATCHMAKER* 78
FIGURE 2 - ADAPTATION DU CHAPITRE 8 DANS *JANE AUSTEN'S EMMA* 81
FIGURE 3 - LES REPRESENTATIONS SOCIALES DANS *JANE AUSTEN'S EMMA*. 84
FIGURE 4 - JEU DE L'AMOUR DANS *EMMA, THE MATCHMAKER* 138
FIGURE 5 - LE JEU DE LA SEDUCTION DANS *PRIDE AND PREJUDICE* (1940) 139
FIGURE 6 - LA CULTURE VISUELLE ET LES REPRESENTATIONS COLLECTIVES DE LA FEMME A LA FENETRE. 142
FIGURE 7 - SCENE D'OUVERTURE DE *JANE AUSTEN'S EMMA*. 143
FIGURE 8 - MULTIPLES DE « UN » DANS *TRAINSPOTTING* 154
FIGURE 9 - L'EMANCIPATION HORIZONTALE DANS *THE FULL MONTY* 158
FIGURE 10 - SE DISTINGUER DU RANG DANS *SPICE WORLD* 160
FIGURE 11 - ÉPANOUISSEMENT CONTRARIE DANS *BILLY ELLIOT* 161
FIGURE 12 - LA FUITE FACE AU MARIAGE DANS *FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL* 163
FIGURE 13 - LES LIGNES DE FUITE DE TONY ET BILLY 165
FIGURE 14 - DES TRAINS QUI NE MENENT NULLE PART. 166
FIGURE 15 - L'EVASION LIMITEE DANS *TRAINSPOTTING* 167
FIGURE 16 - NIVEAUX DE LIBERATION DANS *BEAUTIFUL THING* 170
FIGURE 17 - DIFFERENTES PERSPECTIVES DE REUSSITE 171
FIGURE 18 - L'ELEVATION MOQUEE DANS *THE FULL MONTY* 172
FIGURE 19 - DES ISSUES IMPOSÉES 173
FIGURE 20 - LES PROMESSES INABOUTIES DANS *THE FULL MONTY* 176
FIGURE 21 - L'ASCENSION VERTICALE 178
FIGURE 22 - L'ASCENSION IMPOSSIBLE 179
FIGURE 23 - LE LIEN ENTRE LE SUJET ET L'INSTITUTION DANS *BRASSED OFF* 182
FIGURE 24 - DES ESPACES DIFFERENTS DANS UN MEME LIEU 188
FIGURE 25 - LIEU DE DESOLATION INSTITUTIONNELLE ET LIEU DE JOIE INDIVIDUELLE 190
FIGURE 26 - ESPACES DE LA RAISON ET DU CŒUR DANS *MRS BROWN* 194
FIGURE 27 - RECONSTRUIRE LA REALITE DE LONDRES DANS *TRAINSPOTTING* 195
FIGURE 28 - INCOMPREHENSION DES LIEUX DANS *TRAINSPOTTING* 197
FIGURE 29 -` LES LIEUX REINVENTES DANS *THE FULL MONTY* 201
FIGURE 30 - VIES PARALLÈLES DANS *BEAUTIFUL THING* 206
FIGURE 31- L'HARMONIE FAMILIALE DANS *SPRING AND PORT WINE* 209
FIGURE 32 - ASCENDANCES PUBLIC-PRIVE 210
FIGURE 33 - LE FOYER (RE)UNI A TABLE DANS LA PUBLICITE 216
FIGURE 34- REPAS SANS « RELIEF » 219
FIGURE 35 - LES ARRIERE-COURS ET LES INFORMATIONS CONTROLEES 220

FIGURE 36 - LA CHAMBRE ET LES ESPACES MENTAUX PRIVES 222
FIGURE 37 - LE SALON, ESPACE DE CONTESTATION 226
FIGURE 38 - LE SALON, LIEU DE CONFRONTATION PRIVE-PUBLIC 227
FIGURE 39 - LE TRAVESTISSEMENT COMME DENI DE VERITE DANS *BRASSED OFF* 230
FIGURE 40 - RESIGNATION ET RESISTANCE DANS *EAST IS EAST* 234
FIGURE 41 - LE SEUIL ET L'EXPRESSION DE L'IDENTITE DANS *EAST IS EAST* 237
FIGURE 42 - LES DIFFERENTS SENS DU BALLON SAUTEUR DANS *EAST IS EAST* 252
FIGURE 43 - CRITIQUE DE LA CONSOMMATION A OUTRANCE DANS *ABSOLUTELY FABULOUS* 254
FIGURE 44 - DEUX VOITURES, DEUX NATIONS DANS *KEEPING UP APPEARANCES* 255
FIGURE 45 - LA TRADITION MALMENÉE DANS *FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL* 263
FIGURE 46 - *MRS BROWN*, UN CONTE DE FEE INVERSE 269
FIGURE 47 - DES REINES SANS FARD 273
FIGURE 48 - LA TELEVISION, PERSONNAGE A PART ENTIERE. 277
FIGURE 49 - UNE MUSIQUE ET PLUSIEURS HISTOIRES DANS *BILLY ELLIOT* 287
FIGURE 50 – PRESENTATION DU « COSMIC DANCER » DANS *BILLY ELLIOT* 290
FIGURE 51 - LE DOUBLE SENS DE « PERFECT DAY » DANS *TRAINSPOTTING* 292
FIGURE 52 - REPRESENTATION DE LA DEVIATION DANS *FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL* 299
FIGURE 53 - LA TOTALITE DU MONDE EN UN SEUL LIEU 300
FIGURE 54 - UTOPIE REALISEE DANS *BAHJI ON THE BEACH* 304
FIGURE 55 – L'ESPACE PUBLIC DANS *BHAJI ON THE BEACH* 307
FIGURE 56 - *BILLY ELLIOT,* DE LA DETERRITORIALISATION A LA RETERRITORIALISATION 311
FIGURE 57 - UNE BOUCLE TEMPORELLE DANS *BILLY ELLIOT* 321
FIGURE 58 - CONSTRUCTION DE L'EMOTION DANS *BILLY ELLIOT* 327
FIGURE 59 - L'AGE INGRAT DE LA MASCULINITE 359
FIGURE 60 - L'INEGALITE DES ESPACES AUTORISES DANS *FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL* 374
FIGURE 61 - L'AVATAR DE L'HOMME D'INTERIEUR 378
FIGURE 62 - LA SUPERIORITE RELATIVE DE M DANS *GOLDENEYE* 391
FIGURE 63 - BOND, UN MODELE EN DANGER ? 396
FIGURE 64 - NOUVEAU MODELE, NOUVEAUX SUBORDONNES DANS *BILLY ELLIOT* 402
FIGURE 65 - RIVALITES HOMME-FEMME DANS LA SAGA BOND 415
FIGURE 66 - LES CLICHES SUR L'HOMOSEXUALITE DANS *FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL* 421
FIGURE 67 - CONSTRUCTIONS CHIASMIQUES DANS *BEAUTIFUL THING* 423
FIGURE 68 - LA CREOLISATION DU MASCULIN DANS *BEAUTIFUL THING* 435
FIGURE 69 - UN OBJECTIF, DEUX PROPOSITIONS DANS *BILLY ELLIOT* 438

INTRODUCTION

Il n'est pas toujours chose aisée de justifier toute la pertinence des études filmiques dans les domaines de l'histoire de la pensée et de l'histoire sociale. Des spécialistes tels que Sean Cubitt s'efforcent pourtant de démontrer que le cinéma n'est pas uniquement une source de divertissement mais aussi, voire surtout, un moyen de discuter et de comprendre l'existence sociale à une période donnée :

> The first thing a film (or any other media artefact) must do is to take responsibility for its own existence, an existence premissed on the medium's imbrication in circuits of materials and energy. As Hannah Arendt argued of another burden of history, 'We can no longer afford to take that which was good in the past and simply call it our heritage, to discard the bad and simply think of it as a dead load which by itself time will bury in oblivion'. We can neither look backwards for a lost utopia nor bury the past and hope it will go away[1].

Il y a en effet une véritable permanence de l'œuvre à travers le temps qui permet, en complément des considérations artistiques, de définir ce qui a motivé la création au moment de sa réalisation. Si Cubitt fait mention de progrès dans l'analyse des films érotiques et des films d'horreur dans cette perspective, il déplore que cela ne soit pas le cas pour ce qu'il nomme les « comédies », un terme qui requiert par ailleurs d'être utilisé avec précaution :

> While some advances have been made in the study of the erotic (by Linda Williams) and the horrific (by Barbara Creed), both comedy and tearjerkers have resisted analysis and remain in many ways the most difficult emotional technologies to account for, partially because they are among the least esteemed in intellectual circles[2].

Cubitt fait référence à l'aspect émotionnel qui relève de la réaction du spectateur dans sa rencontre avec l'œuvre. La relation entre un film et son public dépend en effet d'un ensemble de stimuli qui reposent pour leur très grande majorité sur l'expérience personnelle de chaque individu. C'est le degré de collusion entre la représentation de cette expérience et celle vécue qui motivera la subjectivation du film, or celle-ci ne peut dépendre que de l'environnement immédiat du sujet, donc d'une manière assez large, de sa culture. Les propos de Cubitt méritent bien entendu d'être davantage discutés mais pour les illustrer à grands traits dans un premier temps, il est intéressant d'étudier comment un film britannique, que l'on pourrait qualifier à la fois de « comedy » et de

---

[1] Sean Cubitt, « Film, Landscape and Political Aesthetics: *Deseret* », *Screen,* 57.1, 2016, 21-22.
[2] Sean Cubitt, « Challenges of Cinema », *Film, University, Press, and Studies,* JRank Articles, 2022, https://science.jrank.org/pages/8627/Cinema-Challenges-Cinema.html#ixzz7Zk16BDkh.

« tearjerker », est reçu par la critique française à vingt-cinq années d'intervalle. Il n'est pas anodin, tant l'événement est rare, de remarquer que le film *Beautiful Thing* de Hetty MacDonald[3] est ressorti en 2021 sur les écrans français à l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire. Si le genre du film oscille en effet entre l'humour et le drame, sa nature est hybride à bien d'autres égards. Il s'agit de l'adaptation d'une pièce de théâtre, initialement prévue pour une diffusion à la télévision, mais qui a finalement fait l'objet d'une sortie au cinéma. Il est en cela assez révélateur du fonctionnement particulier de l'industrie cinématographique britannique des années 90. Il importe également de remarquer ici que ce film avait pour vocation de s'adresser prioritairement au public national. L'histoire, qui traite de l'amour naissant entre deux jeunes hommes dans une banlieue ouvrière au nord de Londres, semble également être en rupture avec la politique sociale conservatrice en vigueur à cette période. C'est précisément sur ce point particulier qu'Elizabeth Lebovici insiste dans sa critique parue dans le journal français *Libération* en 1996, louant la dimension contestataire de l'intrigue :

> Tout ceci nous renvoie à une époque où Jean-Louis Debré est ministre de l'Intérieur en France, à l'affreux précédent britannique du fondamentalisme thatchérien et sa promotion de la famille comme valeur sûre. Mais quelle famille ? En 1988, la clause 28 du Local Government Act établit la distinction entre familles « réelles » et « prétendues », la première hétéro, la seconde homo, évidemment. Car cette clause interdisait non seulement la « promotion de l'homosexualité », mais encore, de tout travail « éducatif visant à faire accepter l'homosexualité comme une prétendue relation familiale »[4].

Si l'on compare à présent ce que dit Camille Nevers dans le même journal en 2021 à l'occasion de la sortie commémorative du film, on constate que la dimension politique et sociale du rôle des personnages gays dans la société ne constitue plus le cœur de l'article. Nevers[5] salue davantage la théâtralité de l'œuvre et l'importance accordée aux seconds rôles qui se retrouvent dans un espace horizontal que la critique qualifie de « construction mythologique et romanesque », caractéristique des « Anglais » en opposition à la « verticalité américaine ». Nevers apprécie l'esthétique du film à l'aune des considérations de son époque, faisant fi des préoccupations sociales de la période de production de l'œuvre. Elle qualifie d'ailleurs le film de « chronique queer », renvoyant la spécificité du

---

[3] Hetty MacDonald, *Beautiful Thing,* Channel Four Films, 1996.

[4] Elisabeth Lebovici, « Gay et teenager à Londres en 1995, c'est dans *Beautiful Thing,* joli film rose », *Libération,* 21 août 1996, https://www.liberation.fr/gay-et-teenager-a-londres-en-1995-c-est-dans-beautiful-thing-joli-film-rose-de-hettie-macdona_179314/.

[5] Camille Nevers, « *Beautiful Thing,* éclat de voisins », *Libération,* 30 juin 2021, https://www.liberation.fr/culture/cinema/beautiful-thing-eclat-de-voisins-20210630/.

film à sa sortie à un genre reconnu en 2021. Notons également la distinction culturelle que l'auteure établit entre ce qui relève selon elle d'un style anglais par opposition à une conception américaine de la société, dominante sur le marché du film. Enfin, cette comparaison ne saurait être pertinente sans faire référence à un article publié dans le magazine LGBTQI+ *Têtu* en 2021 puisqu'il est question dans le film d'une minorité sexuelle. Le journaliste parle cette fois d'un film « culte pour toute une génération » et « d'une comédie dans la plus grande tradition de l'humour *british* ». Une œuvre calibrée autant pour les fans de cinéma anglais que de films queers »[6]. Florian Ques envisage alors la résonance culturelle de l'œuvre spécifiquement au sein de la communauté LGBTQI+ et son attractivité pour tout un chacun. Si ces trois critiques reconnaissent l'existence d'un cinéma britannique, on ne saurait ignorer toute la confusion d'usage entre les adjectifs « anglais », « britannique » voire « *b*ritish », visiblement synonymes dans l'esprit des auteurs, mais renvoyant à des identités distinctes. Cela est d'autant plus vrai dans les années 90 où la dévolution est au cœur de la transformation politique envisagée par le gouvernement Blair. La question de l'identité du cinéma et de son rapport à l'identité nationale constituera en cela le point de départ de l'analyse proposée ici. Trois autres questions sont également soulevées par la mise en concurrence de ces trois articles. Citons tout d'abord la visibilité que le film offre à une « galerie » d'individus différents, pourtant membres d'une même société, que Nevers qualifie « de film d'ensemble et de désunisson gracieux », comme pour signifier que l'identité des sujets oscille entre unité et divergence. On notera également les différentes entrées culturelles remarquées par Florian Ques qui permettent au film de s'adresser à la fois à un groupe minoritaire et à un grand nombre de spectateurs. Enfin, c'est toute la dimension contestataire de l'œuvre de MacDonald par rapport à la politique hétéronormative qui lui est contemporaine qui mérite l'attention, ainsi que le fait remarquer Lebovici. Tous ces éléments donnent raison à Cubitt et nous invitent à réfléchir à une démarche d'analyse qui fera de la comédie populaire un objet d'étude fiable et pertinent de la société.

[6] Florian Ques, « *Beautiful Thing* : 3 raisons d'aller (re)voir ce classique gay qui ressort au cinéma », www.tetu.com, juin 2021, https://tetu.com/2021/06/30/cine-beautiful-thing-raisons-aller-voir-film-classique-gay-ressort-au-cinema/.

État de la recherche

Cette étude comparée de trois réceptions critiques de *Beautiful Thing* à deux périodes distinctes attire l'attention sur le fait qu'une œuvre filmique conçue pour le grand public participe au débat sans cesse renouvelé sur la construction des identités même hors de ses frontières. Il peut toutefois être opposé que cet exemple n'est qu'une coïncidence heureuse mais isolée qui ne permet pas de justifier la pertinence de l'étude des films populaires dans leur ensemble. Il convient alors de s'emparer du défi posé en creux par Cubitt pour vérifier si d'autres films grand public britanniques de la même période sont représentatifs du débat identitaire qui leur est contemporain au sein de la société dans laquelle ils ont été conçus.

La réédition en 2019 de l'anthologie dirigée par Robert Murphy au sujet des films britanniques des années 90, sans ajout ni commentaire supplémentaire, laisse à penser qu'en l'espace d'une vingtaine d'années la recherche n'a que peu avancé dans ce domaine[7]. Dans l'avant-propos, Murphy reconnaît ne pas avoir cherché à orienter les champs de recherche des articles proposés et avoir laissé les contributeurs libres de choisir ce qu'il leur paraissait important de discuter. On note que les différentes contributions, si elles s'avèrent parfois antagonistes, peuvent être classées selon trois thématiques majeures : la perte d'identité nationale des productions locales au bénéfice de la mondialisation, la révolution des multiplexes qui résulte de préoccupations économiques plutôt qu'artistiques, et enfin le dynamisme créatif retrouvé du secteur et sa capacité à représenter les crises identitaires qui affectent le pays lors de cette décennie. Les deux premières thématiques relèvent de la relation de cause à effet et ce sont précisément les politiques de soutien aux créations filmiques britanniques qui suscitent encore des constats des plus négatifs. C'est le cas de Jonathan Gems et Vinod Mahindru qui déclarent la mort du cinéma britannique à la suite de la dérégulation de l'économie conduite sous l'ère Thatcher[8]. Les deux auteurs affirment que, depuis 1983, il n'est plus possible d'envisager l'existence d'un cinéma national britannique capable de produire des œuvres au contenu propre à la culture nationale qu'ils qualifient d' « indigenous content ». Ils en imputent la responsabilité à l'inefficacité des différentes politiques culturelles depuis 1983 qui n'ont pas permis à des sociétés nationales mais indépendantes comme The Rank Organisation

[7] Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s* (2000), Londres, Palgrave, 2019.
[8] Jonathan Gems, Vinod Mahindru, *Who Killed British Cinema?,* Birmingham, Quota, 2017.

de survivre ou d'émerger. Cela vaut aussi bien pour la politique conservatrice que pour celle plus interventionniste du New Labour. Ce postulat appelle pourtant à la nuance dans la mesure où l'implication des chaînes locales de télévision telles que Channel 4 et BBC semble négligée et, surtout, les auteurs lient le contenu culturel d'un film à l'origine de la société de production. Le travail de Gems et Mahindru met toutefois en exergue la dépendance de la qualité de la production cinématographique à la volonté politique. Cécile Doustaly rappelle à ce sujet qu'au Royaume-Uni l'interventionnisme d'État dans le domaine de la culture « comprise comme le reflet d'un patrimoine et d'une identité nationale propres » reste sujet à méfiance et que l'art est davantage financé par des fonds privés[9]. Si la question de la qualité du film et sa relation avec la culture nationale sont des points qui restent à éclaircir, il ressort de ces études le lien ténu mais tenace entre l'objet filmique et sa fonction au sein même de la nation. Pour reprendre l'image employée par Nicole Cloarec sur la question de la représentation filmique dans les productions post-Brexit, nous pouvons considérer que les films britanniques sont le sujet d'une « cacophonie » où différentes voix s'élèvent pour définir chacune à leur façon ce qu'un cinéma national devrait être et comment il pourrait exister[10]. Il n'en demeure pas moins que, si l'on s'en tient toujours au constat de Nicole Cloarec sur la pérennité menacée des œuvres britanniques qui ne peuvent plus bénéficier des subsides de l'U.E., un financement extérieur ne signifie pas forcément une trahison à la culture « indigène » pour autant que chacun soit en mesure d'en donner la même définition.

Le renouveau de l'industrie cinématographique britannique à la fin du XXe siècle n'est pas systématiquement associé au paradoxe de mort cérébrale de son cinéma national. Il suffit pour s'en convaincre de rappeler les espoirs exprimés par Murphy :

> Nineties British cinema might not be the repository of a cornucopia of masterpieces we would desire, but it is growing out of a disastrous period of decay and decline. An industry which has found commercial success with films as different as *Four Weddings, Trainspotting* and *The Full Monty,* which has allowed the production of a range of films stretching from *Blue* (Derek Jarman, 1993) to *Judge Dredd* and which has attracted back audiences once feared lost forever, deserves at least two cheers. […] not since the late 1950s have we reached the end of a

[9] Cécile Doustaly, « Les politiques de soutien à l'art en Angleterre depuis 1990 : 'exception britannique', dirigisme ou modèle hybride ? », *LISA* 5:1, 2017, 6. https://journals.openedition.org/lisa/1505

[10] Nicole Cloarec, « In the Name of the British People: Words and Democracy in Three Post-Brexit Films », *LISA* 19:51, 2021, https://journals.openedition.org/lisa/13168

> decade when it was possible to look forward to things getting better rather than worse[11].

Certes, Murphy apprécie modérément, et non sans une certaine maîtrise de la litote, la qualité artistique des productions de la décennie. Il s'agit justement de l'un des sujets sur lesquels une certaine contradiction se fait entendre. Cette discorde n'est pas le fruit de la recherche *a posteriori* mais celui d'un débat contradictoire qui a agité la communauté scientifique dès que les trois œuvres mentionnées par Murphy ont permis aux « films britanniques » de renouer avec le succès international. Toute la question, à laquelle Gems et Mahindru apportent une réponse des plus tranchées, est de considérer ou non ces trois fictions à succès — et celles qui ont profité de ce regain d'intérêt du public — comme de véritables films nationaux. Andrew Higson souscrit à l'idée qu'il n'existe pas de cinéma national et son argumentaire repose sur la piètre qualité culturelle des productions locales qui, à trop vouloir copier le cinéma hollywoodien, ne constituent plus ce qu'il nomme « a critical cinema »[12], c'est-à-dire un moyen d'éclairer le public sur sa condition. Higson est particulièrement critique au sujet des films à contenus historiques qu'il nomme souvent « heritage movies » parce qu'ils ne donnent au public que l'illusion d'un savoir sur un passé glorieux et non une véritable connaissance de l'histoire. On citera par exemple ce qu'il dit de *Mrs Brown* de John Madden[13] :

> What these comparisons suggest is that for some audiences and for some in the film industry, a period film is a period film: that is to say, it doesn't really matter in which period the film is set, since the pleasures on offer tend to be the same. In this respect, we are bound to find a blurring of the distinction between the medieval and the early modern, for instance, and we are bound to find that filmmakers don't get the costumes 'right', as expert audiences invariably point out. This sort of historical myopia is partly a function of the desire to produce entertaining and commercially successful films, and it can be seen at work in the way that star images and generic conventions are mobilised for the representation of the past[14].

Higson ne remet donc pas nécessairement en cause, du moins s'en défend-il, la disparition de producteurs locaux d'envergure mais la recherche du succès populaire au détriment de la capacité du film national à faire émerger de nouvelles perspectives pour la nation. Il envisage par conséquent l'industrie du divertissement comme une défloration de ce qu'il

---

[11] Robert Murphy, « A Path through the Moral Maze », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s,* Londres, BFI, 2000, 1-16, 15.
[12] Andrew Higson, « The Limiting Imagination of National Cinema, *in* Mette Hjort, Scott MacKenzie, eds., *Cinema and Nation,* Londres, Routledge, 2000, 57-68, 64.
[13] John Madden, *Mrs Brown,* BBC, 1997.
[14] Andrew Higson, *Film England,* Londres, JB Tauris, 2011, 227.

considère être la substance du cinéma national, celle de donner matière à réflexion. Geoffrey MacNab nous invite à envisager quelque peu différemment ce qui peut justement être qualifié de cinéma populaire. MacNab fait référence au succès commercial local du film *Paddington*[15], fruit d'une coproduction européenne en pleine période de repli identitaire motivée par la campagne électorale au sujet du Brexit :

> The Britishness was one of the main selling points. Paddington stood for an idealized vision of the UK: a country where (at least on screen), decency and tolerance still ruled. This was part of its attraction to British audiences. It was offering a reassuring and old-fashioned picture of a consensus, that, in real life, had long since fractured[16].

Si cette description correspond à tout ce que Higson peut reprocher au cinéma qu'il qualifie d'« heritage film », il n'en demeure pas moins que le message de *Paddington* va à contre-courant de l'idéologie dominante dans les médias d'alors et que son succès exprime surtout un désir des spectateurs de retrouver une valeur qu'ils estiment perdue et qui compte à leurs yeux. D'une certaine manière, le choix du public « d'aller voir » *Paddington* peut alors être perçu comme l'expression de l'opinion d'une partie du peuple au sein du débat public. Il devient alors national car il est le reflet d'une frange de l'opinion concernée par le débat interne au pays. On déduit du constat de MacNab que le peuple peut choisir ce qui constitue sa culture ; ce ne sont pas les débats politiques qui façonnent son identité. Le succès d'un film populaire peut alors relever d'une position politique, non pas de l'institution, mais du peuple lui-même.

Peter Childs et Mike Storry permettent justement d'éclairer la distinction qu'il est souhaitable d'opérer pour véritablement percevoir le double sens de l'identité, qu'elle soit nationale ou culturelle :

> While culture may be seen as 'lived experience', shared by a community of people who relate to one another through common interests and influences, identity is concerned with how people see themselves, or are seen, in relation to others: as northerners or southerners, football or rugby enthusiasts, opera or blues fans and so on. In short, identity is perhaps two things: who people take themselves to be and who others take them to be. Cards showed, questions of national and personal identity are highly complex and contentious. [...] At one end of the scale, identity is partly prescribed by what the state considers important about people [...] At the other end of the scale, many people might consider the most important aspects of their identity to be their emotional life, their aspirations, their sporting

[15] Paul King, *Paddington,* Studio Canal, 2014.
[16] Geoffrey MacNab, *Stairways to Heaven, Rebuilding the British Film Industry,* Londres, JB Tauris, 2018, 484.

> or intellectual achievements and so on. So, we are also inevitably left with versions of identity rather than a single definitive identity for each individual[17].

Lorsque Cubitt cite les « comedies » et « tearjerkers », il fait indubitablement référence à un cinéma de masse qui s'adresse aux émotions, donc à la perception individuelle de chacun. On peut certes lui reprocher une relative approximation dans son approche car Nigel Mather a démontré que les films britanniques populaires, généralement renvoyés au genre de la comédie, étaient finalement des objets hybrides convoquant différentes émotions du rire aux larmes sur différents sujets de société[18]. Il semble alors loisible à chacun d'apprécier le contenu d'un film en fonction de la résonance particulière que celui-ci entretient avec l'un des aspects de sa propre identité culturelle. On en déduit également que cette identité entre le film et la culture individuelle est de nature différente en fonction du sujet. Cela remet directement en question l'identité du public.

Les contradictions de la recherche témoignent visiblement d'une appréhension différente de ce que constitue le grand public national, voire d'une confusion, que Fabrice Montebello met en avant. Montebello attire en effet l'attention sur le fait qu'il y a « la construction de deux représentations mythiques du public du cinéma. La première est positive et tire sa légitimité de l'idée que le 'cinéma est un art populaire'. La seconde est négative et provient de l'assimilation du cinéma aux aspects les plus dégradants de la 'culture de masse' »[19]. Swirski et Vanhanen proposent justement de mettre un terme à cette différentiation et d'envisager toute production culturelle sous l'angle du « nobrow », sans déterminer finalement son degré de sophistication intellectuelle dans la mesure où cela ne résulte que d'un jugement subjectif : « To call one of these principal currents high art and the other low-entertainement is to fail to notice that art too entertains, and that entertainment uplifts and provides catharsis »[20]. On retiendra d'ailleurs que Swirski et Vanhanen utilisent le terme de « artentainment »[21], un moyen pour eux de qualifier toute l'hybridité de la production artistique et commerciale et d'en valoriser l'intérêt intellectuel.

---

[17] Peter Childs, Mike Storry, « Introduction: the Ghost of Britain Past », *in* Mike Storry, Peter Childs, eds., *British Cultural Identities,* 5th Edition, Londres, Routledge, 2017, 1-36, 21.
[18] Nigel Mather, *Tears of Laughter. Comedy Drama in 1990s British Cinema,* Manchester, MUP, 2006.
[19] Fabrice Montebello, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires et images du public populaire », *Mouvements* 3, 2003, 113-119, 113.
[20] Peter Swirski, Tero Eljas Vanhanen, « Browbeaten into Pulp », *in* Peter Swirski, Tero Eljas Vanhanen, eds., *When Highbrow Meets Lowbrow. Popular Culture and the Rise of Nobrow,* New York, Palgrave, 2017, 1-10, 8.
[21] *Ibid.,* 5.

On notera leur usage de l'expression « a crossover form of life »[22] qui illustre la double fonction du cinéma populaire et nous permet de valider l'approche de la double identité défendue par Childs et Storry ainsi que l'hybridité des genres filmiques qui caractérise le cinéma grand public des années 90 démontrée par Mather. Soulignons brièvement que le terme de « nobrow » n'est pas une création de Swirski et de Vanhanen et que Mark Eaton l'a par exemple employé en 2006 pour qualifier deux œuvres de James Ivory[23], ce dernier ayant souvent été critiqué notamment par Higson pour sa propension présumée à produire des « heritage movies ». Considérer deux de ses films de « nobrow » induit en cela un relatif changement de point de vue quant à l'intérêt culturel de ses films. Cela reste toutefois une tâche compliquée, comme l'explique Laura Mayne dans son article sur la démarche entreprise par la chaîne Channel 4 pour présenter sa division FilmFour comme un acteur privilégié de la création culturelle au sein du pays. Mayne rapporte que l'enquête croisée commandée par la chaîne auprès de différents interlocuteurs du secteur cinématographique a mis en lumière un véritable dédain culturel pour les œuvres pourtant plébiscitées pour leur succès populaire : « *Four Weddings* and *Trainspotting* were consecrated professionally and popularly, but not 'expertly' (that is by cultural institutions) »[24].

Il est d'ailleurs manifeste que, outre la relation superficielle au passé que souligne Higson, bon nombre des comédies à succès des années 90 sont envisagées comme des contes de fée loin des réalités de la vie quotidienne. Leggott parle en effet de « Curtisland » en faisant allusion au scénariste de *Four Weddings and a Funeral* pour évoquer l'ensemble des comédies des années 90 au contenu jugé artificiel et idyllique[25]. D'autres spécialistes comme Sarah Street distinguent deux types de films historiques. Ceux qui renvoient à une idolâtrie inconditionnelle du passé qui s'apparentent aux « heritage movies » et d'autres qui associent le passé proche à des moments évocateurs de souffrance et de difficulté mais qu'elle limite au genre du « biopic »[26]. Street note que ces films témoignent de la même rigueur dans la représentation du contexte historique que les « heritage movies » mais qu'ils renvoient à des événements historiques précis et constituent le creuset de tensions

---

[22] *Ibid.,* 10.
[23] Mark Eaton, « Ivory and the New Nobrow Culture: Niche Marketing *The Wings of the Dove* and *The Golden Bowl* », *Literature Film Quarterly* 34:4, 2006, 257-266.
[24] Laura Mayne, « Assessing Cultural Impact: Film 4 Canon Formation and Forgotten Films », *Journal of British Cinema and Television* 11:4, 2014, 459-480, 469.
[25] James Leggott, « Travels in Curtisland, Richard Curtis and British Comedy Cinema », *in* I.Q. Hunter, Laraine Porter, eds., *British Comedy Cinema,* Londres, Routledge, 2012, 184-195.
[26] Sarah Street, *British National Cinema,* 2nd Edition, Londres, Routledge, 2009, 130.

sociales. On peut alors se demander si des films tels que *East Is East*[27], dont l'intrigue est située dans un passé proche, évoque l'enfance du scénariste et aborde des sujets sociétaux évocateurs de tension comme le racisme, appartiennent à « Curtisland » ou au « biopic ». On peut aussi regretter que des films à l'image de *Brassed Off*[28] n'entrent dans aucune de ces catégories. Cela relève peut-être d'un débat stérile si l'on considère les travaux récents de Dina Copelman au sujet de la popularité internationale de la série britannique *Downton Abbey*[29]. Il serait en effet tentant d'associer cette série à ce que Leggot appelle « Curtisland », mais Copelman attire l'attention sur ce que le succès d'une série historique comme celle-là signifie. Les produits dérivés et la fascination du public, entre autres choses, permettent à la série de devenir partie intégrante du quotidien visuel des individus. Le passé fictionnel coexiste ainsi avec le présent réel. Copelman parle alors d'une « source de savoir accessible à tous » qui permet d'envisager une autre forme de vie en communauté en la visualisant dans un passé revisité : « It offered viewers a desired past that was presented as community-minded and it also created community in the present »[30]. Selon Copelman, sans négliger le soin extrême apporté à la reconstitution du passé ni ses velléités commerciales, la série offre au public des possibilités de réinventer sa vie au quotidien et crée surtout un lien social. Contrairement à la théorie de Higson sur les « heritage movies », Copelman montre que ce n'est pas le vernis de connaissance historique garanti par une reconstitution fidèle qui constitue la fin de ces films, ce serait plutôt l'un des moyens qui permettent au public d'envisager sa situation présente et expliquent ainsi le désir de consommer des produits dérivés de la série. Toute proportion gardée, Shannon Wells-Lassagne et Armelle Parey dans leur étude de l'adaptation filmique dressent un constat approchant. Elles estiment que la question de la fidélité à l'œuvre source n'est pas le propos :

> As an artistic medium, filmmakers necessarily influence meaning, making Mira Nair's *Vanity Fair* (2004) as a study of feminism and postcolonialism, for example, as a commercial medium, industrial pressures influence generic affiliations and marketing efforts, while audience expectations play a major part, foregrounding

[27] Damien O'Donnell, *East Is East,* FilmFour, 1999.
[28] Mark Herman, *Brassed Off,* Channel Four Films, 1996.
[29] Julian Fellowes, *Downton Abbey,* ITV, 2010-2015.
[30] Dina Copelman, « Consuming *Downton Abbey:* The Commodification of Heritage and Nostalgia », *Journal of British Cinema and Television* 16:1, 2019, 61-77, 71.

> a minor role to highlight the popular actor playing it, creating a love interest as a prerequisite to screen narrative, etc[31].

Les deux auteures considèrent que la valeur de l'adaptation filmique tient davantage dans sa collusion avec le présent et cela vaut tout particulièrement pour les fins des films auxquelles on reproche souvent un manque de fidélité. Par conséquent, un film commercial peut être envisagé comme le reflet de la société au sein de laquelle il a été construit. Nigel Mather, s'il reprend l'idée que les films britanniques des années 90 sont en décalage avec la réalité et parle lui aussi de « Curtisland », s'emploie à démontrer en revanche que les films commerciaux britanniques ont tous bien témoigné de l'évolution des comportements en société, et y ont participé :

> Such a focus on particular movements and subgenres can be helpful in locating important changes in how film-makers have sought to depict sexual, emotional and romantic relationships within British culture during particular periods of British social history[32].

Les recherches de Sarah Godfrey s'inscrivent dans cette démarche. L'auteure, contrairement à Vinod et Mahindru, affirme que le réveil de l'industrie cinématographique dans les années 90 est bien réel et propose un large éventail de portraits masculins significatifs qui méritent d'être analysés sous l'angle de la représentation du discours post-féministe sur la masculinité :

> British cinema during this period provided a consistent but expansive repertoire of masculinities and this book seeks to mine this recent and rich historical material in order to analyse the ways in which British film constructed narratives of masculinity and how these can be seen as constituting a culturally inflected iteration of postfeminist masculinity[33].

Ce regain d'intérêt récent pour un cinéma quelquefois méprisé se perçoit également dans la comparaison entre deux articles de Stuart Hanson publiés à une vingtaine d'années d'intervalle au sujet des multiplexes. Dans le premier, publié dans l'anthologie de Murphy, Hanson reconnaît aux multiplexes l'avantage d'avoir relancé l'industrie cinématographique moribonde mais considère que leur intérêt artistique est pour le cinéma ce que les fast-foods représentent pour la gastronomie. Il conclut que les films

---

[31] Armelle Parey, Shannon Wells-Lassagne, « On Adapting Endings », *in* Armelle Parey, Shannon Wells-Lassagne, eds., *Adapting Endings from Book to Screen. Last Pages, Last shots,* Londres, Routledge, 2021, 9-20, 14.Les auteures font référence à l'adaptation filmique du roman *Vanity Fair* de William Makepeace Thackeray réalisée par Mira Nair en 2004. Mira Nair, *Vanity Fair,* Granada, 2004.
[32] Nigel Mather, *Sex and Desire in British Films,* Manchester, MUP, 2022, 308-309.
[33] Sarah Godfrey, *Masculinity in British Cinema, 1990-2010,* Édimbourg, EUP, 2022, 1.

britanniques sont contraints de s'adresser à un public ciblé pour se différencier des grandes productions hollywoodiennes. Il parle ainsi de marché de niche, « niche markets »[34]. Il serait alors possible de déduire que le cinéma britannique des années 90 est devenu exclusif. Le second article de Hanson, plus récent, s'il continue de dissocier art et loisir, estime toutefois que l'essor des multiplexes participe à un changement d'attitude collectif eu égard au cinéma : « In conclusion, it is important to consider the development of the multiplex cinema as part of a wider narrative about the re-positioning of cinema-going as a collective, public form of visual entertainment »[35]. Ce dernier constat permet de souligner toute l'universalité du film commercial à la fois dans sa représentation de la société et dans l'adhésion populaire qu'elle peut susciter.

Pour conclure cet état de la recherche, c'est toute la question de l'identité du et dans le film commercial britannique des années 90 qui est sujette à controverses. Faut-il considérer les films populaires britanniques comme des œuvres artistiques, des objets de divertissement ou les deux ? Dans ce dernier cas, comme semblent le défendre bon nombre de chercheurs actuels, il importe d'évaluer son degré d'identité avec les préoccupations de son public et de déterminer de quelle(s) façon(s) il peut l'aider à considérer son identité au sein de la société. C'est par conséquent sa portée politique qui requiert toute notre attention. En effet, les années 90 au Royaume-Uni sont caractérisées par une sorte de désorientation identitaire et culturelle qui résulte de trois changements de gouvernement et de conceptions de la société, ainsi que du débat sur la dévolution. L'introduction d'Alwyn Turner dans son ouvrage *A Classless Society: Britain in the 1990s* fait état d'un besoin des Britanniques d'une identité renouvelée, dont les politiciens ont tenté de s'emparer pour promouvoir chacun à leur tour l'idée d'une nouvelle société plus inclusive[36]. Toutes ces idées ont été finalement inspirées selon Turner par les mouvements « anti-establishment » des années 80 et les idées libérales de Livingstone dans les années 60[37]. Le constat de Turner résume globalement le ton des différentes études menées sur cette période en Grande-Bretagne. Nous retiendrons d'ailleurs la citation suivante :

> The search for an identity, for a shared set of values, was largely prompted by the supposed Thatcherite repudiation of society, but was made more acute by the

[34] Stuart Hanson, « Spoilt for choice? Multiplexes in the 90s », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the the 90s, op. cit.,* 48-59, 56.
[35] Stuart Hanson, « The Rise of the Multiplex », in I.Q. Hunter, Laraine Porter, Justin Smith, eds., The Routledge Companion of Cinema History, Londres, Routledge, 2017, 317-327, 325.
[36] Alwyn Turner, *A Classless Society: Britain in the 1990s,* Londres, Aurum, 2013, 9-28.
[37] *Ibid.,* 15.

> growing influence of the European Union and by the looming inevitability of Devolution within the United Kingdom. The political shape of the nation was being redefined, and with that came a need to redefine what constituted Britishness[38].

Ce constat ne fait que renforcer notre intérêt pour cette décennie dans l'histoire de l'identité britannique.

La visibilité en question

Si l'on parle d'identité, on évoque immanquablement la présence d'un regard autre sur soi ou notre propre vision de l'autre. Il s'agit bien d'une relation duelle. Retenons ici la définition précise que donne Michel Castra de l'identité d'après les travaux de Dubar :

> L'« identité pour soi » renvoie à l'image que l'on se construit de soi-même. L'« identité pour autrui » est une construction de l'image que l'on veut renvoyer aux autres ; elle s'élabore toujours par rapport à autrui, dans l'interaction, en relation avec l'image que les autres nous renvoient, c'est une reconnaissance des autres. [...] L'individu appartient ainsi de manière simultanée ou successive, à des groupes sociaux qui lui fournissent des ressources d'identification multiples39.

Tout n'est alors question que de reconnaissance de cet autre et, si l'on considère le bilan que nous avons préalablement dressé de l'état de la recherche, c'est bien la reconnaissance qui est en jeu à différents niveaux. Cette « re-connaissance » suppose d'évaluer la pertinence de notre propre savoir et de nos critères de jugement en les comparant à l'aune d'une réalité autre qui est portée à nos yeux. Sandra Laugier affirme à ce sujet que le cinéma contribue pleinement à cette découverte : « Le cinéma guérit alors du scepticisme[40] en nous montrant d'une part un monde qui existe tout seul, sans notre contrôle, d'autre part en nous montrant comment être affecté par ce monde, être éduqué par cette expérience partagée »[41]. Raphaël Jaudon estime qu'il s'agit en outre d'une des qualités politiques majeures du cinéma du quotidien. S'il ne cite pas les œuvres commerciales dans son étude, Jaudon s'appuie sur les films qui représentent le quotidien, en particulier ceux qui rendent visible l'existence de la sphère publique et de la sphère privée. En s'appuyant

---

[38] *Ibid.,* 17.

[39] Michel Castra, « Identité », *in* Paugam Serge, dir., *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, PUF, 2000, 72-73.

[40] Laugier s'inscrit en cela dans la droite ligne des travaux de Cavell sur le scepticisme notamment dans : Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary* (1988), Chicago, UCP, 1994. Cavell définit le scepticisme comme tout ce que l'on ne connaît pas.

[41] Sandra Laugier, « Cavell : Scepticisme et reconnaissance », *in* Christian Lazzeri, Alain Caillé, dirs., *La Reconnaissance aujourd'hui,* Paris, CNRS, 2009, 273–301, https://books.openedition.org/editionscnrs/7225?lang=fr.

sur les travaux de Déotte, Jaudon montre que, si la visibilité s'entend comme ce qui se montre en public, rendre la sphère privée visible signifie que les sphères d'existence sont doubles[42]. Par conséquent, la sphère privée devient politique comme tout ce qui est rendu visible. La théorie de Jaudon rejoint en tout point celle de Cavell quand il déclare : « on peut raisonnablement attendre du cinéma qu'il nous réapprenne à voir la splendeur de l'ordinaire »[43]. Le cinéma est donc intimement lié à la vie politique. En cela, Laugier considère que « rendre le privé public, faire en sorte que la voix privée soit publique, c'est bien le problème de la démocratie, de la reconnaissance et de la confiance en soi »[44]. On ne peut que faire le lien entre ce postulat et toutes les composantes de l'identité que nous avons évoquées précédemment : le fait de savoir que sa voix est reconnue par la nation, de se sentir membre d'une nation (mais aussi d'un groupe) et enfin accepter sa propre individualité. Il importe de rappeler que Cavell voyait dans le cinéma populaire, en particulier les comédies américaines sur le remariage des années 30, un medium particulièrement efficace pour aborder toutes ces dimensions[45]. Nous sommes alors tentés de mener la même expérience sur le cinéma populaire britannique des années 90. Nous avons vu que les différentes recherches dont il a jusqu'à présent fait l'objet l'ont tour à tour mis à l'écart ou bien ont valorisé son intérêt. S'il a parfois été jugé incapable de permettre l'expression de voix multiples en ne faisant la promotion que d'une monoculture centrée sur la célébration d'un passé idéalisé, il suscite aussi l'attention pour sa capacité à exprimer une voix discordante, fédérer de nombreuses voix et ouvrir la voie à d'autres sphères d'existence. C'est par conséquent toute la portée démocratique des films populaires de cette décennie que nous nous proposons d'étudier ici. L'analyse des sphères d'existence ainsi que des différentes modalités d'existence, rendues visibles à l'écran dans ces œuvres, nous permettra de mesurer toute leur portée démocratique. Dans la mesure où, selon Jacques Rancière, une fiction a la faculté de créer un « effet d'égalité »[46], il s'agira d'évaluer si l'individuel et le collectif peuvent coexister dans l'ébauche d'une proposition de société motivée par les impératifs institutionnels, les problématiques sociétales et la perception du quotidien de la période de production. Il

---

[42] Raphaël Jaudon, « Puissances de l'insignifiance. La politisation du cinéma au quotidien », *Mise au point,* 14, 2021, https://doi.org/10.4000/map.5208.
[43] *Ibid.*
[44] S. Laugier, « Cavell : Scepticisme et reconnaissance », *op. cit.,*300.
[45] Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage,* Cambridge, HUP, 1981.
[46] Jacques Rancière, *Le Fil perdu. Essai sur la fiction moderne,* Paris, La Fabrique, 2021, 26.

importera aussi et surtout d'évaluer à quel point cette perspective rompt avec le modèle institutionnel ou y souscrit. Cela ne pourra avoir de sens que si les films choisis font l'objet de comparaison méta-référentielles avec d'autres œuvres d'art mais aussi avec l'environnement économique, social et politique de la période. En cela, cette démarche s'inscrit dans ce qui constitue, selon Lawrence Grossberg l'essence des « Cultural Studies » :

> Cultural Studies describes how people's everyday lives are articulated by and with culture. It investigates how people are empowered and disempowered by the particular structures and forces that organize their everyday lives in contradictory ways, and how their (everyday) lives are themselves articulated to and by the trajectories of economic, social, cultural, and political power. Cultural studies explores the historical possibilities of transforming people's lived realities and the relations of power within which those realities are constructed, as it reaffirms the vital contribution of cultural (and intellectual) work to the imagination and realization of such possibilities[47].

On comprend du postulat de Grossberg que les « Cultural Studies » s'intéressent au quotidien des individus et à la façon dont des œuvres culturelles viennent influencer la perception que chacun peut avoir de sa propre vie, que ce soit en accord ou en rupture avec le récit institutionnel qui en est fait. Cet angle d'étude est d'autant plus pertinent qu'il embrasse toutes les questions que nous venons de soulever. On notera en effet que deux aspects essentiels sont mis en exergue et qu'ils sont dépendants l'un de l'autre. Le premier est la dimension démocratique de l'œuvre qui mesure le degré d'autonomie alloué à chacun pour exprimer sa propre vision de l'existence. Le second fait état de transformations potentielles proposées au spectateur. Cela sous-entend que l'œuvre peut jouer deux rôles distincts. Soit elle renforce la continuité de l'ordre établi pour l'avenir — on peut alors parler de perpétuation d'héritage — soit elle propose des « changements historiques » et envisage alors des perspectives de renouveau en rupture ou en décalage avec la situation présente. C'est par conséquent le rapport qu'entretient le film avec le récit historique officiel qui doit en premier lieu être discuté. Il importe de mesurer la contrainte institutionnelle qui pèse sur les choix de vie de tout un chacun et le degré d'autonomie et de liberté que chaque sujet peut se voir octroyer pour se construire. On remarque que la culture prend directement part à la tension qui règne entre prescription et liberté. Faut-il alors voir dans les films commerciaux un moyen de canaliser les velléités d'affirmation de soi au bénéfice d'un modèle unique imposé par la société ? Ou bien, ces

[47] Lawrence Grossberg, *Cultural Studies in the Future Tense,* Londres, Duke UP, 2010, 8.

films constituent-ils la voix qui guide le sujet sur le chemin de la renégociation pour faire reconnaître son choix de vie par la société ? Cela suppose prioritairement de définir un corpus suffisamment large mais cohérent qui permette de déterminer qu'il existe bien un cinéma populaire britannique qui traite de l'identité britannique à destination d'un public britannique. La répétition de l'adjectif de nationalité n'est aucunement anodine car, en tentant de résoudre cette première question, c'est tout le processus de création de l'identité nationale et le rôle qu'y joue le cinéma populaire qui sont en jeu.

Il sera alors possible de discuter comment sont envisagées les différences individuelles et quels espaces de représentation leur sont proposés au sein de l'intrigue. Grossberg évoque lui aussi le quotidien, ce qui renvoie immanquablement à la vie de chaque individu dans deux espaces censément distincts que sont la sphère publique et la sphère privée. Alors que l'héritage institutionnel place l'uniformité comme ciment de l'ordre social et relègue les différences dans la sphère privée où elles sont invisibilisées, il est possible de se demander ce que le fait de rendre visible la sphère intime peut induire comme changement par rapport au fonctionnement traditionnel. Ces lieux d'expression seront également le théâtre d'une relation à la culture de l'autre. Les relations de pouvoir s'expriment ainsi à travers la culture partagée. Il faut toutefois distinguer la démocratisation de la culture, où l'autre est invité à s'approprier la culture établie, et la démocratie culturelle, où la culture collective naît d'un échange entre les cultures. Cela signifie qu'une référence culturelle visible tel un emprunt à une autre forme d'art n'aura pas nécessairement la même résonance ni le même effet d'un individu à l'autre. En cela la fonction démocratique du cinéma populaire sera appréciée selon sa capacité à fédérer différentes identités culturelles. Enfin, la dernière dimension du pouvoir qui mérite d'être considérée est celle de la relation entre les sexes. L'hétéronormativité de l'hégémonie masculine se trouve en effet contestée par le féminisme et les manifestations des minorités sexuelles et il importe de mesurer comment le film populaire contribue à résoudre ce conflit.

Perspectives d'étude

En revenant à la comparaison entre les trois articles français sur *Beautiful Thing,* il nous est possible de clarifier quatre axes d'études sur lesquels nous souhaitons fonder notre analyse. Les approximations des journalistes français sur l'emploi des adjectifs de nationalité qualifiant *Beautiful Thing* confirment les craintes exprimées par Ian Christie au

début des années 2000 au sujet de la perte d'identité des productions locales au profit d'une vision externe de la britannicité qu'un financement européen exigerait. Le risque selon Christie est de créer des œuvres estampillées britanniques dont le contenu culturel se distingue des autres films européens sans pour autant faire sens pour les Britanniques eux-mêmes ; en d'autres termes le public britannique ne se reconnaîtrait pas dans le cinéma britannique. La britannicité de films financés hors du Royaume-Uni finirait selon Christie par n'illustrer qu'une certaine conception de l'identité britannique établie par des décideurs extérieurs. Christie questionne justement le sens du mot « British » : « British-well. British-what ? »[48]. Son article tend à démontrer que l'identité nationale britannique est menacée par l'image que des producteurs extérieurs voudraient lui donner. L'exemple de *Beautiful Thing* permet d'inverser cette perspective dans la mesure où son public premier comme son financement sont britanniques. Nous sommes alors en droit de retourner la question de Christie sur les productions locales pour mesurer quelle définition de la britannicité elles offrent à leur public, et évaluer si la perception qu'a le public de sa propre identité et celle présentée à l'écran sont convergentes. Le postulat de Christie reconnaît également en creux l'influence de l'œuvre cinématographique sur les esprits. Il induit que la représentation d'un sujet à l'écran pourra guider la perception que s'en fera le public et, dans certains cas, conduire à la méconnaissance davantage qu'à la reconnaissance. Jennifer Petersen justifie cette affirmation en retraçant l'histoire de la censure filmique au XXe siècle et conclut : « The definition of film as conduct placed it within the jurisdiction of legal constraint and positioned film as a vehicle for social coordination and control. Thus, the very definition of film [...] functioned as a technique of governance »[49]. Il importe par conséquent d'identifier ce qui permet de considérer qu'un film est britannique et comment il aborde la question de l'identité nationale. L'étude de Petersen invite également à mesurer le degré de dépendance de l'œuvre au récit national voulu par les institutions. Si l'on se réfère à la critique de *Beautiful Thing* par Lebovici, on peut supposer que certaines créations filmiques destinées au grand public prennent la liberté de rompre avec l'image de la société ainsi que les institutions la conçoivent. L'identité reste par conséquent une question fondamentale d'autant plus qu'elle se construit sur deux paradigmes : l'identité nationale qui renvoie au sentiment d'appartenance de l'individu à son pays et l'identité de l'individu.

---

[48] Ian Christie, « As Others See Us », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s, op. cit.*, 68-79, 68.
[49] Jennifer Petersen, « Can Moving Pictures Speak? Film, Speech, and Social Science in Early Twentieth-Century Law », *Cinema Journal* 53:3, 2014, 76-99, 98.

Bhikhu Parekh démontre à ce propos que ces deux identités sont rarement en totale harmonie l'une avec l'autre : « For the most part, we are both content with and critical of our identity in different degrees »[50]. Tout dépend selon lui du degré d'intégration des identités individuelles au sein de l'identité nationale. C'est en cela que les années 90 au Royaume-Uni constituent une aire géographique et temporelle particulièrement pertinente. En défendant le projet de dévolution contre la critique de la droite conservatrice, Parekh distingue également deux types d'identité nationale qui se trouvent être en contradiction. La première, défendue selon lui par la « New Right », consiste à cultiver une vision uniforme et ethnocentrée du Royaume-Uni, calquée sur la domination historique du pays, promouvant de ce fait une société blanche. La seconde, dont Parekh se fait le héraut, consiste au contraire à brosser le portrait d'une identité nationale protéiforme, considérant toute forme d'expérience culturelle comme une représentation valide de la cohésion nationale :

> Blair also stresses Britain's long tradition of tolerance, cultural plurality, hospitality to different ways of life, social compassion and youthful spirit. His view of British history is largely free of the Thatcherite gloating over how the country 'civilised' the inferior races in Asia and Africa and 'saved' the rest of Europe from its internal barbarians. As against Hague, Blair also appreciates that Britain has long been and still remains a class-ridden society and needs to be far more open and inclusive[51].

On remarque de ce fait que ces deux conceptions opposées reposent sur deux visions différentes du passé : la première se conformant à son héritage historique, la seconde le remettant en question pour le réinventer. Il s'agit là d'une dichotomie entre héritage et rupture qui mérite justement d'être perçue dans l'ensemble des représentations visuelles proposées au public national durant les années 90. Qui plus est, le projet de « New Britain » défendu par Tony Blair laisse supposer une redéfinition à échelle nationale, mais aussi internationale, du terme « britannique ».

Un travail sur l'identité britannique au cinéma supposera de distinguer les différences entre une britannicité perçue de l'extérieur et une identité interne au pays, puis de clarifier le rôle que joue l'œuvre dans la formation de l'identité nationale entre perpétuation et renégociation. A cela s'ajoute la question de l'identité individuelle et de sa validité eu égard au modèle national. En s'adressant à un public aussi large que possible,

---

[50] Bhikhu Parekh, « Defining British National Identity », *The Political Quarterly* 71:1, 2000, 251-262, 252.
[51] *Ibid.,* 261.

le cinéma populaire se doit de satisfaire des spectateurs qui perçoivent diversement ce qu'est l'identité nationale, mais qui sont aussi en mal de reconnaissance. C'est toute la dimension du désir spectatoriel de représentation de soi qui entre alors en jeu. Il faut par conséquent envisager d'étudier l'identité nationale à l'écran sur trois niveaux pour mieux cerner sur lequel d'entre eux l'œuvre filmique repose. Le premier niveau est transnational et met en évidence une tension entre une fiction de l'identité britannique mondialisée et la réalité identitaire du pays. Suffit-il par exemple d'adapter un roman du canon au cinéma pour garantir que l'œuvre soit une fidèle représentation de la société britannique ? Le deuxième niveau concerne le débat politique sur ce qui fait l'essence du modèle national et quel(s) modèle(s) de vie y correspond(ent). Le troisième niveau quant à lui est celui de l'individu et de son sentiment d'appartenance ou non à l'identité nationale. Dans les trois cas, on constate qu'il y a une opposition entre deux modèles. Quand Nevers parle d'horizontalité et de verticalité, elle aborde sans véritablement la nommer la question de la rupture potentielle entre l'identité imposée, entendue comme une identité créée à un niveau institutionnel, et l'identité perçue, celle que chaque sujet considère sienne.

Ainsi, le public cinématographique ne peut nullement être envisagé comme un ensemble homogène. C'est au contraire son hétérogénéité qui contraint le film grand public à déployer différents moyens pour permettre à chacun de se reconnaître à l'écran et susciter l'adhésion du plus grand nombre. Cela se rapproche beaucoup de la définition que donne Parekh du sentiment d'appartenance national britannique :

> We should not therefore expect an identical form of belonging from all citizens, nor think little of those who fail to measure up to an idealized model of a 'true' Briton. As long as they are all committed to its integrity and well-being and recognize their obligations to each other, they belong together and are all British[52].

La théorie défendue par Parekh stipule que l'individu s'impliquera dans la vie collective proportionnellement à la reconnaissance que sa culture se verra accorder au sein de la société. Parekh confirme sa théorie selon laquelle la nation doit rompre avec un modèle imposé et accepter la pluralité pour susciter l'envie de s'identifier à elle. On retrouve alors l'image « d'ensemble et de désunisson » que Nevers emploie pour parler de la place accordée aux individualités dans *Beautiful Thing*. En effet, le film agrège en un collectif un ensemble de personnalités diverses. A travers l'oxymore de Nevers, on perçoit l'existence

[52] Bhikhu Parekh, « Being British », *Government and Opposition* 37:3, 2002, 301-315, 305.

d'une voie médiane entre le collectivisme uniformisant et l'individualisme forcément exclusif. Cette voie ne peut être ouverte selon Joëlle Zask que par la démocratie culturelle telle qu'elle l'identifie. Zask attire l'attention sur la différence fondamentale entre la démocratie culturelle et la démocratisation de la culture, qui est une forme d'accès à la culture pour tous. Zask estime que le simple fait de « donner accès » prive l'individu de sa liberté de choix et sous-entend une présélection de ce qu'on souhaite montrer[53]. La démocratie culturelle doit plutôt s'entendre comme une forme de partage entre tous qui laisse à chacun le choix de s'approprier ou non ce qui lui est proposé. Zask rompt de facto avec l'héritage institutionnel dans la mesure où elle estime que le pouvoir politique n'est plus prescriptif mais ne constitue qu'un moyen de promouvoir ce partage entre cultures[54] :

> Outre le niveau des institutions, il existe en démocratie un niveau plus fondamental, celui des modes de vie. De ce point de vue, la démocratie culturelle se révèle une forme de partage culturel qui vient en complément de ce qui a été exprimé jusqu'ici. Un tel partage se situe en deçà ou au-delà des institutions politiques proprement dites. Loin des idées de partition auxquelles Michel Foucault a subordonné le phénomène idéologique et social du partage, il signifie une interaction entre les mécanismes de réalisation de soi, qui dépendent de l'usage individualisé des ressources communes, et la création de biens communs cohérents par rapport aux nouvelles individualités et aux nouveaux modes de subjectivation qui se produisent sans cesse quand les individus participent effectivement à la fabrique de leurs conditions d'existence[55].

La participation du film populaire à la démocratie culturelle se mesure par conséquent dans son traitement des individualités et dans la représentation de leur environnement immédiat. L'étude de certaines de ces œuvres doit alors permettre d'établir si la place accordée aux formes de vie, corollaire au partage des cultures, supplante la promotion d'un idéal unique auquel se conformer. Cela requiert aussi de déterminer si un film laisse le choix au spectateur de partager ou non ce qui est mis en commun par le biais du film. On entre alors dans ce que Jacques Rancière nomme le « partage du sensible » qui laisse à chacun le droit d'exprimer ses propres sentiments vis-à-vis de ce qui appartient au commun :

> J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui

[53] Joëlle Zask, « De la démocratisation à la démocratie culturelle », *Nectart* 2:3, 2016, 40-47, 45.
[54] *Ibid.,* 47.
[55] *Ibid.,* 46.

> détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage[56].

La tâche est d'autant plus difficile que chaque individu a sa propre perception du monde qui l'entoure, ce que Giddens nomme les « phenomenal worlds » : « characterizing individuals' phenomenal worlds is difficult, certainly in the abstract. Every person reacts selectively to the different sources of direct and mediated experience which compose the Umwelt »[57]. L'affirmation de Giddens mérite toutefois d'être brièvement clarifiée en ce qui concerne l'emploi du terme *Umwelt* dont les acceptions sont vastes et dont la traduction par le mot « milieu » est imprécise, comme le démontre Wolf Feuerhahn dans une étude comparative des emplois de cette expression en philosophie. Le terme de « milieu » fait tantôt référence au totalitarisme et à la célébration de l'héritage, tantôt à la démocratie[58]. D'après Feuerhahn, il faut plutôt entendre l'*Umwelt* comme la perception qu'a le sujet de son environnement sensoriel en relation avec l'héritage institutionnel qui lui est transmis ; il s'agit donc bien d'une construction personnelle : « désormais le vivant ne serait plus mécaniquement déterminé par *le* milieu, mais ordonnerait bien au contraire ce dernier, devenu alors *son* milieu spécifique »[59]. On peut alors rappeler le constat de Ques dans *Têtu* lorsqu'il évoque le fait que *Beautiful Thing* est devenu « culte » pour la communauté gay. Les travaux de Paris, Lachance et Dupont permettent de donner une définition éclairante de ce qui peut être considéré comme tel. Un film culte n'est pas à l'origine conçu pour cela. Il est « imprévisible et atypique » mais aussi « révélateur de l'avenir », il créé « autant d'icônes, de gestes 'cultuels' qui constituent un univers culturel qui permet de se reconnaître comme pairs »[60]. En suivant la démonstration de Paris, Lachance et Dupont, on comprend qu'un film culte rassemble un groupe d'individus plus restreint et leur permet de se sentir membre d'un groupe, donc de partager des éléments-clefs de leur identité. Pour devenir culturel, le film culte se doit donc d'être « répété » de diverses manières pour toucher ensuite un public plus large : « re-voir le même film, ré-

---

[56] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible,* Paris, La Fabrique, 2000, 12.
[57] Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age* (1991), Londres, Polity, 2011, 187.
[58] Wolf Feuerhahn, « Du milieu à l'*Umwelt* : enjeux d'un changement terminologique », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 199:4, 2009, 419-438, 438.
[59] *Ibid.,* 437.
[60] Hugues Paris, Jocelyn Lachance et Sébastien Dupont, « Pour conclure, un film culte est… », *in* Hugues Paris et *al.*, dirs., *Films cultes et cultes du film chez les jeunes. Penser l'adolescence avec le cinéma,* Québec, PU Laval, 2009, 149-152, 149-150.

écouter sa musique, re-prendre ses dialogues, le reproduire, le parodier…autant de manières de répéter le culte jusqu'à l'élever au rang de culture »[61]. En citant ainsi les dialogues, la bande originale ou des éléments de l'histoire, les trois sociologues mettent en évidence une dimension capitale des films grand public qu'il importe d'étudier : leur capacité à pourvoir autant d'entrées culturelles possibles au public pour qu'au moins l'une d'entre elles lui permette d'apprécier l'œuvre. Une fois encore, chacun est censé être libre de partager ou de souscrire à tout ou partie de ce qui lui est montré. Il n'est pas inutile de souligner que le film culte est aussi porteur d'une vision de futur potentiel et que c'est sa capacité à fédérer autant de perceptions différentes du monde qui en fera sa validité. C'est en contrepoint ce qui peut expliquer dans les années 90 l'échec de *Cool Britannia,* un phénomène médiatique construit par *Vanity Fair*[62]*,* puis récupéré politiquement par le gouvernement Blair, qui souhaitait faire du succès commercial de groupes pop britanniques le fer de lance d'une politique culturelle nationale, catalyseur de conquête économique du marché culturel mondial. On constate que, contrairement à la définition donnée précédemment de ce qui confère à un film sa dimension cultuelle, *Cool Britannia* a tenté de créer artificiellement un courant artistique culte en imposant la musique pop comme seul et unique substrat de la création artistique dans son ensemble. Il suffit de citer quelques publications sur ce sujet *a posteriori* telles que *Don't Look Back in Anger* de Daniel Rachel[63] ou *1997: The Future that Never Happened* de Richard Sayeed[64] pour comprendre que, loin de poser les bases d'un nouvel héritage culturel pour les générations à venir, la vision de la culture censément portée par *Cool Britannia* a plutôt suscité une grosse déception pour ne pas avoir su rendre la culture nationale plus inclusive. Si l'objectif de ce présent travail n'est pas de commenter les écueils de la politique culturelle du New Labour dont *Cool Britannia* fut un slogan, il est en revanche nécessaire de voir en quoi les films grand public puisent dans la « Pop Culture », pour autant qu'elle constitue un ensemble homogène. Il convient en effet de déterminer si les méta-références à la « Pop Culture » participent au message du film sur l'identité ou si elles ne constituent qu'un appât commercial. Rappelons toutefois qu'à la lumière des éléments cités

---

[61] *Ibid.,* 149.
[62] David Kamp, « London Swings Again »*, Vanity Fair,* March 1997, https://www.vanityfair.com/magazine/1997/03/london199703.
[63] Daniel Rachel, *Don't Look Back in Anger. The Rise and Fall of Cool Britannia, Told by Those Who Were There,* Londres, Trapeze, 2019.
[64] Richard Power Sayeed, *1997: The Future that Never Happened*, Londres, Zed, 2017.

précédemment, c'est bien le traitement du passé dans le moment présent et la manière dont l'avenir peut être envisagé à ce moment-là qui confèreront à l'œuvre d'art son statut d'objet culte et lui permettront d'appartenir ensuite à la culture commune. L'avenir peut par conséquent bien être envisagé selon les deux modalités distinctes de la continuité ou de la rupture.

Selon Lebovici, *Beautiful Thing* semble — et cela reste à prouver — avoir choisi le pari de la rupture avec l'ordre hégémonique hétéronormatif solidement instauré et cultivé dans la société britannique. Santiago Fouz-Hernandez, à l'instar de Lebovici, accorde au film un statut loin du « Fairy-Tale », censé satisfaire les minorités, que lui ont conféré certains critiques de l'époque. Il place le film dans une logique de reconstruction de la société en contradiction avec l'ordre établi. Ainsi la perspective de l'étude du masculin dans la société peut constituer un axe de réflexion significatif sur les propositions d'une redéfinition des rapports entre individus au sein de la société portées à l'écran. Il s'agit d'interroger l'objectif de la visibilité accordée aux minorités auparavant rendues invisibles par la culture hégémonique hétérocentrée. Selon Fouz-Hernandez, cette dernière n'a généré que des stéréotypes dépréciatifs que des créations filmiques comme *Beautiful Thing* défont au bénéfice de la promotion d'une meilleure inclusion des minorités sexuelles. Il cite pour étayer sa théorie les propos du dramaturge Jonathan Harvey, auteur de la pièce dont le film est l'adaptation :

> Harvey has made it clear in interview that one of his main concerns when writing this story was to avoid a certain stereotyping of homosexuality, especially in relation to the working classes, explaining that working-class gays are usually depicted as rent boys. Beautiful Thing makes a conscious effort to break stereotypes, intertwining issues of gender, race, and sexuality from the opening scene, in which, instead of the usual male PE teacher, we are shown a cocky female Indian coach[65].

Fouz-Hernandez insiste par conséquent sur l'importance accordée au fait que de nombreuses formes de sexualité dans le film sont rendues visibles comme autant de moyens de rompre avec des idées préconçues solidement instituées par l'hétéronormativité dominante. Il s'écarte en cela de Lebovici qui ne traite que de l'homosexualité masculine et emploie un peu maladroitement l'allusion à la couleur rose, elle-même évocatrice d'un défaut de masculinité traditionnelle, pour faire référence à

[65] Santiago Fouz-Hernandez, « School is Out: The British 'Coming' Out Films of the 1990s », *in* Robin Griffiths, ed., *Queer Cinema in Europe,* Bristol, Intellect, 2008, 145-164, 147.

l'univers homosexuel. On peut y voir la preuve qu'au-delà des intentions, les constructions identitaires imposées sont difficiles à battre en brèche. C'est d'ailleurs sur ce point précis qu'une étude de la représentation des masculinités à l'écran permet d'analyser le degré de rupture avec l'ordre historiquement établi proposé par le film populaire. La déconstruction des stéréotypes, au même titre que leur genèse, fait finalement référence au savoir qu'une société souhaite transmettre aux individus qui la composent. On y perçoit aussi le besoin de reconnaissance des individus dont l'existence est oblitérée par un modèle unique auquel se conformer. Robert Buford Pippin, dans la droite ligne de Stanley Cavell, considère cela comme un combat, « the struggle for recognition »[66], ce qui lui permet d'insister sur toute l'importance de l'art dans cette quête. Il se réfère ainsi à Hegel pour affirmer que les œuvres d'art participent activement à la construction du savoir collectif : « art works are an indispensable modality of collective self-knowledge »[67] .

De la difficulté de définir un corpus

Ainsi que Janet Staiger le signale au sujet de la formation d'un canon, la constitution d'un corpus souffrira toujours de l'exclusion de certaines œuvres que d'aucuns pourraient considérer plus représentatives ou pertinentes[68]. Si le critère culturel de sélection des œuvres sera présenté ultérieurement, en particulier pour discuter la classification opérée par le British Film Institute, il n'en demeure pas moins que le corpus est guidé par le succès commercial des œuvres choisies au Royaume-Uni lors de leur première diffusion. *Four Weddings and a Funeral*[69], *Trainspotting*[70] et *The Full Monty*[71], cités par exemple par Murphy dans son anthologie, constituent par conséquent un choix incontournable. A cela s'ajoute bien entendu *Beautiful Thing* dont nous venons de discuter longuement dans cette introduction. La controverse sur les « heritage movies » très présente dans la recherche ne peut pas non plus exclure des œuvres historiques et le choix de *Mrs Brown* cité par Higson semble alors s'imposer. La question des adaptations et de leur rapport à la fidélité pourra

---

[66] Robert Buford Pippin, « The Idea that Films Could Have a Bearing on Philosophy », *in* David LaRocca, ed., *Inheriting Stanley Cavell, Memories, Dreams, Reflections,* New York, Bloomsbury, 2020, 181-186, 182.
[67] *Ibid.,* 184.
[68] Janet Staiger, « The Politics of Film Canon », *Cinema Journal* 24:3, 1985, 4-23.
[69] Mike Newell, *Four Weddings and a Funeral,* Polygram, 1994.
[70] Danny Boyle, *Trainspotting,* Channel Four Films, 1996
[71] Peter Cattaneo, *The Full Monty,* Channel Four Films, 1997.

être abordée par deux films dont l'intrigue est inspirée d'*Emma*[72] de Jane Austen. Dans la mesure où elles ont toutes deux été produites la même année, elles permettront de discuter la différence potentielle de point de vue de représentation en fonction de leur origine de production, l'une étant une coproduction américaine, l'autre originellement un téléfilm produit par ITV. Deux œuvres situées dans un passé proche de la période de production dont nous avons souligné la difficile classification selon les critères de Sarah Street retiendront aussi notre attention ; il s'agit d'*East Is East* et de *Brassed Off*. Afin d'aborder en particulier le traitement des minorités culturelles déjà contenu dans le film d'O'Donnell, l'œuvre de Gurinder Chadha *Bhaji on the Beach*[73] nous semble constituer un point de comparaison intéressant. Quant à *Billy Elliot*[74], il permettra de couvrir la fin de la décennie et aidera également à aborder les questions de représentations de la masculinité que d'autres films du corpus auront permis d'analyser. Enfin ce corpus ne saurait être complet sans inclure *Goldeneye*[75], qui signe le retour de la franchise Bond au milieu de la décennie, et le film *Spice World*[76] dont Geoff Brown estime qu'il est l'un des rares films produits au début de l'ère Blair à évoquer « the pulse of the moment »[77]. Notons que Bob Spiers, réalisateur de *Spice World*, a également réalisé la série de la BBC à succès *Absolutely Fabulous*[78] dont le brillant *Keeping Up Appearances*[79] constituera un contrepoint significatif en particulier pour discuter le rapport à l'héritage dont la BBC est, selon Cusick et Storry, le dépositaire[80].

Présentation de la thèse

La définition de l'art populaire et surtout sa pertinence en tant qu'objet d'étude de la société étant soumises à caution et faisant l'objet de nombreux désaccords, la première partie aura pour objectif de montrer comment apprécier le cinéma populaire en général

---

[72] Douglas MacGrath, *Emma, the Matchmaker,* Miramax, 1996 et Diarmuid Lawrence, *Jane Austen's Emma,* ITV, 1996.
[73] Gurinder Chadha, *Bhaji on the Beach,* Channel Four Films, 1993.
[74] Stephen Daldry, *Billy Elliot,* Working Title, 1999.
[75] Martin Campbell, *Goldeneye,* United Artists, 1995.
[76] Bob Spiers, *Spice World. The Movie,* Polygram, 1997.
[77] Geoff Brown, « Something for Everyone: British Film Culture in the 1990s », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the the 90s, op. cit.,* 27-36, 33.
[78] Bob Spiers, *Absolutely Fabulous,* BBC, 1992-2012
[79] Roy Clarke, *Keeping Up Appearances,* BBC, 1990-1995.
[80] Edmund Cusick, Mike Storry, « Heritage », *in* Mike Storry, Peter Childs, eds., *British Cultural Identities,* 5th Edition, *op. cit.,* 267-292, 271.

et britannique en particulier. Il s'agira de faire la distinction entre le cinéma national et le cinéma de propagande nationaliste ou à visées conservatrices qui feraient d'un récit national très formaté un héritage culturel indiscutable et prescripteur d'identité. La comparaison entre deux œuvres qualifiées de « heritage movies », mais présentant pourtant des différences notables sur le rapport au passé, permettra d'étayer ce propos. Nous pourrons alors discuter la difficile question de l'identité, entre modèle imposé et perception de soi, ainsi que les enjeux de la visibilité dans la réponse au besoin de reconnaissance. Nous tenterons de souligner que le cinéma populaire, en rendant visibles des aspects du quotidien, se trouve justement au carrefour des composantes de l'identité, qu'elle soit publique ou intime, et que l'appréciation de ces films par un public trop souvent considéré comme une masse uniforme de consommateurs est révélatrice à la fois de la culture partagée, de la culture individuelle et de l'évolution de la culture nationale. Ainsi la relation à l'héritage national sera appréhendée non plus comme une transmission monolithique et à sens unique, mais sous l'angle d'une négociation entre la pluralité des individus et l'institution. C'est la renégociation du passé que nous pourrons qualifier de rupture car elle autorisera une réappréciation du présent et de l'avenir. Le rôle actif du spectateur dans l'interprétation filmique sera alors l'objet de toute l'attention. Il sera montré que l'évocation du quotidien à l'écran peut susciter auprès de chaque spectateur une réflexion sur sa propre condition pour autant qu'elle se fait l'écho de sa culture et de son environnement visuels. Nous proposerons alors de considérer les « Visual Culture Studies » comme un outil d'analyse judicieux qui justifiera l'intérêt académique de l'étude du cinéma commercial.

Une fois ces principes généraux établis, la deuxième partie se concentrera davantage sur les films britanniques commerciaux des années 90 pour analyser la façon dont y est envisagée l'universalité du spectateur comme sujet unique. L'objet de ce travail sera de déterminer en quoi ces films témoignent d'un changement de perception dans le rapport qu'entretient l'individu avec l'institution. Lors d'une décennie où deux modèles politiques de société se heurtent au Royaume-Uni, il sera en effet intéressant de réfléchir à la représentation de l'individualité, et d'identifier les sphères dans lesquelles l'expression de l'identité individuelle semble être localisée. On remarquera en particulier que le foyer, loin d'être vu comme la reproduction du schéma institutionnel, sera présenté comme le substrat d'un nouveau modèle de relation sociale où l'individu devient le créateur de son propre royaume et s'affranchit de la perpétuation de la tradition culturelle. Ce type de

représentation où la sphère intime dispute sa prévalence à la sphère publique peut alors susciter des craintes quant à la cohésion sociale au sein du Royaume-Uni, parallèlement au débat sur la dévolution dans le monde politique.

La troisième partie s'emparera alors de la question de la fragmentation pour déterminer dans quelle mesure les films commerciaux britanniques des années 90 peuvent être considérés comme des exemples de démocratie culturelle, faisant de la multiplicité un moyen d'unir les individus. Il sera question des sens pluriels qui pourront être conférés à la présence d'éléments significatifs du quotidien à l'écran. En outre, cette partie interrogera les différents moyens mobilisés par ces œuvres pour fédérer toutes les interprétations et susciter en parallèle un intérêt commun. Nous verrons que la musique, la collusion de l'œuvre aux différentes expériences des individus dans leur vie et le recours aux émotions pourront être considérés comme autant de dénominateurs communs aux individus. Cela nécessitera de déterminer les résonances potentielles que chaque moyen mobilisé par l'œuvre entretiendra avec le contexte socio-économico-culturel du moment de production. Il sera aussi nécessaire d'appréhender la démarche culturelle adoptée par ces œuvres sous l'angle d'une nouvelle culture britannique censément véhiculée par *Cool Britannia.*

Enfin, la quatrième et dernière partie soulèvera la question des héritiers de cet héritage renouvelé. En effet, que ce soit au sein de la monarchie britannique ou dans le récit national traditionnel, il apparaît que l'homme blanc et hétérosexuel est reconnu comme le seul dépositaire véritablement valable de la tradition, de l'ordre social et de la stabilité morale et culturelle du pays. Nous serons en droit de nous demander si la visibilité nouvelle de formes de vie à l'écran témoigne d'un souci de rompre avec cette conception hégémonique de la société et de mettre en avant de nouveaux modèles eux aussi porteurs de la perpétuation de l'héritage. Il nous incombera de déterminer si la masculinité hétéronormée voit ses prérogatives dévolues à d'autres formes de vie auparavant rendues invisibles, et si les fictions commerciales d'alors envisagent une redéfinition des relations de pouvoir. Cette dernière partie s'appuiera particulièrement sur l'exemple des représentations de la masculinité pour nous permettre d'évaluer le degré de reconnaissance alloué aux nouvelles individualités visibles dans les œuvres en question. Faudra-t-il y voir l'expression d'une société inclusive et égalitaire en devenir ou les marqueurs d'une évolution sociale sans révolution ?

APPRECIER LE CINEMA POPULAIRE BRITANNIQUE

INTRODUCTION

Lors de sa série d'entretiens avec Alfred Hitchcock, François Truffaut manifeste à travers une question sa réticence à envisager l'existence même d'un cinéma britannique tant rien selon lui dans la culture du pays ne peut se prêter à la création filmique : « isn't there a certain incompatibility between the terms 'cinema' and 'Britain'? »[1]. Ce constat est très souvent cité dans des articles qui tendent à prouver son contraire, mais Jim Leach explique particulièrement clairement le point de vue de Truffaut, un peu trop souvent mal compris. Leach montre que selon le cinéaste français, il n'y a rien de cinématographique dans la Grande-Bretagne, ni son relief ni sa société :

> His argument depends on a particular view of cinema (he equates « cinematic » and « dramatic ») that conflicts with the moderation and inhibition often seen as basic attributes of the British national character. Implicitly, he contrasts British filmmakers with those from other nations who are more in tune with the needs of the medium[2].

La lecture de Leach permet de mettre au jour la relation ténue entre l'identité nationale et le rôle conféré au cinéma de la représenter ou plus exactement d'envisager la représentation de l'identité nationale comme essence de l'esthétique et de la thématique de l'œuvre cinématographique.

L'objet de notre travail ici consiste justement à supposer l'existence d'un cinéma dans les années 90 qui pourrait revendiquer sa nationalité britannique non seulement en termes de production et d'écriture mais aussi de visibilité de la culture nationale. Cela impose de comprendre en quoi le cinéma est lié à l'idée d'expression d'une culture et de déterminer comment aborder la question souvent épineuse d'une identité culturelle nationale dont la définition est souvent mal perçue ou trop restrictive. Mais affirmer l'existence d'un cinéma britannique revient aussi à considérer qu'il existe un public spécifiquement national qui se démarquera des autres publics par une réception différente de l'œuvre et de son contenu culturel. Le constat que dresse Laurent Jullier dans une interview au sujet de la réception filmique constitue un point d'appui à cette démarche. Jullier souligne que la réception reste l'apanage du spectateur même si l'auteur peut

---

[1]François Truffaut, *Hitchcock by François Truffaut*. *Revised Edition,* New York, Simon and Chuster, 1984, 265.
[2] Jim Leach, *British Film,* Cambridge, CUP, 2004, 3.

chercher à en guider la nature ; il utilise la métaphore de « deux mondes » distincts l'un de l'autre : « Ces deux mondes, celui de la réception et celui de la fabrication, ne sont d'ailleurs pas symétriques : il peut arriver qu'un film de star soit lu par le public comme un film de guerre et inversement »[3]. On comprend alors que l'œuvre échappe à son créateur dès qu' elle est présentée au public. Afin d'expliquer comment ce processus de réappropriation s'opère, Jullier dresse un schéma qui retrace le cheminement de l'œuvre dès l'instant de sa création. Jullier distingue le film comme « objet » de « l'usage » qui en est fait. « L'objet » deviendra une œuvre dont la critique jugera la qualité. « L'usage » quant à lui retracera l'évolution du film entre sa destinée première et son devenir commercial. En parlant ainsi « d'hybridité », Jullier distingue le film des autres productions artistiques car il se trouve dans une sorte de carrefour où il sera perçu en tant qu'œuvre d'art mais aussi en tant qu'objet social[4]. On ne peut par conséquent pas juger l'intérêt d'un film populaire uniquement d'après ses qualités filmiques mais on doit le faire aussi en fonction de ce qu'il apporte au public et surtout de ce que le public en fait.

Ainsi l'hybridité du film constitue toute la difficulté à laquelle est confronté le chercheur pour justifier sa démarche d'étude. C'est pourquoi, à l'instar de Michel Condé qui tend à démontrer que des théories filmiques, jugées indiscutables, le sont finalement sans pour autant les rejeter[5], il semble nécessaire de prouver le contraire de deux affirmations très souvent reprises. La première fait écho au postulat de Truffaut sur l'inexistence d'un cinéma britannique et la seconde repose sur la disqualification du public ordinaire. L'ouverture des multiplexes au Royaume-Uni a en effet souvent servi de prétexte aux spécialistes de l'analyse filmique pour assimiler le spectateur ordinaire à un simple consommateur et non à un spécialiste. Geoff Brown estime par exemple que l'offre conséquente de films disponibles à un prix accessible dans les grands complexes cinématographiques en Grande-Bretagne[6] a créé des « movie buffs » en opposition à des « movie fans »[7]. Brown fait donc une distinction entre deux types de public dont la nature conditionne l'intérêt artistique de l'œuvre qui leur est adressée. Il nie en ce sens l'idée

---

[3] Laurent Jullier dans une interview donnée à Simone Arcagni, « Analisi e generi », *Close Up* XI:21, 2007, 7-12, 10.

[4] Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?,* Paris, La Fabrique, 2002, 243-244.

[5] Michel Condé, *Trois thèses (paradoxales) sur le cinéma,* Liège, Ecran large sur tableau noir, 2014.

[6] Le premier multiplexe britannique a ouvert en 1985 à Milton Keynes et le pays en comptait environ 237 en 2005. Source : Phil Hubbard, « Sortir mais hors de la ville ? », *Géographie et culture* 53, 2005, 21-38, 21.

[7] G. Brown, « Something for Everyone. British Film Culture in the 1990s », *op. cit.,* 29.

qu'un spectateur est un individu à part entière lorsqu'il regarde un film populaire, considérant de ce fait que les films commerciaux sont imposés à un public uniforme et peu cultivé.

En discutant à la fois le processus de création des productions britanniques et la façon dont on peut envisager la réception de ce type de film, il est possible de proposer une approche d'étude qui guidera toute cette analyse et qui aura pour but de rassembler des créations populaires de style ou genre jugés différents. Cette démarche sera étayée par des références régulières à deux adaptations du roman *Emma* de Jane Austen[8] toutes deux produites en 1996 et qui feront l'objet d'une étude comparée. Il s'agit de *Emma, the Matchmaker* de Douglas MacGrath[9] et de *Jane Austen's Emma* de Diarmuid Lawrence[10].

[8] Jane Austen, *Emma* (1815), Londres, Penguin Books, 2003.
[9] Douglas MacGrath, *Emma, the Matchmaker,* Miramax, 1996.
[10] Diarmuid Lawrence, *Jane Austen's Emma,* ITV, 1996.

CHAPITRE 1 - LE CINEMA POPULAIRE : UN PRODUIT CULTUREL

Loin de nier l'existence d'un cinéma national britannique, les deux cinéastes britanniques, Vinod Mahindru et Jonathan Gems, en consignent la mort. Comme l'atteste la couverture de leur ouvrage issu d'un documentaire du même nom publié en 2014, ils estiment que le cinéma britannique s'est éteint en 1983 suite à l'arrêt du soutien financier gouvernemental dans le cadre de politiques fiscales et de quotas : « In 1983, Margaret Thatcher's government abolished the Eady Levy, The National Film Finance Corporation *and* the film quota »[11]. Ce constat suscite une double réflexion : la dépendance d'une œuvre au financement public ne la rend-elle pas dépendante du pouvoir en place, ce qui la limiterait à ne reproduire que la vision politique dominante de la société et de ce qu'elle serait censée être ? Ou bien faut-il envisager qu'à l'inverse une économie dépendante de fonds privés la rend de facto vulnérable à la concurrence internationale et aux lois de marché, la contraignant alors à ne pas considérer le sujet national comme suffisamment vendeur ou à en proposer une version édulcorée qui pourrait plaire à un public mondial ? Tout cela confirme le pouvoir du cinéma à changer de modes de représentation pour satisfaire un dessein économique cette fois. On est alors tenté de croire qu'évoquer l'héritage des grands dramaturges et écrivains de la nation peut constituer la planche de salut du cinéma national britannique populaire, mais c'est aussi ce qui lui est reproché quand il s'agit d'adaptations d'œuvres du canon. La controverse autour des « heritage movies » durant les deux dernières décennies du siècle dernier en est un exemple significatif.

Envisager jusqu'à l'existence d'un cinéma britannique dans les années 90 et au-delà revient à s'emparer de toute l'ambiguïté perceptible dans les débats à son sujet. Le traitement de la culture nationale britannique suffit-il à une œuvre pour se revendiquer de nationalité britannique ?

A) Peut-on encore parler de cinéma national ?

Lorsqu'il est question d'envisager le cinéma national en lien avec la visibilité de l'identité, beaucoup d'appréhensions surviennent. Le cinéma national est souvent perçu

[11] V. Mahindru, J. Gems, *Who Killed British Cinema? , op. cit.,* 19.

comme vecteur d'une idéologie unique et comme un outil nuisible à la coexistence de formes de vie différentes. Il est donc important de désambiguïser ce terme pour en définir la véritable essence aujourd'hui, celle sur laquelle reposera notre travail.

Dépasser l'ambiguïté entre le cinéma national et la visibilité nationaliste

Prenons comme point de départ la définition donnée par Andrew Higson du cinéma national et dont il questionne la pertinence dans son travail :

> Cinema is one of the means by which national communities are maintained, the people of a nation are reminded of their ties with each other and with their nation's history and traditions, and those people are invited to recognise themselves as national subjects, distinct from people and other nations [12].

Les termes employés par Higson soulignent bien tout le caractère prescriptif induit du cinéma national en tant que moyen de visibilité d'une identité en opposition à toutes les autres dans une logique exclusive. Tout ce qui sera contraire à cette vision n'aura donc pas lieu d'être rendu positivement visible. En ce sens, le cinéma national participe à un système que Giorgio Agamben qualifie de « dispositif » :

> Il s'agit d'un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non : discours, institutions, édifices, lois, mesures de police, propositions philosophiques. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments. […] le dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir. […] comme tel, il résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir [13].

Le risque est que ce dispositif appartienne à la politique propagandiste d'un état qui se présente également comme nation, et comme détenteur d'une vérité irréfutable sur l'identité du peuple qu'il entend représenter. C'était le fondement de la propagande nazie au cinéma qui, comme le dit David Welch, avait pour objectif de présenter l'identité nationale comme une forme de vie unique garante de l'appartenance à une communauté[14]. C'est justement toute la force manipulatrice de la propagande que de créer l'illusion dans l'esprit du public qu'il est intégré à la société et porteur lui aussi de la vérité s'il souscrit à ce seul modèle de forme de vie. Ce caractère dangereusement illusoire de la propagande est mis en évidence par l'étude de Bettelheim et Janowitz :

---

[12] Andrew Higson, *Film England,* Londres, JB Tauris, 2011, 1.

[13] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2007), Paris, Payot & Rivages, 2014, 10-11.

[14] David Welch, « Nazi Propaganda and the Volksgemeinschaft: Constructing a People's Community", *Journal of Contemporary History* 39:2, 2004, 213-238, 213.

> The symbol of democracy is not denied, but it is so manipulated as to make it appear that minority discrimination is needed to protect our democracy against some minority which is attempting to control the democratic apparatus. […] To the degree that propaganda appeals can convincingly speak in the name of powerful symbols of external authority -and not only pretend to do so- to that degree may potential effectiveness be realized[15].

Il convient de remarquer dans cette définition que la réussite du message propagandiste tient à l'usage des symboles de la nation externes au pouvoir en place, légitimant de ce fait ce dernier. Il importe au propagandiste d'utiliser savamment ces éléments considérés comme des acquis par le peuple. Le cinéma national britannique de la Seconde Guerre mondiale obéit en tous points à cette définition qui visait initialement à qualifier la propagande fasciste. Certes, il peut être objecté que ce dispositif doit être perçu, ainsi que le définit cette fois Foucault, comme une « [réponse] à une urgence »[16] mais quelle que soit la définition que l'on retient, il n'en demeure pas moins que les directives du Ministry of Information britannique (MoI) en ce qui concerne le rôle du cinéma national reposent sur le principe identifié par Bettelheim et Janowitz[17]. Pour résumer brièvement les points-clefs de la propagande britannique durant la Seconde Guerre mondiale, il faut tout d'abord préciser, et cela renforce la définition donnée par Foucault, que la crainte première du gouvernement était que le peuple cédât à la fatigue et la résignation devant les sacrifices imposés par le conflit qui s'annonçait. Il incombait au cinéma de propagande de justifier l'effort de guerre en le présentant non pas comme une décision de l'État, mais comme la condition nécessaire à la préservation d'un idéal de vie. Le document publié par le MoI insiste d'ailleurs sur ce point précis : « What is at stake is the ideal of good life which free men have created for two thousand years »[18]. Ainsi, le MoI tente de donner un tour historico-culturel à la propagande, plutôt qu'une dimension politique, afin de fédérer l'opinion. Churchill adopte une démarche similaire dans ses discours publics en rappelant au peuple qu'il forme une nation : « It is no war of chieftains or of princes, of dynasties or national ambitions ; it is a war of peoples and of causes »[19]. Elizabeth de Cacqueray

---

[15] Bruno Bettelheim, Morris Janowitz, « Reactions to Fascist Propaganda. A Pilot Study », *The Public Opinion Quarterly* 14:1, 1950, 53-60, 53.
[16] Michel Foucault, *Dits et écrits, Tome III,* Paris, Gallimard, 1994, 299-300.
[17] MoI, *Principles and Objectives of Wartime Propaganda* (1940), http://www.bbc.co.uk/archive/hawhaw/8928.shtml?page=1.
[18] MoI, *Principles and Objectives of Wartime Propaganda* (1940).
[19] Winston Churchill, *War of the Unknown Warrior* (1940), http://winstonchurchill.org/learn/speeches/speechesofwinstonchurchill/126-war-of-the-unknown-warrior

explique que la motivation première de la propagande britannique, dont dépendait le cinéma national, portait avant tout sur la crainte d'une disparition possible de la société telle qu'elle était envisagée dans le pays à cette époque, justifiant ainsi l'emphase portée sur la préservation de la nation perçue comme une construction collective ancienne même si certaines concessions devaient y être (temporairement) ajoutées[20]. Elizabeth de Cacqueray fait ici allusion aux rôles des femmes britanniques dont on sait qu'elles sont passées dans la propagande nationale du stade de commères à celui de piliers pour le fonctionnement du pays.

La création cinématographique populaire est, dans les cas présents, un instrument du pouvoir qui façonne les esprits, ce qui se traduit naturellement par une dépendance du cinéma à ce même pouvoir. Dans le cas d'un cinéma nationaliste, la censure conditionne l'existence du film. Goebbels et ses « Heimat films » dépourvus de discours politique mais porteurs d'images conformes à la morale du régime ne s'y était pas trompé. Toutefois, la censure n'est pas l'apanage des dictatures. Le cas de l'autocensure des films hollywoodiens par leurs propres producteurs dans le cadre du Hays Code, qui a prévalu de 1930 à 1968, montre bien que, même dans les démocraties, le film national peut être soumis à la vision sociétale d'un groupe dominant. Michael Tratner en rappelle les principes :

> The Code even suggests that by keeping movies moral, they will 'improve the race'. In other words, this code prescribes how to make use of the lowered mass moral existence to suggestion inherent to the cinema apparatus, how to make use of the crowd response that makes people all want to follow opinions expressed simultaneously all over the country, how to construct what Mill called 'a second nature' in order to make 'morality a custom'[21].

Que le film national soit instrument de propagande ou jouet de la censure, le constat reste le même à première vue : il n'a d'autre existence que celle que le pouvoir veut bien lui donner, et il s'en retrouve sans consistance autre que celle de servir d'illustration aux principes politiques et moraux en vigueur au moment de sa réalisation. Cette approche semble toutefois des plus réductrices.

A l'instar du critique cinématographique Kim Newman, nous pensons que bon nombre de ces films populaires doivent être perçus différemment. Dans son étude du film britannique durant la Seconde Guerre mondiale, Newman stipule au sujet du film

---

[20] Elizabeth de Cacqueray, « New Slants on Gender and Power Relations in British Second World War Films », Miranda 2, 2010, https://journals.openedition.org/miranda/1146.
[21] Michael Tratner, « Working the Crowd: Movies and Mass Politics », *Criticism* 45:1, 2003, 53-73, 58.

49th Parallel[22] de Powell et Pressburger qu'il faut le considérer davantage comme une œuvre artistique que comme propagandiste : « The Archers would have to transcend propaganda and aim for art »[23]. Son constat peut s'étendre à bien d'autres exemples qui corroborent l'idée que ces films offrent une médialité autre que celle du pouvoir par rapport au peuple. Le(s) cinéaste(s) entre(nt) aussi dans l'équation. Pour préciser ce point de vue, prenons l'exemple de *A Canterbury Tale* de Powell and Pressburger[24]. Celui-là est national par nature car soumis à la subvention du MoI. Il obéit donc logiquement de prime abord à sa fonction propagandiste. Par exemple, son titre fait référence à l'un des symboles historico-culturels britanniques — au sens large — et bon nombre de ses plans sont en tous points similaires aux images des posters et « information films » d'alors. Cela étant, il ne peut être réduit qu'à cette simple dimension dans la mesure où l'intrigue suscite davantage de réflexion auprès du public. L'exemple le plus manifeste est celui de Thomas Colpeper, personnage principal, juge de paix dans le village où se passe l'action, qui colle les cheveux des jeunes filles la nuit pour leur rappeler qu'elles doivent conserver leur « moralité ». Ce notable, pourtant représentant de l'ordre et de la morale historique, voit ses principes mis à mal par Alison, une « land girl », dont on suppose qu'elle a eu des relations sexuelles avant le mariage, mais qui porte en elle l'espoir d'un monde heureux à venir. Selon Andrew Moor, *A Canterbury Tale* « marks an escape from the stronghold of a destructive and negatively interpreted cultural memory »[25], c'est-à-dire que le film s'affranchit d'une célébration bigote et aveugle des symboles nationaux pour en proposer une lecture différente, même si elle ne correspond pas nécessairement à la morale établie. Certes, il importait aussi aux autorités de redorer la réputation des jeunes femmes volontaires du Women's Land Army, dont l'acronyme était souvent détourné en « Will Lay Anywhere », mais le film est porteur d'un message moral plus progressiste. En cela, la complexité de son intrigue a peut-être expliqué son succès décevant. On ne retrouve pas toujours ces particularités dans les films de cette période et il serait tentant d'opposer l'exemple de *In Which We Serve* où la survie du groupe de marins attaqué par l'ennemi tient en l'héroïsme du capitaine, incarné par Noël Coward, qui finit par rejaillir sur tout le groupe précautionneusement composé d'hommes de toutes les classes sociales reconnues dans

---

[22] Michael Powell, *49th Parallel,* Crown Film Unit, 1941.
[23] Kim Newman, « 49th Parallel. That's for Thomas Mann, That's for Matisse, That's for Picasso, and That's for Me », *in* Jay Slater, ed., *Under Fire: a Century of War Movies,* London, Allan, 2009, 33-42, 34.
[24] Emeric Pressburger, Michael Powell, *A Canterbury Tale,* Archers Film Production, 1944.
[25] Andrew Moor, *Powell, Pressburger: A Cinema of Magic Spaces* (2005), New York, JB Tauris, 2012, 106.

le pays. Toutefois, l'intérêt du film national peut justement se trouver dans sa capacité à détourner la propagande. Le film *Went the Day Well* de Roberto Cavalcanti [26] en est une autre illustration. Il met en scène des villageois qui, trahis par le propriétaire terrien le plus influent, se libèrent d'une invasion surprise de soldats allemands en s'unissant, mais aussi et surtout en tournant le dos à l'image traditionnelle qui leur est imposée que ce soit par le sexe ou leur position sociale. On mentionnera ici l'exemple de Mrs Collins, la postière volubile, irréfléchie et maladroite, qui détourne l'attention de son ravisseur et le tue grâce à un plan savamment conçu. Là encore, l'incitation du MoI au sacrifice personnel pour le bien de la survie du groupe trouve en Mrs Collins un exemple parfait, à ceci près que la visibilité de cette femme comme tueuse aussi efficace qu'un homme chamboule quelque peu les principes historiques de la société britannique patriarcale.

Cette évocation brève des films de propagande britannique permet de soulever deux aspects particuliers de l'identité du et dans le film national. Le premier élément est la dépendance de l'industrie filmique nationale aux subsides gouvernementaux qui en font alors un outil politique. Le second est la dimension artistique de ces films qui dépasse parfois le cadre du conformisme d'état pour promouvoir une autre vision de la société. Le film national, en sa qualité d'œuvre d'art, peut en effet être envisagé comme détenteur d'un message potentiellement en rupture avec l'idéologie d'une nation-état qui pense pouvoir le contrôler. Jean-François Baillon démontre à ce propos que les films de Powell et Pressburger en particulier entrent en contradiction avec la représentation d'une identité britannique unitaire voulue par le MoI :

> It is thus very important to realize that what lies behind the frontiers that have to be defended is not a notion of identity as homogeneous and closed in on itself but, on the contrary, and quite paradoxically, an inviting and open definition of Britishness as a space of liberty, democracy, and imagination[27].

Cette liberté culturelle potentielle, émancipée des contraintes imposées par le financement de la production, mérite d'être discutée dans le contexte socio-libéral des années 80 et 90 au Royaume-Uni qui prône la non-intervention de l'État, à la fois dans le domaine économique et le domaine social.

---

[26] Alberto Cavalcanti, *Went the Day Well,* Ealing Studios, 1942.

[27] Jean-François Baillon, « 'Undefended Frontiers': Derridean Hospitality and Interstitial Chronotopes of Democracy in Powell & Pressburger's Wartime Feature Films », *Film Journal* 7, 2021, 35-43, 38, http://filmjournal.org/film-journal-7/

Le cinéma national britannique entre impératifs financiers et dessein culturel

De nombreux chercheurs et experts ont tenté, et tentent toujours, de définir les termes qui pourraient servir à justifier l'existence d'un cinéma britannique. Stephen Crofts en fait partie et il résume l'histoire de la production cinématographique britannique en trois points assez succincts qui tendent à démontrer toute la difficulté d'affirmer cette existence. Crofts estime que, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, les cinéastes britanniques ont tenté, sans succès, de concurrencer les productions hollywoodiennes car ils ne luttaient pas à moyens financiers égaux. Il identifie ensuite une période qui s'étend jusqu'aux années 70 durant laquelle les ambitions commerciales des productions filmiques du pays se limitent au marché intérieur. Enfin, son bilan se termine sur l'orientation du cinéma britannique dans un marché de niche, celui du cinéma d'art[28]. On peut retenir de cette analyse le lien ténu entre production nationale et impératifs financiers. Un film doit son existence à son succès commercial ou, plus précisément, à sa rentabilité. John Hill nuance, non sans une certaine ironie, le constat de Crofts. Il attire l'attention sur la dépendance des films d'art — les seuls visiblement reconnus par Crofts comme pouvant se réclamer d'une identité nationale — au financement étranger, notamment européen, et sur le fait que ce sont justement ces marchés étrangers qui permettent à ces films d'être présentés à l'international[29]. Pour corroborer le point de vue de Hill à ce sujet, on peut citer l'exemple du film *Raining Stones*[30] du cinéaste britannique Ken Loach sorti sur les écrans la même année que celle où Crofts a publié son étude. Philip Wickham écrit au sujet de ce film :

> In 1992, we see works by Ken Loach (RAINING STONES) and Mike Leigh (NAKED) and it is these directors that have been the standard bearers for British cinema with international festivals and critics in the last decade, although audiences, and to some degree critics, have been harder to please on these shores. Even Loach and Leigh have been unable to work with purely UK funding and have become reliant on money from France and Germany[31].

---

[28] Stephen Crofts, « Reconceptualizing British Cinema », *Quarterly Review of Films and Video* 14:3, 1993, 49-67, 50.
[29] John Hill, « British Cinema as National Cinema. Production, Audience, Representation », *in* Robert Murphy, ed., *The British Cinema Book,* 3rd Edition, Londres, BFI, 2009, 13-20, 15.
[30] Ken Loach, *Raining Stones,* First Independent Films, 1993.
[31] Phil Wickham, *Producing the Goods? UK Film Production 1991-2001,* London, BFI, 2003, 6.

Si l'on suit la logique de Crofts, *Raining Stones,* Prix du jury au festival de Cannes de 1993, ne serait pas à proprement parler un film national d'autant que son succès modeste sur le marché local ne lui permet pas d'être rentable en dépit d'un budget assez faible[32]. Il est donc nécessaire de trouver une définition moins restrictive que celle de Crofts pour tenter d'identifier ce qu'est un film britannique. Par exemple, Sarah Street ne fait pas du financement exclusivement local une condition *sine qua non* de la britannicité d'un film : « Trends towards co-production meant that 'British' films often included the output of US or European finance and personnel, rendering problematic any narrow definition of 'British Films' »[33]. L'affirmation de Street fait référence indirectement au *1985 Film Act* qui a dérégulé la politique de financement de l'industrie cinématographique britannique.

L'objectif premier de cette loi est d'autoriser l'industrie cinématographique du Royaume-Uni à rechercher des fonds privés pour son financement et à encourager les investissements par le biais notamment d'incitations fiscales introduites en 1990. Cela signifie que, conformément à la politique de laissez-faire économique menée sous les gouvernements Thatcher, l'État n'est plus garant de la pérennité du secteur cinématographique en réduisant les investissements publics. Le fait est que, sur le sol local, Wickham identifie dans son rapport seulement cinq sociétés de production véritablement significatives en 1991 : Recorded Pictures Company, Working Title, Polygram, Film Four et BBC Films[34]. Si la première n'investit quasiment pas dans les créations britanniques mais se concentre sur des productions étrangères, il n'en reste alors que quatre dont une, Polygram, qui est la propriété de la société hollandaise Philips et qui sera cédée en 1997 au canadien Seawards. Il s'agit donc plutôt d'une société transnationale. On notera aussi deux sociétés appartenant à des chaînes télévisées, ce qui explique la dépendance croissante de l'industrie cinématographique à l'industrie télévisuelle. John Hill explique que l'intérêt des chaînes de télévision est de pouvoir vendre à l'international les films qu'elles produisent pour encourager leur diffusion télévisée et ainsi récupérer leur

---

[32] Les études statistiques du *British Film Institute* estiment que l'année de sa sortie en salles, *Raining Stones* a rapporté 301 000 Livres Sterling pour un budget de production estimé à 750 000 Livres Sterling. Sa première diffusion télévisée sur la chaine *BBC2* en décembre 1995 n'a rassemblé que 2,5 millions de téléspectateurs.

[33] Sarah Street, « Contemporary British Cinema », *in* Pam Cook, ed., *The Cinema Book,* 3rd Edition, London, BFI, 2007, 175-187, 176-177.

[34] P.Wickham, *Producing the Goods? UK Film Production 1991-2001, op. cit.,* 5.

investissement dans les retours publicitaires, mais c'est aussi selon John Hill ce qui a permis à bon nombre de films de conserver leur appellation de « film national » : « Clearly, people watch more films on television and video than they do in the cinema; and the television/video audience is more representative of the 'nation' as a whole »[35]. On pourrait donc en conclure que le secteur économique de l'industrie cinématographique ne saurait se satisfaire de ce nombre limité d'investisseurs, plus ou moins locaux, et que la rentabilité financière, gage de survie du secteur, induit que la sous-traitance de productions étrangères sur le sol britannique est une solution. Il serait toutefois erroné de limiter la définition du cinéma national à sa seule attractivité financière et économique comme Boris Johnson, Membre du Parlement, l'a fait en 2006 dans les colonnes du journal britannique *The Telegraph* : « You might have assumed that a 'British Film' was a relatively straightforward concept. A 'British car' is, broadly speaking, made in Britain. A British cheese is a cheese made in a British dairy. A British film is therefore a film made in the UK »[36]. Johnson se moque ainsi du *Cultural Test* que le gouvernement travailliste a mis en place en 2007 pour redéfinir le cinéma national. S'il fallait souscrire à la définition purement économique donnée par Boris Johnson, il faudrait alors considérer que, toujours en 1993, *Interview with the Vampire*[37] et *The Three Musketeers*[38], films réalisés au Royaume-Uni mais avec des employés et des capitaux étrangers, seraient donc aussi britanniques que *Raining Stones*. Le contenu culturel ne peut donc pas être sacrifié sur l'autel des préoccupations de financement.

Andrew Higson, dans sa recherche sur l'anglicité des films britanniques, montre que des approches purement économiques ou strictement culturelles ne sont pas satisfaisantes[39]. Il ajoute en outre que le postulat de base pour identifier un cinéma britannique suppose que l'on admette que, dès son origine, un film britannique a toujours dépendu (à l'exception des périodes de conflit international) d'un financement à la fois local et international. Higson utilise ainsi le terme de « hybrid »[40] ; c'est aussi, rappelons-le, une expression employée pour défendre l'intérêt culturel d'un film commercial.

---

[35] J.Hill, « British Cinema as National Cinema. Production, Audience, Representation », *op. cit.,* 17.
[36] Boris Johnson, « How we Laughed at these Comic New Regulations about Films », *The Telegraph,* 14th December 2006, disponible à l'adresse : https://www.boris-johnson.com/2006/12/14/british-films/.
[37] Neil Jordan, *Interview with the Vampire,* Warner Bros, 1993.
[38] Stephen Herek, *The Three Musketeers,* Walt Disney Pictures, 1993.
[39] A. Higson, *Film England, op. cit.,* 6.
[40] *Ibid.,* 4.

Le *1985 Film Act* ne se contente en effet pas d'encourager l'investissement privé, il définit les critères de financement public d'un film qui mériterait une sorte de certification d'authenticité britannique. Parmi les possibilités de financement national, il faut souligner que les coûts de production d'un film britannique peuvent être pris en charge par The National Lottery depuis 1995 et que les critères d'attribution reposent sur la même évaluation. Le *Cultural Test* est censé mesurer la capacité du projet à promouvoir, développer ou célébrer la créativité et/ou l'héritage culturel britannique[41]. Ainsi, si les critères de la langue, du lieu de production et du personnel employé sont pris en compte, ils ne suffisent pas à compenser une note qui doit obligatoirement être supérieure ou égale à ce qui fait du contenu de la narration « a qualifying story » selon les termes du texte de loi, à savoir : les lieux, personnages et intrigues du scénario. C'est sur la base de ce test culturel que le British Film Institute (BFI) a établi une classification des films produits au Royaume-Uni divisée en cinq catégories de A à E. La catégorie A regroupe les films qui obéissent en tous points aux critères établis par la loi, la catégorie E renvoie quant à elle à des films américains réalisés sur le sol britannique mais sans lien aucun avec la culture du pays ni son financement. Cette approche qui met l'accent sur la culture britannique comme condition première de la reconnaissance du film comme film national demeure assez floue dans le descriptif du BFI. C'est pourquoi notre étude privilégie l'analyse de films appartenant aux catégories A et B dont voici les définitions :

> CATEGORY A: Feature films where the cultural and financial impetus is from the UK and where the majority of personnel are British.
> CATEGORY B: Majority UK Co-Productions. Films in which, although there are foreign partners, there is a UK cultural content and a significant amount of British finance and personnel[42].

Il semble toutefois nécessaire de ne pas négliger les films de la catégorie D qui renvoie à des films majoritairement financés par des sociétés américaines mais qui traitent de la culture britannique. La réalité économique de l'industrie cinématographique britannique témoignant d'une dépendance du secteur aux investissements étrangers justifie naturellement cette décision. Gardons certes à l'esprit l'argument mis en avant par Angus Calder au sujet de la désaffection du public britannique pour ces productions qui

---

[41] Voir les conditions détaillées dans le document officiel disponible à l'adresse suivante : https://researchbriefings.files.parliament.uk/documents/SN03927/SN093927/pdf

[42] David Sharp, Ray Templeton, Philip Wickham, *The Stats, an Overview of the Film, Television, Video and DVD Industries,* Londres, BFI, 2006, III.

trahissent une projection extérieure de ce qu'ils sont : « Audiences preferred home-made products which reconstructed the boredom and banality as well as the heroism of the People's War, to uncomprehendingly romantic American films about life in Britain »[43], mais en cinquante ans, les goûts du public peuvent bien avoir changé.

Ce même constat économique, qui témoigne de nouveau de l'importance grandissante des chaînes de télévision dans le financement des œuvres filmiques, invite également à considérer les téléfilms britanniques de la même période. Non seulement les statistiques du BFI réservent une section chaque année aux téléfilms britanniques, mais John Caughie et Kevin Rockett le rappellent avec force. Selon eux, les productions cinématographiques et télévisuelles britanniques ne peuvent pas être dissociées car leurs destins économiques sont liés : « Since at least the early 1980s, it has been impossible to discuss British cinema without also discussing British television »[44]. De surcroît, Su Holmes estime qu'au-delà de l'intérêt pour les revenus publicitaires, il existe historiquement un lien entre les créations télévisuelles et cinématographiques britanniques en termes d'écriture que l'on ne retrouve pas forcément dans d'autres pays comme les États-Unis : « [I]t is precisely the different institutional infrastructures of television and cinema in Britain which mean that forms of *textual* partnership are more important »[45].

La discussion sur l'existence d'un cinéma britannique dans les années 90 par le truchement de l'analyse des deux adaptations de *Emma* de Jane Austen en 1996 prend tout son sens. Il s'agit ici de comparer deux productions différentes adaptant la même œuvre. La première version est un film de catégorie D selon le BFI car majoritairement financé par la société américaine Miramax, réalisé par John MacGrath[46] et mettant en scène l'actrice américaine Gwyneth Paltrow dans le rôle éponyme. La seconde est réalisée par le réalisateur Diarmuid Lawrence[47] sur un scénario d'Andrew Davies et Emma est cette fois incarnée par Kate Beckinsale. L'équipe de ce film est complètement britannique, ce qui fait apparaître cette œuvre dans la catégorie A du BFI. En outre, ce téléfilm est produit par la chaîne de télévision privée ITV, chaîne qui, selon les termes de Jürgen Kamm et Birgit Neumann: « had to arrange its programme along the lines of majority

[43] Angus Calder, *The People's War* (1969), Londres, Pimlico, 1990, 369.
[44] John Caughie, Kevin Rockett, *The Companion to British and Irish Cinema,* Londres, BFI, 1996, 6.
[45] Su Holmes, *British TV and Film Culture of the 1950s,* Bristol, Intellect, 2005, 24.
[46] D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker,* 1996.
[47] D. Lawrence, *Jane Austen's Emma,*1996.

taste »[48]. Ce premier comparatif met en évidence que la recherche de succès commercial est centrale dans les deux cas et il est manifeste que ces deux films ont atteint leur cible. L'*Emma* de MacGrath a été classée cinquième au box-office britannique en 1996 et celle de Lawrence a rassemblé 11,3 millions de téléspectateurs, ce qui en fait le deuxième plus gros succès télévisé de la catégorie de l'année[49].

Cela invite également à dépasser la question de l'origine du financement de la réalisation de ces œuvres pour véritablement aborder la dimension culturelle d'un cinéma qu'on estimerait britannique par rapport à un autre. Il importe alors de clarifier ce qui permet de considérer que le contenu culturel d'un film est bien britannique. En 2000, Toby Miller donne une idée de ce qu'une politique gouvernementale au sujet de la création filmique devrait être : « The burden to address a population in all its lifeforms must animate policy »[50] ; cette affirmation plaide pour une visibilité des multiples identités de la société et amène tout naturellement à réfléchir à ce que constitue une nation.

(Ré-) écrire la nation

La tentation facile d'associer l'idée de cinéma national à celle d'un cinéma nationaliste a déjà été évoquée. Dans le cas du cinéma de propagande, il s'agit certes d'un type de cinéma national mais qu'il serait judicieux de nommer « film d'état », dans la mesure où un état, entendu comme gouvernement, se pose en nation et impose un modèle unique. Elizabeth Ezra établit un principe commun à tous les types de cinéma national : le fait qu'ils proposent une « voie distincte »[51], chaque nation, on l'a vu, éprouvant un désir de se singulariser par rapport aux autres. Ezra cite aussi l'exemple de la fusion de la RFA et de la RDA pour montrer qu'il devient complexe pour un cinéma national de visibiliser cette distinction quand deux nations, par le jeu de l'histoire, ne forment plus qu'un état. Cette question mérite d'être posée quand on sait que le Royaume-Uni est constitué de quatre nations avec chacune une identité culturelle et que, dans les années 90, l'idée de dévolution devient réalité sous le gouvernement Blair. Anthony Giddens, souvent

---

[48] Jürgen Kamm, Birgit Neumann, « Introduction: the Aesthetics and Politics of British TV Comedy », *in* Jürgen Kamm, Birgit Neumann, eds., *British TV Comedies,* Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, 10.
[49] Source BFI.
[50] Toby Miller, « The Film Industry and the Government. Endless Mr Beans and Mr Bonds? », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s, op. cit.,* 37-47, 46.
[51] Elizabeth Ezra, « National Cinema in the Global Era », *in* Pam Cook, ed., *The Cinema Book, op. cit.*,168-170, 168.

présenté comme l'architecte du programme de Tony Blair[52], démontre qu'il faut justement dissocier l'idée d'identité nationale de celle du nationalisme :

> National identity can be a benign influence only if it is tolerant of ambivalence, or multiple affiliation. Individuals who simultaneously are English, British, European, and have some overall sense of global citizenship, may regard one of these as their overriding identity, but this need not prevent them accepting the others too. Xenophobic nationalism is the opposite, the nation is 'one, indivisible'[53].

L'identité nationale n'est donc plus perçue ici comme un risque pour la démocratie mais comme la partie d'un tout qui constituerait l'identité individuelle. Giddens essaie de démontrer qu'aucune des identités ne doit prévaloir sur une autre. Ces différentes « couches » d'identité, si on peut les appeler ainsi, se manifestent dès le niveau « national », c'est-à-dire, dans le cas de la définition de Giddens, non pas au niveau du pays (le Royaume-Uni) mais au niveau d'une des nations qui le composent. On se rapproche du microcosme social sans pour autant aller chercher la source de l'origine de l'identité individuelle dans la sphère la plus intime. Giddens reste sur une conception politique qui peut s'expliquer dans la mesure où son raisonnement propose une solution à la crise des représentations dans une démocratie.

Cela étant, on peut percevoir dans l'affirmation précédente un désir de réécrire l'identité nationale et de la présenter comme, non plus la source contraignante d'un modèle indiscutable, mais comme la garante de l'union des formes de vie qui la composent. L'idée défendue par Homi Bhabha[54] selon laquelle une nation n'est qu'une création, une « narration », s'en trouve ici confortée. Une nation n'a rien de naturel, elle ne résulte que du désir de l'être humain à un moment donné de former un groupe. C'est là tout le fondement de la théorie d'Ernest Renan :

> Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce personnage spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est une possession en commun d'un riche legs de souvenirs, l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir ce qu'on a reçu indivis[55].

---

[52] Voir par exemple V. Latour, « Huit années de gestion travailliste des relations sociales (1997-2005) : vers une automisation du modèle multiculturel britannique ? », *Observatoire de la vie britannique [en ligne],* 2006, 205-217, https://doi.org/10.4000/osb.559.

[53] Anthony Giddens, *The Third Way. The Renewal of Social Democracy,* Cambridge, Polity, 1988, 66.

[54] Homi K. Bhabha, *Nation and Narration* (1990), Londres, Routledge, 2000, 2.

[55] Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?* (1882), Paris, Mille et Une Nuits, 1997, 48.

La définition de Renan fait apparaître le caractère évolutif d'une nation ; elle n'est pas figée dans le temps. Cela explique d'ailleurs toute la difficulté de définir le cinéma national en un concept toujours valide. On retient aussi qu'une nation, loin d'être imposée, n'existe que si elle est acceptée par les individus qui la composent. Il y a la vision des uns et l'engagement des autres dont l'ardeur conditionnera la durée d'existence de cette idée de nation. Ce mouvement perpétuel de recomposition de la nation est expliqué par Pascal Ory :

> Ainsi la nation apparaît-elle dans un lieu théorique et dans le temps historique où l'attribut culturel devient un levier politique, où une histoire se cristallise en géographie, où un 'ethnos' s'enrichit d'un 'demos'. Le premier participait d'une transmission ('traditio') mise en rituelle et reconstruite en passé ; le second est le sujet d'un nouveau récit qui en fait un projet politique, une projection dans l'avenir, où un peuple devient le Peuple[56].

Il est possible d'arriver à la conclusion qu'un cinéma national doit participer à la mise en lumière du « récit » national proposé en vue de soumettre cette « idée » à l'approbation du public.

Il ne reste alors qu'à identifier sur quelles bases cette approbation peut reposer. Si l'on évoque de nouveau la remarque de Calder sur l'impopularité au Royaume-Uni des films américains durant la Seconde Guerre mondiale quand ils traitaient de la société britannique, on peut facilement déduire qu'un film national doit traiter de la vie dans le pays car il est le plus à même de le faire et de trouver un écho favorable auprès du public. Sa représentation peut sembler davantage fidèle ou pertinente. On peut aussi ajouter le commentaire de Sarah Street sur le succès international de *Full Monty*[57]et de *Trainspotting*[58] qu'elle qualifie de « films with indigenous content »[59] pour illustrer le fait que l'intérêt du public étranger peut aussi se retrouver dans la représentation de la vie locale d'un pays autre. Tout cela conduit alors à souscrire à l'opinion défendue par Jung Bong Choi selon laquelle l'idée d'un cinéma national est loin d'être une hérésie dans notre société contemporaine, car il participe non pas au repli d'une nation sur elle-même, mais prend part à l'élaboration d'une conscience collective qui reconnaît la différence comme moteur de la société mondiale :

---

[56] Pascal Ory, *Qu'est-ce qu'une nation ? Une histoire mondiale,* Paris, Gallimard, 2020, 179.
[57] Peter Cattaneo, *The Full Monty,* Channel Four Films, 1997.
[58] Danny Boyle, *Trainspotting,* Channel Four Films, 1996.
[59] S. Street, « Contemporary British Cinema », *op. cit.,* 187.

> As I suggested […], it might be sensible to do away with the dogmatic understanding of national cinema, and move forward, carefully and tentatively, with the notion of nationalizing of cinema to accentuate an assemblage of socio-cultural sphere processes by which the production, distribution and use of films are interwoven with public and private lives *in* and *around* a national society[60].

En mettant à part la dimension propagandiste, on peut considérer le cinéma national, pour rappeler Agamben, comme un « dispositif culturel » complexe qui rassemblera toutes les dimensions de la vie des individus qui composent une société. Jung Bong Choi ouvre en outre la perspective de visibilité dans le cinéma national à la sphère privée, donc au plus près de l'identité individuelle.

Dans le cas des deux adaptations d'*Emma,* il est alors possible de supposer que l'une et l'autre montrent au public auquel elles s'adressent des aspects de l'identité national britannique qui sont communes au plus grand nombre. Cela reviendrait à dire que, peu importe le mode de financement, l'identité anglaise revendiquée par ces deux œuvres serait aussi valable dans un cas que dans l'autre. Jane Austen n'avait pourtant sûrement pas en tête de parler d'une héroïne transnationale. Peut-on alors percevoir dans la réécriture de l'identité nationale une sorte de dilution de ce qui constituerait l'essence de la culture britannique ? Citons, pour étayer cette interrogation, la campagne promotionnelle du film britannique *Four Weddings and a Funeral*[61] présenté au Royaume-Uni comme « America's N°1 smash hit comedy ». Un tel argument marketing peut laisser pantois car ce film traitant de la société britannique et appartenant à la catégorie A du BFI, met en avant son succès aux États-Unis plutôt que son contenu culturel national. Le film national britannique est donc soumis à une tension entre la performance commerciale mondiale et la représentation d'une culture nationale distincte.

Si Stuart Hanson voit en la naissance des multiplexes un risque de « macdonaldisation »[62] du contenu culturel des films commerciaux qui, recherche d'un succès international conséquent oblige, proposeraient un contenu uniforme, James Caterer parle plutôt d'un « fardeau culturel »[63] que tout film financé localement, du moins en partie, porterait. Le propos de Hanson peut tout à fait être nuancé par le constat que des sociétés étrangères voient en la culture britannique un formidable potentiel

---

[60] Jung Bong Choi, « National Cinema: an Anachronistic Delirium? », *The Journal of Korean Studies,* 16:2, 2011, 173-192, 187.
[61] Mike Newell, *Four Weddings and a Funeral,* Polygram, 1994.
[62] S. Hanson, « Spoilt for Choices? Muliplexes in the 1990s », *op. cit.*,52.
[63] James Caterer, « Carrying a Cultural Burden. British Film Policy and its Products », *Journal of British Cinema and Television* 5:1, 2009, 146-156, 146.

commercial susceptible de plaire à l'étranger. C'est ce qu'affirme Wickham lorsqu'il analyse la hauteur et la fréquence des investissements de la société américaine Miramax dans des projets de films historiques dont le contenu est, selon lui, « quintessentially English »[64] dans les années 90 ; notons au passage le glissement vers le terme « English ». Il sera nécessaire de revenir ultérieurement sur la question de l'anglicité même de ce type de film ; notons pour l'heure que la culture britannique peut être un argument commercial justifiant des investissements. Caterer fait quant à lui référence à l'obligation faite aux productions nationales de représenter la culture de leur pays. Il semble par conséquent malaisé de parler de cinéma national britannique dans la mesure où le financement de ces productions est hybride et majoritairement transnational, et aussi parce que l'identité nationale n'est plus un argument de distinction d'un état-nation par rapport aux autres mais une composante de l'identité du citoyen mondial. C'est pourquoi, l'expression « cinéma populaire britannique » est à privilégier car elle s'affranchit de l'ambiguïté du terme « cinéma national » et invite à se demander si le traitement de la culture britannique diffère réellement entre un film de catégorie A et un film de catégorie D.

B) Représenter la culture nationale

Le constat de Tom Gunning peut servir de point de départ à l'analyse des rapports entretenus entre le cinéma et la société dans laquelle il a été conçu pour tenter de mesurer son degré d'identité avec la culture de celle-ci. Gunning considère le cinéma muet comme un art de la visibilité dont la mesure où il est défini par « the act of showing and exhibition […] to sollicit the attention of the spectator »[65]. C'est le réalisateur qui, en tant qu'artiste, a la responsabilité de choisir ce qu'il souhaite représenter. Chris Smith, en charge de la culture, des médias et des sports dans le gouvernement de Tony Blair[66], affirme que la création artistique et culturelle britannique doit refléter les différentes sphères d'identité : « A realization that we have moved from a 'me' generation to an 'us' generation [..] And a realization that we have our own sense of identity as individual people, but that we also

[64] P. Wickham, *Producing the Goods? UK Film Production 1991-2001, op. cit.,* 5.
[65] Tom Gunning, « The Cinema and Attraction[s], Early Film, its Spectator and the Avant-Garde, *in* Wanda Strauven, ed., *The Cinema of Attractions Reloaded,* Amsterdam, AUP, 2006, 381-388, 381.
[66] Chris Smith a occupé cette fonction de 1997 à 2001.

share identities in our local or national communities »[67]. La question reste de savoir si, dans la pratique, ce « nous » est agrégatif de plusieurs « je », donc de formes de vie multiples, ou s'il demeure fondé sur la recherche d'un modèle unique et généralisant.

Le rôle du cinéma dans la représentation de la société britannique

La conception de la société selon Smith marque une évolution si ce n'est une réelle rupture avec la conception politique qu'en ont fait ses prédécesseurs. Margaret Thatcher déclare son rejet de la notion même d'une idée de société homogène et solidaire au bénéfice d'une visée plus individualiste dans le magazine *Women's Own*. Son successeur, John Major, fait quant à lui référence à une société où la classe ne signifie plus rien. Thatcher déclare en effet en 1987 : « And, you know, there's no such thing as society. There are individual men and women and there are families. And no government can do anything except through people, and people must look after themselves first »[68]. John Major se place dans les pas de sa devancière en reconnaissant certes l'existence d'une société qui ne repose pas sur l'origine sociale, mais sur l'idée qu'il incombe à chacun de saisir sa chance[69]. Le récit national s'en trouve donc forcément modifié. Cela ne signifie pas pour autant que le cinéaste souscrive à ce point de vue. Catherine Bernard, si elle prend toutes les précautions nécessaires relatives à une étude des œuvres en contexte, affirme que les années Thatcher et post-Thatcher ont « cristallisé des mutations à l'œuvre de longue date »[70] et elle assimile ces changements sociétaux à un conflit dont l'art visuel britannique en général a été empreint : « l'expérience des conflits historiques et sociaux – guerres, fractures sociales– constitue l'une des 'structures de sentiment' les plus puissantes de la littérature et des arts contemporains en Grande-Bretagne »[71]. Bernard utilise d'ailleurs l'expression « art de/en guerre »[72] pour illustrer son propos. Ce postulat peut s'appliquer au cinéma populaire dans la mesure où la société britannique d'après-guerre a assisté à l'érosion progressive de son modèle social encouragée par les conflits sociaux et

---

[67] Chris Smith, *Creative Britain,* Londres, Faber and Faber, 1998, 16.

[68] Margaret Thatcher, « No Such Thing as Society », *Women's Own,* Octobrer 1987, disponible à l'adresse suivante: https://www.margaretthatcher.org/document/106689.

[69] Alwyn Turner propose une analyse du concept de « classless society » dans son article « John Major and the Classless Society », *in* Kevin Hickson and Ben Williams, eds., *John Major, an Unsuccessful Prime Minister?*, Londres, Biteback, 2017, 319-324.

[70] Catherine Bernard, *Matière à réflexion,* Paris, PUPS, 2018*,* 19.

[71] *Ibid.,* 19.

[72] *Idem*.

sociétaux divers qui ont émaillé cette période. Chaque conflit ayant débouché sur des négociations, on peut alors supposer que ce sera cette négociation ou plus précisément la « trans-action », l'acte combiné de deux forces antagonistes pour arriver à une solution, qui sera à l'œuvre dans la dialectique du cinéma et du spectateur dans les années 90 en Grande-Bretagne. Trois éléments de conflits semblent particulièrement intéressants à considérer ici : la culture de marchés par rapport à la culture nationale, la morale unique en opposition aux formes de vie et enfin la visibilité face à l'invisibilité.

Stuart Hall affirme que le sujet est en quête permanente de redéfinition et qu'il est du ressort des pratiques discursives d'aider l'individu à se réinventer au gré du temps[73]. Rosemary Hennessy s'intéresse par exemple à la visibilité des personnes homosexuelles dans la société et, à l'instar de Catherine Bernard, elle emploie un vocabulaire guerrier comparant le besoin d'être reconnu par la société à un « combat ». Elle estime que dans les années 90, cette lutte ne s'est pas opérée dans le domaine purement social mais a plutôt servi des enjeux économiques, affirmant au passage qu'à la culture nationale s'est substituée la culture de marchandisation : « Visibility in commodity culture is in this sense a limited victory for gays who are welcome to be visible as consumer subjects but not as social subjects »[74]. Le dialogue entre le sujet et le cinéma populaire semble par conséquent être davantage motivé par des préoccupations de marketing que par une intégration sociale des minorités. Il convient toutefois de souligner que cela ne signifie pas pour autant que gagner une reconnaissance en tant qu'être consommateur prive le sujet de reconnaissance sociale. Cette question sera abordée plus avant.

Il faut également convenir que le discours n'est pas non plus gage de visibilité. Les discours sur la sexualité sont en eux-mêmes des exemples flagrants que Foucault considère non pas comme des révélations mais des moyens de préserver des tabous :

> Il s'agit plutôt d'un thème qui fait partie de la mécanique même de ces incitations : une manière de donner forme à l'exigence d'en parler, une fable indispensable à l'économie indéfiniment proliférante du discours sur le sexe. Ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme le secret[75].

---

[73] Stuart Hall, « Who Needs Identity? », *in* Stuart Hall and Paul Du Gay, eds., *Questions of Cultural Identity,* Londres, Sage, 1996, 1-17, 2.
[74] Rosemary Hennessy, « Queer Visibility in Commodity Culture », *Cultural Critique* 29, 1993, 31-76, 32.
[75] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité -1. La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, 2013, 26.

Le discours sur la sexualité, et par extension la pornographie, permet à Linda Williams de discuter ce qu'elle appelle « la frénésie du visible » ; c'est-à-dire que dans le jeu de la négociation entre le désir de savoir et la volition de révéler la vérité, il peut y avoir duperie. En l'occurrence, Williams estime qu'il ne s'agit là que de répéter un modèle, mais en aucun cas de céder à la révélation de la vérité : « [t]he more the male investigator probes the mysteries of female sexuality […], the more he succeeds only in reproducing the woman's pleasure based on the model, and measured against the standard, of his own »[76]. En consommant des images pornographiques, l'homme a, selon Williams, l'impression de contrôler la sexualité féminine sur laquelle il s'interroge mais il n'accède en fait pas à la réalité. La négociation pour la vérité peut par conséquent être altérée par une méprise du spectateur sur ce qui est rendu visible. On retrouve par conséquent l'idée que la négociation du visible peut être détournée par une volonté institutionnelle de contrôler ceux qui sont en conflit avec elle. C'est ce que Rancière nomme « la police »[77], c'est-à-dire la faculté à faire consensus autour de la place de chacun dans la société et de lui imposer un rôle établi qui ne correspond peut-être pas à sa réalité. Le « combat » de l'artiste, si l'on revient à l'idée défendue par Catherine Bernard, est alors de se heurter à la pression institutionnelle pour montrer ce qui est caché.

L'acte de monstration suppose aussi une réflexion sur ce qui est invisible ou non-dit pour ne pas donner une image erronée de la réalité. Foucault estime d'ailleurs que :

> Il n'y a pas à faire de partage binaire entre ce qu'on dit et ce qu'on ne dit pas ; il faudrait essayer de déterminer les différentes manières de ne pas les dire, comment se distribuent ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas en parler, quel type de discours est autorisé ou quelle forme de discrétion est requise pour les uns et les autres. Il n'y a pas un, mais des silences et ils font partie intégrante des stratégies qui sous-tendent et traversent les discours[78].

À l'écran, ce silence se traduit par l'invisible, ce qu'on ne représente pas et qui peut éviter de se trouver prisonnier d'un ensemble contraignant de représentation. Kevin Barnhurst souscrit à la pensée de Foucault lorsqu'il parle du « paradoxe de la visibilité » pour la communauté « *queer* ». Il estime que le combat pour la visibilité ne doit pas se contenter d'une reconnaissance d'une différence mais qu'il doit affirmer son existence autrement que par une narration préétablie générant d'autres stéréotypes : « Following that advice,

---

[76] Linda Williams, *Hard Core Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible,* Berkeley, UCP, 1989, 53.
[77] Jacques Rancière, *La Mésentente – Politique et philosophie,* Paris, Galilée, 1995, 51.
[78] M. Foucault, *Histoire de la sexualité -1. La volonté de savoir* (1976)*, op. cit.,* 22.

queers must find different ways of not saying such things as these : organizing our stories around the closet, ministering professionally to our invisibility, celebrating our popularity, and hoping for a technological queer utopia »[79]. Représentation et réalité ne vont donc pas toujours de pair. Faisons ici allusion à l'affirmation d'André Bazin selon laquelle l'image photographique, et par extension le cinéma, seraient « la révélation du réel »[80]. Bazin considère que le photographe/cinéaste fournit une représentation de la vie telle qu'elle est et c'est ce qui permet au public d'accéder à la compréhension du réel. Le spectateur est alors, toujours selon Bazin, exposé à « une hallucination vraie »[81] où l'œuvre cinématographique, fictive donc irréelle, serait pourtant l'expression même du réel, une sorte de fenêtre sur le monde. Ce constat mérite d'être discuté dans la mesure où comparer la visibilité à l'expression du réel ne signifie pas pour autant que le spectateur gagnera en capacité de perception du réel. La visibilité des personnes présentant une situation de handicap permet d'illustrer ce propos. Considérons, pour en venir au cinéma britannique des années 90, le personnage de Bella dans le film *Notting Hill*[82]. Bella est l'une des amies proches de William, le premier rôle masculin du film, et elle contribue à rendre la romance entre William et Anna possible en trompant la vigilance du réceptionniste d'un hôtel qui ne veut pas autoriser William à retrouver Anna lors d'une conférence de presse. Le personnage de Bella est en chaise roulante, elle fait partie des rares personnages en situation de handicap présents à l'écran. En cela, il serait possible de se réjouir de cette visibilité. Cependant, Lennard Davis déplore la visibilité des personnes en situation de handicap au cinéma estimant qu'elle est proprement insuffisante voire qu'elle s'apparente même à de l'invisibilité[83]. Pour résumer le propos de Davis, la visibilité cinématographique des personnes en situation de handicap souffre de trois écueils graves que sont le ressort au réconfort du public vis-à-vis du handicap, l'absence d'acteurs et d'actrices eux/elles-mêmes en situation de handicap dans le monde cinématographique et enfin l'absence de rôles accordés à ces mêmes acteurs et actrices dont le sujet ne serait pas leur handicap. Le personnage de Bella, auquel Davis ne fait pas référence dans son essai, s'inscrit pleinement

---

[79] Kevin G. Barnhurst, « Visibility as Paradox », *in* Kevin G. Barnhurst, ed., *Media Q. Visibility and its discontent,* New York, Peter Lang, 2007, 1-20, 18.
[80] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1985), Paris, Cerf, 1994,16.
[81] *Idem.*
[82] Roger Michell, *Notting Hill,* Polygram, 1999.
[83] Lennard J. Davis, « The Ghettoization of Disability: Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema », *in* Anne Waldschmidt and *al.,* eds., *Culture – Theory – Disability,* Bielefeld, Transcript, 2005, 39-50.

dans ce paradoxe de la visibilité-invisibilité tel qu'il l'énonce. Il y a en l'occurrence bien concomitance entre visibilité au cinéma et visibilité dans la vie réelle mais le mode de représentation (voire l'œuvre dans son ensemble) n'invite pas pour autant le public à reconsidérer sa perception du handicap. Dans le cas présent, la conclusion de Davis est que l'identité des personnes en situation de handicap se limite à leur simple handicap et que leur représentation à l'écran ne permet de mettre en lumière aucune autre dimension de leur identité. On peut alors tout à fait étendre cette remarque à la représentation de l'identité britannique.

L'« Austen Mania » : l'adaptation littéraire et l'unité culturelle

Les deux *Emma* contiennent des éléments de culture anglaise mais la question centrale est bien la validité de la représentation qu'elles en donnent. Ken Loach considère qu'un film, pour mériter l'adjectif britannique, doit avant tout représenter la culture britannique : « For something to be British, it has to come from our culture – from our sensibilities, from our experience, from our way of looking at the world- from our sense of humour »[84]. Loach affirme donc que l'identité britannique est, si l'on peut se permettre le terme, « ciné-génique ». Son usage du pronom « our » souligne sans réelle ambiguité son attachement à une représentation de la culture nationale par des artistes nationaux. L'opinion exprimée par Loach disqualifie l'adaptation de MacGrath et se trouve corroborée par celle de Ben Kingsley : « You can only empathise with the specific. You cannot sympathise with the generalized »[85]. Kingsley fait ici référence aux co-productions transatlantiques qui ont tendance selon lui à lisser les identités multiples en une seule et unique commercialement viable. Tony Klinger fait quant à lui référence à la spécificité des scénaristes britanniques qui s'inscrivent selon lui dans la droite ligne des grands dramaturges de la nation : « The thing that we're good at is writing. It goes back to Chaucer, Shakespeare, and Dickens. We're better than most other countries in the world- per capita, certainly »[86]. Il est possible de conclure de ces trois points de vue que les deux adaptations d'*Emma* ne donnent pas la même représentation de la société et que l'une, celle de Lawrence, serait une production distinctement britannique.

---

[84] Interview de Ken Loach, V. Mahindru, J. Gems, *Who Killed British Cinema?, op. cit.,* 112.
[85] Intervview de Ben Kingsley, V. Mahindru, J. Gems, *Who Killed British Cinema?, op. cit*., 95.
[86] Interview de Tony Klinger, V. Mahindru, J. Gems, *Who Killed British Cinema?, op. cit.,* 102.

Ces deux productions apparaissent cependant dans un contexte particulier qualifié par certains de « Austen Mania » particulièrement remarquable lors de la seconde moitié des années 90. Selon James Leggott cette tendance refléterait un goût du public pour des auteurs comme Austen ou Dickens, qu'il estime être plus accessibles au commun que Forster par exemple, et qui sont par conséquent plus faciles à adapter dans les registres de la comédie et de la romance[87]. Andrew Higson estime quant à lui qu'il s'agit davantage d'une coïncidence et considère qu'il faut y voir une évolution de l' « English heritage » :

> I think the rush of Austen adaptations in the cinema is probably much more coincidental […] We need then to situate the Austen films in a broader context, beyond the Austen connection […] The audiences for were not simply, and in some cases, not at all, looking back to Austen as a key woman writer of the early nineteenth century. […] The Austen films were thus variants of the English heritage film[88].

On peut en effet s'interroger sur l'intérêt modeste du public pour la vie de l'auteure au bénéfice d'un goût plus prononcé pour l'évocation du patrimoine quand on constate que Penguin Books a opté pour une représentation de la façade nord de la résidence de Wimpole Hall pour servir d'illustration de couverture à la réédition du roman d'Austen en 2003[89]. Le prénom Emma aurait pu inspirer un portrait de femme à la place.

Il importe cependant de se garder de sur-généraliser la popularité des adaptations des œuvres de Jane Austen dans les années 90 en évitant de dresser un tableau synoptique strict comme peut le faire Eckart Voigts-Virchow par souci d'exhaustivité. Si l'on suit la logique de la classification que Voigts-Virchow propose, on peut considérer que les deux films en question sont par exemple : « anti-cinematic, conservative, middle-class films for women and gay audiences »[90]. Anne-Marie Scholz suggère justement une approche plus large en prenant garde de ne pas considérer les adaptations des romans de Jane Austen comme un tout mais en les dissociant :

> I want to argue that several of the Austen films of the 1990s [...] attempt to reforge a link between public and private spheres for both women and men and thus can only be understood as a response to, rather than a manifestation of, the

---

[87] James Leggott, *Contemporary British Cinema. From Heritage to Horror,* Londres, Wallflower, 2008, 48.
[88] Andrew Higson, « Selling Jane Austen to Movie Audiences in the 1990s », *in* Eckart Voigts-Virchow, ed., *Janespotting and Beyond,* Tübingen, GNV, 2004, 35-50, 39.
[89] J. Austen, *Emma* (1815), Londres, Penguin Books, 2003.
[90] Eckart Voigts-Virchow, « 'Corset Wars': An Introduction to Syncretic Heritage Film Culture Since the Mid-1990s », *in* Eckart Voigts-Virchow, ed., *Janespotting and Beyond, op. cit.*, 9-34, 27.

> society-wide backlash of the 1980s: The New Right's efforts to reprivatize male and female relationships[91].

Contrairement à Higson, Scholz estime que la fidélité à l'auteure ne doit pas se retrouver dans la soumission du film à reprendre l'œuvre avec exactitude mais qu'elle se manifeste dans la perpétuation de l'esprit avec lequel elle a écrit son œuvre. En d'autres termes, pour Scholz, il incombe à l'adaptation à l'écran de poser les mêmes questions que celles qu'Austen soulève, mais dans le cadre d'une société actuelle : celles qu'une femme peut se poser dans sa vie de tous les jours. Le film devient alors un nouveau texte.

L'« Austen mania » s'inscrit par conséquent dans le débat non résolu concernant les adaptations d'œuvres littéraires à l'écran. L'objectif n'est pas de participer ici à ce débat mais nous pensons à l'instar d'André Bazin que l'art cinématographique, comme toute autre forme d'art avant lui, se nourrit des œuvres précédentes[92] pour en créer de nouvelles et dialoguer avec un public nouveau. Cela ne doit pour autant pas oblitérer le point de vue des auteures comme Virginia Woolf, pour qui l'adaptation d'un de leurs ouvrages par un homme peut être perçue comme une trahison voire un viol de leur pensée : « The cinema fell upon its prey with immune rapacity, and to this moment largely subsists upon its prey of its unfortunate victim »[93]. On remarque que la définition donnée par Anne-Marie Scholz est tout autre. Elle estime que dans le cas de Jane Austen, il s'agit de la relation entre l'individu, femme comme homme, dans les sphères privées et publiques, qui est au cœur du questionnement. Il y a par conséquent une forme d'universalité chez Austen qui mérite d'être explorée dans les adaptations de ses histoires. Marina Cano rappelle d'ailleurs que les adaptations d'*Emma* ne sont pas caractéristiques des années 90 mais que ce texte a également été maintes fois adapté sur scène lors des années 40 et 50 : « I argue here that in the mid-twentieth century, Jane Austen's novels, *Emma,* in particular, become a fully public forum, a public stage, to negotiate and rehearse British identity — nationally and internationally »[94]. Cano insiste précisément sur la question de la relation de l'individu à son identité qui n'est pas une particularité du XIXe siècle en Grande-Bretagne, mais une constante. Qui plus est, ainsi que le remarque justement Corina Selejan, *Emma* est une œuvre complexe qui transcende les différentes ères historiques et critiques depuis sa création :

---

[91] Anne-Marie Scholz, *From Fidelity to History,* New York, Berghahn, 2013, 127.
[92] A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?, op. cit.*, 82.
[93] Virginia Woolf, *The Captain's Death Bed and Other Essays,* Londres, Hogarth Press, 1950, 167.
[94] Marina Cano, *Jane Austen and Performance,* Londres, Palgrave Macmillan, 2017, 82.

> Throughout its interpretative history, *Emma* has been made to fit the approach of almost every school of thought from Victorian criticism to Stanley Fish's 'affective stylistics', a fact which bears witness to its remarkable hermeneutic versatility, its literary value and continued relevance across centuries[95].

L'adaptabilité d'*Emma* à l'écran ne peut donc pas être envisagée uniquement sous l'angle de la facilité et de son atout marchand, mais dans la possibilité que l'œuvre offre au scénariste et au réalisateur d'envisager la société contemporaine avec le même esprit que celui qui a animé Austen. Cela fournit un élément de comparaison supplémentaire entre les deux adaptations de 1996.

Ariane Hudelet souligne qu'il ne faut pas rechercher une fidélité totale entre les deux adaptations d'*Emma* de 1996 et le roman source. Selon elle, même si le téléfilm s'autoproclame plus proche d'Austen dans son titre que celui choisi pour le film, *Jane Austen's Emma* n'est qu'une illusion et qu'il ne faut voir en cette adaptation que « just another Emma »[96]. L'étude de l'adaptation du chapitre 8 du volume 1 du roman d'Austen tend à donner raison au constat de Hudelet. Ce passage oppose Emma à Mr Knightley quand celui-ci découvre qu'elle a influencé Harriet Smith dans son refus d'épouser Mr Martin. Ces scènes occupent environ trois minutes et vingt secondes du film de MacGrath et deux minutes et vingt secondes du téléfilm de Lawrence. Le script est finalement plus proche de l'original du texte d'Austen chez MacGrath que dans le téléfilm de Lawrence. Plus précisément, ce sont les emprunts au texte qui sont le plus manifestes chez MacGrath ; cela conduit à penser que la promesse de fidélité à l'œuvre tourne court chez Lawrence malgré le titre, mais ce serait négliger la nature de ces emprunts. On retrouve dans ces trois textes l'irritation de Mr Knightley quant au manque de lucidité d'Harriet Smith dans son refus d'épouser Mr Martin et la confession d'Emma sur son implication dans cette décision. Cela représente à peu près neuf phrases de dialogue en commun, soit finalement très peu. Il est donc préférable de comparer chaque adaptation de manière dissociée au roman source[97].

---

[95] Corina Selejan, « Jane Austen's *Emma* through the Cinematic Lens », *East-West Cultural Passage* 9, 2010, 115-135, 116.

[96] Ariane Hudelet, « Austen and Sterne: Beyond Heritage », *in* Deborah Cartmell, ed., *A Companion to Literature, Film, and Adaptation,* Oxford, Blackwell, 2012, 256-271, 259.

[97] Notre comparaison porte sur les passages suivants :
Jane Austen, *Emma, op. cit.,* 57-65.
Douglas MacGrath, *Emma, the Matchmaker* (1996), DVD, Buena Vista Home Entertainment, 2004, 21:22-24:48.
Diarmuid Lawrence, *Jane Austen's Emma* (1996), DVD, Koba Films Video, 2008, 15:30-17:55.

Le film de MacGrath concentre ses emprunts sur la première partie du dialogue[98] : celle où M. Knightley se réjouit d'annoncer à Emma que son amie Harriet va recevoir une demande de mariage et le dialogue s'interrompt sur le désaccord profond entre Knightley et Emma sur la valeur de leurs amis respectifs. Un accent tout particulier est mis sur les prétentions sociales et matérielles d'une telle union qui ne seraient profitables qu'à Harriet selon Knightley : « What are Harriet Smith's claims of birth and education which make her higher than Robert Martin ? She's the natural daughter of nobody knows whom. The advantage of the match was entirely on her side ». La réponse d'Emma se centre davantage sur sa propre personne: « It would be a degradation for her to marry a person whom I could not even admit as my own acquaintance ». Si ces éléments se retrouvent dans le roman, on constate que le mariage est davantage dépeint comme une affaire économique, celle de trouver « le bon parti », chez MacGrath. L'absence d'empathie se retrouve d'ailleurs dans le point final mis à cette discussion par Emma dans le film: « We see so differently on this point there can be no use canvassing it, we shall only make each other angry. Ah I see the tea is ready. Let's stop and have some ». La dispute est donc réglée par un thé dont on notera au passage la référence appuyée à un stéréotype de vie à l'anglaise.

Les emprunts au texte d'Austen dans le script du téléfilm portent quant à eux davantage sur les sentiments et abordent le sujet du choix de Mr Elton comme futur mari pour Harriet dans l'esprit d'Emma. Ils correspondent donc à un passage légèrement différent du livre[99]. Knightley exprime tout d'abord ses regrets d'avoir encouragé son ami à déclarer sa flamme à Harriet en privilégiant les sentiments à la condition sociale : « My only scruple was on his account. […] Depend upon it, he had encouragement from her ». Il met ensuite Emma en garde contre l'appât du gain qui motive les ambitions matrimoniales d'Elton : « Elton won't do. He may talk emotionally, but he will act rationally ». Le choix des emprunts textuels ne permet donc pas la même lecture du personnage de Knightley dans les deux adaptations. Dans le téléfilm, malgré sa froideur, Knightley ne néglige pas la souffrance personnelle d'un amour déçu. La conclusion de la scène, dans le texte d'Austen, est décrite par le narrateur omniscient et fait allusion au dépit d'Emma : « Emma remained in a state of vexation too […] He had frightened her a

[98] J. Austen, *Emma, op. cit.,* 57-63.
[99] *Ibid.,* 59-65.

little bit about Mr Elton ». Cette conclusion est alors transposée en dialogues dans le téléfilm. Knightley reproche à Emma d'avoir gâché les sentiments de son amie et d'avoir rendu deux personnes malheureuses : « You have done your friend no favour, you have spoilt her best chance of happiness, it was badly done and I'm sorry for it ». Ce sur quoi l'obstination d'Emma se manifeste par un monologue, une fois Knightley ayant claqué la porte de la pièce : « You are wrong, Mr Knightley and you'll see you are wrong, then you'll be sorry ». Andrew Davies, qui a écrit le script, semble avoir privilégié la dimension intime des personnages alors que MacGrath porte l'emphase sur les contraintes sociales. Ce sont deux visions d'une œuvre qui, elle, présente les deux aspects.

Les deux adaptations sont, dans le choix des emprunts au texte d'Austen, bien « deux Emma de plus » car toutes deux reflètent des partis-pris de réécriture qui diffèrent l'un de l'autre. Cela ne doit toutefois pas les réduire à une simple trahison de l'œuvre originale, car, comme l'explique Sarah Cardwell, la fidélité au texte est forcément altérée en fonction de la période à laquelle celui-ci est adapté ; on peut tout à fait constater qu'un texte du XIXe siècle ne correspond plus aux pratiques langagières contemporaines et qu'on peut le juger « daté » voire mal comprendre certaines tournures. Ce qui importe finalement pour Cardwell, c'est la fidélité au sous-texte, donc au sens implicite de l'œuvre :

> […] the two screen 'versions' of *Emma* produced in 1996 bear no significant relationship to each other, but are inextricably linked with the text that Jane Austen composed in 1816. Traditional critical or theoretical writing on adaptation thus frequently finds itself undertaking a stubborn subject of dehistoricisation on two counts: it denies the linear, textual history of adaptation available to each new adapter, and the relationships through time that an adaptation might bear to other adaptations; at the same time, it fails to appreciate the historical gap that separates the source novel from the adaptation in question […]. Suffice it to say that this dehistoricisation degrades the critic's understanding of the development of both classic-novel adaptations as a screen genre and the 'meta-text' of which both source and adaptations are part, e.g. the ever-changing, ever-developing *Emma*[100].

Le parti-pris artistique : un signe de distinction culturelle

En gardant à l'esprit les propos de Cardwell, il convient de réfléchir à quoi ces deux *Emma* des années 90 font référence. Dans la scène étudiée précédemment on remarque un choix esthétique récurrent dans le film de MacGrath. Celui-ci met en scène Emma et Mr Knightley dans les jardins de la demeure de Mr Knightley[101]. Leur divergence est illustrée à travers une séance de tir à l'arc durant laquelle chacun expose son point de vue.

---

[100] Sarah Cardwell, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel,* Manchester, MUP, 2002, 14.
[101] Des exemples d'illustrations sont donnés dans la figure 4, page 138.

Le montage repose sur une alternance de champs contrechamps permettant ainsi de jauger les arguments des deux protagonistes tour à tour. Des plans de coupe sur les cibles permettent symboliquement de mesurer l'acuité de leurs propos. La scène, qui se tient dans le roman source dans un salon de la maison des Woodhouse, est transposée en extérieur, donc métaphoriquement à la vue de tous. L'éclairage artificiel fait la part belle aux couleurs vives et chaudes, conférant au jardin un aspect des plus flatteurs, ce que Higson qualifie à juste titre de : « delightful picturesque images of a semi-rural England »[102], digne d'un tableau ornemental. Cet éclairage modifié et maîtrisé est une des caractéristiques du film. Les quatre saisons, qui ponctuent chaque moment-clef de l'intrigue dans le film, sont ainsi sublimées en faisant apparaître les couleurs les plus gaies de l'environnement d'Emma, la mettant ainsi toujours en valeur. L'ensemble confère une impression de monde enchanté et harmonieux. Ces mêmes moyens permettent aussi de gommer les errances d'Emma dans le roman et de la rendre charmante, un rien irréelle, telle une princesse de conte de fées. Deborah Kaplan compare cette démarche à ce qu'elle nomme l'« harlequinization »[103], c'est-à-dire à la mise en avant pour des raisons commerciales de la beauté physique des personnages principaux et une primauté accordée à leur histoire d'amour. Cela se traduit donc par une perte significative de fidélité entre l'intrigue du film et la narration du roman. Le visible prévaut et il n'y a rien d'invisible qui puisse être perceptible ; on pense ici à la critique sociale de Jane Austen. Le sens n'est à trouver que dans ce qui est montré. Corina Selejan regrette par exemple que le film de MacGrath soit « riddled with simplification »[104] pour montrer à quel point il réduit la substance de l'œuvre initiale à l'histoire d'amour. Austen est donc privée de ce personnage qu'elle voulait être la seule à aimer de son propre aveu : « I am going to take a heroine whom no one but myself will much like »[105]. Emma est devenue aimable même quand elle a tort.

Anne-Marie Scholz affirme que l' « Austen mania » a tendance à négliger « Jane », la femme du XIXe siècle observatrice des coutumes rigides de sa société, au profit

[102] A. Higson, *Film England, op. cit.,* 217.
[103] Deborah Kaplan, « Mass Marketing Jane Austen: Men, Women and Courtship in Two Film Adaptations », *in* Linda Troots, Sayre Greenfield, eds., *Jane Austen in Hollywood,* 2nd edition, Lexington, UP of Kentucky, 2001, 177-187, 183.
[104] C. Selejan, « Jane Austen's *Emma* through the Cinematic Lens », *op. cit.*, 121.
[105] James Edward Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen* (1870), Oxford, Clarendon, 1967, 157.

d' « Austen », l'auteure populaire, caution d'une histoire joliment écrite[106]. L'adaptation de MacGrath ne fait pas exception à cette règle. Ainsi, dans la scène de désaccord entre Emma et Knightley, l'œuvre est dépossédée de son esprit critique des usages sociaux, et de nombreux éléments autres que ceux déjà mentionnés renforcent cette impression. MacGrath, par exemple, ajoute une narratrice que l'on suppose être Mrs Weston au début et qui place l'histoire dans un autre temps. Cela confère à l'ensemble la construction d'un conte pour enfants proche d'un « Il était une fois…et ils vécurent heureux pour toujours ». Cette voix narrative commente la représentation d'un globe qui tourne en sens inverse pour ensuite guider le spectateur à travers une série de portraits des protagonistes de l'histoire et de cartes physiques anciennes de l'Angleterre présentant les lieux : « In a time when one's town was one's world, and the actions at a dance excited greater interest than the movement of armies, there lived a young woman, who knew how this world should be run »[107]. L'œuvre littéraire n'est plus une œuvre de son temps mais elle est renvoyée à une époque quasi idyllique, où les bals sont présentés comme l'essence du rythme de la vie. Ce passé est, par contraste avec le présent du film, bien plus attractif car il n'est pas question de conflit, ce qui témoigne d'une conception de l'Histoire des plus réductrices. Celestino Deleyto estime que l'ajout d'une voix narrative au cinéma est un procédé en vogue dans les films des années 90 dont l'objectif est d'affirmer la vertu littéraire de l'œuvre filmique « There can be little doubt that these narrators generally bring films closer to novelistic narratives »[108]. Le recours à la voix narrative, différente du roman source, sert à la fois de caution littéraire au scénariste et de guide pour le spectateur. Chaque intervention du narrateur offre la possibilité au spectateur de comprendre la situation et d'interpréter les images comme le scénariste souhaite qu'il le fasse, tout en lui donnant l'impression qu'il comprend le sens d'une œuvre littéraire par ses propres moyens.

La marche inverse du globe symbolise le voyage dans le passé, dans l'irréel. On remarque alors que l'époque de « Jane » sur laquelle Austen écrit et base son roman, est réduite au cadre temporel fictif de la narration et confine l'auteure au musée figé des écrivains à succès dont le portrait pourrait être affiché dans le générique d'ouverture

---

[106] A. M. Scholz, *From Fidelity to History, op. cit.,* 123.
[107] D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker, op. cit.,* 02:40-02:52.
[108] Celestino Deleyto, « Me, Me, Me: Film Narrators and the Crisis of Identity », *in* Mireia Aragay, ed., *Books in Motion,* Amsterdam, Rodolphi, 2005, 243-262, 244.

comme celui des personnages[109]. Emma n'est plus la contemporaine de Jane Austen mais une jeune femme qui gouverne le monde telle une jeune déesse. Gwyneth Paltrow tient d'ailleurs celui-ci symboliquement dans sa main dès la première scène où elle apparaît. La scène de fin repose sur le même principe mais inversé cette fois, lorsque la caméra se détache progressivement des jeunes mariés célébrant leur bonheur au grand jour à l'extérieur de l'église, pour se lever vers le ciel et quitter ce monde passé idéalisé en repassant par les peintures et portraits qui illustrent le générique de fin. Le ciel évoque cet amour éternel garanti par les liens consacrés du mariage, pivot central des contes de fées. Cela confirme par conséquent la théorie de Scholz sur le fait qu'il est plus important pour une œuvre de se réclamer de la signature d'un auteur, que de respecter l'essence du roman original, pour obéir à la stratégie commerciale de ce type de film.

D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker,* 00:25.

D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker,* 02:25.

D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker,* 02:40.

D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker,* 1:52:30.

D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker,* 1:53:05.

D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker* 1:53:14.

Figure 1 - Comparatif des scènes d'ouverture et de fin dans *Emma, the Matchmaker*

Il est manifeste que l'adaptation filmique se dissocie des références de l'œuvre source pour en convoquer d'autres et recréer une *Emma* de romance. Cela a valu bon nombre de critiques négatives au film de MacGrath. Anna Despotopoulou estime par exemple que le film n'exploite que les erreurs de l'héroïne pour transformer l'œuvre originale en comédie : « He accentuates the humour in a prosaic way, comfortably ignoring the more

[109] Voir Figure 1.

serious concerns of the novel »[110]. Catherine Roach affirme que la romance fait partie de la culture occidentale et que l'image de l'amour éternel n'est que la perpétuation d'un modèle socio-économique et socio-culturel motivé à laquelle le cinéma, entre autres, participe :

> By calling the romance story a cultural narrative, I mean a guiding story that provides coherence and meaning in people's lives. The truth value of this story lies in the extent to which it is held to be true by people who shape their lives around that story, whether consciously or unconsciously. […] The happily-in-love couple is made into a near mandatory norm by the media and popular culture, as this romance story is endlessly taught and replayed in a multiplicity of cultural sites: Disney princess movies, the wedding industry, fairytales, Hollywood movies, pop music lyrics, advertising, the diamond jewelry industry, and more[111].

Le passé national britannique censé représenté par l'adaptation d'une œuvre du canon sert par conséquent de cadre narratif à l'expression d'une conception occidentale de la société. Le film de MacGrath confirme alors, comme le déplore Higson, ce décalage identitaire qui ne repose que sur le patrimoine visible sans exprimer véritablement l'identité culturelle nationale qui peut s'y trouver cachée : « we are invited to look at England from afar, and often from the perspective of another culture »[112]. La scène du tir à l'arc n'est en fait que la perpétuation de la représentation du mode de vie bourgeois de l'époque.

L'adaptation voulue par Andrew Davis se veut différente dans son approche. Deborah Cartmell résume d'ailleurs la conception de ce dernier au sujet de l'adaptation :

> The adaptation need not to be a servant of the adapted author, but free to change the text to appeal to a mass contemporary rather than elite audience- adaptation is art of democratization, a 'freeing' of a text from the confined territory of its author and of its readers[113].

Il n'est donc pas surprenant que l'*Emma* qu'il envisage fasse davantage référence à « Jane » qu'à « Austen », pour reprendre l'image de Scholz. Cela signifie que Davies privilégie le contexte social de l'écriture du roman plutôt que la fidélité à l'œuvre en soi. La scène reprenant le chapitre 8 du roman se passe de nouveau à Hartfield, chez le père d'Emma et à l'intérieur de la demeure comme dans la scène du livre source. À l'instar de MacGrath,

---

[110] Anna Despotopoulou, « Girls on Film: Postmodern Renderings of Jane Austen and Henry James », *The Yearbook of English Studies* 36:1, 2006, 115-130, 120.
[111] Catherine M. Roach, *Happily Ever After. The Romance Story in Popular Story,* Bloomington, Indiana UP, 2016, 4.
[112] A. Higson, *Film England, op. cit.,* 144.
[113] Deborah Cartmell, « 100+ Years of Adaptation or Adaptation as the Art Form of Democracy », *in* Deborah Cartmell, ed., *A Companion to Literature, Film, and Adaptation, op. cit.*, 1-14, 8.

Lawrence a recours à l'alternance des plans représentant Knightley et Emma en plans rapprochés et en rompant parfois les échanges par un plan large permettant de situer chaque personnage. Emma est majoritairement assise durant la séquence contrairement à Knightley. Celui-ci domine donc visiblement Emma. La pièce est sobrement décorée, les murs sont pâles et l'éclairage est naturel. L'atmosphère est, comme l'affirme Selejan : « sedate and austere »[114] ; il n'y a aucun artifice perceptible. Ce choix du réalisateur contredit l'idée de Jane Pidduck qui estime que, dans les années 90, le décor opulent des demeures bourgeoises est censé susciter « a museum pleasure » dans l'esprit du spectateur[115]. Le dialogue est dominé par Mr Knightley qui décide en outre de mettre un terme à la discussion en quittant la pièce et qualifie la situation de « nonsense »[116]. L'autorité de Knightley est également exprimée par le recours au plan rapproché au début de la scène. La légère contre-plongée renforce sa domination alors qu'il se penche pour parler à Emma et que son regard lui est adressé. On remarque aussi que Knightley est filmé entre le mur de la pièce et l'ouverture de la fenêtre lui permettant d'être positionné entre ombre et lumière. La lumière du jour n'éclaire qu'un tiers de son visage, confirmant l'idée que c'est sa colère qui domine ici. On perçoit aussi que le personnage est déchiré entre deux sentiments, la fenêtre évoquant l'extérieur et la possibilité d'échapper à la situation qui l'oppresse. Laurent Mellet explique que le surcadrage est justement un moyen d'illustrer le désir d'esquive du personnage :

> Le personnage surcadré tente souvent de sortir du cadre et de rejoindre l'extérieur […] Ainsi le surcadrage est une première modalité d'écriture de l'espace dont la valeur est fluctuante, puisqu'elle peut étouffer le personnage et ses émotions mais aussi garantir l'intimité et le partage[117].

Il s'agit précisément de la trame narrative de cette scène dans le film de Lawrence. Le conflit intérieur de Knightley le pousse à quitter la pièce non sans avoir partagé sa déception avec Emma quant à sa conduite déraisonnée. L'importance secondaire accordée au décor intérieur chez Lawrence peut souligner que l'objectif n'est pas d'offrir un spectacle charmant mais de rappeler tout simplement que c'était à l'intérieur des maisons que les questions intimes devaient être abordées au XIXe siècle[118].

---

[114] C. Selejan, « Jane Austen's *Emma* through the Cinematic Lens », *op. cit.*, 122.
[115] Jane Pidduck, *Contemporary Costume Film,* Londres, BFI, 2004*,* 29.
[116] D. Lawrence, *Jane Austen's Emma, op. cit.,* 15:48.
[117] Laurent Mellet, « *Sense and Sensibility* à l'écran : l'adaptation entre explication et consolation », *Cahiers victoriens et édouardiens* 82, 2015, 2, http://journals.openedition.org/cve/2361.
[118] Les éléments discutés sont présentés dans la figure 2, page suivante.

D. Lawrence, *Jane Austen's Emma,* 15:32.

D. Lawrence, *Jane Austen's Emma,* 15:33.

D. Lawrence, *Jane Austen's Emma,* 15:46.

Figure 2 - Adaptation du chapitre 8 dans *Jane Austen's Emma*

On perçoit justement tout au long du téléfilm un intérêt pour la représentation du monde dans lequel Jane Austen pouvait vivre. La lumière naturelle en est un élément mais il est intéressant de souligner que le film est, tout comme celui de MacGrath, construit sur un parallèle entre la scène d'ouverture et la scène de fin. Cette fois, il s'agit d'un vol de poules chez les Woodhouse la nuit précédant le mariage de la future Mrs Weston et le soir du mariage d'Emma. Le premier vol qui ouvre le film se passe par une nuit que la pleine lune, partiellement voilée, peine à éclairer. Le jeu de l'ombre et de la lumière, déjà remarqué dans la scène qui reprend le chapitre 8, est présent dès le départ et constitue

l'une des caractéristiques du propos du film. La joie côtoie la misère et David Monaghan déduit du téléfilm qu'il représente « the dirty underbelly of Austen's England »[119], c'est-à-dire la réalité sociale telle qu'elle existait du temps de « Jane ».

Les références visuelles dans le téléfilm de Lawrence ne sont pas non plus évocatrices d'un monde enchanté. On remarque un souci régulier de représenter la vie des domestiques et des fermiers par le truchement de plans de coupe. Ainsi, même la scène du mariage fait alterner des plans du banquet, filmé en intérieur cette fois dans un cadre rustique avec du foin aux fenêtres, et des scènes où est dépeint le travail fourni par le personnel de cuisine pour satisfaire les invités. On retrouve alors l'alternance entre deux antagonismes de la société, en l'occurrence ici le loisir des uns et le travail des autres. Le propos du film, comme l'évoque à juste titre Monaghan, est de donner corps au monde contemporain de Jane Austen :

> The filmmakers' decision to flesh out Austen's fictional world, which deals almost exclusively with the leisured and professional classes, by introducing some of the many servants and laborers upon whom the professional well-being of the landed gentry depended provides the most obvious clue to their interest in the historical context within which the action is located […] Davies and Lawrence are, except incidentally, intent on viewing a novel written in 1816 through the lens of late twentieth-century egalitarian social values[120].

Ce parti-pris d'adaptation[121] est bien l'inverse de celui choisi par MacGrath et confirme la conception de Davies au sujet de l'adaptation présentée précédemment. Davies et Lawrence se libèrent du cadre du roman pour rendre visible ce qui n'y apparaît pas. Ils y expriment aussi leur propre vision de la société où la notion de classe ne compte pas, comme en témoigne la scène de fin qui réunit par ailleurs les trois couples nouvellement mariés sur un même plan. Cette scène, certes assez théâtrale dans son mode de représentation – scène intérieure, décor parfois maladroit et caméra aérienne fixe pour proposer un plan très large –, efface la proéminence du couple Emma-Knightley sur les deux autres et la répétition du vol de poule qui clôt le film rappelle justement que misère et joie coexistent en nuançant l'image des couples célébrant leur union. Sally Palmer rejoint Monaghan et considère que la volonté de Davies et Lawrence de contraster les images de retour à l'ordre social cher à Austen par des scènes où le désordre domine est

---

[119] David Monaghan, « Emma and the Art of Adaptation », *in* Gina MacDonald, Andrew MacDonald, eds., *Jane Austen on Screen,* Cambridge, CUP, 2003, 197-227, 203.
[120] *Ibid.,* 202.
[121] Des illustrations sont présentées dans la figure 3, page 84.

un moyen pour eux de représenter le passé comme une période inférieure en tout point à leur société contemporaine : « I suggest that this film version seeks to congratulate 20th-century viewers on their own century's superior political and social environment by foregrounding the inequities and unrest Austen passes over in her own century »[122]. Lisa Hopkins, pourtant elle aussi membre de la Jane Austen Society of North-America comme Palmer, ne voit pas de coloration sociale particulière dans cette adaptation, mais au contraire l'expression visible de l'esprit social qui a guidé la rédaction du roman : « Class position is crucial to the whole conception of *Emma,* and more particularly, to the novel's profaned interest on the concept of service »[123]. Nous estimons pour notre part, que, contrairement à l'adaptation de MacGrath, l'adaptation de Lawrence et Davies repose sur le potentiel créatif que l'évocation du patrimoine culturel et social autorise en ouvrant le champ à une représentation du monde perçu à travers des périodes différentes. On peut alors envisager, toutes proportions gardées, que le roman d'Austen et le film de Lawrence puissent être considérés comme des chronotopes. Si ce concept initié par Bakhtine peut s'avérer parfois difficile à comprendre, nous en retenons la définition suivante pour l'étendre à la création filmique : « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels telle qu'elle a été assimilée à la littérature »[124]. Le chronotope s'entend donc ici comme une représentation du monde conforme à une vision spécifique. L'adaptation peut ainsi se définir comme une « recréation » à part entière car elle envisage l'histoire de manières aussi différentes qu'il y a d'artistes. Ainsi, une analyse de film ne saurait se limiter qu'à la dimension critique, car toute critique est elle-même l'expression d'une perception du monde à un moment donné.

---

[122] Sally Palmer, « Robbing the Roost: Reinventing Socialism in Diarmuid Lawrence's *Emma* », *Persuasions On-Line* 3, 1999, https://jasna.org/persuasions/on-line/opno3.palmer.html
[123] Lisa Hopkins, « Emma and the Servants », *Persuasions On-Line,* 3, 1999, https://jasna.org/persuasions/on-line/opno3.hopkins.html
[124] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978, 237.

D. Lawrence, *Jane Austen's Emma,*1:39:32.

D. Lawrence, *Jane Austen's Emma,* 1:41:29.

D. Lawrence, *Jane Austen's Emma,* 1:45:33.

D. Lawrence, *Jane Austen's Emma,* 1:45:45.

Figure 3 - Les représentations sociales dans *Jane Austen's Emma*.

Cette comparaison entre deux adaptations d'un roman britannique à succès permet de déduire que le parti pris de représentation de la culture nationale constituera le substrat de l'identité que l'on donnera à un film populaire. Il y a là deux différences de choix artistiques qui autorisent à distinguer le cinéma populaire britannique des autres productions à contenu culturel britannique. Le film de Lawrence propose une vision moins idéalisée de l'œuvre d'Austen et aborde les questions sociales prégnantes dans le pays au moment de sa réalisation, alors que MacGrath propose une version édulcorée et davantage axée sur la romance. Ce constat permet d'envisager le débat sur les « English heritage movies » des années 90 avec davantage de distance.

C) Le cinéma populaire britannique et la réinvention de l'héritage

L'identité nationale, comme élément de distinction entre les nations, se fonde quasi essentiellement sur le rapport au passé qu'entretiennent le peuple et la nation à laquelle il lui est proposé d'appartenir. Ce passé est composé d'une sélection d'éléments présumés

constitutifs et fédérateurs. Anne-Marie Thiesse dresse un inventaire exhaustif de ce sur quoi une nation se définit aujourd'hui :

> La liste des éléments que doit posséder une nation digne de ce nom est aujourd'hui bien établie : des ancêtres fondateurs, une histoire établissant la continuité de la nation à travers les vicissitudes de l'histoire, une galerie de héros, une langue, des monuments culturels et historiques, un paysage typique, un folklore, sans compter quelques indications pittoresques : costume, gastronomie, animal emblématique[125].

On trouve une confirmation des propos de Thiesse dans la liste des éléments de patrimoine du Royaume-Uni éligibles à un financement privé pour leur préservation dans le *1997 National Heritage Act*. Il convient de souligner que cette décision parlementaire vise à élargir les textes de 1980 et 1983 qui ont conduit à la création d'organismes officiels indépendants, dont English Heritage, autorisés à collecter des fonds privés pour l'entretien et la promotion des lieux d'histoire et des musées. Cette brève analogie montre que, dans l'esprit de la société politique britannique, les symboles historiques nationaux relèvent de l'« heritage » dont on peut déduire qu'il y a une fonction de transmission. Il s'agit donc d'une relation spécifique au passé qui repose sur des éléments tangibles voire physiques et suppose que chaque génération est porteuse de l'obligation de les entretenir en vue de les transmettre à la génération d'après. C'est toutefois la façon dont le film populaire britannique aborde cette question qui est soumise à critique.

La controverse autour des « heritage movies »

Les années 80 et surtout la première moitié des années 90 au Royaume-Uni ont été le théâtre d'une querelle de spécialistes au sujet de la pertinence de créer un genre spécifique aux films populaires britanniques, le « heritage film » ou « film patrimonial », dont Gilles Ménégaldo donne la définition suivante : « genre cinématographique qui se nourrit du patrimoine littéraire et architectural et permet de poser la question de l'héritage littéraire et de sa transmission à travers un autre médium, le cinéma »[126]. La définition de Ménégaldo attire notre attention sur deux aspects bien particuliers. Le premier point confirme que le terme anglais « heritage » peut renvoyer au patrimoine historique et

---

[125] Anne-Marie Thiesse, « Des fictions créatrices : les identités nationales », Romantisme 110, 2000, 51-62, 52.

[126] Gilles Ménégaldo, « Étude comparative de deux versions filmiques de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë », *in* Christian Chelebourg et *al.*, dirs., *Héritage, Filiation, Transmission,* Louvain, PUL, 2011, 213-226, 213.

culturel. Le second point est que ce « genre » relève principalement de l'adaptation littéraire dans laquelle une mise en scène du patrimoine architectural pourrait se trouver intégrée. Il en résulte une vraie ambiguïté quant à la pertinence de ce genre filmique. On peut en effet se demander s'il ne suffit pas de considérer les films en question comme des adaptations, un genre clairement établi, mais il se dessine en creux toute une controverse au sujet de la transmission de l'héritage national qui relève davantage de préoccupations idéologiques que de considérations purement formelles. S'il ne s'agit pas de dresser un bilan exhaustif de la mésentente des critiques et des spécialistes des études filmiques à ce sujet, il importe d'en évoquer les caractéristiques principales. Cela a pour objectif d'identifier les traits d'une éventuelle esthétique qui autoriserait à considérer que bon nombre de films populaires souscrivent à une définition particulière du terme « heritage ».

Le terme « heritage movie » a, comme bon nombre de spécialistes le soulignent[127], été créé par Richard Barr pour faire référence aux films britanniques d'après-guerre qui selon lui étaient des exemples d'illustration du « British understatement and the rich British heritage »[128]. Dans ce cas précis, Barr fait plutôt référence à la précaution prise par l'industrie du cinéma d'éviter de parler de la guerre pour représenter le passé d'une façon davantage positive. Andrew Higson s'est quant à lui emparé de cette expression pour établir un genre qu'il définit dans ces termes :

> One central representational strategy of the heritage film is the reproduction of literary texts, artefacts and landscapes, which already have a privileged status within the accepted definition of the national heritage. Another central strategy is the reconstruction of a historical moment which is assumed to be of national significance. Many heritage films are adaptations of novels and plays, which already have some sort of classic status. Many of them are set for at least part of the time in the sorts of buildings and landscapes which are now conserved by bodies like National Trust and English Heritage, and these settings are generally inhabited by familiar aristocratic English types and the values and lifestyles they bring with them[129].

Notons que, pour Higson, il existe tant d'exemples dans la production filmique qui sont conformes à cette définition que cela est suffisant à ses yeux pour justifier qu'il s'agit d'un genre filmique particulier : « […] for better or worse, I shall continue to refer to them as a genre »[130]. Pour en revenir à la définition donnée par Higson, trois éléments particuliers doivent retenir notre attention : ces films ont dans l'esprit des spectateurs un statut

---

[127] Nous pouvons faire référence ici aux travaux de James Leggott ou de Sheldon Hall entre autres.
[128] Charles Barr, *All our Yesterdays: 90 years of British Cinema,* Londres, BFI, 1986, 12.
[129] Andrew Higson, *Waving the Flag,* Oxford, Clarendon, 1997, 27.
[130] *Idem*.

qualitatif conféré par le seul fait que ce sont majoritairement des adaptations d'œuvres littéraires du canon britannique, il y a dans leur intégration de lieux historiques nationaux une collusion avec la politique culturelle en cours sous les gouvernements conservateurs, enfin ils rendent visibles une société aristocratique anglaise et son mode de vie, invisibilisant de facto toute autre classe sociale. Andrew Higson perçoit dans ces films à la fois un message politico-économique et socio-culturel en phase avec la politique thatchérienne.

D'un point de vue politico-économique, si les références aux 1980 et 1983 *Heritage Act* sont explicites, Andrew Higson clarifie régulièrement son point de vue estimant en premier lieu que, sous les gouvernements conservateurs, le patrimoine national peut être envisagé comme une manne économique satisfaisante en tant qu'attraction touristique. Cela fait dire notamment à Cairns Craig que ces films vendent finalement un décor touristique : « The England these films validate is a theme park of the past »[131]. Une idée que l'on retrouve chez Higson : « The heritage industry may transform the past into a series of commodities for the leisure and entertainment market […] to delight the modern-day tourist-historian »[132]. Cela étant, il ne s'agit pas dans les nombreux écrits d'Andrew Higson à ce sujet du plus gros reproche que celui-ci adresse aux « heritage movies ». Il admet volontiers que l'industrie du cinéma britannique évolue non pas sur un marché local mais mondial et que le marketing est une planche de salut : « One implication of this scenario is that, for a cinema, to be nationally popular, it must paradoxically be international in scope ; that is to say, it must work with Hollywood's international standards »[133]. Mettre en scène le patrimoine national peut en effet être un moyen de proposer une alternative aux productions américaines. Outre le touriste international intéressé par l'histoire, Higson définit la cible commerciale de ce type de films : « Their audience is primarily middle-class and significantly older than the mainstream film audience, and they appeal to a film culture closely allied to English literary culture and to the canons of good taste »[134]. Toutefois, ce qui semble véritablement être la cible des critiques les plus féroces de la part de Higson et d'un nombre non négligeable de ses collègues demeure l'idéologie sociale défendue par ces films.

---

[131] Cairns Craig, « Filming Forster. Rooms without a View », *Sight and Sound,* June 1991, 10.
[132] Andrew Higson, « Re-presenting the National Past », *in* Lester D. Friedman, ed., *Fires were Started. British Cinema and Thatcherism,* 2nd Edition*,* London, Wallflower, 2006, 91-109, 97.
[133] A. Higson, *Waving the Flag, op. cit.,* 9.
[134] A. Higson, « Re-presenting the National Past », *op. cit.*, 95.

La référence à l'aristocratie anglaise est un moyen pour Higson de souligner le fait que les « heritage films » sont comme obsédés par la promotion d'un ordre social conservateur et la dénégation de la réalité sociale du pays qui masquent les effets de la politique socio-économique des gouvernements en place :

> The heritage cycle and its particular representation of the national past is in many ways symptomatic of cultural developments in Thatcherite Britain. [..] At the same time, the government adopted political and economic measures, often sharply contested, that tended to encourage high unemployment, marked inequalities of income and standards of living, and a more general social malaise among the dispossessed […][135].

On comprend alors que la création de ce genre spécifique défini et défendu par Higson repose davantage sur un constat idéologique qu'esthétique, que l'on peut rapprocher du film de propagande. Pour lui, il ne s'agit plus de « representation » mais de « presentation »[136]. En d'autres termes, ce genre de film se caractérise par une précision quasi documentaire qui confine au réalisme et perd sa dimension fictionnelle en ne représentant alors qu'un seul modèle de vie valide, au détriment des autres. Il y a dans ce cas une négation de la réalité sociale et de ses multiples formes de vie. L'essence de l'œuvre n'est plus le texte mais la simple monstration visuelle de la richesse du patrimoine : « a display of heritage properties rather than the enactement of drama »[137]. Par conséquent, ce qui est rendu visible n'a pas d'autre fonction que d'être vu et apprécié. Ce point de vue est assez largement partagé. Le chercheur Thomas Elsaesser se refuse par exemple de qualifier le renouveau de l'industrie britannique de « renaissance » sous l'ère thatcherienne car il considère que les productions filmiques britanniques de cette période ne vendent qu'une société préfabriquée qu'il qualifie de « britkit » qui ne représente rien de nouveau et surtout pas ce qu'est devenue la véritable société britannique : « In Britain's case this [recall to realism] would be a call for images of misery and degradation […] But is this not a retreat to another kind of conservatism, no less nostalgic than Heritage England or Edwardiana […]? »[138]. Le mot en est jeté, l'industrie filmique britannique propose selon lui un rapport de nostalgie avec le passé qui ne repose donc pas sur un modèle de création mais sur un refus d'envisager le changement et une obstination à répéter un passé glorieux.

---

[135] *Ibid.,* 93.
[136] A. Higson, *Waving the Flag*, *op. cit.,* 188.
[137] Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema,* Oxford, OUP, 2003, 39.
[138] Thomas Elsaesser, « Images for Sale: the 'New' British Cinema », *in* Lester D. Friedman, ed., *Fires were Started. British Cinema and Thatcherism,* 2nd Edition*, op. cit.*, 45-57, 54.

Graham Fuller rejette également ce type de film qu'il estime être en décalage avec le « social-realist agenda and the working-class milieu »[139] et les souffrances avérées de la population britannique. Fuller défend l'idée d'un style en opposition avec les « heritage movies » qu'il qualifie de « misery movies », seul selon lui capable de rendre visible la réalité sociale : « bleak lives and all things grim »[140].

Claire Monk reste toutefois la plus fervente critique du genre établi par Higson. Elle estime tout d'abord que les critiques de Cairns Craig mais aussi de Tara Wollen et Andrew Higson entre autres sont trop catégoriques et que les films dont il est question ne sont pas des productions de « basse zone »[141] mais bien des films de qualité. Elle considère en outre que le terme « Heritage Movies » peut être conservé mais que d'autres terminologies considérées comme des synonymes sont irrecevables car trop empreintes de mépris idéologique. Elle pense aux « White Flannel Films » notamment. Elle conteste l'affirmation selon laquelle ce genre filmique, si tant est qu'il en soit un, fait référence à des adaptations en rappelant que les plus gros succès britanniques de la décennie d'alors sur les écrans internationaux n'en sont pas. Elle cite par exemple *Chariots of Fire*[142] et ajoute que, si le succès des films britanniques aux États-Unis ne tient qu'à leur évocation du passé, *A Fish Called Wanda*[143] devrait alors être considéré comme « Heritage Movie »[144]. Sur ce point, on comprend que le débat porte sur la qualité présumée moindre du cinéma populaire par rapport au cinéma d'art et d'essai ; le divertissement populaire est dans ce cas de nouveau opposé à l'art noble. Claire Monk fait aussi référence à des adaptations d'œuvres littéraires contemporaines ayant pour cadre le passé historique telles que *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro par Ivory[145] pour démontrer que la définition du genre filmique telle qu'avancée par Higson est erronée.

À l'instar de la théorie de Higson, c'est sur le plan de l'idéologie que la ligne défendue par Claire Monk se révèle davantage intéressante. Selon Monk, les films d'Ivory et les autres productions, cibles des critiques de ses pairs, ne sont nullement à envisager comme des célébrations nostalgiques du passé mais présentent au contraire une inclination à

---

[139] Graham Fuller, « Misery Loves Company", *Film Comment* 47:6, 2011, 36-43, 38.
[140] *Ibid.,* 37.
[141] Claire Monk, « The British 'Heritage Film' and its Critics », *Critical Survey* 7:2, 1995, 116-124, 118.
[142] Hugh Hudson, *Chariots of Fire,* Allied Stars Ltd, 1981.
[143] Charles Crichton, *A Fish Called Wanda,* MGM, 1988.
[144] C. Monk, « The British 'Heritage Film' and its Critics », *op. cit.,* 118.
[145] James Ivory, *The Remains of the Day,* Columbia Pictures, 1993.

contester la société présente par le biais de la contextualisation passée et de l'adaptation d'œuvres connues. L'anglicité défendue dans ce genre de films n'est pour elle pas un « dogme » comme Craig l'affirme mais un « artifice »[146], c'est-à-dire un moyen détourné d'illustrer la société présente pour susciter la réflexion. Il faut envisager la représentation du passé non pas comme une célébration de l'individualisme mais une illustration de la division sociale palpable dans le pays dans les années 90. La société représentée dans laquelle il y a « a prioritarisation of the personal »[147] permet de contester l'hégémonie sociale contemporaine à l'œuvre filmique : « These films are concerned with division and uncertainty »[148]. La théorie mise en avant par Monk est que, contrairement à ce que Higson semble croire, le contexte passé et la représentation du patrimoine national sont des moyens d'inviter le spectateur à questionner sa situation présente en créant une sorte de distance permettant de placer cette réflexion dans un contexte suffisamment éloigné des préoccupations quotidiennes pour autoriser une réflexion dépassionnée, mais juste, sur l'état actuel de la société. C'est ce que Monk nomme un peu plus tard pour étayer son propos : « the depoliticisation of Britain's recent past »[149]. Dans ce cas précis, Monk ouvre sa réflexion non plus exclusivement aux films qui pourraient être perçus comme des « films de patrimoine » mais à toute œuvre traitant du passé comme toile de fond à l'illustration des problèmes sociétaux contemporains de l'œuvre filmique.

On retrouve chez Richard Dyer un point de vue relativement proche de celui de Monk. Là où les critiques « anti-heritage » dénoncent une anglicité prête à consommer, Dyer perçoit une représentation plus complexe du sentiment national :

> In the other English cinema, the cinema of *Brief Encounter,* Dirk Bogarde and *Howard's End* […] feeling is expressed in what is not said or done, and/or in the suggestiveness of settings, music and situation. […] They [the characters] may not behave in a direct, high-octane emotional way, but this does not mean that the performances of the actors and of the film itself, may not convey such feelings[150].

Le débat « heritage – counter-heritage » tend à prouver tout et son contraire et oblige chaque critique et chaque spécialiste à choisir un camp. Il importe toutefois de souligner

---

[146] C. Monk, « The British 'Heritage Film' and its Critics », *op. cit.,* 120.
[147] *Idem*.
[148] *Idem.*
[149] Claire Monk, « Projecting a New Britain » , *Cineaste,* 26:4, 2001, 34-37, 35.
[150] Richard Dyer, « Feeling English », *Sight and Sound,* March 1994, 17.

que la question est limitée car elle ne repose que sur la représentation de l'anglicité et non de la britannicité.

Les limites de ce type d'approche se retrouvent même dans l'analyse des adaptations d'*Emma* de 1996. Si le film de MacGrath se rapproche du postulat de Higson, celui de Lawrence correspond davantage à la théorie de Monk. Ainsi, il semble important de ne pas souscrire à ce débat et d'envisager le cinéma populaire britannique autrement. Sheldon Hall pose trois principes clairs qui permettent de considérer que le terme « heritage » peut malgré tout caractériser un genre cinématographique, mais il importe selon lui de respecter ces règles. La première est que ce genre doit être libéré de toutes visées politiques anti-thatchériennes pour, et c'est la deuxième règle, s'ouvrir à toute période de l'histoire contemporaine où l'héritage patrimonial est mis en avant dans les productions filmiques. Enfin, l'acceptation de ce genre ne doit dispenser en aucune façon d'une analyse propre à chaque œuvre du texte et du contexte pour éviter toute généralisation erronée[151]. Par conséquent, Hall encourage indirectement à préférer une démarche d'analyse affranchie de cette considération de genre. L'association entre le style d'un film et sa relation à l'héritage semble toutefois avoir survécu comme en témoigne le dossier spécial de *Sight and Sound* d'août 2019 traitant de l'« heritage » et dont l'introduction donne une définition actualisée : « highly personal distinctive films which offer fresh stories and perspectives on life in these islands […] British cinema is at its best when it captures the full diversity of people and experiences offering a truer picture of modern Britain than we've seen before […]»[152]. On remarque que cette description se rapproche du concept d'« alternative heritage » qui mérite une attention particulière ne serait-ce que pour la diversité sociale qu'il est censé représenter. Pour véritablement appréhender le cinéma populaire et son traitement du passé, il n'en demeure pas moins nécessaire de clarifier véritablement de quoi relève l'idée de « heritage ».

Comprendre la vraie nature de l'héritage

En tout état de cause, le véritable cœur de l'analyse sur la représentation du passé ne peut pas se limiter au fait qu'elle puise dans un patrimoine que l'on croit figé, mais doit porter sur les possibilités d'appropriation du passé qu'elle offre à chaque individu. Il est

---

[151] Sheldon Hall, « The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate » *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema, op. cit.,* 46-56, 54.
[152] Nick James et *al*, « Whose Heritage? », *Sight and Sound,* August 2019, 21-44.

tentant de considérer que le passé appartient à l'Histoire, mais il est aisément possible d'affirmer que le passé relève à la fois des faits et de leur interprétation ou leur sélection dans ce qu'il convient d'appeler la mémoire. C'est d'ailleurs au sens de mémoire qu'il faut comprendre le terme britannique d'« heritage ». Ceci conduit à questionner le processus de création de la mémoire et la façon dont un film peut l'envisager.

Paul Ricœur distingue précisément ces deux termes en affirmant que le travail de l'historien est de mettre à jour les faits avérés qu'il considère comme « une reconnaissance à l'égard des morts »[153]. Il y a dans la tâche de restituer l'Histoire une nécessité de vérité qui résonne dans les propos de Ricœur comme un sacerdoce qu'il distingue de l'histoire, élément fondateur de l'identité, qui résulte d'un processus d'amendement de cette vérité pour qu'elle puisse être acceptée par le sujet. L'identité est, rappelons-le, en effet bien une question d'acceptation individuelle : « l'ipséité est celle d'un soi instruit par les œuvres de la culture qu'il s'est appliquées à lui-même […] l'histoire d'une vie se constitue par une suite de rectifications appliquées à des récits préalables »[154]. Ces « rectifications » qui distinguent l'histoire de l'Histoire renvoient à la définition que bon nombre d'historiens, psychologues ou sociologues donnent de la « mémoire ». On peut citer ici Laurence Van Ypersele qui explique la mémoire en ces termes :

> La mémoire, au contraire de l'histoire, se joue dans l'émotion partagée, la participation collective et la fidélité au passé dans un éternel présent. [...] Alors que l'histoire liée à la vérité et marquée par la distance critique, réinstalle les événements et les êtres dans leur épaisseur temporelle[155] .

La mémoire, véritable composante de l'identité, résulte d'un choix non plus objectif mais subjectif qui lie l'individu à la communauté à laquelle il souhaite pouvoir s'identifier. Il faut la comprendre, comme on peut le voir dans le travail de Van Ypersele, comme une réaction à l'Histoire et non comme une recherche de vérité. C'est pourquoi il est facile de distinguer ces deux rapports au passé qui se trouvent parfois antagonistes : la vérité historique peut heurter la mémoire quand la mémoire veut interpréter l'Histoire. Bernard Cottret et Lauric Henneton attirent d'ailleurs l'attention sur le fait que le mot « mémoire » en français relève de deux aspects distincts que l'on trouve traduits différemment dans des langues telles que l'allemand qui distinguent « Erinnerung », les faits retenus, de

---

[153] Paul Ricœur, *Temps et récits III, le temps raconté,* Paris, Seuil, 1985, 204.
[154] *Ibid*., 356.
[155] Laurence Van Ypersele, « Les Mémoires collectives », *in* Laurence Van Ypersele, dir., *Questions d'histoire contemporaine. Conflits, mémoires et identités,* Paris, PUF, 2006, 191-202, 191.

« Gedächtnis », la capacité de chacun à mémoriser[156]. La mémoire dont il est question ici relève bien de l'« Erinnerung », la sélection des événements opérée par le filtre de la mémoire. Cela étant, ce filtre n'est pas nécessairement le résultat de la capacité mémorielle de chacun, il peut y avoir un facteur extérieur qui contraint cette sélection. En cela, la définition de Ricœur, qui considère que l'histoire est un choix personnel, se trouve contestable.

Van Ypersele souligne justement à quel point la mémoire conditionne les identités nationales :

> Autrement dit, la mémoire est prise comme une composante des représentations collectives d'un groupe et par là de son identité. Elle n'est pas incrustée dans le passé définitivement révolu, mais au contraire, évolue pour se rejouer dans le présent. […] L'enjeu de la mémoire n'est pas l'événement comme tel, mais le sens qu'il contient pour la collectivité, sa cohésion, son identité présente[157].

La mémoire devient par conséquent un enjeu politique, ce qui induit que l'individu sera influencé par la façon dont le contenu historique lui sera présenté voire refusé. Cottret et Henneton parlent précisément de « mémoires prescrites » et de « mémoires proscrites » pour insister sur le fait que la mémoire telle qu'elle est entendue ici est potentiellement un objet de manipulation. La mémoire n'est donc pas tant ce dont on se souvient mais comment on s'en souvient ou comment on apprend à s'en souvenir. Elle suppose un acte d'apprentissage qui relève davantage de la transmission entre un tiers et un autre que d'un acte personnel. Cela ne signifie pas que l'individu accède à la vérité historique ; il ne peut s'agir que d'un acte de « reconstruction » comme l'affirme Jean Piaget : « Ce que nous donne cette opération, c'est la notion actuelle du sujet sur son passé et non pas une connaissance directe de ce passé »[158]. Julien Fragnon part d'ailleurs de ce principe mis à jour par Piaget pour montrer que, par le truchement des exemples de commémoration nationale dans les années 90, on identifie que la source de transmission de savoir est très généralement l'institution nationale : « La mémoire collective forme un patrimoine social

---

[156] Bernard Cottret, Lauric Henneton, « La commémoration, entre mémoire prescrite et mémoire proscrite », *in* Bernard Cottret et Lauric Henneton, dirs., *Du Bon Usage des commémorations. Histoire, memoire et identité, XVIe-XXIe siècle,* Rennes, PUR, 2010, 7-24, 8.
[157] L. Van Ypersele, « Les Mémoires collectives », *op. cit.,* 194-195.
[158] Jean-Claude Bringuier, *Conversations libres avec Jean Piaget,* Paris, Robert Laffont, 1977, 181.

dont l'expression publique diffuse un ensemble de références au sein d'une entité collective donnée »[159].

Histoire et mémoire différent donc dans leurs traitements respectifs du passé ; tandis que l'une s'attache à découvrir la vérité, l'autre cherche à justifier le présent. La mémoire est alors soumise à des variations qui dépendent de la situation actuelle de l'individu et de la société, ce qui conditionne la survivance des éléments du passé dans le présent. Il s'agit d'une sélection comme l'affirment Cottret et Henneton :

> Il existe un constant dialogue entre les faits historiques avérés et leur postérité, objet d'une constante instrumentalisation, pour utiliser un terme en vogue. Autrement dit, ce que l'on garde et ce que l'on jette, la mémoire et l'oubli sont indissociables. D'une certaine façon la mémoire est autant affaire de choix positif que d'amnésie, de rejet. La mémoire c'est l'oubli[160].

L'héritage, partie intégrante de la mémoire collective, n'échappera pas à cette sélection d'éléments jugés pertinents dans le passé. Cette interprétation de l'événement historique donnera à la mémoire une dimension politique où le choix sera opéré en amont par l'institution et non l'individu. Il s'agit d'une logique de transmission, que l'on retrouve dans la définition même de ce qu'est un héritage, quel qu'il soit, et elle est perçue dans les études précédemment citées comme l'enseignement d'acquis préétablis et imposés. Jacques Rancière est plus nuancé sur ce point, et il propose d'envisager cet acte de transmission soit comme « logique abrutissante » où le savoir est imposé comme indiscutable du « maître » à son « élève », soit comme un moyen de stimuler la perception individuelle où le « maître » en l'occurrence « transmet quelque chose qu'il ne sait pas »[161]. La constitution de la mémoire collective et de la mémoire individuelle dépendra de la façon dont l'héritage sera transmis, donc de la façon dont il sera envisagé.

Maël Renouard distingue ainsi deux modes de comportement par rapport au passé : « la nostalgie et la mélancolie »[162]:

> La nostalgie est un refus du temps, la mélancolie est un consentement esthétique à son existence, à la transformation des choses qui passent en souvenirs, en images, en créations symboliques, à cette équation de l'essence et du souvenir qui,

---

[159] Julien Fragnon, « 1998. Retour du passé, force du présent », *in* Bernard Cottret et Lauric Henneton, dirs., *Du Bon Usage des commémorations. Histoire, memoire et identité, XVIe-XXIe siècle, op. cit.*, 169-183, 178.

[160] B. Cottret, L. Henneton, « La commémoration, entre mémoire prescrite et mémoire proscrite », *op. cit.,* 20.

[161] Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, 20.

[162] Maël Renouard, « Nostalgie ou mélancolie », *in* Jean Birnbaum, dir., *Hériter, et après ?,* Paris, Gallimard, 2017, 41-49, 41.

> sous le nom de réminiscence, traverse la philosophie et la littérature occidentale[163].

Renouard s'appuie en particulier sur les travaux de Gilles Deleuze pour affirmer que la réminiscence n'est finalement qu'une évocation du passé dont elle ne saura être la réplique exacte et qui doit se comprendre comme une supposition de ce que ce passé aurait pu être. Si l'on constate que le pouvoir créatif de la nostalgie ne peut que se borner à ressasser le temps passé, on découvre en la mélancolie un potentiel créatif supérieur. Il s'agit donc de la première question qu'il convient de se poser pour envisager le rapport entre une œuvre cinématographique et l'héritage.

Simone de Beauvoir envisage un troisième type de relation vis-à-vis de l'héritage, celui de la rupture. Elle conçoit en effet les composantes de l'héritage national comme un carcan limitant l'action des hommes en citant l'exemple de la morale, héritage contraignant selon elle : « La morale est en soi un héritage. Elle enjoint aux hommes de soumettre leur conduite à des impératifs universels, intemporels, de modeler leurs actions sur de grandes idoles inscrites dans un ciel intelligible : la Justice, le Droit, la Vérité »[164]. La vision de Beauvoir qui compare l'héritage a une privation de liberté et de création s'apparente « au refus du temps » que Renouard attribue, lui, à « la nostalgie ». Il est alors possible de conclure que l'affranchissement des individus passerait par l'oblitération de l'héritage. On peut toutefois considérer la rupture avec l'héritage d'une autre façon. Cécilia Suzzoni estime qu'il ne faut pas intégralement tourner le dos à l'héritage mais qu'il est préférable de le questionner plutôt que d'y souscrire aveuglement :

> Si nous voulons que cet héritage reste vivant d'« avoir été », il faut que nous posions aux morts des questions de vivants. […] Ouvrir l'héritage, le faire respirer autrement, c'est faire de notre « maintenant » un « maintenant » de plusieurs millénaires. Notre héritage […] c'est un présent culturel qui dure…[165]

Suzzoni fait sienne l'approche proposée par Walter Benjamin pour démontrer qu'il incombe à chaque individu de construire le passé de la génération qui lui succède et elle invite tout un chacun à s'affranchir du carcan évoqué par Simone de Beauvoir pour découvrir que le passé n'est pas linéaire mais constitué de « conflits »[166] qui l'ont façonné. C'est donc dans la confrontation des passés à la fois simultanés et constitutifs d'une nation

---

[163] *Ibid.,* 46.
[164] Simone de Beauvoir, *Idéalisme moral et réalisme politique* (1945), Paris, Gallimard, 2017, 85.
[165] Cécilia Suzzoni, « L'héritage des anciens. Déconstruire mais jusqu'où ? », *in* Jean Birnbaum, dir., *Hériter, et après ?, op. cit.*, 63-79, 76.
[166] *Ibid.,* 69.

que peut naître une dynamique créatrice d'un passé à venir. Suzzoni, en invitant à « sortir l'héritage d'un canon et d'un enseignement muséifiés »[167] fait un clin d'œil au « musée imaginaire » de Sartre et considère que l'héritage n'est pas tant à remettre en question que ne l'est son mode de transmission. Elle souligne en outre le potentiel créatif de l'héritage dans l'invention du présent. Cette idée est défendue par Pierre Rosanvallon qui estime que « le rapport à l'héritage [doit être] envisagé non pas comme patrimoine figé mais comme trésor vivace »[168].

Le rapport au passé se jugera à l'aune de ce qui en est fait. S'il relève de la nostalgie, il se manifestera dans une contrainte de la répétition qui ne reconnaît pas l'évolution du temps qui passe. Si au contraire, il relève de la mélancolie, c'est-à-dire dans l'acceptation que le temps a le pouvoir d'amener du changement tout en reconnaissant ce qui appartient au passé, il revêt un caractère plus dynamique et se retrouve source de création qui relie l'individu à son passé, sans pour autant nier son présent ni sa liberté présente. Il n'en demeure pas moins qu'il s'apparentera à une forme de deuil. La véritable rupture avec l'héritage résidera toutefois dans la capacité des individus à questionner le passé pour faire évoluer le présent et permettre à davantage d'individus de s'approprier le récit national. L'héritage doit donc être non seulement considéré comme une création mais aussi comme un instrument de création. Il convient alors de se demander en quoi le cinéma peut intervenir dans ce processus.

Le film populaire ou la manufacture de l'héritage

On aurait pu penser que dès l'entrée en fonction de Tony Blair en 1997 la notion d'héritage national avait disparu puisque le Department of National Heritage s'est mué en Department of Culture, Media and Entertainment. Chris Smith, alors en charge de ce portefeuille, explique cette transformation dans les termes suivants :

> When we changed the name of the old Department of National Heritage, it was not because heritage is unimportant […] but because we wanted something more forward-looking, a name that captured more accurately the new spirit of Britain, that signaled the involvement of all[169].

---

[167] *Idem*.
[168] Jean Birnbaum, « La nouvelle question démocratique. Entretien avec Pierre Rosanvallon », *in* Jean Birnbaum, dir., *Hériter, et après ?, op. cit.*, 150-168, 150.
[169] Chris Smith, *Creative Britain, op. cit.,* 2.

Cette justification ne change à vrai dire pas la donne. L'héritage historique, dans les propos de Smith, se trouve intégré à un domaine plus large qu'il nomme « culture ». Cela explique l'entrée de nouveaux éléments constitutifs de l'héritage culturel dans le *1997 National Heritage Act* : « things of any kind which are of scenic, historic, archaeological, aesthetic, architectural, engineering, artistic or scientific interest, including animals and plants which are of botanical interest »[170]. Il est alors possible de conclure que le gouvernement travailliste ne peut pas rompre avec ce qui fait l'essence d'une nation, mais, contrairement à ses prédécesseurs, il essaie, en invoquant la terminologie de « culture », de trouver davantage de sujets fédérateurs qui permettraient à une population plus large de souscrire au récit national. Il s'agit là d'un des défis posés aux états dans l'élaboration du concept de leur identité nationale comme le montre Thiesse :

> La formation des identités nationales, au demeurant, ne consiste pas seulement en l'élaboration de références collectives nouvelles : elle s'accompagne d'un gigantesque travail pédagogique pour que des parties de plus en plus larges de la population les connaissent, et s'y reconnaissent[171].

C'est pourquoi, outre les symboles matériels hérités qui ont traversé les époques à l'instar des monuments, Thiesse fait référence non pas à l'Histoire mais à « une histoire » dont on identifie rapidement des caractéristiques propres à la narration tels que « les héros » ou « le paysage typique »[172]. Le rapport au passé dans la constitution de l'identité nationale, oscille entre vérité et narration, entre l'Histoire et la fiction. C'est un point majeur qui mérite d'être éclairci lorsqu'il est question de film historique notamment. Toute création filmique est à considérer comme un objet artistique et culturel et, par conséquent, il est permis d'affirmer qu'elle entre dans la définition qu'André Malraux donne de la culture : « […] une culture n'est pas seulement un ensemble de connaissances, mais aussi l'organisation d'une sensibilité, une transmission et une recréation des valeurs, un héritage particulier de la noblesse du monde »[173]. Tout film peut donc être considéré comme porteur d'un héritage et surtout d'une lecture particulière de cette relation au passé.

L'héritage, en convoquant l'Histoire et le récit national, se trouve dans ce que Paul Ricœur dénomme « le tiers-temps »[174]. Il s'agit du point de rencontre entre la vérité

---

[170] *National Heritage Act 1997,* www.legislation.gov.uk.
[171] A.M. Thiesse, « Des fictions créatrices ; les identités nationales », *op. cit.,* 52.
[172] *Idem.*
[173] André Malraux, « Discours de Versailles. 28 septembre 1968 », www.malraux.org, 2010, 6.
[174] P. Ricoeur, *Temps et récits III, le temps raconté, op. cit.,* 355.

historique et la fiction de l'identité nationale. On peut l'envisager comme un passé revisité par le désir ou le besoin de connecter les individus à une histoire partagée qui réponde à leurs préoccupations présentes. Ce « tiers-temps » comprendra donc des degrés de narration ou de vérité différents en fonction de la façon dont est appréhendé l'héritage. Le « tiers-temps » évoqué par Ricœur peut en tout point correspondre au moment de visionner un film. En effet, lorsqu'on regarde un film, notre présent, bien réel, a rendez-vous avec une fiction qui rend potentiellement visible une représentation du passé. Cela renvoie à ce qu'André Bazin dit de la photographie : « Quelles que soient les objections de notre esprit critique, nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté ; c'est-à-dire rendu présent dans le temps et l'espace »[175] . Elle permet en particulier au spectateur de mesurer ce qui a changé en revivant le passé tout en admettant qu'il est révolu. Giorgio Agamben l'explique ainsi : « Dans le cinéma, une société qui a perdu ses gestes cherche à se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte »[176]. Il est manifeste que le cinéma a la faculté de recréer le passé en l'adaptant au présent.

En étant dispensé de l'obligation de vérité historique, le cinéma-fiction peut puiser dans l'Histoire les matériaux nécessaires à la création de sa narration. William Worthen estime que l'acte de re-jouer une œuvre passée est en soi un acte de création originale : « [It is] an act of memory and an act of creation, it recalls and transforms the past in the form of the present »[177]. Il est par conséquent possible de « fabriquer » un récit à partir d'éléments passés reconnus comme tels. L'image de « fabrique » du passé est utilisée à dessein pour faire référence au travail de David Lowenthal pour qui l'héritage est un produit du présent qui consiste en une falsification officielle du passé, fruit d'un consentement entre le spectateur et le cinéaste et de l'expression d'un besoin nécessaire du spectateur de se considérer récipiendaire légitime de l'héritage collectif. Son travail met en évidence tout le côté artificiel de l'œuvre et l'importance qu'elle revêt pourtant dans l'intégration des individus à la société : « We demand of heritage an imagined, not an actual past »[178].

---

[175] A.Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?, op. cit.,* 13-14.
[176] Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique* (1995), Paris, Payot et Rivages, 2002, 63.
[177] William B. Worthen, « Drama, Performativity and Performance », *PMLA* 113, 1998, 1093-1107, 1101.
[178] David Lowenthal, « Fabricating Heritage », *History and Memory* 10:1, 1998, 5-24, 13.

En comparant la démarche du cinéaste à celle du noble mensonge de Platon, Lowenthal explique que ce qui importe dans la création de l'héritage c'est de rendre le présent supportable[179] en légitimant l'existence de chacun : « Only a heritage that is clearly ours is worth having […] Just to inherit is not enough ; people must realize they are "heirs to the past". People must have the feelings they control the past. To reshape is as vital as to preserve »[180]. On retrouve dans cette description donnée de l'héritage par Lowenthal le même postulat que celui de Chris Smith ou de Cécilia Suzzoni, c'est-à-dire de permettre à un nombre significatif d'individus de souscrire à la vision du passé qui leur est proposée en gardant à l'esprit qu'il ne s'agit pas d'une vérité mais de l'expression d'un passé tel qu'il aurait pu être possible. Ce consentement reste nécessaire pour que l'héritage ne se substitue pas à l'Histoire. Il s'agit là d'un risque que Lowenthal semble sous-estimer : « What is media-fabricated may seem more real, because more familiar, than the original »[181]. Sylvie Lindeperg s'inquiète de cette méprise grandissante du spectateur qui considère la fiction comme l'expression de la réalité historique, comme elle l'a l'expliqué lors des *Rendez-vous de l'histoire de Blois* en 2018 : « la capacité du cinéma à s'emparer de l'Histoire, à la remettre en forme, va progressivement se substituer à l'événement lui-même »[182]. Lindeperg rappelle que le critique et cinéaste Jean-Louis Comolli partage ses inquiétudes, mais il considère aussi que, si le cinéma peut être la maladie, il peut aussi en être la cure :

> Tout ce que nous avons vu sans le voir, lu sans le lire, entendu sans l'entendre, tout ce qui de notre histoire s'écrit au présent et fabrique l'ignorance du passé, tout cela est sauvé et n'attend que le travail d'un cinéaste et d'un monteur pour revenir devant nos yeux, sous nos oreilles, et nous faire apercevoir enfin que comprendre le temps présent c'est justement faire œuvre de montage[183].

Comolli ne fait certes pas vraiment référence au cinéma populaire commercial quand il défend le pouvoir salvateur du cinéma par rapport à la préservation de la vérité mais on peut reconnaître *a minima* qu'un cinéma populaire peut préserver le contrat tacite entre le passé, l'œuvre et le spectateur que ce qui est visible n'est qu'une représentation au même titre que l'héritage n'est pas l'Histoire. Le constat de Comolli fait cependant allusion à une

---

[179] *Ibid.,* 9
[180] *Ibid.,* 18-19
[181] *Ibid.,* 14.
[182] Sylvie Lindeperg, « Une Historienne face aux images », conférence donnée lors des *Rendez-vous de l'histoire de Blois,* 21e édition, 2018.
[183] Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009, 45-46.

caractéristique spécifique au cinéma, celle de déconstruire une conception prédigérée du passé comme un enchaînement chronologique d'événements uniques.

L'adaptation d'*Emma* par Lawrence joue justement sur la simultanéité des événements pour proposer un passé multiple. La scène récurrente du vol de poules qui ouvre et clôt le film insiste bien sur la concomitance de différentes réalités sociales, mais elle renvoie le mariage d'Emma à un événement purement personnel et non à une fin en soi. On en déduit que le temps ne s'arrête pas à l'issue heureuse du destin de l'héroïne et que d'autres réalités continuent d'exister. Dans l'œuvre de MacGrath, au contraire, la représentation du passé renvoie davantage à une visée muséifiée qui confine à l'idolâtrie, en proposant un générique d'ouverture et de fin faisant alterner différentes peintures, portraits et paysages. Ainsi l'adaptation *d'Emma* par MacGrath fige le cours du temps alors que la version de Lawrence adopte une approche plus dynamique. Il apparaît alors que MacGrath joue davantage sur la nostalgie alors que Lawrence convoque plutôt la mélancolie.

Envisager le cinéma populaire britannique consiste en tout premier lieu à accepter que celui-ci soit non seulement un produit commercial mais aussi une œuvre d'art à part entière. Notre comparaison des deux adaptations d'*Emma* permet d'affirmer qu'il existe bien un cinéma britannique dans les années 90 et que celui-ci diffère du cinéma commercial hollywoodien par son approche différente de la culture nationale. Le film de Lawrence revisite le roman d'Austen en insistant d'abord sur la dimension sociale du contexte de publication de l'œuvre en elle-même et en établissant un parallèle avec le contexte social de sa propre décennie. Il en ressort une représentation du passé à la fois plus inclusive que le roman lui-même en intégrant les domestiques, et plus dynamique en invitant le spectateur à comparer sa situation présente au passé national. Ce faisant, ce film se rapproche davantage de l'idée de contre-héritage proposée par Claire Monk et justifie que l'on s'intéresse aux types de représentations qu'il comporte en se défaisant d'une approche généraliste qui nierait son point de vue culturel. Il n'en demeure pas moins, comme le montre Jullier, que l'étude d'un film populaire ne se résume pas à l'analyse des procédés artistiques qui composent son message. L'idée qu'un film est porteur d'une vision qu'il soumet au spectateur a déjà été évoquée. Wickham, pour clarifier la démarche de classification du BFI, explique que, outre les diverses considérations économiques et financières, les films sont classés en fonction de l'évaluation de leur britannicité par le public : « We like to categorise the titles so that there

is some sense of how 'British' they might appear to be to an audience »[184]. On ne peut que louer les précautions langagières de Wickham à ce sujet, dans la mesure où le spectateur populaire est un être complexe dont il faut identifier les traits dominants pour mieux comprendre le procédé de réception.

[184] P.Wickham, *Producing the Goods? UK Film Production 1991-2001, op. cit.,* 1.

CHAPITRE 2 - LE SPECTATEUR POPULAIRE

Jean-Michel Leveratto et Fabrice Montebello soulignent tous les deux les écueils des études de la réception qui, selon eux, méprisent la nature du spectateur, considérant celui-ci comme prédéterminé par l'artiste :

> On est loin d'une observation effective de la consommation comme expérience localisée dans le temps et dans l'espace, de la grande diversité des objets et des personnes qu'elle met en relation, de la variété et du degré des plaisirs qu'elle procure. L'analyse de la réception propose, à sa place, de déduire de la vision du film tout à la fois les caractéristiques de son public et le sens qu'il donne à sa vision[185].

Tous deux appellent à reconsidérer la condition du spectateur et le rôle qu'il joue dans la réception du cinéma populaire. Leur démonstration dénonce une attitude qui oblitérerait le libre-arbitre du spectateur et supposerait une adhésion indiscutable au point de vue défendu par l'artiste. Cela renverrait alors le spectateur au groupe indéfini de « public ». L'usage du terme « expérience » dans le propos de Montebello et Leveratto fait en soi référence au sentiment du spectateur nourri par l'œuvre, ce qui sous-entend une certaine liberté individuelle. C'est cet espace laissé à la seule approbation du spectateur qu'il faut mesurer pour définir le rôle individuel joué par chacun dans la sémiotique filmique. Cela permettra alors de définir plus précisément ce qu'est le spectateur populaire, ce qu'impliquent ses attentes mais aussi comment il réagit à l'œuvre et sur quels fondements.

A) Le besoin de visibilité à l'écran : une liberté conditionnée

Interrogé dans le cadre du film documentaire *The Celluloid Closet*[186], l'écrivain William Sommerset Maugham déclare que le cinéma hollywoodien a une influence si forte dans la société qu'il le considère comme « the fabric of our lives »[187]. Il y voit un lien quasi existentiel entre la vie de tout un chacun et le divertissement populaire que représente le cinéma hollywoodien. Cette influence vitale, dont on peut discuter la portée, souligne l'importance de ce qui est montré sur les écrans sur la vie de tous. Le point de vue de Maugham illustre le propos plus large tenu par Lilly Tomlin, narratrice du documentaire,

---

[185] Jean-Michel Leveratto, Fabrice Montebello, « Public, identité culturelle et style national. Les limites de l'expertise savante de la consommation cinématographique », *Le Portique*, 41, 2018, 7-14, 7.
[186] Rob Epstein, Jeffrey Friedman, *The Celluloid Closet* (1995), DVD, Drakes Avenue Pictures, 1999.
[187] *Ibid*., 03:34.

au sujet de la présence de personnages gays et lesbiens dans le cinéma hollywoodien : « Hollywood tells straight people what to think about gay people and gay people what to think about themselves »[188]. Le cinéma populaire américain serait donc investi d'un pouvoir prescriptif sur le processus d'identité des individus au sein de la société, et on peut percevoir dans la citation de Tomlin le jeu complexe de l'identité formé à la fois de la perception des autres par rapport à soi et de la perception de soi par rapport à un modèle donné. Par ailleurs, on pourrait questionner le sens du terme « Hollywood » dans les propos de Lilly Tomlin. Faut-il y voir une référence métonymique à une société dominante qui utiliserait le cinéma pour imposer ses modèles ? Il est par conséquent nécessaire de clarifier en tout premier lieu ce que signifie le terme de « visibilité » et le rôle qu'elle joue dans la connaissance de l'identité individuelle. Remarquons dans ce documentaire que le terme anglais « visible », employé au sujet du journaliste américain Anderson Cooper, est traduit dans les sous-titres en français par l'adjectif « connu »[189]. Il convient alors de mesurer l'espace de liberté qu'offre le cinéma à la (re)connaissance de soi, ce qui suppose aussi de comprendre comment se déroule la construction de l'identité individuelle.

La construction de l'identité individuelle

Sylvia Giocanti s'interroge sur ce que signifie l'idée même d'identité en reprenant les travaux de Montaigne, pour qui l'identité est plurielle et recevable sous toutes ses formes alors qu'il y a chez l'individu un besoin de conformité qui comblerait la vacuité du moi indéfinissable par essence ; c'est ce que Giocanti qualifie de « désir inextinguible d'identité »[190] :

> Nous ne cessons de nous échapper à nous-mêmes, 'nous pensons toujours ailleurs', 'nous ne sommes jamais chez nous, nous sommes toujours au-delà'. Mais par cet échappement même, qui nous dérobe à nous-mêmes, nous nous disposons à recevoir satisfaction de l'extérieur, par la reconnaissance qu'autrui est susceptible de nous apporter, par l'image qu'il nous renvoie de nous-mêmes, du dehors.

La construction de l'identité passe donc pour Giocanti par une forme de renoncement à se connaître soi-même et par une soumission tacite au regard extérieur. Selon elle, cela

---

[188] *Ibid.,* 03:04-03:11

[189] R. White, *Visible: Out on Television* (2020), Apple TV, 2020, 01:35-01:37.

[190] Sylvia Giocanti, « Peut-on se passer de la notion d'identité ? La contribution de Montaigne », *Essais* 11, 2017, 29-38, 32, http:// journals.openedition.org/essais/3294.

n'empêche toutefois pas l'individu de poursuivre sa quête d'identité au-delà de la définition même que chacun pourrait trouver auprès d'un groupe. C'est une quête que Nicolas Bourriaud encourage, estimant que ce qui est appelé « identity » n'est qu'une forme d'« ego ideal », une simple image de soi que seule une confrontation au réel permet de déconstruire[191]. Il faudrait alors assimiler l'« identité » à une construction fictive qui ne repose que sur un principe d'analogie avec autrui et de reconnaissance par autrui. Il s'agirait d'une sorte d'idéal imposé.

Michel Foucault reprend cette idée mais envisage d'une certaine façon un excès contraire inhérent au besoin d'identité. Là où l'individu pourrait être forcé de s'identifier à une définition commune, Foucault présente l'identité, en particulier l'identité sexuelle dans les années 70, comme une obligation d'affirmer sa différence par rapport au groupe. Dans ce cas présent, l'individu ne serait plus défini par sa relation avec autrui dans les multiples aspects de sa vie, mais par « le discours de vérité qu'il [était] capable ou obligé de tenir sur lui-même »[192]. L'identité comme affirmation de soi dans sa différence ne serait alors assimilée qu'à une confession d'identité expiatoire, que Foucault qualifie « d'aveu », et qui entre selon lui dans « les procédures d'individualisation par le pouvoir »[193]. Il s'agit dans ce cas aussi d'un modèle répressif où l'on reconnaît à l'individu le droit à la différence à condition qu'il admette qu'il diffère de la majorité de ses pairs. On peut aussi y percevoir par extension l'obligation faite à l'individu d'assumer que sa propre dissemblance puisse ne pas être prise en compte par le collectif.

Le fondement de l'identité qui repose sur le jugement par l'autre peut toutefois être inversé. Byung-Chul Han estime en effet que l'individualisation comme l'entend Foucault, c'est-à-dire l'emphase portée par l'individu sur sa différence par rapport à un groupe identitaire homogène, conduit à ce qu'il qualifie de « selfsame ». Contrairement au « same », analogie, qu'il faut comprendre selon lui comme une sorte de dissolution de l'identité dans un creuset commun imposé, le « selfsame » est le rejet de tout ce qui est autre que soi. L'individu n'est plus placé dans la position « d'être jugé » mais il devient lui-même juge de tous les autres donc de la globalité :

> We can only say 'the selfsame' if we think difference. It is in the carrying out and settling of differences that the gathering nature of the selfsame comes to light. The selfsame banishes all zeal always to level what is different into the same. The

[191] Nicolas Bourriaud, *The Exform,* New York, Verso, 2016, 85.
[192] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir* (1976), *op. cit.*, 123-125.
[193] *Idem.*

> selfsame gathers what is distinct into an original being-at-one. The same, on the contrary, disperses them into the dull unity of mere uniformity.[194]

Le besoin d'identité dont parle Giocanti ne se manifeste plus ici dans la nécessité qu'a chaque être de se sentir conforme à la société mais dans la recherche d'un « identique ». Il n'en demeure pas moins que dans toutes ces définitions le concept d'identité renvoie au principe d'exclusion/inclusion.

Au carrefour de l'analogie imposée et de la différence à afficher, se trouve la définition d'Anthony Giddens qui propose un modèle de vie qu'il qualifie de « life politics ». Giddens pose comme base essentielle à ce modèle de vie en société la reconnaissance de ce qu'il nomme « personal identity ». Il s'agit d'un droit accordé à chacun de se définir sans crainte d'être exclu par ses pairs, mais qui l'oblige aussi à prendre part à la vie collective dans ce qui l'unit aux autres. Giddens expose de manière synthétique son concept qui repose sur les trois principes suivants :

> 1 Political decisions flowing from freedom of choice and generative power (power as transformative capacity).
> 2 The creation of morally justifiable forms of life that will promote self-actualisation in the context of global interdependence.
> 3 Develops ethics concerning the issue 'How should we live?' in a post-traditional order and against the backdrop of existential questions[195].

On peut déduire de cette définition succincte les éléments-clefs de l'identité personnelle selon Giddens. Il s'agit, pour schématiser quelque peu, d'une sorte d'accord tacite entre l'individu et la société. La société n'impose pas un modèle auquel se conformer mais laisse l'individu libre de choisir son mode de vie. C'est d'ailleurs à partir du modèle choisi par l'individu que la société sélectionne un ensemble de modèles de vie qu'elle juge acceptables, comme on peut le comprendre par le biais de l'expression « morally justifiable forms of life ». Cela ne signifie pas pour autant que l'individu est affranchi de toute contrainte sociale. Il a au contraire un rôle actif à jouer dans la société pour la rendre toujours plus inclusive. Giddens conçoit l'identité personnelle comme une force créatrice et non plus comme une création imposée, et il rejoint la distinction que fait Stanley Cavell entre « forms of life and lifeforms »[196]. Le premier terme correspond à la prise en compte du fait qu'il existe des identités différentes ; il s'agit donc d'un constat, alors que le second

---

[194] Byung-Chul Han, *The Expulsion of the Other,* Cambridge, Polity, 2018, 11.
[195] Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity, Self and society in the Late Modern Age,* Cambridge, Polity, 1991, 215.
[196] Stanley Cavell, *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Films* (1971), Cambridge, HUP, 1979, 40.

terme exprime une transition qui permet à l'identité jugée différente de devenir un mode de vie reconnu et représentatif de manière égale aux autres de l'existence sociale. Pour Sandra Laugier, qui explicite la théorie de Cavell, il s'agit ni plus ni moins de l'essence même de l'existence sociale : « pouvoir être vivant dans la société »[197].

Il est à présent possible de proposer une définition du terme « identité » qui sera conservée durant cette étude. « L'identité » s'entendra comme le résultat d'un processus qui permet à l'individu d'accéder à la connaissance de lui-même dans tous les domaines de sa vie sociale en évaluant son degré de conformité à un mode de vie jugé acceptable par la société dans laquelle il se trouve. Le cinéma défini par Bazin comme « art social »[198], donc un art en rapport direct avec tous les individus dans une société, joue par conséquent un rôle dans le processus d'identité qu'il convient de définir à présent.

La visibilité au cinéma comme moyen de (re)connaissance

La définition du terme « visibilité » rend toute la complexité de ce mot très souvent employé dans une seule et unique acception. Son emploi requiert quelques précautions quand il s'agit du domaine des sciences humaines. Le dictionnaire *Larousse*[199] le définit comme suit :

> 1. Qualité de ce qui est visible, perceptible facilement.
> 2. Possibilité de voir à une certaine distance.
> 3. Degré de transparence de l'air.

Si le dictionnaire français pose l'ambiguïté du terme qui renvoie à la fois à un état : « être visible, perceptible », ou à une faculté : « possibilité de voir », la définition du terme anglais « visibility » donnée par l'*Oxford English Dictionary (OED)* permet de préciser davantage tout ce qui est en jeu lorsqu'il est question de visibilité. Il stipule dans un premier temps à quoi/qui peut s'appliquer l'état d'être vu : « The condition, state, or fact of being visible ; visible character or quality; capacity of being seen (in general, or under special conditions) » et il y ajoute un emploi figuratif qu'il convient de souligner : « The degree to which something impinges on public awareness, prominence »[200]. La visibilité est davantage qu'un simple état puisqu'elle agit directement sur la conscience publique. La

---

[197] Sandra Laugier, « The Importance of Being Alive », *in* David LaRocca, ed., *Inheriting Stanley Cavell, Memories, Dreams, Reflections, op. cit.*, 231-242, 232.
[198] A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?, op. cit.,* 84.
[199] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais
[200] *Oxford English Dictionary*, https://www-oed-com.gorgone.univ-toulouse.fr/

vue et le savoir sont par conséquent deux notions intimement liées dans l'essence même de la visibilité.

George Berkeley souligne déjà au XVIIIe siècle qu'il ne suffit pas d'être vu pour exister mais que la visibilité doit être comprise comme une opération de l'esprit qui implique à la fois le fait de voir et l'acte de percevoir : « The existence of an idea consists in being perceived »[201]. On reconnaît dans cette affirmation les bases de l'idéalisme où la perception d'autrui compte davantage que la nature réelle de l'objet. Il y a deux éléments qui entrent en jeu : l'objet à voir et l'agent qui le perçoit. L'identité découle du jugement de cet agent ; cela renvoie à l'idée défendue entre autres par Jean-Paul Sartre qui affirme : « Nous ne sommes nous qu'aux yeux des autres »[202]. Les enjeux même de la visibilité reposent alors sur ce qui est porté à l'appréciation du regard des autres. Dans une société démocratique telle que définie par Tocqueville[203], ce regard est bienveillant ; l'existence de chaque individu, même si elle est différente, doit être perçue comme égale donc ayant la même valeur. La visibilité est dans ce cas un élément-clef du fonctionnement démocratique d'une institution et doit être entendue comme le droit d'exister en tant qu'être égal à un autre. Alain Badiou reprend en quelque sorte cet argument en expliquant qu'il faut comprendre la visibilité comme l'affirmation de soi en tant qu'être social valable au même titre que les autres, en dehors d'un schéma ou d'un présupposé. C'est ce que Badiou qualifie de « compte pour un », c'est-à-dire un élément valable de la société, une « possibilité de l'un »[204]. Se rendre visible c'est en somme convaincre l'autre que le « je » individuel porte une proposition de vie en société acceptable et qu'il n'existe pas de modèle unique d'existence auquel il faudrait se conformer. Pour Badiou ce serait même une aberration d'envisager ne serait-ce qu'un temps l'existence possible de cet être unique[205]. Mais on peut aussi comprendre grâce à la théorie de Badiou que, s'il faut convaincre l'autre, ce droit à l'existence n'est pas forcément accordé. En outre, si un modèle unique devait être imposé, cela constituerait alors un risque pour la démocratie. Remy de Gourmont note que c'est déjà le cas à la fin du XIXe siècle quand une minorité

---

[201] George Berkeley, « Principles of Human Knowledge » (1710), *in* Howard Robinson, ed., *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues,* Oxford, OUP, 1999, 24.
[202] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), Paris, Gallimard, 1976, 463.
[203] Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (1835), Paris, Gallimard, 2002.
[204] Alain Badiou, *L'Être et l'événement,* Paris, Seuil, 1988, 32.
[205] *Ibid.,* 32.

impose sa vision aux autres. Il compare la représentation du monde à une pièce de porcelaine, fragile mais aussi potentiellement ratée, conçue par « les esprits supérieurs » pour qui « il importe peu que toutes les autres soient anéanties si celle-là demeure »[206].

Il s'avère alors nécessaire d'appréhender la visibilité, non plus uniquement sous l'angle du fait ou du droit, mais comme un acte, comme on peut en trouver la définition dans l'*OED*. Pierre Bourdieu, quand il parle du mouvement homosexuel qui demande à être visible, estime qu'il s'agit d'une réaction à « un refus de l'existence légitime publique »[207]. La visibilité ne renvoie pas uniquement au droit d'exister, c'est aussi l'action qui revendique ce droit quand il n'est pas accordé. Il suffit pour s'en convaincre de citer les exemples des manifestations dans les rues. Le terme anglais « demonstration » explicite bien cette démarche de se montrer à la vue des autres pour réclamer un droit et justifier sa légitimité. Si l'on s'en tient aux exemples inhérents à la société britannique dans les années 90, on peut citer les manifestations des minorités raciales au Royaume-Uni qui, comme l'explique Vincent Latour, ont pour but de réclamer leur intégration dans une société multiculturelle prônée par le Gouvernement et qui, par le truchement de leur action, se rappellent à la mémoire des autorités[208]. Il faut entendre dans ce que Vincent Latour explique que la visibilité est un moyen d'affirmer son existence et non une fin. Marianne Blidon envisage aussi la naissance des gay-prides dans les années 70 comme un moyen de « se rendre collectivement et publiquement visible au moins une fois dans l'année […] de prendre possession en masse de l'espace public »[209]. La visibilité est précisément l'acte de passer de l'ombre à la lumière. Pierre Bourdieu ajoute d'ailleurs à ce propos qu'il faut y voir un moyen de « contrarier la norme »[210] ; un postulat qui sera abordé plus avant. L'acte de visibilité, qualifié ici de visibilité active, est à comprendre comme l'action d'un individu/groupe d'individus qui sert à convaincre l'institution qu'il existe et que cette reconnaissance d'existence est un droit. En d'autres termes, et sans lapalissade aucune, il s'agit de sortir de l'invisibilité.

---

[206] Remy de Gourmont, *L'Idéalisme* (1893), Paris, XIX, 2015, 14.
[207] Pierre Bourdieu, *La Domination masculine* (1998), Paris, Seuil, 2002, 259.
[208] Vincent Latour, « Huit années de gestion travailliste des relations raciales (1997-2005) : vers une automisation du modèle multiculturel britannique ? », 205-217., 205, https://doi.org/10.4000/osb.559.
[209] Marianne Blidon, « La Gay Pride entre subversion et banalisation », *Espace, populations sociétés [en ligne]* 2, 2009, 305-318, 306, https://journals.openedition.org/eps/3727.
[210] P. Bourdieu, *La Domination masculine* (1998), *op. cit*., 264.

La définition que Pierre Rosanvallon donne de ce terme permet de mieux en cerner l'origine : « L'invisibilité est le fruit de deux phénomènes qui se superposent : (sans se confondre) : l'oubli (relégation, négligence) et l'illisibilité »[211]. Si la visibilité active est un moyen de sortir de l'oubli, Rosanvallon rappelle bien qu'elle dépend de la connaissance et qu'un défaut de lisibilité, un défaut d'explication en l'occurrence, peut avoir l'effet contraire à celui recherché sur la société. La conscience publique sur laquelle influe la visibilité (et qui est rappelée dans la définition de l'*OED*) est en effet un paramètre à ne pas négliger mais il faut pour cela que cette visibilité soit pertinente et compréhensible. Au sujet des réseaux sociaux, lieux de visibilité par excellence où il est loisible à tout individu d'exprimer son existence, des sociologues tels que Joel Birman ou Claudine Harroche craignent qu'une visibilité à outrance soit de ce fait un excès dommageable à la connaissance de l'autre. Connaître ou reconnaître suppose en effet un acte de pensée. Or Joel Birman affirme que les réseaux sociaux ont donné lieu à une modification même du *Cogito* qu'il reformule par : « Je vois et je suis vu, donc je suis »[212]. L'individu est donc trompé par ce qu'il voit car rien ne lui permet de prendre la distance nécessaire à l'observation et à la perception dont parlait justement Berkeley. La visibilité, au-delà de donner à voir, doit solliciter la réflexion du public en particulier sa fonction de « percevoir » ainsi que le suggère Claudine Harroche. Elle estime qu'à force de vouloir considérer la visibilité comme une fin en soi et non un moyen, on en devient transparent[213]. En d'autres termes, nous n'avons paradoxalement rien à montrer. Il peut être objecté que ces derniers exemples concernent la visibilité comme effet de mode ou pratique sur les réseaux sociaux. Cependant, Vincent Latour fait peu ou prou le même constat quand il explique que l'échec des minorités raciales à convaincre l'opinion, lors des manifestations de la deuxième moitié des années 90 en Grande-Bretagne, tient en particulier à l'erreur des groupes de représentations à vouloir trop se rapprocher des autorités gouvernementales par souci de visibilité en se détachant finalement de leur base[214]. Ce qui devenait visible ne permettait finalement pas de connaître correctement

---

[211] Pierre Rosanvallon, *Le Parlement des invisibles,* Paris, Seuil, 2014, 16.
[212] Joel Birman, « Je suis vu, donc je suis : la visibilité en question », *in* Nicole Aubert et *al,* dirs., *Les Tyrannies de la visibilité,* Toulouse, Érès, 2011, 39-52, 41.
[213] Claudine Harroche, « L'invisibilité interdite », *in* Nicole Aubert et *al,* dirs., *Les Tyrannies de la visibilité, ibid.,* 77-102, 77.
[214] V. Latour, « Huit années de gestion travailliste des relations raciales (1997-2005) : vers une automisation du modèle multiculturel britannique ? », *op. cit.,* 205.

ceux qui réclamaient la visibilité. La monstration ne suffit par conséquent pas, c'est la manière dont elle est effectuée qui importe.

Le constat de Pierre Bourdieu, qui, rappelons-le, considère que les gay-prides sont un moyen « de contrarier la norme », sous-entend que, contrairement à ce que Badiou rejette catégoriquement, il y a bien dans les sociétés dites démocratiques une volonté d'imposer un modèle unique et normé. Lheureux, Rateau et Guimelli estiment d'ailleurs qu'il s'agit de l'essence même de la relation entre individus en société. Ils perçoivent les relations sociales comme prescriptives quand il s'agit de définir chaque individu. L'autre est perçu et évalué selon sa conformité au « normal »[215] qui correspond davantage à ce qu'il doit/devrait être et non à ce qu'il est. C'est bien tout le danger que Pierre Rosanvallon met en exergue. Il dénonce le risque de promouvoir la vision d'un peuple comme un « un homogène »[216]. C'est-à-dire qu'il est possible d'ériger ce « un » comme seule et unique possibilité d'existence via l'acte de visibilité, en proposant une visibilité incorrecte voire truquée des autres formes de vie. Rosanvallon explique que c'est grâce à la représentation démocratique que ce risque peut être contourné mais cela n'exclut nullement le fait qu'une représentation puisse être mal faite.

Un autre type de visibilité doit alors être envisagé ; appelons-la la visibilité passive. Il faut entendre par cette expression le fait de déléguer son acte d'affirmation d'existence à un tiers, voire d'être dépossédé de cette décision en découvrant qu'un tiers nous rend visibles à travers sa propre perception. On peut ainsi légitimement craindre, à l'instar de Teresa Careitero, que les principes élémentaires de la démocratie, tels que posés par Tocqueville, s'en trouvent bouleversés voire menacés si la visibilité est dévolue à un tiers : « 'Les sociétés démocratiques' ont des formes de plus en plus médiatisées de vivre la démocratie. Et on peut se demander si l'extrême médiatisation est un mode favorable à l'exercice démocratique »[217]. Careitero s'appuie en effet sur le constat que la visibilité, ayant une influence directe sur la perception, se trouve être un moyen de manipulation des esprits si l'agent de visibilité n'est pas identique à celui en recherche de visibilité. Dans l'exemple de Careitero, il s'agit donc de conférer à un tiers le pouvoir de contrôler les

---

[215] Florent Lheureux, Patrick Rateau, Christian Guimelli, « Hiérarchie structurale, conditionnalité et normativité des représentations sociales », *Les Cahiers internationaux de psychologie sociale* 1, 2008, 41-55, 42.

[216] P. Rosanvallon, *Le Parlement des invisibles, op. cit.*, 43.

[217] Teresa C. Careitero, « Compassion et visibilité du malheur », *in* Nicole Aubert et *al,* dirs., *Les Tyrannies de la visibilité, op. cit.*, 237-244, 238.

émotions du public en fonction de ce que l'on souhaite lui donner à voir. Il convient de rappeler que ce principe n'est pas forcément inhérent aux médias contemporains mais au recours aux médias en général ; ce n'est pas une pratique nouvelle et nous l'avons démontré au sujet de la propagande. Pour étayer notre propos sur les risques de la visibilité passive pour la démocratie, il peut être fait référence à l'étude d'Éric Fassin qui repose sur la visibilité de la communauté Rom dans les médias français. Il est bien question ici de visibilité passive dans la mesure où Fassin stipule d'emblée que des représentants de la minorité Rom ne sont pas sollicités et ne peuvent donc aucunement se présenter à la connaissance du public. Ce rôle est assuré par des journalistes extérieurs à la communauté. Fassin analyse les défauts de représentation qui s'apparentent selon lui à une volonté de non-représentation de cette communauté de la part des médias. Si les médias ne nient pas en soi l'existence de la population Rom, il n'en demeure pas moins qu'ils ont recours à des procédés de narration qui reposent d'après Fassin sur deux principes additionnés : « la sous-représentation » et la « sur-représentation »[218]. Par « sous-représentation », Fassin signifie que l'on n'entend pas les intéressés se présenter eux-mêmes, et par « sur-représentation », il désigne le recours à des croyances profondément ancrées dans l'imaginaire dominant. Fassin cite par exemple l'association de l'image des Roms dans l'imaginaire public au vol d'enfant, la sexualité des gitanes ou la mendicité[219]. Il ajoute aussi l'absence d'acteurs et d'actrices Roms dans les films traitant du sujet. Il est évident que la question de la représentation, et Fassin le montre, n'est pas inhérente qu'au domaine du cinéma, elle concerne aussi la politique. Il n'en demeure pas moins qu'il faut envisager la représentation comme « un principe de transmission » tel que défini par Bourdieu[220], c'est-à-dire un moyen d'installer et de légitimer une norme dans les esprits à l'aune de laquelle chacun pourra établir un jugement sur la valeur de l'identité d'autrui. Celui-ci ajoute que ce principe repose souvent sur « l'homologie »[221], c'est-à-dire que l'opinion véhiculée par l'artiste doit, pour être acceptée, être conforme à celle de l'opinion publique, et vice-versa. La visibilité dans ce cas ne contredit pas la norme, elle la renforce. Notons aussi que, en tant qu'acte de transmission, elle relève en somme d'un héritage.

---

[218] Eric Fassin, « Politiques de la (non-)représentation », *Sociétés et représentations* 45:1, 2018, 9-27, 12.
[219] *Ibid.,* 239.
[220] Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement* (1979), Paris, Minuit, 2016, 82.
[221] *Ibid.,* 197.

C'est ce champ limité de perception de la représentation dont dispose le public qui peut conduire l'artiste, en quête de moyens pour rendre visible son identité ou l'identité de son groupe, à n'offrir qu'une représentation restreinte et réductrice en décalage avec sa réalité. Ce « fardeau de la représentation » est particulièrement bien expliqué par Kobena Mercer : « This precisely is 'the burden of representation' succinctly pinpointed by one of the characters in 'Passion', who comments 'Every time a black face appears on screen we think it has to represent the whole race' »[222]. On comprend donc dans cet exemple que l'acte de rendre visible est aussi contraint par la capacité du public à interpréter l'image. La lisibilité prônée par Rosanvallon ne dépend donc pas uniquement de la clarté du propos mais aussi de la cognition du public.

Dans la mesure où la visibilité au cinéma peut être entendue comme « visibilité passive », l'écran peut jouer le rôle d'intermédiaire. Le cinéaste et le scénariste, en tout premier lieu, seraient donc investis d'un pouvoir, celui de façonner ce qu'ils montrent pour qu'il y ait identité avec leur vision propre, leur éducation, leur morale et ainsi les imposer au spectateur. On peut aussi nuancer ce propos en disant que le film se soumet à une vision ancrée dans l'esprit du public pour le séduire et ne pas le dérouter, ce qui cette fois peut limiter la création artistique. Dans ce cas il ne s'agirait certes plus d'un pouvoir mais d'une obligation de diffuser un modèle donné. Cela étant, c'est admettre en creux que le cinéma pourrait aussi contribuer à changer les points de vue s'il le désirait. André Bazin reconnaît ce pouvoir du cinéma sur les esprits quand il déclare : « Le cinéma dispose de tout un arsenal de procédés pour imposer au spectateur son interprétation de l'événement représenté »[223]. Il est possible aussi de percevoir cette visibilité passive comme un risque supplémentaire pour la liberté de l'individu rendu visisble si, comme le dit Bazin, le cinéma peut « imposer son interprétation ». La démocratie en serait de fait menacée.

Interpréter la visibilité cinématographique

L'écueil majeur de la visibilité cinématographique, pour rappeler par exemple ce que déplore Davis au sujet de la visibilité des personnes en situation de handicap au cinéma, peut se résumer à l'erreur de vouloir entretenir une vision du monde ou une perception imposée, et de ne pas considérer le film comme un moyen d'accéder à la connaissance.

---

[222] Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies,* New York, Routledge, 1994, 91.
[223] A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1985)*, op. cit.*, 66.

Cela contrarie l'idée selon laquelle le cinéma peut offrir une visibilité démocratique. La question qui se pose est donc d'identifier ce que cette visibilité peut mettre en lumière pour atteindre son objectif. Il est souhaitable, comme l'estime Jacques Rancière, de considérer le visible comme « une proposition de monde »[224]. Le film porterait donc à la vue un monde qui n'existe pas en tant que tel et il pourrait rendre visible à l'écran ce qui n'est pas visible (ou négligé) dans la vie. Le but de montrer cet invisible serait d'aider le public à reconsidérer ce qu'il perçoit comme une vérité indiscutée et préétablie, et de lui faire envisager une autre possibilité d'existence. On rejoint là le postulat de Davis qui demande que des rôles autres que ceux d'une personne en situation handicap soient confiés à des comédiens en situation de handicap. Stanley Cavell octroie une dimension quasi mystique à cette possibilité donnée au cinéma de montrer l'invisible : « How do movies reproduce the world magically? Not by literally presenting us with the world, but by permitting us to view it unseen »[225]. Ce constat, qui peut paraître cryptique de prime abord, s'éclaire toutefois lorsque Cavell ajoute que le film permet au spectateur de voir le monde qui l'entoure mais de l'extérieur ; il n'est plus membre de ce monde donc il est en position de le découvrir dans sa complexité : « The screen overcomes our fixed, it makes displacement appear as our natural condition »[226]. Une illustration proche de ce point de vue se retrouve dans la critique du film *Death of a Salesman*[227] par Robert Warshow. Il reproche en effet au réalisateur d'essayer de trop focaliser l'attention du public de manière quasi théâtrale sur le personnage principal. Si la pièce de théâtre de Miller ne peut révéler rien d'autre sur le personnage, Warshow regrette que le film ne le fasse pas en ayant recours à tout ce qui peut être visible :

> Nor have the makers of the film taken much advantage of the greater mobility of the medium. It is true that Willy's house, which can now have solid walls and real doors, is more present than it was on the stage, though in fact the camera concentrates so obstinately on the figures of the actors that the house is never allowed the importance it ought to have [228].

Warshow et Cavell se rejoignent donc sur cette nécessité d'inciter le public à envisager différemment ce qui l'entoure dans sa vie. Sandra Laugier explicite le point de vue de

---

[224] Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma,* Paris, la Fabrique, 2011, 75.
[225] Stanley Cavell, *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Films, op. cit.,* 40.
[226] *Ibid.,* 41.
[227] Laszlo Benedek, *Death of a Salesman,* Columbia Pictures, 1951.
[228] Robert Warshow, *The Immediate Experience* (1970), Cambridge, HUP, 2001, 145.

Cavell en le résumant par : « the revelation of one's own pertinence »[229]. On comprend alors que l'invisible autorise une définition de soi et de son identité, libérée du regard des autres ou du jugement social. L'individu se trouve en position de se légitimer dans la société et non l'inverse. Cette démarche de montrer l'invisible s'inscrit directement dans « le projet moral et social » prôné par Pierre Rosanvallon où il devient évident que révéler l'invisible est le meilleur moyen de changer les perceptions. Cela prévaut en particulier quand la vie réelle relègue l'événement à l'oubli : « Lorsque les réalités sont masquées, les vies laissées dans l'obscurité, ce sont en effet les préjugés et les fantasmes qui gouvernent les imaginations »[230]. Ce masque de la réalité peut être ôté par l'individu qui doit, et Cavell le souligne très bien, redécouvrir le quotidien : « The discovery of the everyday, a discovery of exactly what it is that skepticism would deny »[231]. La visibilité au cinéma a par conséquent le devoir d'autoriser le public à accéder à une meilleure (re)connaissance de son propre environnement au-delà de l'image, potentiellement trompeuse, qui lui en est donnée dans la vie réelle. Il incombe toutefois au spectateur, comme le montre Robert Pippin, de ne pas rester passif devant le film mais de lui conférer une dimension quasi philosophique dont la question centrale est : « How to interpret what I have seen ? »[232]. La visibilité au cinéma en tant que construction de la (re)connaissance ne fonctionnera alors que si le public analyse cette « proposition de monde » pour la faire sienne ou non.

L'artiste et l'œuvre seront immanquablement, mais dans des proportions différentes, influencés par le monde extérieur, et c'est ce degré d'influence qui permet de jauger la valeur démocratique de la visibilité au cinéma. Peter Hitchcock, s'il reconnaît que le monde ouvrier peut légitiment être représenté à l'écran en Grande-Bretagne dans les années 90, estime, à l'instar de Davis, que le mode de représentation choisi, trop calé sur la représentation traditionnellement acquise, ne se contente que de signifier une présence, mais en aucun cas d'ouvrir un débat légitime et nécessaire : « The major problem in theorizing working-class representation concerns the received ideas that govern its apprehension »[233]. Cela rend en somme impossible le rêve que fait Bazin d'une visibilité

---

[229] Sandra Laugier, « Rethinking the Ordinary : Austin after Cavell », *in* Russell B. Goodman, ed., *Contending with Stanley Cavell,* Oxford, OUP, 2005, 82-99, 94.
[230] P. Rosanvallon, *Le Parlement des invisibles, op. cit.*, 22.
[231] Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary* (1988), Chicago, UCP, 1994, 430.
[232] Robert B. Pippin, « The Idea that Films Could Have a Bearing on Philosophy », *op. cit.,* 183.
[233] Peter Hitchcock, « They Must Be Represented? Problems in Theories of Working-Class Representation », *PMLA* 115:1, 2000, 20-32, 21.

objective. Cela étant, les constats de Davis et Hitchcock, s'ils déplorent tous deux la subjectivité des modes de représentation au cinéma, reconnaissent pourtant au cinéma cette faculté d'initier un débat facilitant la connaissance des uns par les autres. Hitchcock le dit lui-même :

> In particular, we need to think seriously about the abstraction of the working-class as a subject, not to make her or him more simply visible (or as readily available as consciousness, presumably) but to understand the complex processes that produce misrecognition, or Lacanian 'méconnaissance'[234].

Cela signifie, pour reprendre l'image de visibilité comme fenêtre ouverte sur le monde, que la visibilité au cinéma doit plutôt ouvrir une fenêtre dans les esprits en leur permettant de percevoir l'invisible.

Cela nous invite à revenir sur ce que Gunning estime être la base du cinéma à sa création, à savoir l'art de montrer et d'exposer aux yeux du public. On comprend que dans le cas des films muets, l'acteur/l'actrice n'a d'autre moyen que son corps pour rendre visible ce qu'il/elle souhaite montrer. Il y a une véritable économie de moyens qui nuance les propos de Bazin sur « l'arsenal de procédés » dont dispose le cinéma. On retrouve également cette économie dans les premiers films parlants. En cela, les films de Charlie Chaplin, et surtout ce qui en est dit aujourd'hui, constituent des moyens de poser les bases de la visibilité au cinéma, plus précisément d'aider à mieux les comprendre. Le philosophe Guillaume Le Blanc insiste sur la dimension démocratique des films du célèbre acteur britannique. Il souligne en particulier que Chaplin ne stigmatise pas telle ou telle catégorie d'individus et qu'il est possible d'en déduire qu'il n'y a finalement pas de déterminisme social :

> Autant dire que Charlot, c'est bien n'importe qui, une personne prise au hasard dans une foule dont Chaplin va s'ingénier à suivre l'existence heure par heure, tourment par tourment, pour reconstituer ainsi, à sa manière d'ethnographe de l'ordinaire, une splendide mise en scène de la vie quotidienne [...][235].

On ne peut que donner raison à Le Blanc quand on considère que le dictateur et le barbier juif partagent le même corps[236] dans *The Great Dictator*[237] et montrent que l'on ne peut se satisfaire d'une conception manichéenne de l'identité où l'une dominerait l'autre. Ces deux corps identiques, prêtés à la fois au bourreau et à la victime, exemplifient l'égalité

---

[234] *Idem.*
[235] Guillaume Le Blanc, *L'Insurrection des vies minuscules* (2014), Paris, Bayard, 2020. 32.
[236] *Ibid.,* 177.
[237] Charlie Chaplin, *The Great Dictator,* Charles Chaplin Film Corporation, 1940.

naturelle des êtres humains telle qu'elle devrait être respectée dans toute société civilisée. Ce propos peut toutefois être contesté si l'on questionne la visibilité rendue par le jeu du corps de l'acteur dans un autre film de Chaplin, plus ancien, *Behind the Screen*[238]. La scène où Charlot embrasse une actrice déguisée en homme, dont il est le seul à connaître la véritable identité, permettant ainsi à Goliath, le bourreau de Charlot, de se livrer à une pantomime grotesque censée représenter le comportement homosexuel[239], est justement reprise par Epstein et Friedman dans leur documentaire[240]. Ce passage sert d'illustration au propos sur le fait que le film enseigne au public ce qu'il doit penser et ajoute que cette représentation est dommageable à la communauté homosexuelle dans son ensemble. Il est manifeste que le comportement de Goliath à la fois outrancier et moqueur, que l'on peut comparer à une sorte de ballet affecté, peut s'apparenter au stéréotype social que Julianne Newton et Rick Williams définissent de la façon suivante :

> Stereotypes impose crude, reactive filters through which one human being can categorize another almost reflexively, without benefit of either conscious thought or interpersonal interaction […]. They exclude more than include, drawing limiting frames around human characteristics[241].

Le constat de Newton et Williams est en effet difficilement contestable de prime abord. Le jeu de l'acteur incarnant Goliath repose sur des idées préconçues facilement compréhensibles par la totalité du public car diffusées largement dans la société. C'est toutefois négliger deux points essentiels dans ce court-métrage de Chaplin. Le premier point, pour rejoindre l'affirmation de Guillaume Le Blanc, c'est que ce n'est pas Charlot qui prête son corps à cette représentation stéréotypée du personnage homosexuel. En outre, et c'est le second point, il s'agit du moment où Charlot, un gringalet victime de l'oppression de l'imposant Goliath, prend physiquement l'ascendant sur son bourreau en lui bottant vigoureusement les fesses, mettant ainsi un terme à cette pantomime ridicule. Au-delà de cette référence plus ou moins volontaire au mythe de *David et Goliath* qu'il faudrait analyser davantage pour la valider, cette défaite du personnage stigmatisant et nourri de stéréotypes peut être perçue comme une invitation à rejeter cet ensemble d'idées figées qu'il représente en se réjouissant de la victoire de Charlot. Le trait grossier de la

---

[238] Charles Chaplin, *Behind the Screen,* Mutual Film Corporation, 1916.
[239] Charles Chaplin, *Behind the Screen* (1916), Youtube.com, 2017, 18:41-19:06.
[240] R. Epstein, J. Friedman, *The Celluloid Closet* (1995), *op. cit.*, 06:31-07:00.
[241] Juliette H. Newton, Rick Williams, « Archetypes: Transcending Stereotypes of Feminine and Masculine in the Theatre of Mediatypes », *in* Susan Dente Rosse and *al.,* dirs., *Images that Injure,* Santa Barbara, Praeger, 2011, 197-210, 199.

représentation sur laquelle s'appuie Goliath à ce moment précis du film s'apparente à la définition que Mikhaïl Bakhtine donne du grotesque dans l'œuvre de Rabelais. Dans ce qu'il qualifie de « réalisme grotesque »[242], Bakhtine perçoit une caractéristique propre « à l'ensemble des peuples » qui est celle du « rabaissement ». On peut donc en conclure que le stéréotype dont il est question ici appartient à la réalité des représentations profondément ancrées dans la société et potentiellement destructrices pour celles et ceux qui en sont l'objet. Mais Bakhtine estime également que c'est la représentation de cet élément qui permet non pas de le cautionner aveuglement mais au contraire de le modifier. Ce recours au grotesque a donc une double fonction : celle de s'en tenir aux considérations traditionnellement partagées et celle d'en créer de nouvelles : « On précipite non seulement vers le bas, dans le néant, dans la destruction absolue mais aussi dans le bas productif, celui-là même où s'effectuent la conception et la nouvelle naissance, d'où tout croît à profusion »[243]. Dans cette optique, il est permis de considérer la visibilité au cinéma comme l'ouverture d'un dialogue entre l'œuvre et le public. En rendant visible de manière grotesque l'opinion généralement partagée, l'œuvre cinématographique invite le public à la reconsidérer. Cela se rapproche de la conclusion que tire Grant Kester du rapport que doit entretenir l'art avec le public pour nourrir le discours sur l'identité : « If any collective identity is inherently corrupt, then the only legitimate goal of collaborative practice is to challenge the viewer's reliance on precisely such forms of identifications »[244]. C'est le mode de représentation choisi pour assurer la visibilité, en l'occurrence la visualité, qui va finalement rendre possible ce travail collaboratif. Envisagé dans ce sens, le cinéma n'est donc aucunement prescriptif mais plutôt démocratique puisqu'il autorise chaque opinion à être discutée. Mais, et on le voit dans le documentaire d'Epstein et Friedman, ce dialogue dépend aussi de l'attitude du public et de sa capacité à entrer dans ce dialogue. En effet, comme la visibilité fait appel à la perception du public pour qu'il comprenne que son champ de représentation, calé sur des principes limités et stéréotypés, est incorrect et mérite d'être élargi, on peut aussi arguer que la perception du public pourra se limiter, si on reprend l'exemple des films de Chaplin, à l'aspect purement comique de la scène où Goliath est vaincu, sans pour autant amener le public à accepter ou comprendre qu'il peut

---

[242] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen-âge et sous la Renaissance* (1970), Paris, Gallimard, 1982, 28.
[243] *Ibid.,*30.
[244] Grant Kester, « Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art », Zoya Kocur and *al., Theory in Contemporary Art,* 2nd Edition, Londres, Blackwell, 2005, 153-165, 160.

aussi être métaphoriquement ce Goliath qu'il faut défaire. Il faut par conséquent se demander en quoi la visibilité cinématographique peut ouvrir au plus grand nombre ce débat sur l'identité.

Si l'existence sociale de chaque individu est conditionnée par le simple fait d'être vu par autrui, le fait de voir et de comparer sa vision avec une autre est tout aussi important dans la mesure où il permet de mieux comprendre la société dans laquelle on souhaite exister. Jean-Paul Sartre résume cette idée de la sorte :

> Avec le regard d'autrui, la 'situation' m'échappe ou, pour user d'une expression banale, mais qui résume bien notre pensée : *Je ne suis plus maître de la situation*. Ou plus exactement j'en demeure le maître, mais elle a une dimension réelle par où elle m'échappe, par où des retournements imprévus la font paraître autrement, la font être autrement qu'elle me paraît pour moi[245].

L'image revêt une double fonction : l'une consiste en l'expression d'une interprétation, donc d'un regard, et l'autre fait office de sujet d'interprétation par le regard. Le regard de l'autre ne nous est finalement pas imposé mais il nous invite à reconsidérer le nôtre ; c'est en cela que Jullier définit la « théorie de la spécification mutuelle »[246]. Le regard suit un double parcours — Jullier parle de « circuit » —, qui consiste en une réaction immédiate à ce qui est vu et qui se prolonge ensuite par un processus plus long d'apprentissage du monde, que l'on peut qualifier d'usage de la représentation.

B) L'usage de la représentation

Leverrato critique la façon d'envisager le film populaire comme un bien de consommation que l'on servirait à outrance à un type de consommateur dépourvu de goût. C'est ce qu'il nomme le « non-choix » et qu'il décrit ainsi :

> Il fait disparaître la question de la sélection des films par les consommateurs au profit de celle de l'identification de l'appartenance du consommateur au « public de cinéma » et de l'interprétation du sens de cette adhésion sans égard pour le rôle joué par des films dans la consommation cinématographique[247] .

Leveratto défend par conséquent l'idée que le goût populaire est en soi une preuve de liberté du spectateur. Cela lui permet d'ailleurs de revenir sur l'incompréhension de la

---

[245] J.P. Sartre, *L'Être et le néant, op. cit.,* 304. Les italiques sont issues de l'œuvre originale.
[246] *Ibid.,* 16.
[247] Jean-Michel Leveratto, « La mesure de la qualité cinématographique ou la valeur du jugement du consommateur ordinaire », *Le Portique* 41, 2018, 15-32, 15.

théorie du « goût pur et du goût barbare »[248] de Pierre Bourdieu. Bourdieu ne fait en effet pas l'apologie d'un goût supérieur à un autre car, selon ses propres termes, il n'existe pas de « définition neutre et impartiale »[249] de ce qui distinguerait l'un de l'autre. Il affirme en outre qu'il serait vain de les opposer :

> La tentation de prêter la cohérence d'une esthétique systématique aux prises de position objectivement esthétiques des classes populaires n'est pas moins dangereuse que l'inclination à se laisser imposer sans même le savoir la représentation strictement négative de la vision populaire qui est au fondement de toute esthétique savante[250].

Cela autorise Leveratto à conclure que le seul type de spectateur qui n'est pas libre est celui qui aspire à la reconnaissance d'êtres qu'il estime être ses supérieurs intellectuels. Le spectateur ordinaire, qui ne cherche pas à briller par son choix de films, est par conséquent un sujet libre[251] qu'on appellera ici le spectateur-sujet. On trouve donc chez Leveratto un écho de la position défendue par Janet Staiger selon laquelle on ne peut pas dissocier ce qui relève de la culture populaire de ce qui est considéré comme une culture supérieure ou culture d'élite[252].

L'agentivité du spectateur populaire

Le spectateur-sujet, si l'on suit cette logique, est libre d'interpréter et d'apprécier tout objet filmique à sa guise. Selon Staiger ce n'est pas le type de film regardé qui conditionne la nature du regard du spectateur ; au contraire le spectateur est libre du regard qu'il souhaite porter sur le film de son choix. Staiger conserve la distinction mentionnée par Gunning entre « look », un regard plutôt passif, et « gaze »[253], un regard davantage introspectif, mais elle considère que le spectateur opère ce choix à un moment d'interprétation qui dépend de la sensibilité de chacun : « I have argued for a historical materialist approach to modes of reception. Such an approach considers cognitive and affective activities of spectator in relation to the event of interpretation »[254]. On perçoit toutefois dans la théorie de Staiger les limites à la liberté du spectateur-sujet que l'on peut

---

[248] Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement, op. cit.,* 44.
[249] *Ibid.,* 46.
[250] *Ibid.,* 47.
[251] Jean-Michel Leveratto, « La mesure de la qualité cinématographique ou la valeur du jugement du consommateur ordinaire », *op. cit.,* 20.
[252] Janet Staiger, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception,* New York, NYUP, 2000, 24.
[253] *Ibid.,* 22.
[254] *Ibid.,* 23.

résumer par l'existence de types de lecture collectifs et le moment de réception qui peuvent le contraindre à adopter une position qui n'est pas nécessairement la sienne ; ce dont nous allons parler plus avant.

Il est toutefois loisible au sujet d'enrichir sa vision du monde en adoptant tout ou partie de la proposition qui lui est faite. Il reste, comme le dit Sartre, maître de son choix, mais l'étendue de sa perception du monde reste subordonnée à ce qu'une autre vision peut lui enseigner. Michel de Certeau utilise la métaphore du « braconnage culturel » qui consiste à adopter certaines visions du monde proposées par la fiction dans sa vie réelle : « le quotidien s'invente avec mille manières de braconner »[255]. Certeau considère que la fiction artistique nourrit la fiction du réel dans lequel chacun vit. Les choix opérés par le sujet dans son dialogue avec l'œuvre l'aident à inventer sa propre histoire dans la société. Jacques Rancière le rejoint d'une certaine façon et ce qui est notable chez Certeau est que si le sujet reste libre d'adhérer à la vision de l'artiste, il est surtout libre d'interpréter et de se réapproprier ce qu'il souhaite. Le dialogue avec le film n'est alors aucunement unilatéral et autorise le sujet à adopter voire à transformer la vision qui lui est offerte. Une rapide comparaison entre deux réactions au film *Four Weddings and a Funeral* lors de sa sortie peut expliciter l'image du « braconnage » initiée par Certeau. Le critique de film britannique Paul Dave a considéré que cette comédie était l'illustration de la pression du mariage que l'on fait peser sur les jeunes Britanniques et qu'elle proposait une alternative pour vivre avec la personne qu'on aime sans se soumettre à ce rite comparé à un piège ainsi qu'il le déclare : « how to imagine a ceremony that does not turn out to be closed »[256]. De son côté, le journaliste français Paul Amar introduit la critique de sa collègue Nicole Cornuz-Langlois en ces mots[257] : « Un jeune homme et une jeune femme réhabilitent le mariage après un parcours affectif et sexuel très actif ». La critique portera en effet sur les « trente-trois amants » de Carrie, le personnage principal féminin. Ce bref exemple illustre le fait que la vision qu'un film suggère au spectateur suscite un dialogue dont la portée différera d'un cas à l'autre. Là où Dave y voit l'occasion de questionner le rôle de la cérémonie de mariage dans la société britannique, Cornuz-Langlois s'interroge sur la liberté sexuelle des

---

[255] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien,* Paris, Gallimard, 1990, 36.

[256] Paul Dave, « The Bourgeois Paradigm and Heritage Cinema », *New Left Review* 224, 1997, 111-126, 125.

[257]Journal télévisé de 20H de France 2 du 24/04/1994, https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab94045459/quatre-mariages-et-un-enterrement-de-mike-newell.

femmes. Il y a là deux visions complémentaires mais dans les deux cas, le regard de l'œuvre a sollicité le regard du spectateur.

L'exemple ci-dessus démontre que le sens d'un film peut s'opérer par diverses entrées même si, dans les deux cas, les différents critiques ont engagé une réflexion sur l'individu et sa place dans les institutions. Cela étant, comme chacun a vu un aspect particulier sur lequel engager une discussion avec l'œuvre, on comprend que la réception relève du sens qui nous apparaît le plus important. Stuart Hall, en s'intéressant à la réception des œuvres fictionnelles au cinéma et à la télévision sous un angle sémiotique et linguistique, considère que la communication entre le film et le spectateur repose sur le principe de l'« encodage-décodage ». Le film, du fait de son organisation interne et de ses moyens, présente le système de valeurs de la société dans laquelle il a été produit sous une forme « encodée ». Il y a un tour linguistique et esthétique donné à la représentation. C'est ensuite chaque spectateur qui par le biais de ses propres connaissances va déchiffrer le message, ou plus particulièrement retenir un fragment de ce message qui correspondra à son inclination :

> The codes of encoding and decoding may not be perfectly symmetrical. The degrees of symmetry —that is, the degrees of "understanding" and "misunderstanding" in the communicative exchange depend both on the degrees of symmetry/a-symmetry between the position of encoder-producer and that of the decoder-receiver: and also on the degrees of identity/non-identity between the codes which perfectly or imperfectly transmit, interrupt, or systematically distort what has been transmitted[258].

Selon Hall, l'essence de l'œuvre filmique est donc bien d'engager un dialogue avec le spectateur, mais la communication entre les deux sera dépendante du degré d'identité que le spectateur trouvera entre l'œuvre et ses préoccupations. Le principe de « l'encodage-décodage » peut par conséquent conduire à un refus du spectateur de souscrire au sens qu'il perçoit dans l'œuvre. L'étape ultime de ce processus est abordée par Marita Sturken et Lisa Cartwright qui parlent cette fois de « transcodage » (« transcoding »), c'est-à-dire la réappropriation positive d'un message considéré comme offensant. Selon elles, le cheminement cognitif du regard peut permettre de défaire l'image de son sens premier et de l'utiliser cette fois comme moyen d'affaiblir la portée de cette vision qui nous avait auparavant heurté. Le sujet peut donc recoder la vision d'autrui : « transcoding is a process

[258] Stuart Hall, « Encoding and Decoding in the Television Discourse (1973-2007) », *in* David Morley, ed., *Essential Essays. Stuart Hall, Volume 1,* Durham, Duke UP, 2019, 257-276, 260-261.

in which social movements take hegemonic texts or once-derogatory terms, and reuse them in affirming and empowering ways »[259]. Même si un discours dominant peut oblitérer l'existence du sujet, ce dernier peut le réutiliser à son avantage. Il apparaît donc que l'acte de réception relève du sens que l'on donne à une œuvre par rapport à sa propre identité.

Il est alors possible d'envisager que l'œuvre filmique est un « producteur de sens » ainsi que l'envisage Nelly Quemener[260]. Il y a le sens donné par l'artiste et le sens donné par le spectateur. Puisque le spectateur jouit de sa liberté de jugement, il n'est pas forcément un élément constitutif d'un tout homogène et indifférencié mais au contraire un individu qui fait preuve de subjectivité. Sa liberté reste toutefois soumise à caution. Il est intéressant d'adopter la définition du « sujet » telle que Foucault la conçoit : « Il y a deux sens au mot 'sujet' : sujet soumis à l'autre par le contrôle et la dépendance et sujet attaché à sa propre identité par la connaissance et la connaissance de soi »[261]. Si le sujet est indépendant de l'institution, il n'en ressent pas moins le désir d'appartenir à un groupe. Rappelons qu'il s'agit d'un des objectifs premiers de sa quête d'identité. Cela nous permet d'avancer que l'usage de l'interprétation opère à deux niveaux.

Le spectateur et la communauté d'interprétation

Dans le but de renforcer son identité sociale, le spectateur attribuera — ou déclarera publiquement attribuer — à un film le sens que le groupe auquel il désire appartenir aura dégagé. C'est ainsi que Catherine Bernard affirme que l'art est un moyen de créer des identités collectives et de faire corps avec les autres :

> La littérature, l'art sont expériences et cette expérience est comptable de la manière dont nous pensons et éprouvons notre être en commun, dont nous faisons corps politique aujourd'hui. L'expérience du présent et sa représentation s'embrassent comme un ruban de Moebius. Cette réversibilité de l'expérience et de la représentation, de la perception et de l'entendement constitue la puissance critique de la littérature et des arts[262].

Le rôle du dialogue entre le spectateur et l'œuvre constitue par conséquent un moyen privilégié de participer à la construction des sociétés, dans la perspective de changer le

---

[259] Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture,* 3rd Edition, New York, OUP, 2018, 79.
[260] Nelly Quemener, « Affects et réception médiatique. Des dimensions idéologiques du plaisir du texte aux dimensions affectives de l'idéologie », *in* Éric Maigret et Laurent Martin, dirs., *Les Cultural Studies, au-delà des politiques des identités,* Lormont, Le bord de l'eau, 2020, 223-235, 228.
[261] Michel Foucault, *Dits et écrits, Tome IV* (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, 227.
[262] C. Bernard, *Matière à réflexion, op. cit.*, 18.

monde. Il faut donc envisager l'acte de donner un sens à l'œuvre comme l'expression d'un besoin non pas individuel mais collectif. Laurent Jullier insiste d'ailleurs sur ce point :

> Il faut un désir collectif pour un certain type de représentation, trouver dans quoi s'enracine ce désir, dans quelles cosmologies et dans quelles mythologies il prend sa source. C'est donc bien un travail d'anthropologie ou de sociologie ou qui parle d'une construction sociale de la réalité[263].

Éric Dufour met en exergue le rôle prépondérant du milieu social dans lequel l'acte de réception a lieu en s'intéressant justement à la valeur que peut revêtir un film lorsque le spectateur-sujet cherche à s'identifier à un groupe :

> Il n'y a pas de sens immanent à l'objet lui-même car nous constituons l'objet et lui donnons un sens en fonction de tout un réseau de signification qui est lié à notre place dans la société, notre savoir et l'ensemble des valeurs que nous nous sommes réappropriés[264].

Dufour tire ses conclusions de l'étude de la réception du film *Scarface* de Brian de Palma[265] au sein d'un groupe de jeunes Français vivant en banlieue. Il en découle ce qu'il appelle « l'usage Scarface »[266]. Il s'agit finalement de l'appréciation de l'œuvre non pas pour ce qu'elle est artistiquement, ni pour ce qu'elle raconte, mais pour ce qu'elle représente, en l'occurrence un outil de compréhension de la société. Selon Dufour, le destin du personnage principal n'est plus la question, c'est tout simplement le fait qu'il existe. Il s'agit pour Dufour de « cinéphilie basique »[267], où le spectateur cherche l'existence à l'écran d'un personnage qui correspondrait peu ou prou à sa réalité sociale et lui autoriserait de se connecter au reste du groupe dans lequel il se trouve :

> Le sens de cet usage *Scarface* est unitaire, mais il se déploie dans deux directions, l'une centripète, l'autre centrifuge. La direction centripète consiste pour le jeune à s'affirmer, à revendiquer l'appartenance à une certaine communauté. En ce sens, la référence à *Scarface* contribue à la constitution d'une identité. Mais cette première direction est inséparable de la seconde, puisque cette identité se constitue par l'affirmation d'un ensemble de valeurs communes au groupe et qui constituent une certaine conception du monde, une certaine façon de voir le monde[268].

---

[263] Laurent Jullier, « Les *Visual Culture Studies* ou 'l'étrange cousin' des études cinématographiques », *Cahier Louis Lumière* 11, 2018, 5-20, 15, https://www.ens.louis-lumiere.fr/cahier-louis -lumiere-11.
[264] Éric Dufour, « Usage et expérience du film », *Mise au point* 8, 2016, http://journals.openedition.org/map/2063
[265] Brian de Palma, *Scarface,* Universal Pictures, 1983.
[266] E. Dufour, « Usage et expérience du film », *op. cit.,* 13.
[267] *Idem.*
[268] *Ibid.,* 11.

Cela se rapproche de la conception de « l'effet de foule » défendue par Bazin qui renvoie à la « représentation collective »[269]. On remarquera toutefois que Bazin parle de passivité du spectateur alors que celui-ci semble demeurer actif dans l'acte de réception, même collectif. Le spectateur-sujet est donc un individu de son temps sur lequel le film aura une portée dépendante du contexte auquel il appartient. La théorie de l'équation temporelle de William Grossin aide à percevoir ô combien le besoin de rapport au groupe peut limiter la liberté du spectateur-sujet : « L'équation temporelle se définit comme une configuration de traits communs aux individus qui partagent la même culture »[270]. Le spectateur souscrira alors à l'opinion d'un groupe temporairement constitué, avec lequel il partagera les préoccupations d'un moment donné. Nous avons vu dans les deux approches à vingt-cinq années d'intervalle de *Beautiful Thing,* qu'une œuvre est appréciée à l'aune des questions que se posent le spectateur et son groupe au moment du visionnage. Pour montrer que la réception est conditionnée par le contexte social, Staiger suggère une approche historique : « Let me make the proposition that every period of history (and likely every place) witnesses several modes of cinematic address, several modes of exhibition and several modes of reception »[271]. Cela signifie que l'appréciation d'une œuvre changera au fil du temps et que l'analyse de la réception n'a de sens que si elle est replacée dans son contexte historico-social. Cela autorise également Staiger à dégager des modes de réception dominants qu'elle nomme les communautés interprétatives : « The historical circumstances sometimes create 'interpretation communities' in cultural groups such as fans who produce their own conventionalized modes of reception »[272]. La réception filmique serait donc elle aussi liée au processus continu de création identitaire. Le jugement dominant peut alors influencer l'individu.

Jullier estime justement qu'il existe des types de lecture qui dominent voire contraignent le jugement du spectateur en fonction du contexte. C'est pourquoi il refuse de donner raison à une critique de film qui s'oppose farouchement à une critique universitaire quant au contenu misogyne pour l'une et féministe pour l'autre d'un film. Lorsqu'un film suscite deux modes de réception aussi antagonistes, cela signifie alors pour Jullier que l'une des deux interprétations (voire les deux) est entravée par le besoin de se

---

[269] A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?, op. cit.,* 154.
[270] William Grossin, *Pour une science des temps. Introduction à l'écologie temporelle*, Paris, Octares, 1996, 128.
[271] *Ibid.,* 23.
[272] J. Staiger, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception, op. cit.,* 23.

conformer à un mode de réception dominant : « Un film A n'est pas en soi misogyne. Il donne prise éventuellement à une lecture qui, par le biais d'une 'montée en généralité' va y trouver un reflet de B »[273]. Il est alors possible de déduire qu'à chaque période correspond un nombre limité de modes qui conditionnent la perception du spectateur indépendamment de sa propre sensibilité. Citons à titre d'exemple les « live-action movies » de la société Disney dont l'objectif est de gommer un aspect ultra-conservateur que le spectateur d'aujourd'hui identifie dans ses anciennes productions. Les précédentes créations de Disney portent aux yeux du spectateur d'aujourd'hui un discours hégémonique qui ne correspond plus à la conception de la société telle qu'elle est envisagée de nos jours[274].

Conformément à l'ambiguïté du sujet que décrit Foucault, il serait toutefois erroné ne pas considérer le spectateur comme un élément unique doté de sa propre sensibilité. Cette idée renvoie en somme au concept des « overriding identities » de Giddens[275] qui souligne la complexité pour chaque individu de se définir, car son identité intime n'est qu'une composante de ce qu'il est dans la mesure où il revêt des identités sociales variées. Cela ne rend l'étude de la réception que plus complexe.

L'imprédictibilité du spectateur

Lawrence Grossberg place la réception sur le plan, non pas de l'émotion, mais de l'affect, qu'il définit comme tout ce qui rend l'investissement légitime aux yeux du spectateur :

> Affect is closely tied to what we often describe as the "feeling" of life. One can understand another person's life, share the same meanings and pleasures, but still not know how it feels. Such "feeling" is a socially constructed domain of cultural effects. Some things feel different from others, some matter more or in different ways than others. The same experience will change drastically as its affective investment or state changes. The same object, with the same meaning, giving the same pleasure, is very different in different affective contexts. Or perhaps it is

[273] Laurent Jullier, « De la liberté d'aimer, sans être jugé, les films de son choix », *Le Portique,* 41, 2018, 133-146, 138.
[274] Voir Peter Kunze, « Revise and Resubmit: *Beauty and the Beast* (2017), Live-action Remakes, and the Disney Princess Franchise », *Feminist Media Studies*, 2021, https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1944259
[275] A. Giddens, *The Third Way, op. cit.,* 65.

> more accurate to say that different affective contexts inflect meanings and pleasures in very different ways[276].

Le constat établi par Grossberg répond dans ses grandes lignes à la question de l'universalité du film commercial, ou comment un film peut fédérer autant de spectateurs avec des points de vue et des sensibilités de natures si différentes. Grossberg dresse en effet ce qu'il appelle des « mattering maps »[277], c'est-à-dire des schémas de ce qui compte pour le spectateur en fonction de son environnement au moment de la réception. La signification de l'objet se trouve corrélée à la façon dont l'individu perçoit sa société et se perçoit au sein de celle-ci ; il jaugera alors le sens de l'œuvre par l'image qu'elle renverra de lui. Il devient par conséquent difficile de déterminer à quel moment chaque spectateur trouve un point d'ancrage entre sa réalité et la fiction, mais il est possible d'identifier sur quelles bases le dialogue entre l'œuvre et le sujet peut être fondé. Cela permet d'envisager la relation entre l'œuvre et le spectateur comme un jeu de négociation entre ce qui compte pour les uns et ce qui importe aux autres. Ainsi, la société tentera de préserver ce qui lui semblera être constitutif de son existence et, à cet égard, laissera à l'individu la possibilité de négocier avec elle tout ou partie de sa visibilité. Cette idée signifie aussi que l'affect est propre à chacun et que les appréciations varieront d'un individu à l'autre même si leurs préoccupations identitaires sont initialement identiques. On ne peut donc aucunement prévoir l'interprétation individuelle d'une œuvre.

On trouve dans le documentaire de Rob Epstein et Jeffrey Friedman un point de vue qui corrobore l'idée que le spectateur peut se satisfaire d'une visibilité imparfaite lorsqu'il a la conscience des moyens limités de représentation disponibles au moment de la réalisation. La réalisatrice Jan Oxenberg déclare en effet que le plus important pour elle est finalement d'être présent. Elle explique qu'elle s'est satisfaite de la présence d'amours lesbiennes au cinéma même si les protagonistes devaient être des vampires, des monstres sanguinaires et cruels[278]. Elle accepte la présence d'une part d'elle-même portée par un personnage de cinéma et se démarque de ce qui ne lui correspond pas chez ce personnage. On retrouve la même attitude chez les artistes intervenant dans la mini-série *Visible: Out on Television* de Ryan White[279]. Certes, il s'agit ici de la représentation télévisuelle, mais le

---

[276] Lawrence Grossberg, *We Gotta Get out of this Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture,* New York, Routledge, 1992, 80.
[277] *Ibid.,* 49.
[278] R. Epstein, J. Friedman, *The Celluloid Closet* (1995), *op. cit.*, 04:19-04:25
[279] R. White, *Visible: Out on Television* (2020), Apple TV, 2020

propos, et surtout le besoin de s'identifier à des personnages de fiction pour faire évoluer les mentalités, sont sensiblement les mêmes. Dans l'épisode cinq de la mini-série de Ryan White, Greg Berlanti, producteur de séries télévisées, déplore la quasi-absence de modèle de famille homoparentale comme la sienne et déclare qu'il serait satisfait même si cette famille était une famille d'ours ou de monstres dans un dessin animé[280]. On peut alors imaginer que ce qui satisferait Berlanti aujourd'hui pourrait heurter une famille homoparentale demain.

Le recours au mode de représentation du grotesque, on l'a vu, peut être perçu comme une invitation donnée au public, par le biais du déplacement mentionné par Cavell, à interroger justement sa propre perception des événements. Laurent Van Eynde conclut d'ailleurs son analyse du grotesque en s'appuyant en particulier sur ce qu'en dit Bakhtine :

> Tel est sans doute l'expérience littéraire grotesque dont la radicalité négatrice est l'envers d'un désir incommensurable de formes auquel notre projection anthropologique nous ouvre, telle une utopie qui exige de nous que, à l'infini, nous imaginions notre monde [281].

On reconnaît donc au sujet un pouvoir créatif que le cinéma peut justement lui offrir. Stanley Cavell interroge la visibilité non plus du point de vue du tiers donnant accès à la visibilité mais en soulevant la question de l'effet produit sur l'individu qui obtient le droit de voir. Deux points soulevés par Cavell méritent particulièrement d'être discutés ici. Le premièr concerne le spectateur, qu'il faut considérer ici comme l'individu qui voit et celui dont on sollicite l'attention comme le dit Gunning. Cavell part du principe simple que, dans une salle de cinéma, le spectateur se trouve dans l'ombre, face à l'écran, sorte de bouclier entre lui et le monde représenté qui le rend par conséquent invisible. Pour le dire différemment, on comprend que, du fait de son statut, il échappe à tout contrôle, il est en somme libre d'adhérer ou non à la représentation proposée : « The screen screens me from the world it holds - that is, makes me invisible »[282]. L'invisibilité est donc ici un privilège accordé au spectateur ; elle correspond selon Claudine Harroche « à sa part d'intime face au dictat de la transparence »[283]. Grâce à la barrière de l'écran, le spectateur

---

[280] *Ibid.,* episode 5, 04:43-05:04.
[281] Laurent Van Eynde, « L'esthétique du grotesque et l'institution imaginaire de la société », *in* Isabelle Ost et *al.,* dirs., *Le Grotesque,* Bruxelles, PU St Louis, 2019, 81-95, 94.
[282] S. Cavell, *The World Viewed* (1971)*, op. cit.*, 24.
[283] C. Harroche, « l'Invisibilité interdite », *op. cit.*, 77

retrouve une forme de distance lui autorisant de retrouver sa faculté de jugement, d'évaluation donc de pensée. En cela, l'idée de Bazin selon laquelle le théâtre, qui ne présente pas de distance physique entre le spectateur et l'objet rendu visible, le prive « d'abstraction », est tout à fait recevable à ceci près que cette possibilité offerte de considérer l'objet visible comme abstrait ne signifie pas forcément que cela « uniformise les émotions »[284], comme si le public devait réagir de manière collégiale. On peut certes comprendre cette affirmation comme le fait que le spectateur ne peut pas s'offusquer de ce qui est visible à l'écran en prenant une certaine distance vis-à-vis de l'objet présenté, donc ne pas se sentir personnellement atteint, mais le processus de réappropriation de ce qui est visible est un acte qu'il incombe à l'individu en particulier et non au public en général de réaliser. D'une certaine façon, le spectateur est placé dans la position du surveillant de prison qu'évoque Foucault : « il voit sans être vu »[285] ; mais il faut envisager ce pouvoir de manière positive ici et comprendre que le cinéma (re)donne au spectateur la possibilité de choisir ce qu'il veut voir et de réfléchir sur ce qu'il voit. Au-delà même de ce constat, la visibilité au cinéma n'aura d'impact que si le public la comprend et s'en empare pour créer son propre monde. C'est le constat de Eynde et aussi celui de Rancière : « C'est là un point essentiel : les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème »[286].

L'image participe à créer un espace de représentation qui va permettre au spectateur de trouver son identité dans les différents aspects de sa vie. C'est finalement le sens de sa vie qui se retrouve exprimé dans le sens qu'il donne à l'image. La dialectique entre le film et le spectateur peut de ce fait s'avérer aussi destructrice que constructive pour l'individu. C'est pourquoi Clifford Christian appelle à une certaine éthique de l'image et interpelle les professionnels du secteur en soulignant le pouvoir dont l'image est investie dans la société car elle en aborde tous les aspects : « The interactive, dialogic model sees social and political entities as multiple spaces for constructing everyday life. The reciprocal voices of the dialogic self are situated and articulated within the decisive contexts of gender, race, class, religion and so on »[287]. Robert Warshow, en décrivant la complexité du

---

[284] A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1985)*, op. cit.*, 153-154.
[285] Michel Foucault, *Surveiller et punir* (1975)*,* Paris, Gallimard, 1994, 173.
[286] J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.,* 19.
[287] Clifford Christians, « Ethics is a New Key », *in* Susan Dente Ross and Paul Martin Lester, eds.*, Images that Injure, op. cit.*, 421-432, 429.

sens du film de Chaplin *Monsieur Verdoux*[288], explicite le double processus de perception du sens par le spectateur : « Taken by itself, it is a great work of irony ; and it is unique among movies, for it requires of the spectator that he should constantly reflect upon what he sees on the screen and what he discovers in his own mind »[289]. On peut finalement étendre le constat de Warshow à tous les films car il s'avère que c'est un élément fondamental de la réception filmique. Il y a le message porté par l'image regardée et ce que le spectateur en comprend. Ce paradigme est mis en lumière par Hugo Clémot. Ce dernier, qui défend une approche deleuzienne de l'étude filmique, affirme que le spectateur, pris comme un sujet indépendant, investit donc potentiellement l'image du sens qui lui semble répondre à sa sensibilité personnelle ; il est donc bien acteur de la réception du film. L'image n'a alors de sens que par résonance avec la culture propre à chacun :

> La conséquence est que les images ne s'identifient pas d'elles-mêmes si l'on se passe de toute référence au point de vue du spectateur et à ses réactions. Chaque image peut être interprétée de diverses façons […]. La perception des images suppose l'intervention active, mais non nécessairement consciente d'un sujet qui sélectionne et exclut, bref qui détermine les aspects pertinents de l'image[290].

La réception du film populaire permet de concevoir l'analyse d'un objet filmique comme élément constitutif d'une culture. Il y a dans le jugement du spectateur ordinaire non seulement la manifestation d'une sensibilité personnelle mais aussi l'expression d'un désir d'appartenir à un groupe pour asseoir son identité. On peut ainsi distinguer des courants de sensibilité qui témoignent d'un rapport de force entre l'institution et le besoin du groupe d'affirmer son existence ou de voir son existence reproduite à l'écran. Le spectateur garde toutefois une certaine liberté quant à l'appréciation du film par rapport à sa propre expérience et sa sensibilité. Ce principe met en lumière la véritable difficulté d'appréhender la nature du public « populaire ». Il serait erroné de le considérer comme une masse identique et interchangeable que l'on peut satisfaire de la même façon. Au contraire, il s'agit davantage d'un groupe d'individus qui se trouvent écartelés entre leur sensibilité individuelle, la morale institutionnelle et le désir de souscrire à un groupe identitaire. Nous rejoignons ici le constat de Bennett sur le « populaire » :

---

[288] Charlie Chaplin, *Monsieur Verdoux,* United Artists, 1947.
[289] R. Warshow, *The Immediate Experience, op. cit.,* 191.
[290] Hugo Clémot, « Le rêve Deleuzien et le le réveil analytique », *Mise au Point* 8, 2016, http://journals.openedition.org/map/2063

> [Popular culture] consists of those cultural forms and practices […]which constitute the terrain on which dominant, subordinate and oppositional cultural values and ideologies meet and intermingle, in different mixes and permutations, vying with one another in their attempts to secure the spaces within which they can become influential in framing and organizing popular experience and consciousness[291].

Le cinéma participe ainsi à la culture visuelle du spectateur populaire qui va, par analogie avec son expérience, décider si un film est un élément de représentation viable de sa propre existence et lui permettre de mieux l'appréhender au quotidien non seulement dans la sphère publique mais aussi dans sa sphère intime. Cela nous amène naturellement à défendre tout l'intérêt des « Visual Culture Studies » pour analyser toutes les possibilités d'interprétation des sens pourvus par un film.

C) De l'intérêt des « Visual Culture Studies »

Un premier facteur de sélection, lorsqu'il s'agit de film commercial, est, comme évoqué précédemment, le succès populaire. Le *Larousse* donne la définition suivante du terme « succès » : « faveur, audience accordée par le public »[292]. La destinée commerciale du film relève en effet du goût du public, donc de son appréciation. Selon Jean-Michel Leveratto, ce qu'il nomme « l'acte de consommation » filmique, est déterminant pour analyser la qualité d'une œuvre commerciale : « le libre exercice du jugement esthétique [est] ce qui autorise la découverte de la valeur artistique de films disqualifiés par la critique »[293]. Comme nous venons de le voir, le spectateur ordinaire, ou spectateur populaire, est alors investi d'une capacité de jugement savante, dont il faut comprendre la source pour mieux analyser ce qu'il convient d'appeler non pas la réception mais les possibilités de réception d'un film.

Geneviève Sellier défend l'intérêt des « Cultural Studies » dans le domaine des études filmiques car, au-delà d'ouvrir la recherche à un type de film et un type de spectateur par trop négligés selon elle, il y a trois raisons qui en justifient l'intérêt :

> -une conception anthropologique de la culture.

---

[291] Tony Bennett, « Introduction : Popular Culture and the Turn to Gramsci », *in* Tony Bennett et *al.,* eds., *Popular Culture and Social Relations,* Milton Keynes, OUP, 1986, 13-14.
[292] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue
[293] Jean-Michel Leveratto, « La mesure de la qualité cinématographique ou la valeur du jugement du consommateur ordinaire », *op. cit.*, 5.

> -une attention aux questions de genre, de classe et de race, plus généralement aux représentations des groupes dominés.
> -une prise en compte des usages sociaux de ces productions[294].

Jullier corrobore la vision défendue par Sellier tout en insistant sur les échos qui s'opèrent entre les différents types d'image offerts au spectateur dans sa vie quotidienne et qui constituent alors son bagage référentiel. C'est ainsi qu'il prône le recours aux « Visual Culture Studies » (VCS) pour affiner l'analyse de la réception. Ainsi, selon Jullier, le cinéma nourrit et se nourrit d'images autres que l'on retrouve dans la publicité, les arts visuels ou plus généralement les médias pour retenir l'attention du spectateur. Une définition plus précise du lien entre la culture visuelle et le désir spectatoriel permet de prouver le bien-fondé de cette démarche.

Le regard culturel

La réception filmique sort du champ seul de la connaissance cinématographique et se retrouve conditionnée à des facteurs externes liés au contexte social du moment de visionnage que Jullier regroupe sous ce qu'il nomme « le regard culturel » et que Sellier qualifie plus généralement d'« usages sociaux », comme il en a déjà été question. Il convient subséquemment de déterminer plus précisément ce que constitue ce type de regard afin de clarifier les attentes du spectateur quant au rôle de la fiction cinématographique dans la vie réelle.

Béla Balazs attire l'attention des philosophes de l'art dès 1931 sur la nécessité d'envisager ce qu'il nomme la « dialectique »[295] entre l'œuvre filmique et le spectateur. Selon Balazs, l'art filmique a permis d'instruire les spectateurs sur la compréhension de l'image et c'est cette culture de l'image qui leur permet de jauger ensuite la qualité du film selon leurs propres critères : « It is amazing to what extent we have in a couple of decades learnt to see picture perspectives, picture metaphors and picture symbols, how greatly we have improved our visual culture and sensibility »[296]. Le cinéma a permis, toujours selon Balazs, d'ériger une nouvelle culture centrée sur l'appréciation du visuel. Il est vrai que,

---

[294] Geneviève Sellier, « *Cultural Studies* et études filmiques françaises : des paradigmes antagonistes ? », *in* Eric Maigret et Laurent Martin, dirs., *Les Cultural Studies au-delà des politiques des identités, op. cit.*, 239-254, 241.
[295] Béla Balazs, *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art* (1931), Londres, Dobson, 1978, 33.
[296] *Ibid.,* 35.

même à un niveau basique de lecture d'un film, tout spectateur a, un jour du moins, dit d'un film qu'il avait « vieilli ». Par exemple, quand Alfred Hitchcock a réalisé *The Lady Vanishes*[297], il ne soupçonnait assurément pas qu'un spectateur d'aujourd'hui, rompu aux effets visuels, jugerait risible ou désuète la scène d'ouverture qui consiste en une vue aérienne d'un diorama censé représenter un village des Balkans. Laurent Jullier précise en quelque sorte la théorie de Balazs lorsqu'il invite à envisager les « VCS » dont il donne la définition suivante :

> Vues de loin et pour les décrire à grands traits, ces études ont ceci de particulier qu'elles ne font pas de hiérarchie entre les images, au sens où un tableau du Quattrocento serait plus noble ou plus digne d'intérêt qu'un prospectus publicitaire, et qu'elles se proposent de laisser de côté le regard esthétique, du moins là aussi dans un sens plutôt kantien du terme « esthétique », au profit d'*un regard culturel* moins préoccupé par l'idée du Beau que par les forces sociales en présence au moment où le contact se fait entre l'image et son spectateur[298].

Cette affirmation rejoint la définition que donne Mitchell de la culture visuelle : « Plus fondamentalement, elle aspire à expliquer non seulement la construction sociale du domaine visuel, mais aussi la construction visuelle du domaine social »[299].

C'est pourquoi il est intéressant de parler d'« universalité mesurée » au sujet du spectateur comme le fait Jullier[300]. En effet, la culture visuelle du spectateur n'est pas uniquement le fruit d'une expérience collective mais également celui d'un processus d'apprentissage beaucoup plus individuel. Cette idée fait écho à notre postulat sur la liberté relative mais réelle du spectateur. En outre, considérer « l'universalité mesurée » du spectateur est un moyen d'affiner l'approche de l'analyse filmique en posant la question de l'universalité du film non pas dans le sens d'une standardisation mais au contraire dans sa capacité à s'adresser à des sujets différents. Jean-Michel Leveratto affirme qu'il s'agit d'ailleurs d'un des atouts les plus manifestes du film populaire :

> [C]e savoir-faire cinématographique consiste dans la qualité de l'imagination, le rythme du récit, l'efficacité et la précision de la mise en scène, la présence de l'actrice, l'usage esthétique du paysage urbain. Leur réalisation répond non à un

---

[297] Alfred Hitchcock, *The Lady Vanishes,* Gainsborough Pictures, 1938.
[298] L. Jullier, « Les *Visual Culture Studies* ou 'l'étrange cousin' des études cinématographiques », *op. cit.,* 5.
[299] William J. Thomas Mitchell, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *Perspective* 3*,* 2009, 339-342, 340.
[300] L. Jullier, « De la Liberté d'aimer, sans être jugé, les films de son choix », *op. cit.,* 9.

> désir de se faire valoir mais au souci d'intéresser le spectateur, de l'impliquer émotionnellement et de le satisfaire par tous les moyens qu'offre le cinéma[301].

Le point de vue de Leveratto met en lumière des aspects significatifs de la faculté du cinéma populaire à entrer en dialogue avec les spectateurs mais néglige à tort l'usage social de la réception. Cela autorise toutefois à définir trois canaux de réception que le recours aux « VCS » aborde.

Le premier niveau, que d'aucuns qualifieraient de basique mais néanmoins nécessaire, réside dans l'intérêt premier d'aller voir un type de film et la raison de le choisir plutôt qu'un autre. C'est à ce niveau que la définition du genre ou d'une alternative à ce terme peut être utile. Le deuxième niveau d'analyse, et Leveratto le décrit très bien ici, concerne la spécificité du film en question. Il mentionne différents aspects d'une œuvre en particulier (la distribution, le rythme…) qui le distinguent des autres et lui permettent de susciter une adhésion plus large. Enfin, il est nécessaire de quitter le champ même de l'analyse filmique pour aborder le troisième niveau d'étude de la réception qui fait intervenir l'œuvre, le contexte social de sa sortie, l'identité individuelle et les types de lecture dominants au sein des différents groupes sociaux. Tous ces niveaux d'étude ont pour objectif de comprendre ce que Leveratto entend par la nécessité « d'impliquer émotionnellement » le spectateur, donc de susciter une réaction de sa part. La définition que donne Hans Robert Jauss de la relation entre une œuvre d'art et son public[302] peut alors être étendue au cinéma populaire. Jauss explique en effet que la réception résulte de la rencontre entre « deux horizons d'attente »[303], celui généré par l'œuvre, qui correspond ici au type d'œuvre et à sa singularité, et l'« horizon d'attente » social du public. Ce dernier renvoie à la rencontre entre la fiction et la réalité du spectateur.

L'attente d'une œuvre conforme

Le cinéma populaire est bien un sujet d'étude pertinent pour qui essaie de comprendre comment l'identité individuelle est à la fois envisagée dans la société et construite par l'individu. Toutefois, se limiter à une analyse critique de genre filmique, elle-même résultat d'une construction culturelle, ne saurait suffire. La position que défend

---

[301] J.M. Leveratto, « La Mesure de la qualité cinématographique ou la valeur du jugement du consommateur ordinaire », *op. cit.,* 3.
[302] Le déterminant « son » est utilisé ici non pas pour caractériser un public exclusif mais l'ensemble des spectateurs contemporains de l'œuvre.
[303] Hans Robert Jauss, *L'Œuvre d'art littéraire,* Paris, L'âge d'homme, 1983, 51.

Laurent Jullier au sujet du genre filmique lors d'un entretien avec Simone Arcagni est en soi des plus pertinentes. Selon Jullier, jauger la qualité d'un film par rapport à sa conformité à un genre n'est qu'« UNE possibilité de lecture »[304]. Jullier s'oppose donc à une généralisation de la réception. Cela étant, on ne peut pas oblitérer la réception prototypique de l'œuvre dans la mesure où elle renvoie au premier niveau d'attente qui déclenche l'acte de consommation.

Cela implique que ce film, à l'instar des autres productions de sa catégorie ou de son genre, se conforme à des considérations liées à sa nature. Nous avons déjà évoqué le caractère subjectif de la notion de genre et l'on peut envisager ici de parler de « formule » ainsi que la définit John Cawelti :

> Audiences find satisfaction and a basic emotional security in a familiar form. The audience's past experience with a formula gives it a sense of what to expect in new individual examples, thereby increasing its capacity for understanding and enjoying the details of a work[305].

En approfondissant la proposition de Cawelti, on peut émettre l'idée que le choix d'un film est motivé par sa conformité à d'autres productions antérieures pour entretenir et prolonger l'appétit du spectateur pour des créations analogues. Si le propos de Cawelti peut sembler réducteur, on comprend aussi qu'il n'envisage pas les productions de manière uniforme lorsqu'il évoque « the details of a work » ; la conformité rassurante d'une œuvre à des attentes premières est une porte d'entrée vers une appréciation de ses caractéristiques particulières. On remarque que Carl Plantinga défend lui aussi une approche populaire et non psychanalytique des notions de plaisir et de désir de la part du spectateur. Il considère que le film est une promesse faite au spectateur, celle de satisfaire ses aspirations premières[306]. Plantinga reprend les travaux de John Boorstin pour dégager les sources du plaisir spectatoriel et les étoffer mais sa définition du terme « emotion », qui est très fréquemment usité dans l'étude de la réception, retient l'attention : « I will be considering an emotion to be a kind of intentional relationship between a person and the world. At the core, an emotion is a mental state that is accompanied by physiological arousal »[307]. En souscrivant à cette description, on considère véritablement que le film est

---

[304] S. Arcagni, « Analisi e generi », *op. cit*., 7.
[305] John G Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture,* Chicago, UCP, 1976, 9.
[306] Carl Plantinga, *Moving Viewers,* Los Angeles, UCP, 2009, 18-19.
[307] *Ibid.,* 54.

un ensemble de stimuli auxquels le spectateur décidera de répondre ou non. La conformité du film à des attentes générales sur sa nature permet donc de mettre le spectateur dans une condition de réception mentalement rassurante.

Cela fait écho dans une certaine mesure à la position défendue par Sergei Eisenstein. Ce dernier comprend, dès l'avènement du cinéma comme forme d'art, qu'un film doit être en mesure de cumuler un ensemble de qualités artistiques qui, par le truchement savant du réalisateur, arriveront à susciter l'émotion du public : « Emotional effect begins only with the reconstruction of the event in montage fragments, each of which will remain a certain association »[308]. Eisenstein accorde beaucoup d'importance à l'association des images qui portent selon lui chacune un contenu informatif dont l'addition par le montage créera un rythme qui stimulera la réaction « émotionnelle » du spectateur. Eisenstein considère toutefois qu'il y a deux types d'émotion : une émotion qu'on pourrait qualifier d'animale et qui s'apparente au réflexe, et une autre qui fait appel à la réflexion. C'est ce deuxième type d'émotion qui semble l'intéresser davantage et qu'il considère ne pas être à la portée de tous : « the emotional principle is universally human, the intellectual principle is profoundly tinged by class »[309]. La réaction émotionnelle est par conséquent jaugée par rapport à la qualité inhérente à la connaissance ; les « associations » dont parle Eisenstein ne sont en effet possibles que si le sujet possède un savoir suffisamment développé pour en saisir le sens.

Il est possible d'illustrer ce point de vue par le recours à des images prototypiques dans l'adaptation de MacGrath. Le choix d'opposer Emma et Mr Knightley lors d'un jeu de tir à l'arc mérite d'être analysé. Un plan large permet dans un premier temps de constater qu'Emma et Mr Knightley sont debout, parallèles l'un à l'autre ; on comprend qu'ils se confrontent d'égal à égal, alors qu'Emma se trouve sur le terrain de Knightley, mais que l'objectif réel de la compétition qui les oppose dépasse le cadre de leur désaccord temporaire pour refléter leur attraction mutuelle. La scène de tir à l'arc peut en effet s'entendre de différentes manières. La première renvoie à l'histoire de la grande bourgeoisie aux XVIIIe et XIXe siècles en Grande-Bretagne pour laquelle il s'agissait d'un divertissement à la mode où hommes et femmes pouvaient participer pour mieux se montrer en société. Martin Johnes explique que, outre l'attrait pictural des représentations

[308] Sergei Eisenstein, *Film Forms. Essays in Film Theory* (1948), New York, HBJ, 1977, 60.
[309] *Ibid.,* 82.

de ces scènes à l'époque[310], il s'agissait aussi pour les femmes de pouvoir accéder à un sport sans faire affront au rôle que leur sexe imposait[311]. Il ajoute, et cela est particulièrement intéressant ici, que les séances publiques de tir à l'arc comptaient parmi les moments-clefs où la femme pouvait séduire un mari potentiel en révélant sa plastique :

> The male archers no doubt admired and enjoyed such elegant and graceful female forms. Parallels can be drawn here with the new public venues that were being built in many towns of the period and which were notorious as forums for sexual spectatorship and courtship[312].

Si, dans le roman source d'Austen, Mr Knightley éprouve, si ce n'est de la colère, du moins de la déception à l'égard d'Emma, on note une attitude très différente dans le film de MacGrath. Par exemple, Mr Knightley ne manque pas une occasion de minimiser l'échec d'Emma au tir par une tirade un rien condescendante mais manifestement d'une réelle douceur : « Try not to kill my dogs »[313]. Le plan rapproché sur Knightley à ce moment permet de constater que son regard renforce l'impression de complicité voire d'attirance entre les deux protagonistes. Le choix de MacGrath de transformer la scène de désaccord en scène de séduction évoque immanquablement celle réunissant Elizabeth Bennet et Mr Darcy dans l'adaptation de *Pride and Prejudice* de Robert Leonard réalisée en 1940 aux Etats-Unis[314]. La deuxième scène de bal, lors de laquelle Fitzwilliam Darcy et Elizabeth se défient pour mieux se rapprocher est, elle aussi, transformée en scène de tir à l'arc entre les deux personnages, mais dans le cadre d'une garden party[315]. Elle permet à Elizabeth de montrer à Darcy qu'elle n'a nul besoin de ses conseils et qu'elle a une vision de son sexe différente de sa rivale en amour et des préjugés de Darcy. Cette analogie, remarquée entre autres par Jane Pidduck, constitue selon elle un écho, une représentation collective facilement perceptible par le spectateur davantage qu'un cliché ; il s'agit de renforcer une certaine vision de la société par le biais d'images connues du plus grand nombre : « These movement-images crystallise costume drama's spatio-temporal rendering of the past – familiar cultural forms that are continually reinflected by current discourses of gender,

---

[310] Martin Johnes, « Archery, Romance and Elite Culture in England and Wales, *c.*1780-1840 », *History,* 89.2, 2004, 193-208, 202.
[311] *Ibid.,* 198.
[312] *Ibid.,* 199.
[313] D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker, op. cit.,* 22:37
[314] Robert Z. Leonard, *Pride and Prejudice,* MGM, 1940.
[315] Des exemples d'illustration sont donnés à titre de comparaison dans les figures 4 et 5, pages 138 et 139.

class and individualism »[316]. L'allusion de Pidduck à Gilles Deleuze est tout à fait valable. On peut en effet considérer que le recours à l'image du tir à l'arc est une « image-relation » ainsi que la définit Gilles Deleuze :

> L'image-relation rapporte le mouvement au tout qu'il exprime ; et fait varier le tout d'après la répartition de mouvement : les deux signes de composition seront la *marque,* ou la circonstance, par laquelle deux images sont unies par une habitude (relation 'naturelle') et la *démarque,* circonstance par laquelle une image se trouve arrachée à sa relation ou séries naturelles ; le signe de genèse sera *le symbole*, la circonstance par laquelle nous sommes déterminés à comparer deux images, même arbitrairement unies (relation 'abstraite')[317].

La représentation d'Emma dans le film de MacGrath repose par conséquent sur des images déjà solidement ancrées dans les esprits et ne fait que les répéter. Sur le même principe, on remarque le recours à un autre « symbole » de comparaison. Difficile en effet, de ne pas associer Emma à Cupidon. En l'occurrence, l'erreur de jugement d'Emma quant au possible mariage de Harriet est symbolisée par le fait qu'elle rate sa cible. Higson rappelle que le slogan promotionnel d'Emma à sa sortie aux États-Unis était précisément : « This year, Cupid is armed and dangerous »[318]. L'*Emma* de MacGrath se concentre donc ouvertement sur les jeux de l'amour entre les deux personnages principaux du roman d'Austen. Loin de placer la scène sous l'angle du déchirement entre désir personnel et obligations sociales, MacGrath convoque un ensemble d'éléments évoquant irrémédiablement l'amour manifeste qui unira les deux personnages principaux une fois l'été venu, reléguant la détresse amoureuse de Harriet et Mr Martin au second plan. La perspective d'une union entre les deux protagonistes est par conséquent annoncée de manière proleptique par le biais de méta-références visuelles connues du plus grand nombre et facilitant la compréhension.

---

[316] Jane Pidduck, *Contemporary Costume Film, op. cit.*, 28.
[317] G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image temps, op. cit.,* 83.
[318] A. Higson, *Film England, op. cit.,* 141.

D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker,* 21:24.

D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker,* 21:26.

D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker,* 21:31.

D. MacGrath, *Emma, the Matchmaker,* 22:36.

Figure 4 - Jeu de l'amour dans *Emma, the Matchmaker*

R. Z. Leonard, *Pride and Prejudice,* 44:58.

R. Z. Leonard, *Pride and Prejudice,* 45:02.

R. Z. Leonard, *Pride and Prejudice,* 46:14.

Figure 5 - Le jeu de la séduction dans *Pride and Prejudice* (1940)

L'émotion cinématographique selon Eisenstein relève par conséquent d'une éducation à laquelle les classes populaires peuvent avoir un accès restreint. Cette affirmation explique, toutes proportions gardées, le recours du réalisateur à des images collectives, constitutives d'une culture visuelle limitée. On ne peut aucunement nier cette première étape de satisfaction des horizons d'attente, mais ce qui distingue la décision d'aller voir un film de son appropriation par le public porte ensuite sur la singularité de l'œuvre.

L'attente de la singularité

Les « VCS » constituent une entrée précieuse pour qui souhaite éclaircir comment le spectateur découvre le monde. Greg Smith, par exemple, ne nie pas l'importance du milieu dans l'éducation à l'émotion mais souligne que la nature émotionnelle du sujet a autant d'importance : « Socio-cultural influences shape our emotions, but they cannot fundamentally remake the construction of the emotion system. Culture and society do not have infinite influence on our emotional make-up »[319]. C'est pourquoi Smith distingue les réactions prototypiques des réactions individuelles en rappelant toutefois qu'elles coexistent lors du moment de réception. Les réactions prototypiques correspondent aux attentes qui peuvent être anticipées par l'œuvre, rappelant en cela le principe des « formules » de Cawelti. Quant à la singularité du schéma émotionnel propre au sujet générant des attentes diverses, Smith estime que, en complément du montage, c'est l'atmosphère du film qui aidera à y répondre. Smith parle de « mood cues », c'est-à-dire des recours à des emprunts du film à d'autres genres (ou formules) mais aussi un travail sur la quantité d'information livrée par la narration et en particulier ce qu'il nomme les « microscripts », de très courtes tirades qui viennent illustrer l'image mais lui donnent une tournure différente s'ils attirent l'attention d'un sujet. Les « microscripts » ne changent fondamentalement pas l'histoire mais servent à susciter une émotion singulière à un moment donné. On peut rappeler ici les « mattering maps » de Growse au sujet de l'affect propre à chaque sujet ; les microscripts peuvent précisément y répondre. À cet ensemble de moyens, Smith ajoute ce qu'il nomme les « emotion markers », des moments soudains, souvent brefs, facilement perceptibles car visibles, qui ponctuent le récit. Ils ne sont pas nécessairement informatifs ni capitaux dans le déroulement de l'histoire mais ils servent à maintenir la conscience du spectateur éveillée, donc à entretenir « l'ambiance » du film :

> Films rely on broadly held prototypes of emotion and widely shared genre microscripts to invite consistent responses. But these tools are not enough. According to the mood-cue approach, films also coordinate non-prototypical emotion cues into structures (such as the emotion marker) that can dependably evoke emotion in audiences[320].

L'approche proposée par Smith incite à envisager « l'horizon d'attente généré par l'œuvre » non seulement sous l'angle du recours à des moyens communs à d'autres

---

[319] Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotion System,* Cambridge, CUP, 2003, 36.
[320] *Ibid.,* 46.

productions mais aussi à une démarche qui la distingue des autres. On se place donc bien ici dans l'affect tel que Grossberg l'envisage.

C'est une limite à l'approche de l'image par Bourdieu que Jullier mentionne et qui justifie le recours aux « VCS » dans l'analyse de la réception. Jullier signifie en effet que Bourdieu « se limite à l'information transmise par les sens mais oublie peut-être l'interprétation »[321]. Il suffit pour cela d'analyser le recours au motif de la femme à la fenêtre auquel fait appel Lawrence dans son adaptation d'*Emma*. Jane Pidduck déclare que lorsque les héroïnes sont représentées à l'intérieur des demeures, elles sont privées de liberté sociale, une liberté qu'elles acquièrent lorsqu'elles investissent les extérieurs, bien que ceux-ci soient eux-mêmes délimités : « These films highlight the precariousness of their heroines' situation through their exclusion from property ownership »[322]. Cette idée se retrouve dans les différents plans présentant Emma à sa fenêtre. On constate qu'il s'agit des moments où Emma, se trouvant seule à l'intérieur de sa maison, peut véritablement exprimer ses émotions en s'affranchissant des contraintes sociales de son époque. En faisant ainsi, Lawrence joue sur le registre de la culture visuelle partagée mais ajoute un message qui modifie la perception de l'image censée connue.

On constate grâce à quelques exemples[323] que bon nombre d'artistes ont eu recours à la représentation de la femme comme élément du foyer, que ce soit au XIXe et au XXe siècles, laissant à l'homme l'appropriation de l'espace extérieur. On y perçoit la perpétuation de l'idée que la femme reste ou doit rester au foyer. Toutefois, les plans rapprochés chez Lawrence sur le personnage d'Emma témoignent des émotions du personnage et révèlent sa véritable identité.

---

[321] L. Jullier, « Les *Visual Culture Studies* ou 'l'étrange cousin' des études cinématographiques », *op. cit.,* 16.

[322] J. Pidduck*, Contemporary Costume Film, op. cit*., 29.

[323] La figure 6, page 142, permet de constater le recours fréquent à la représentation de la femme à la fenêtre dans différents arts visuels depuis l'époque d'Austen jusqu'aux années 90.

Caspar David Friedrich, *Woman at the Window*, 1822.

E.V. Kealey, *Women of Britain Say Go,* 1914.

Norman Parkinson, *Woman at Window Looking at Man,* 1950-1959.

Diarmuid Lawrence, *Jane Austen's Emma*, 1996, 08:38 et 1:31:33.

Figure 6 - La culture visuelle et les représentations collectives de la femme à la fenêtre.

Ce faisant, Lawrence invite le spectateur à réinterpréter cette image collective pour questionner la place de la femme dans la société et comprendre, comme Jane Pidduck l'explique au sujet de ce film, qu'il s'agit de la représentation du rêve de la femme de

s'émanciper et de s'emparer de la liberté offerte par l'extérieur[324]. La scène d'ouverture qui présente Emma, impuissante spectatrice du vol de poules qui s'opère chez elle, peut en soi être perçue comme la manifestation première de sa privation de pouvoir intervenir dans le règlement d'affaires publiques. C'est au domestique de mettre un terme à la violation du domaine dont Emma est pourtant l'une des occupantes principales[325]. Ainsi, on comprend que l'expérience du spectateur s'enrichit de réflexions nouvelles, qui restent toutefois soumises à sa propre approbation, à partir d'images constitutives de son bagage culturel. Il n'est plus question ici de susciter une réaction prototypique purement émotionnelle mais de solliciter un investissement personnel de la part du spectateur-sujet dont on sait qu'il est en mesure de le réaliser.

D. Lawrence, *Jane Austen's Emma,* 00:15.

D. Lawrence, *Jane Austen's Emma,* 00:16.

D. Lawrence, *Jane Austen's Emma,* 00:18.

D. Lawrence, *Jane Austen's Emma,* 00:20.

Figure 7 - Scène d'ouverture de *Jane Austen's Emma*.

Les « VCS » permettent de saisir la double personnalité du spectateur ordinaire, qui oscille entre son désir de se conformer à une société à laquelle il aspire à appartenir et sa volonté d'affirmer son identité individuelle. Il est vain en effet de considérer le spectateur, consommateur de films populaires, comme l'élément indifférencié d'une masse uniforme et non éduquée à l'appréciation filmique. Dans le cas du film populaire, la réception

[324] J. Pidduck, *Contemporary Costume Film, op. cit.,* 25-41.
[325] Voir figure 7.

filmique se joue sur le terrain de l'adéquation de l'œuvre à la réalité du spectateur et de la manière dont elle nourrit ses aspirations premières, à commencer par le besoin de divertissement et celui d'être représenté. Cela implique que le film obéisse à un ensemble de prérequis, tant dans sa forme que dans son fond qui permettent d'honorer cette promesse de manière quasi universelle. C'est un point sur lequel les avis des experts en études filmiques divergent. On peut considérer qu'un film commercial, par souci de plaire au plus grand nombre, est potentiellement exclusif des différences, ou bien considérer que le film commercial souhaite fédérer les différences pour obtenir le succès. C'est bien sur cette deuxième définition que nous portons toute notre attention car il existe un deuxième niveau de réception qui se situe au niveau du spectateur en tant que sujet individuel. Ce dernier, dans l'intimité d'une séance de projection, décide de s'approprier ou non ce qui lui est présenté à l'écran. Le degré d'adhésion à tout ou partie de l'œuvre échappe alors au réalisateur qui ne soumet finalement qu'une proposition de représentation. C'est le spectateur qui, en puisant dans son bagage culturel, valide ou non ce qu'il voit et retient ce qu'il souhaite pour affirmer son identité à quelque niveau que ce soit. Les « VCS » mettent en lumière cet aspect particulier de la réception qui repose à la fois sur la culture sociale du spectateur et sa connaissance individuelle. Il importe alors d'analyser d'une part tous les moyens que l'œuvre met à la disposition du public pour qu'il accède au sens et se les approprie, et d'autre part d'en mesurer leur visualité, c'est-à-dire leur degré d'intelligibilité.

CONCLUSION

Nous avons essayé de montrer dans cette première partie que le cinéma populaire est lié au processus de construction identitaire des individus avec tous les risques d'invisibilisation, de conformisme et de propagande que cela comporte. L'exemple des « heritage movies » démontre qu'on ne peut pas considérer de manière générale les films commerciaux comme des produits prédigérés facilement consommés par un groupe uniforme acquis à un conformisme de circonstance. L'étude comparative des deux adaptations d'*Emma* permet en outre de différencier clairement deux types d'approche. La première, l'adaptation imaginée par MacGrath, se veut davantage ancrée dans la célébration d'un passé idéalisé qui constitue le cadre parfait à une romance et à une conception stéréotypée d'une société rêvée. Dans cette œuvre, l'histoire et le paysage britanniques font partie du décor et le message porte sur des représentations communes, facilement perceptibles. Cela s'explique par la vocation commerciale du film sur le marché international qui suppose que ce qui est montré puisse, sous le vernis d'un cachet culturel, être perçu par un public des plus larges. La seconde approche, la version de Lawrence, témoigne d'une sensibilité différente. On comprend, par le truchement des groupes sociaux représentés et le jeu sur les clichés communs, que le film offre une vision plus proche des préoccupations sociales de son public local, ce qui permet d'affirmer qu'il existe bien un cinéma britannique dans les années 90 dans la mesure où le film s'adresse en premier lieu au spectateur national. Là où l'œuvre de MacGrath uniformise les émotions, celle de Lawrence invite des émotions différentes à se manifester. Elle est en ce sens universelle dans la mesure où elle tente de s'adresser à différentes formes de vie susceptibles d'être aptes à composer l'identité nationale.

Notre objectif est par conséquent de dépasser le seul critère de jugement critique de l'œuvre filmique populaire pour interroger la résonance que ces films à vocation commerciale entretiennent avec le quotidien du spectateur. Il importe de ne pas considérer le public populaire comme un tout homogène ; ce serait oblitérer le savoir cinématographique et les besoins de chaque individu qui constituent la foule hétérogène du public. L'étude de la réception des films commerciaux suppose en effet de considérer que le spectateur n'est pas un être passif. Il interagit au contraire avec l'œuvre et ne garde de celle-ci que des éléments qui lui permettront de construire sa relation avec le monde soit en conformité avec un groupe auquel il aspire à être identifié, soit par découverte de

ce qui lui a été caché ou ce dont on l'a privé. En revenant à l'idée première que l'identité individuelle est composée de strates différentes, du profondément intime à l'ouvertement visible, il apparaît nécessaire de mesurer autant qu'il se peut l'analogie entre le film et les différentes identités du spectateur. En cela les « Visual Culture Studies » explorent une piste pertinente dans la mesure où elles rassemblent, sans les opposer, les différentes perspectives d'analyse d'un film que ce soit sur un plan artistique, culturel, social ou sociologique.

Les années 90 au Royaume-Uni nous permettent de tester cette démarche car elles sont témoin de l'évolution de la société britannique dont le modèle socio-économique hérité des premières révolutions industrielles, longtemps chahuté, semble arriver à sa fin. L'union même du pays est aussi remise en question avec le débat sur la dévolution ; faut-il également mentionner les peurs typiques d'une fin de siècle pour finalement se convaincre que chacun se doit de réinventer sa place dans la société ? Le cinéma populaire constitue potentiellement un moyen pour le spectateur de trouver quelques réponses à ses inquiétudes sur le sujet. Cela peut se comparer à un combat pour la découverte de son identité, comme l'affirme Catherine Bernard. Sur le plan de la création artistique, les années 90, marquées en leur milieu par ce que les médias ont appelé *Cool Britannia*, sont également un excellent sujet de questionnement du devenir de la culture nationale.

ROYAUME(S) UNI(QUES)

INTRODUCTION

Repenser l'universalité du spectateur implique d'envisager la société non pas comme un tout uniforme mais comme l'agrégat d'expériences différentes constitutives d'un ensemble hétérogène mais fédérateur. Le cinéma populaire, porteur de cette universalité, peut alors être perçu comme un espace démocratique de représentation où chacun aurait sa part. Ce rôle politique du cinéma tient selon Jacques Rancière non pas dans la promotion d'une idéologie mais dans la possibilité qu'il offre à l'individu de percevoir son environnement social par le biais de la représentation[1]. Le cinéma se trouve alors potentiellement investi de cette mission d'émancipation du spectateur.

La définition du fonctionnement démocratique telle que Giddens la conçoit en 1991 repose justement sur ce qu'il nomme « emancipatory politics »[2] et suppose trois principes essentiels : « equality, justice and participation »[3]. On comprend d'après la théorie de Giddens que l'individu doit être rendu actif au sein du fonctionnement démocratique de la société dans laquelle il vit et qu'il n'est pas de plus grande menace que la dépréciation de soi qu'il nomme « self-meaninglessness »[4]. Cela, toujours d'après Giddens, résulte de la perte par l'individu du sens dans sa vie. Cela fait écho au « skepticism » décrit par Cavell[5] comme un sentiment nuisible au fonctionnement démocratique qui renvoie en l'occurrence au fait que l'individu ne croit plus en sa société et se détache de la question démocratique.

Il devient alors manifeste que la participation de l'individu à la vie politique, substrat du fonctionnement de la démocratie, est étroitement liée à la politique culturelle ; ce constat soulève de nouveau la question épineuse de la conception de la culture partagée. La relation à l'héritage a déjà été traitée mais il importe de préciser ici ce qui est en jeu dans la relation entre l'individu et la société. Jean Caune attire l'attention sur le fait que la démocratie, telle qu'elle est couramment envisagée, s'appuie sur l'adhésion de tous à une

---

[1] Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique,* Paris, La Fabrique, 2004, 36-37.
[2] A. Giddens, *Modernity and Self-Identity, op. cit.*, 211.
[3] *Ibid.,* 212.
[4] *Ibid.,* 201.
[5] S. Cavell, *In Quest of the Ordinary, op. cit.,* 389.

culture globalisante, ce qu'il nomme « la civilisation »[6]. Il s'agit selon lui d'une méprise de la démocratie qui devrait plutôt relever du partage des cultures. Caune met en évidence le rôle prépondérant du traitement égal des différentes cultures constitutives d'une société comme garantie du bon fonctionnement de l'organisation sociale. Cela renvoie aux réflexions de Jullier sur l'universalité, aussi mesurée soit-elle, des films commerciaux britanniques des années 90, d'autant que Dimitra Kizlari constate que cette décennie en Grande-Bretagne marque le début d'un mouvement de la démocratisation de la culture vers la démocratie culturelle[7]. Elle remarque que l'action des pouvoirs politiques s'est caractérisée par la décentralisation de la distribution des pouvoirs, qui a conduit selon elle à la dévolution. En partant des observations de Kizlari, il sera possible de mesurer combien les marges sociales ont gagné en visibilité dès la fin du XXe siècle. Si l'on se repose sur son étude, il semble que les cultures de ce que l'on peut appeler « la périphérie sociale britannique » acquièrent de la reconnaissance par rapport à une norme culturelle socialement centrée[8].

La contribution du cinéma populaire britannique à la reconnaissance qu'a l'individu de sa propre valeur mérite d'être étudiée. Selon Axel Honneth, ce processus opère dans trois domaines que sont le foyer, les interactions avec les autres et le travail[9]. En suivant cette hypothèse, on admet que la sphère publique et la sphère privée sont, certes, deux noyaux distincts mais qu'elles se rejoignent dans le mécanisme de la construction individuelle. Nous pouvons nous autoriser à filer la métaphore des noyaux moléculaires pour soulever la question du maintien de la cohésion sociale. Il peut en effet y avoir fusion, supposant alors la création d'un corps nouveau mais homogène, ou bien fission, donc un éclatement.

---

[6] Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles,* Grenoble, PUG, 1999 , 72-73.

[7] Dimitra Kizlari, « The Rise of Rhizomatic Cultural Policies », *International Journal of Public Administration* 43:3, 2020, 253-261, 259.

[8] *Ibid.*, 258.

[9] Axel Honneth, *The I in We. Studies in the Theory of Recognition,* traduction de Joseph Ganahl, Cambridge, Polity, 2012, 201-216.

CHAPITRE 3 - LA DEMOCRATIE MOLECULAIRE

Raphaël Jaudon souligne les limites des théories de Jacques Rancière selon lesquelles les œuvres d'art ne proposent qu'une « démocratie moléculaire » et n'influent en rien sur le fonctionnement du corps social[10]. Si l'on s'en tient à la définition du terme « moléculaire » qui renvoie à la partition par rapport au tout, il est en effet facile de constater que bon nombre des œuvres étudiées ne représentent qu'une frange de la société. Cela étant, Gilles Deleuze et Félix Guattari donnent une définition autre du terme. Ils appellent « moléculaire » tout ce qui est changeant avec le temps en opposition au « molaire » qui relève du permanent[11]. Une démocratie moléculaire pourrait donc renvoyer à une société qui ne change pas de structure en soi mais évolue avec le temps. Les narrations des films que nous étudions mettent précisément en lumière la réaction d'un individu par rapport au groupe et par rapport à sa propre sensibilité.

Cela suppose que la structure même du groupe d'accueil ou sa définition sociale ne représente qu'une partie de l'identité individuelle. Il y a par conséquent deux plans à envisager : celui de la norme commune et celui de la définition de soi. Cela crée autant de points de rencontre entre des individus d'un noyau social différent mais dont les formes de vie sont approchantes. On peut alors concevoir l'idée d'une mobilité rhizomatique de l'individu par rapport au point milieu qu'il faut dans un premier temps déterminer pour ensuite discuter la représentation de la structuration sociale et réfléchir à la cartographie physique de répartition de ces éléments distincts mais constitutifs d'un tout.

A) La visibilité des rhizomes

Dans *Le Destin des images,* Jacques Rancière veut démontrer que toutes les formes d'expérience qui composent la vie doivent être portées par l'art[12]. Cette absence de hiérarchie dans l'importance des histoires personnelles constitutives de l'histoire de tous évoque immanquablement la théorie proposée par Foucault qui distingue l'histoire globale

[10] Raphaël Jaudon, « Esthétique de la politique ou politique de l'esthétique ? Jouer Rancière contre lui-même », *Essais* 16, 2020, 15-25, 21, https://doi.org/10.4000/essais.812.
[11] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux,* Paris, Minuit, 1980, 39.
[12] Jacques Rancière, *Le Destin des images,* Paris, La Fabrique, 2015.

de l'histoire générale[13]. Selon Foucault, il faut envisager l'histoire comme « une simultanéité d'événements distincts », ce qui correspond à sa définition de l'histoire générale qu'il préfère manifestement à l'histoire globale. Il estime en effet que cette dernière « resserre tous les phénomènes autour d'un centre unique —principe, signification, esprit, vision du monde, forme du monde »[14]. Le noyau centralisateur d'une pensée uniformisée correspond alors à une dénégation même de la perception que les individus ont de leur société. Cela n'est pas sans rappeler les risques de scepticisme ou de renoncement de l'individu soulignés par Cavell et Giddens. L'histoire globalisante constituerait un pôle unique de connaissance de la société conduisant à prendre les situations pour acquises et à ne plus questionner leur pertinence et leur raison ou non d'être entretenues. Cela justifie d'ailleurs aux yeux de Foucault l'utilité des sciences humaines dans la construction des savoirs :

> En somme l'histoire de la pensée, des connaissances, de la philosophie, de la littérature semble multiplier les ruptures et chercher tous les hérissements de la discontinuité, alors que l'histoire proprement dite, l'histoire tout court, semble effacer, au profit des structures sans labilité, l'irruption des événements[15].

Foucault ne nie toutefois pas la cohérence que ces événements distincts peuvent former. Il ne fait qu'opposer le « noyau unique » défendu par une vision globale de l'histoire à « l'espace de dispersion » mis en lumière par l'histoire générale. Dans les deux cas, il existe bien un noyau mais leur nature diffère : le premier est centripète alors que le second est centrifuge. Il s'agit donc de mesurer cet espace de dispersion octroyé à l'individu dans sa représentation à l'écran.

Identité des rhizomes

Le film, et à plus forte raison semble-t-il le film commercial, est en tant que produit culturel un moyen de représenter la diversité des événements et de redonner à chacun sa place dans l'histoire générale. Remarquons toutefois que la notion du traitement de la diversité ne s'entend pas de la même façon si l'on compare le groupe de villageois dans *Went the Day Well* de Cavalcanti[16] aux principaux protagonistes du *Trainspotting* de Boyle[17].

---

[13] Michel Foucault, *Archéologie du savoir* (1969), Paris, Gallimard, 2008, 17.
[14] *Ibid.,* 19.
[15] *Ibid.,* 13.
[16] Alberto Cavalcanti, *Went the Day Well,* Ealing Studios, 1942.
[17] Danny Boyle, *Trainspotting* (1996), DVD Universal, 1997.

Dans le premier cas, le groupe est constitué d'éléments issus de classes différentes vivant au même endroit parmi lesquels la postière, les « land girls », la dame patronnesse, le jeune soldat ou le braconnier. Chaque personnage est représentatif de sa condition et collabore avec les autres pour se libérer d'une invasion nazie. Toutes les déviations de comportement, rappelons-le, sont justifiées à titre exceptionnel par l'effort de guerre mais cela ne constitue pas pour autant un nouveau trait permanent attribuable à tous les éléments d'une même classe sociale. Au contraire, l'identité des membres de *Went the Day Well* est corrélée à leur statut social ou l'importance de leur fonction. Les membres s'adressent les uns aux autres de manière différente en fonction de leur classe. Ainsi Mrs Owen, dame patronnesse du village, est appelée par son titre par Peggy, « land girl » d'un niveau social inférieur, contrairement à la cousine de Mrs Owens qui s'adressera à elle en utilisant son prénom. La même déférence prévaut pour le major, le vicaire voire la postière. Il en va autrement dans *Trainspotting.* Mark et ses compagnons appartiennent au même groupe social mais détournent l'identité officielle de chacun en ayant recours à un autre moyen d'identification. C'est le cas du personnage principal Mark Renton, régulièrement appelé « Rent » par ses amis en référence à son travail d'agent d'immobilier mais aussi pour l'argent qu'il leur prête pour acheter leur dose d'héroïne. Tommy lui demande un « Rent cheque » par exemple. Au-delà du détournement du nom de famille, on trouve « Sick Boy » ou « Spud » dont les surnoms renvoient à un trait de personnalité qui les distingue des autres. Il est intéressant de remarquer que c'est le même principe qui est mis en œuvre pour identifier les membres du groupe pop The Spice Girls[18]. Si les Beatles étaient connus individuellement par leur nom et prénom, les membres des Spice Girls répondent régulièrement à des surnoms caractéristiques de leurs différences qui influent sur leur façon de se comporter. Leur identification repose sur des modes de vie. La femme-enfant est « Baby Spice » alors que l'amatrice d'activités physiques est « Sporty » pour ne citer que deux exemples. L'identité officielle de l'individu sera par conséquent différente de celle que lui attribuent ses compagnons pour se distinguer mutuellement. Il n'y a par conséquent pas d'homogénéité dans le groupe socialement constitué mais au contraire des individualités. Alors que *Went the day Well* propose une sorte d'échantillonnage où la classe sociale détermine l'identité, *Trainspotting* soustrait l'individu aux caractéristiques imputées à son rang. Cette comparaison relativement

[18] Bob Spiers, *Spice World,* Polygram, 1997.

simple permet de faire le lien entre la représentation de l'individu dans son milieu que propose *Trainspotting* et la démarche de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui estiment qu'on obtient le multiple par soustraction. C'est ce « n-1 »[19] qui permet selon eux de créer la multiplicité. Ils s'appuient sur le principe du rhizome en botanique pour étayer leur définition de la multiplicité sociale comme condition d'existence de la société :

> Cette fois la racine principale a avorté ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. Cette fois la réalité naturelle apparaît dans l'avortement de la racine principale, mais son unité n'en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible[20].

Le rhizome social est bien issu de la « racine sociale » qui supposerait une identité parfaite entre chacune de « ses pousses » mais se développe à distance de celle-ci. Ce n'est qu'en extrayant un élément du groupe auquel il est censé appartenir que l'on peut identifier ses « variations » en comparaison à ses pairs. Rien ne justifie officiellement ces variations ; elles sont d'ordre individuel. La concomitance entre la réflexion de Deleuze et Guattari[21] et la représentation de l'individu dans *Trainspotting* se retrouve également dans le plan large de l'immeuble du quartier où vit Mark qui constitue une illustration pertinente du processus d'extraction.

D. Boyle, *Trainspotting*, 07:42.

Figure 8 - Multiples de « un » dans *Trainspotting*

Ce plan représente l'ensemble d'un bâtiment de construction parfaitement symétrique, on pourrait même dire calibré tant les étages et alignements de fenêtres évoquent un

[19] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizome,* Paris, Minuit, 1976, 11.
[20] *Ibid.,*9.
[21] Il convient de rappeler que les travaux de Freud sur l'individu servent de base à ceux de Deleuze et Guattari.

traitement égal de l'espace alloué aux résidents. On remarque toutefois que chaque fenêtre revêt des couleurs particulières qui forment une sorte de « patchwork ordonné ». Si l'on considère chaque fenêtre indépendamment des autres, on peut émettre des suppositions sur le mode de vie, ou du moins les goûts, de l'occupant qui se trouve derrière. Donc, Boyle invite bien le spectateur à envisager la multiplicité des identités au sein d'un ensemble dont on croit de prime abord qu'il est homogène.

Mark Renton se trouve en relation avec le groupe auquel il appartient mais s'en différencie pour exprimer son désir d'affranchissement. C'est son propos qui structure l'ensemble du cadre narratif du film ; il est narrateur et personnage. La focalisation interne de la narration souligne bien qu'il faut le considérer comme un élément libre. Si on revient à la comparaison avec *Went the day Well,* on remarque cette fois que c'est un vieil homme qui n'a pas participé ouvertement à la libération du village qui invite le spectateur à suivre l'histoire. *Went the Day Well* sera par conséquent un exemple d'« histoire globale », alors que *Trainspotting* correspond davantage à la représentation de « l'histoire générale ». Mark raconte son histoire, en justifiant comment, en volant l'argent à ses comparses, il témoigne de sa volonté de rupture avec sa condition initiale pour prendre une autre voie. On peut certes rester dubitatif sur sa motivation réelle mais le fait de lui octroyer la parole suffit en soi à le considérer comme un élément à part entière. Cela correspond aux travaux de Joëlle Zask pour qui « une culture est à la fois un outil de séparation de l'individu d'avec le monde et un moyen d'entrer en relation avec ses congénères, et plus largement, avec l'environnement qui se trouve être le sien »[22]. Zask met en exergue la dichotomie entre la rupture de l'individu avec un monde globalisant et sa quête de reconnaissance dans un environnement particulier. Ce sujet est d'ailleurs un terme de prédilection chez de nombreux jeunes artistes britanniques des années 90. Julian Stellabrass met très clairement en évidence l'écho que la culture de masse entretient avec toutes les formes d'art en dépréciant une identité mondialisée au profit d'une identité populaire représentée dans son environnement :

> Although it is a product of particular circumstances, the British orientation of high art lite is also a pursuit of a popular identity-based culture, a reaction to cosmopolitan, globalised elite culture, though also [...] a niche market ploy within that cosmopolitan realm, a self-conscious device to exploit identity[23].

---

[22] Joëlle Zask, « De la démocratisation à la démocratie culturelle », *op. cit.,* 41.
[23] Julian Stellabrass, *High Art Lite. British Art in the 1990s,* Londres, Verso, 1999, 234.

Stellabrass souligne certes toute l'ambiguïté de la représentation de l'identité populaire à la fois motivée par le déni d'une représentation uniforme et réclamée par une société de consommation mondialisée à des fins commerciales, mais cela donne les moyens à chacun de trouver sa place et de la discuter. Marc Cerisuelo, qui poursuit les travaux de Cavell sur la nature démocratique du cinéma, ajoute d'ailleurs que c'est « la reconnaissance qui réconciliera l'individu avec le monde qu'il a pour tâche d'habiter »[24]. Cela renforce notre hypothèse selon laquelle plus le cinéma commercial cherche à multiplier les points de reconnaissance entre lui et les différentes individualités, plus il concourt à leur acceptation sociale. Mark recherche justement à se faire reconnaître au sein d'un groupe autre que le sien, d'où sa volonté de s'adresser directement au spectateur dès lors qu'il redevient narrateur et commentateur de son expérience.

En cela, le personnage de Gloria dans *Brassed Off*[25] partage avec Mark un désir d'acceptation sociale et de rupture avec les identités uniformes. On peut certes évoquer son prénom porteur d'une connotation religieuse positive, mais il paraît davantage pertinent de voir par quel moyen elle intègre la fanfare de la mine. En tant que femme et cadre, elle ne partage pas de caractéristiques communes aux autres musiciens, ce qui lui interdit d'en faire partie et, symboliquement, d'en porter le costume. Seul son statut de petite-fille d'un ancien membre éminent de la troupe lui permet de convaincre le chef d'orchestre de l'accepter. C'est son identité personnelle et non son identité sociale qui l'autorise à entrer dans le groupe mais c'est sa condition de femme qui rompt avec l'identité homogène de ses membres. Elle constitue en soi une perspective d'ouverture de la fanfare à des membres non masculins, ce qui autorise des épouses de musiciens à les suivre lors de leurs déplacements. Ainsi, Gloria peut elle aussi être considérée comme un rhizome car elle correspond à deux principes de la définition qu'en donnent Deleuze et Guattari. Dans un premier temps, elle ouvre aux autres le droit de rejoindre un groupe, ce qui renvoie à l'image de « poussées latérales successives en connexion immédiate avec un dehors »[26] que le rhizome engendre. C'est également le cas dans sa relation amoureuse avec Andy, synonyme d'une libération sexuelle au sein de la troupe. Mais, dans un second temps, Gloria rompt avec une tradition généalogique qui interdisait aux descendantes des

[24] Marc Cerisuelo, « Stanley Cavell et l'expérience du cinéma », *Revue française d'études américaines* 88, 2001, 53-61, 60.
[25] Mark Herman, *Brassed Off,* Channel Four Films, 1996.
[26] G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome, op. cit.,* 31.

musiciens de jouer parmi eux. Cet exemple correspond alors à « l'anti-généalogie » du rhizome[27] qui consiste à se détourner des contraintes instituées par ses ascendants. On perçoit d'ailleurs une démarche analogue dans le détournement des identités civiles dans *Spice World* et *Trainspotting*.

Qui plus est, les caractéristiques individuelles sur lesquelles repose l'identification au sein du groupe constituent autant d'exemples « d'évolutions aparallèles »[28], un concept que Deleuze et Guattari empruntent à Rémy Chauvin, et qui renvoie aux différences entre deux sujets issus d'un même milieu. L'image de ces lignes non parallèles évoque aussi un cheminement différent emprunté par les individus et c'est cette mobilité individuelle au sein du groupe qui doit aussi retenir l'attention.

La mobilité des rhizomes

Puisque Deleuze et Guattari rejettent l'idée qu'un rhizome soit supérieur à un autre, dans la mesure où il n'y a aucun manichéisme et que bien et mal se trouvent mêlés[29], la présentation de chaque élément prélevé au groupe requiert un agencement spécifique qui garantisse l'égalité des sphères d'expérience voulue par Rancière. Les six membres du groupe de *The Full Monty* offrent un exemple particulièrement intéressant. Lorsqu'ils font la queue au « Job Center », ils suivent la masse des autres hommes demandeurs d'emploi[30]. Leur traitement ne diffère donc pas. En revanche, lorsqu'ils préparent leur spectacle, ils se trouvent cette fois côte à côte. Le plan large permet de distinguer chacun tant par sa corpulence, son âge, sa carnation ou ses vêtements et chacun aura une façon de se mouvoir qui lui sera propre. Chaque individu est par conséquent disposé par « piquage » pour reprendre la métaphore botanique de Deleuze et Guattari. L'illustration page suivante permet de constater l'émergence progressive d'un groupe nouveau qui additionne les différences sur un même plan pour rompre la file impersonnelle à laquelle chaque sujet est renvoyé du fait de sa condition sociale.

---

[27] *Ibid.,* 35-36.
[28] *Ibid.,* 38.
[29] *Ibid.,* 44.
[30] Peter Cattaneo, *The Full Monty* (1997), DVD Twentieth Century Fox, 2012, 50:09-51:33.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 44:00.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 44:09.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 51:14.

Figure 9 - L'émancipation horizontale dans *The Full Monty*

On retrouve la même disposition chez les Spice Girls[31] par exemple. Chaque membre du groupe se produit sur scène en ligne, preuve qu'il n'y a pas de modèle qui prévaut sur l'autre et que chaque « type » de personnage aussi différent puisse-t-il paraître est relié aux autres. L'individu jouit donc d'une certaine latitude quand il est extrait du groupe mais il

[31] Bob Spiers, *Spice World* (1997), DVD Universal, 2000, 40:52.

importe de comprendre comme le rhizome représenté à l'écran peut se lier aux potentiels rhizomes du public.

Si l'on suit le principe énoncé par Stanley Cavell sur la tendance des films à promouvoir l'égalité entre les hommes[32] et plus précisément sur le fait que les exemples les plus hauts et les exemples les plus bas attirent le même public[33], on comprend que le cinéma a vocation à susciter un lien entre des sujets de sphères différentes hors de l'écran. Cette relation s'apparente à l'étude menée par Tom Phillips sur le développement des groupes de fans qu'il décrit comme suit : « The fans are defined by their fandom regardless of the specificities of their activities »[34]. Le rhizome au cinéma offre donc potentiellement cette possibilité de promouvoir un rapprochement entre des sujets dont les noyaux sociaux différent. L'agencement en ligne des différents personnages peut alors correspondre à une forme de médiation que Jean Caune nomme « la médiation du corps qui se montre »[35]. Selon lui, le théâtre autorise l'acteur à ancrer par son jeu la différence entre son personnage et celui des autres, favorisant la reconnaissance par le spectateur de ce qu'il est potentiellement :

> Tout vient du corps. Et si quelque chose fait signe au théâtre, c'est dans la mesure où le corps de l'acteur s'en empare, le désigne, l'utilise dans une unité de signification qui inclut sa présence et son action sur scène. On comprend alors le rôle majeur que peut jouer la représentation théâtrale dans la compréhension de la relation intersubjective.
> Si le théâtre peut être la scène du monde, c'est moins parce qu'il représente le monde de manière artistique, que parce qu'il met en jeu l'intersubjectivité et la donne à voir dans un espace approprié. Dans la jouissance du théâtre, le spectateur rencontre imaginairement une expérience de vie. Le fait scénique est une « expérience humaine artistiquement construite dans l'intention de produire des effets affectifs et réflexifs[36].

Ainsi les six compagnons d'infortune de *The Full Monty* se trouvent-ils physiquement limités dans leur mouvement et l'expression de leur corps dans la file d'attente. Cela créé une rupture entre le mouvement suggestif dansé sur scène et son incongruité dans un endroit où la théâtralité n'a pas sa place. Le bar et le hangar reconverti en salle de répétition sont des lieux propices à la mobilité de ces corps. Cette confusion du personnage entre le

---

[32] S. Cavell, *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Films, op. cit.,* 65.
[33] *Ibid.,* 29.
[34] Tom Phillips, « Shifting Fandoms of Films, Community and Family », *in* Karina Aveyard and Albert Moran, eds., *Watching Films, New Perspectives on Movie-going, Exhibition and Reception,* Bristol, Intellect, 2013, 315-328, 317.
[35] J. Caune, *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles, op. cit.,* 242.
[36] *Ibid.,* 243.

lieu où il peut suivre ses inclinations et celui où il ne le devrait pas, par convention sociale, rappelle l'une des caractéristiques du risible listées par Bergson dans son analyse du rire :

> Il y a toujours au fond du comique, disions-nous, la tendance à se laisser glisser le long d'une pente facile, qui est le plus souvent la pente de l'habitude. On ne cherche plus à s'adapter et à se réadapter sans cesse à la société dont on est membre. On se relâche de l'attention qu'on devrait à la vie. On ressemble plus ou moins à un distrait. Distraction de la volonté, je l'accorde, autant et plus que de l'intelligence. Distraction encore cependant, et, par conséquent, paresse. On rompt avec les convenances comme on rompait tout à l'heure avec la logique. Enfin on se donne l'air de quelqu'un qui joue[37].

L'effet comique dans cette scène de *The Full Monty* relève bien de l'oubli des personnages qu'ils sont censés être « dans le rang » alors que l'on perçoit, en dépit de leur gaucherie, toute leur singularité quand ils sont en ligne. On retrouve sensiblement le même effet dans *Spice World* avec le personnage de Posh. Celle-ci a pour fonction de représenter la sophistication lorsque le groupe chante en ligne, mais fait office de clown lors du défilé quasi militaire imposé par le professeur de danse du groupe[38]. Si la situation d'ensemble relève de l'absurde, Posh, par ses vêtements et hauts-talons, signifie son incapacité à obéir aux règles. Le rhizome peut alors se défaire de sa différence, objet potentiel de moquerie, quand il est sorti du rang. On en déduit également que des lieux ne favorisent pas l'expansion des rhizomes alors que d'autres les autorisent.

B.Spiers, *Spice World*, 41:30.

Figure 10 - Se distinguer du rang dans *Spice World*

Le corps étant au cœur de la représentation rhizomatique à l'écran, toute tentative d'en contrôler le mouvement conduit à une forme de rejet par le personnage lui-même.

---

[37] Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), 120. http://www.ebooksgratuits.com, 2005.

[38] B. Spiers, *Spice World, op. cit.,* 39:35- 42:30

Le « décalage » du rhizome est ainsi représenté dans *Trainspotting* et *Billy Elliot* comme une souffrance physique voire comme une forme de mort dès lors que l'on tente de ramener le rhizome vers ce qui constitue sa racine. Dans *Billy Elliot,* le jeune garçon se met à danser face à la fenêtre du domicile familial avec le pull recouvrant sa tête[39]. On perçoit ici toute l'illustration de la colère de Billy à se voir refuser le droit de danser. Il y a tout d'abord son corps qui manifeste ce besoin de mobilité et d'émancipation par rapport à la racine ouvrière familiale et ce visage caché qui représente la dénégation de son identité profonde et la privation de sa liberté de penser. On peut y voir la métaphore de la tige qui grandit sans donner de bourgeon. L'épanouissement de Billy est alors compromis par la contrainte de « pousser » dans un cadre imposé.

S. Daldry, *Billy Elliot*, 59:32.

Figure 11 - Épanouissement contrarié dans *Billy Elliot*

On notera dans la disposition de ce plan qu'il est séparé inégalement mais métaphoriquement par la descente de la gouttière. Michael, l'ami de Billy, est présent dans la partie la plus large. Il est calme et son corps occupe un espace horizontal. On peut y percevoir son émancipation dans la mesure où il a d'ores et déjà fait état de sa différence par rapport au groupe des autres garçons alors que Billy se retrouve coincé dans un espace vertical où il est littéralement encadré par la fenêtre et la gouttière l'obligeant à être contre le mur. Cela vient alors souligner l'absence d'identité personnelle à laquelle il est contraint de se soumettre.

Dans le film de Boyle, la scène où Mark est enfermé dans sa chambre d'adolescent par ses parents pour se sevrer de l'héroïne mérite elle aussi d'être analysée[40]. On perçoit chez les parents un besoin de le reconnecter au noyau familial et à ses valeurs sociales ; il

[39] Stephen Daldry, *Billy Elliot* (1999), DVD Universal, 2013, 59:20-59:47.
[40] D. Boyle, *Trainspotting, op. cit.,* 48:25-54:30.

s'agit certes de canaliser la frénésie de Mark pour le guérir, mais on peut considérer que Mark est littéralement renvoyé dans le rang. Sont alors réunis le passé matériel (la chambre avec son lit pour une personne par exemple) et le présent de Mark tel qu'il a été imaginé par ses parents et évité par Mark. Tous ces éléments, malgré la souffrance et la terreur exprimées par le personnage, symbolisent les effets du sevrage de la drogue et, de manière plus métaphorique, l'incapacité de Mark de se reconnecter au noyau. Sa privation de liberté et de consommation de drogue fait surgir en lui des visions cauchemardesques parmi lesquelles on peut remarquer la référence au film *The Exorcist*[41] avec l'image de Baby Dawn, qui tourne la tête à 180 degrés[42] pour le regarder depuis le plafond où il se déplace à quatre pattes. Mark est ainsi confronté aux attentes sociales de son milieu. Il n'est plus un bébé et n'est pas non plus père de famille. Ce sont des conditions qui l'obsèdent et qu'il essaie de fuir. La « ligne de fuite »[43], un autre principe du rhizome, est illustrée ici. Elle caractérise le moment où le rhizome, lorsqu'il se sent contrarié dans sa mobilité, tend à s'éloigner encore du centre pour trouver une autre voie.

Les lignes de fuite

Le quatrième principe du rhizome tel que le conçoivent Deleuze et Guattari porte sur ce qu'ils nomment « la rupture asignifiante »[44]. Ils expliquent qu'il est possible au rhizome de se briser à un endroit mais de chercher un autre chemin pour continuer son expansion. Les points de rupture entre l'individu et son noyau social sont assez fréquents dans les films britanniques des années 90 et les éléments de rupture peuvent porter sur la fuite par rapport à une norme institutionnelle ou le sentiment que l'on peut s'épanouir ailleurs.

Le scénario de *Four Weddings and a Funeral* repose par exemple sur l'incapacité de Charles de souscrire aux règles du mariage. On remarque que la scène de ses propres noces repose sur l'omniprésence des espaces clos[45]. Il est en particulier représenté avec ses garçons d'honneur en train de s'apitoyer dans la sacristie. Cet espace ne lui offre

---

[41] William Freedkin, *The Exorcist,* Hoya, 1973.
[42] D. Boyle, *Trainspotting, op. cit.,* 53:30.
[43] G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome, op. cit.,* 18.
[44] *Ibid.,* 16.
[45] Mike Newell, *Four Weddings and a Funeral* (1993), DVD MGM, 2001, 1:38:40-1:44:46.

aucune possibilité de fuite ni de changement de voie. La seule issue qui lui est offerte est de passer par une porte menant au cœur de l'église. Le prêtre vient en outre le chercher en ponctuant son invitation à débuter la cérémonie par un prophétique : « Ready to face the enemy ?[46]» qui trouve un écho quelques secondes plus tard dans le plan rapproché sur Charles gisant sur le sol de l'église après avoir été frappé par la malheureuse mariée. Le plan horizontal cadrant Charles allongé sur une tombe le présente la tête à l'envers, évoquant une forme de mise à mort[47] voire de crucifixion. Ce plan suggère alors que la tentative de fuite de Charles se solde par une forme de mort et de disgrâce sociale sur l'autel des conventions. Il ne pourra trouver de salut que dans le choix du « non-mariage » avec Carrie, donc dans l'exploration d'une voie autre.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral,* 1:44:44.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral*, 1:49:20.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral,* 1:49:52.

Figure 12 - La fuite face au mariage dans *Four Weddings and a Funeral*

On constate de ce fait que le générique de fin, qui informe le spectateur sur le destin conjugal de tous les protagonistes du film par la projection de clichés de leurs différentes unions, marque une différence entre Charles et Carrie et les autres couples hétérosexuels. Ces derniers sont systématiquement photographiés dans un espace délimité par des structures verticales (escaliers, demeures, fenêtres…) qui bloquent le regard et forment

[46] *Ibid.,* 1:40:49.
[47] *Ibid.,* 1:44:44-01:44:46.

un cadre fermé qui canalise en sorte le mouvement des jeunes mariés alors que Charles et Carrie sont photographiés dans un espace ouvert flouté en extérieur et présentent leur bébé. Cette liberté du regard offerte au spectateur correspond à la libération des deux personnages qui s'épanouissent hors du cadre marital strict imposé par leur milieu

La libération proposée par les espaces de fuite est également très présente dans *Billy Elliot*. Billy exprime sa colère dès lors qu'il se trouve pris entre les murs de l'arrière-cour du domicile familial et cherche à les repousser latéralement pour s'en libérer[48]. Pour poursuivre la métaphore botanique du concept de Deleuze et Guattari, on pourrait comparer Billy à une fleur qui refuserait de pousser dans un godet où l'on place des bulbes mais où il est impossible à la plante d'étendre ses racines. Il en va tout autrement dès lors que Billy entrevoit la perspective de poursuivre son rêve de devenir danseur et de ne pas suivre la carrière qui lui est traditionnellement destinée. Les scènes de liesse dans le film représentent le jeune garçon en train de danser au dehors dans des milieux qui offrent toujours un champ ouvert. On note alors une différence marquée entre le destin de Billy et celui de son frère. On peut pour cela comparer deux scènes les mettant individuellement au cœur de l'action : celle où Billy découvre que le ballet sera la voie à suivre pour changer de vie[49] et celle où Tony essaie d'échapper à la police pour manifester contre la suppression de la mine[50]. Le cheminement de Tony est constitué de nombreuses lignes de fuite symbolisées par les portes des maisons par lesquelles il tente de s'échapper. La caméra le suit dans sa course créant un effet de dynamisme et de rapidité, mais Tony se trouve finalement entravé par le cordon policier qui bloque sa course horizontale. On retrouve le même dynamisme dans le montage de la scène de liesse de Billy où les plans s'enchaînent rapidement et la caméra peine à suivre ses changements de direction. La différence notable réside dans la présence permanente d'espaces de fuite (rues ouvertes, terrain vague) qui ne contraignent pas le choix de directions de Billy dans sa course. *A contrario*, les portes qu'on ouvre sur le passage de Tony ne lui autorisent qu'un déplacement en milieu clos. Qui plus est, les lignes parallèles formées par les maisons et le cordon policier restreignent la marge de manœuvre de Tony à un mouvement de bas en haut. Cette analogie entre le destin des deux frères permet d'illustrer la convergence de leurs besoins d'émancipation mais Tony échoue dans sa quête en souhaitant rester dans sa

---

[48] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 58:31-58:51.
[49] *Ibid.,* 21:30-22:00
[50] *Ibid.,* 52:08-53:28.

condition. Billy, au contraire, semble promis à un avenir plus radieux en fuyant la ligne imposée, que l'on peut appeler la ligne molaire.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 52:52.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 53:28.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 21:45.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 21:53.

Figure 13 - Les lignes de fuite de Tony et Billy

Il convient aussi de remarquer que très souvent dans le film, le montage inclut un plan de coupe sur la mer au loin créant une ligne d'horizon infinie donc synonyme de liberté et d'évasion. Dès que Billy tourne le dos à la mer, il se retrouve dans une impasse[51] et son père décide de le laisser vivre son rêve en se tournant justement vers la mer avant de reprendre son travail[52]. Il est par conséquent possible d'envisager l'issue heureuse de la quête d'émancipation de Billy en analysant l'espace de mobilité qui lui est offert dans chaque scène.

Ce n'est en revanche pas le cas de Mark dans *Trainspotting*. Sa souffrance psychique et morale lorsqu'il est ramené au cœur du domicile familial a déjà été évoquée, mais un autre élément significatif de l'impasse dans laquelle il se trouve mérite d'être souligné. Les murs de sa chambre d'enfant sont tapissés d'un papier représentant différents trains[53]. On y retrouve évidemment une référence au titre du film mais ce mode de transport, pourtant évocateur de voyage, et potentiellement de fuite, ne mène Mark nulle part. Il se retrouve

[51] *Ibid.,* 1:00:01-1:00:56.
[52] *Ibid.,* 1:11:28.
[53] Voir Figure 14

avec ses compagnons sur le quai d'une gare de campagne en Écosse par exemple mais ne trouve pas pour autant un lieu de liberté malgré le cadre naturel où Tommy propose d'aller prendre l'air[54]. Cette impression que le train ne les conduit pas au changement mais les ramène systématiquement à leur détresse est confirmée par le plan large de la chambre de Mark n'offrant aucune ligne de fuite aux trains sur le mur. Peu importe l'endroit où se pose l'œil on constate que les murs de la chambre forment un circuit clos que les trains peuvent prendre sans pour autant leur proposer une destination finale autre que le retour à leur point de départ. Mark est par conséquent enfermé dans une boîte.

D. Boyle, *Trainspotting,* 30:34. D. Boyle, *Trainspotting,* 51:05.

Figure 14 - Des trains qui ne mènent nulle part.

L'image de la boîte sans perspective de libération est répétée dans le film en particulier dans un plan de coupe représentant deux immeubles parallèles et strictement identiques, séparés par un ciel gris qu'un avion traverse[55]. Les traces horizontales laissées par l'avion sont bornées par les deux bâtiments. Deux éléments peuvent alors être déduits. Le premier est que le rêve d'évasion proposé par l'avion, symbole du voyage par excellence, est lui aussi interrompu car aucune perspective de fuite n'est visible. La deuxième conclusion que l'on peut avancer est en somme la conséquence de la première. Les appartements gris qui renvoient au lieu de vie des personnages principaux les enferment entre quatre murs et les privent de cette possibilité de faire rhizome. Ceci est renforcé par l'espace réduit dans lequel la présence de l'avion est visible, ce qui indique les chances limitées des habitants du quartier de s'évader.

[54] D. Boyle, *Trainspotting, op. cit.,* 30:35- 32:13.
[55] cf illustration page 167.

D. Boyle, *Trainspotting*, 27:03

Figure 15 - L'évasion limitée dans *Trainspotting*

La représentation du personnage rhizomatique dans son milieu permet alors d'évaluer ses chances d'exister autrement en prenant ses distances avec le noyau social dont il est issu. Par extension, on déduit de la façon dont ce cadre est dépeint la vision de l'artiste sur la société qu'il porte à l'écran. Cela revient à reconnaître une dimension politique à la visibilité des rhizomes à l'écran à l'instar d'Andrew O'Hagan qui note dans son dossier sur *Trainspotting* lors de sa sortie :

> Though it is angry, it is not overtly a political movie either. But by virtue of the language and the lives it uncovers, it might be seen to have political ramifications. You seldom see these people on film, or hear this language, and this in itself harbours a political message[56].

En soi, le rhizome révèle qu'il est permis au sujet de prendre sa distance vis-à-vis des codes sociaux qui lui sont assignés. L'image des deux immeubles enserrant l'avion offre par exemple une distinction claire entre la verticalité de l'agencement de la société et l'ampleur de l'horizontalité à laquelle ses membres peuvent aspirer.

B) La représentation de la société entre horizontalité et verticalité

Il est fréquemment rapporté dans les études des discours des personnages politiques britanniques des années 90 que ceux-ci se méprennent sur le désir réel de mobilité sociale de leurs concitoyens. Le premier exemple est le concept de « classless society » défendu

[56] Andrew O'Hagan, « The Boys are back in Town », *Sight and Sound* 2, 1996, 7.

par le Premier ministre John Major qui, en dépit d'un titre qui aurait pu faire croire que la structure sociale allait être changée, ne fait que renforcer l'idée que l'institution sociale n'envisage l'épanouissement de chacun que dans la perspective d'un changement de classe vers le haut[57]. Comme le souligne Alwyn Turner en commentant la politique éducative menée sous le mandat Major, la perception de la réussite ne se résume qu'à un changement de classe : « This was not a celebration of diversity, but the very homogeneisation to which he repeatedly declared his opposition, it declared that only one set of values really mattered »[58]. On peut en déduire que la mobilité du rhizome n'est envisagée dans ce cas que de manière verticale sur l'échelle sociale. Un constat relativement proche peut être dressé de l'approche culturelle de Tony Blair par John Storey. Ce dernier pointe l'inadéquation de la description de la nation selon Blair avec son projet d'une société plurielle et innovante : « Seeing Britain as an old country living off its historical capital may be particularly unhelpful when an institution wishes to present Britain as a vibrant and innovative country »[59]. Il est vrai que chercher à unir tout le peuple sous le chapeau d'une historiographie unique relève d'une négation des multiples histoires qui composent l'Histoire. Ainsi, les discours politiques des chefs de gouvernement britanniques ne paraissent pas saisir la mobilité inhérente aux rhizomes, alors qu'ils peuvent être perçus comme résultant de la société capitaliste elle-même. Kay Sidebottom explique justement la théorie de Deleuze et de Guattari au sujet du rhizome comme produit du capitalisme :

> Much like a schizophrenic patient, they [Deleuze et Guattari] suggest that capitalism pays no heeds to codes, signifiers and cultures; it has no ego, or unique identifying character-istics. Its mobile nature means that it can quickly move from one territory to another, not necessarily profiting by exploitation or consumption, but also subtly jumping onto other human needs or desires[60].

La mobilité sociale ne relève donc pas simplement du désir de s'éloigner du noyau dans lequel on vit pour ne faire qu'embrasser les codes d'un autre milieu social, synonymes d'élévation dans la société. Cela reviendrait à intégrer un autre noyau, alors que la mobilité

---

[57] John Major annonce sa candidature à la tête du Parti Conservateur dans l'édition de *The Times* en date du 24 novembre 1990 en se présentant comme un jeune homme de classe modeste qui a pu gravir les échelons de la société.

[58] Alwyn W. Turner, « John Major and the Classless Society », *op. cit.*, 323.

[59] John Storey, « Becoming British », *in* Michael Hiffings, Clarissa Smith and John Storey, eds., *The Cambridge Companion to Modern British Culture*, Cambridge, CUP, 2001, 12-25, 14.

[60] Kay Sidebottom, « A Thousand Gateaux. Rethinking Deleuze and Guattari through *The Great British Bake-Off* », *in* Naomi Barnes and Alison Bedford, eds., *Unlocking Social Theory with Popular Culture*, Cham, Springer, 2021, 135-146, 139.

rhizomatique vise à l'émancipation vis-à-vis de la structure verticale de la société dans son ensemble. C'est à travers un jeu entre verticalité et horizontalité que l'on peut retrouver à l'écran l'expression de cette prise de distance avec l'ordre imposé.

Jeux de plateformes

Dans la scène finale de *Beautiful Thing*[61], Jamie et Ste semblent avoir conquis l'espace horizontal qui sépare les différents bâtiments en dansant au grand jour sur la place centrale devant d'autres habitants. Cette scène réunit aussi Sandra, la mère célibataire de Jamie, et Leah, la jeune voisine issue de l'immigration, qui dansent à leur côté. Ils peuvent être assimilés à des rhizomes, car chacun représente un élément significatif de l'universalité de la société, et gagne en visibilité sociale. La caméra évolue librement autour des quatre protagonistes sur un plan horizontal, donnant même l'impression de partager la danse sur la chanson « Dream a Little Dream », dont le titre suppose en creux qu'après le rêve revient la réalité. On retrouve cette même impression à travers la remarque de Sandra qui rappelle à Ste que son père n'est pas encore au courant de sa relation avec Jamie. Il reste par conséquent d'autres étapes à franchir au jeune couple pour s'émanciper pleinement. Ce chemin qui reste à parcourir pour obtenir une reconnaissance totale de leur différence tient justement dans l'opposition entre le plan vertical et le plan horizontal. Avant d'inviter Jamie à danser, on remarque que Ste semble mesurer la hauteur de l'escalier au bas duquel tous deux se trouvent. Les deux protagonistes sont filmés dans un espace restreint limité à la fois par le mur et l'escalier ; celui-ci peut alors évoquer les étapes qui restent à franchir aux garçons pour être pleinement acceptés. On trouve un écho de cette quête à accomplir dans l'interruption de la scène de danse par des gros plans sur des passants qui expriment soit leur amusement soit leur réprobation. Le mouvement fluide de la danse et de la caméra sont alors ponctuellement interrompus. De surcroît, la place de la cité où les personnages dansent se trouve au même niveau que le rez-de-chaussée des blocs d'immeubles qui délimitent eux aussi l'espace. Cela amène à penser que la liberté voulue par les deux garçons, et par extension par Sandra et Leah, impose de trouver un moyen d'évoluer dans un milieu borné par des éléments verticaux. Il leur reste métaphoriquement soit des étages à gravir soit des lignes de fuite à trouver. Le rhizome cherchera la deuxième solution mais la mise en garde de Sandra suggère que convaincre le noyau parental est le

[61] Hetty MacDonald, *Beautiful Thing* (1998), DVD Film4, 2012, 1:21:55-1:24:27.

deuxième niveau du combat de Ste. La perception de l'ordre social selon Sandra est donc verticale si l'on considère que le père est le supérieur de son fils.

H. MacDonald, *Beautiful Thing,* 1:21:39.

H. MacDonald, *Beautiful Thing,* 1:23:28.

Figure 16 - Niveaux de libération dans *Beautiful Thing*

On retrouve la même représentation des exigences de la société dans la scène d'audition de *Billy Elliot*[62] et les scènes d'entretien pour un emploi dans *Trainspotting*[63] et *The Full Monty*[64]. Dans les trois cas, Billy, Spud et Gerald sont assis face à un jury avec lequel ils n'ont aucune proximité[65]. Le bureau derrière lequel se trouvent les évaluateurs marque systématiquement une ligne de démarcation avec les personnages. On remarque en outre que la distance physique entre le candidat et ses interlocuteurs varie en fonction de ses chances de réussir son audition. Par exemple, le montage de la scène de l'entretien de Spud pour un emploi repose sur une alternance de champ-contrechamp signifiant l'impossibilité pour celui-ci de rejoindre l'équipe ; il est symboliquement mis à distance. Ce n'est pas le cas pour Gerald dont les chances sont manifestement plus grandes.

[62] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 1:17:30-1:22:20.
[63] D.Boyle, *Trainspotting, op. cit.,* 13:50-15:20.
[64] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 24:54-25:39.
[65] Voir Figure 17, page 171.

S.Daldry, *Billy Elliot,* 1:19:50.

D. Boyle, *Trainspotting,* 13:54.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 24:55.

Figure 17 - Différentes perspectives de réussite

La scène dans *The Full Monty* repose sur une ironie plus révélatrice de l'illusion d'élévation sociale que promet l'entretien. Gerald lève les yeux vers la fenêtre où il voit deux nains de son jardin animés par Gaz et Dave en train de se bagarrer, l'un finissant par être cassé par l'autre. Un plan plus rapproché sur le meneur principal de l'entretien décrédibilise sa fonction dans la mesure où les deux nains forment des oreilles de lapin au-dessus de sa tête, rappelant irrémédiablement le jeu d'enfant lors duquel on se moque d'un autre à son insu. On peut en arriver à la conclusion que, si Gerald passe ce premier niveau, il sera tel un nain de jardin, un personnage qui s'élève juste au-dessus du niveau du sol mais qui paraîtra négligeable par rapport aux autres individus qui traverseront le

jardin. Il aura une « vie minuscule » pour paraphraser Guillaume Le Blanc[66], juste un cran au-dessus de ces camarades en recherche d'emploi. Qui plus est, on lui promet un combat avec ses collègues du même niveau vraisemblablement pour une élévation supplémentaire mais rien de tout cela ne semble devoir être pris au sérieux.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 25:05.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 25:28.

Figure 18 - L'élévation moquée dans *The Full Monty*

Ce vocabulaire un peu guerrier est utilisé à dessein car on peut établir un lien, comme nous y invitent les « Visual Culture Studies », entre la composition de ces scènes et le principe qui prévaut dans la conception des jeux vidéo de plateformes dont la popularité était très grande dans les années 90. Cette impression est corroborée par l'étude des jeux vidéo menée par Colin Cremin en relation avec la théorie des rhizomes. Cremin note que les jeux vidéo, notamment grâce à la technique, autorisent de plus en plus une quasi-infinité de moyens d'arriver à ses fins. Ils combinent aujourd'hui les codes informatiques et les multiples probabilités de réaction des joueurs. Il distingue donc les « rhizome plays » des « arborescent plays »[67]. Pour résumer son approche, il faut voir en les « arborescent plays » tous ceux qui, à l'instar des jeux de plateforme dans les années 90, n'offrent qu'une seule possibilité de réussir. Une rapide comparaison[68] entre la conception du jeu *Flashback*[69] et l'arrivée de Billy et de son père à l'audition indique qu'en dépit du choix potentiellement offert aux personnages par l'usage des escaliers, ceux-là mènent inexorablement au même endroit. Le personnage de *Flashback* n'a finalement pas d'autre choix que de descendre l'escalier qui mène au monstre et Billy ne peut pas échapper à son jury. Il n'est envisagé aucune alternative possible à la voie qu'il faut prendre pour réussir.

[66] G. Le Blanc, *L'Insurrection des vies minuscules* (2014), Paris, Bayard, 2020.
[67] Colin Cremin, *Exploring Videogames with Deleuze and Guattari,* Londres, Routledge, 2016, 61-63.
[68] Voir Figure 19, page 173.
[69] Paul Cuisset, *Flashback,* Delphine Software, 1992.

Ceci rappelle la manière dont John Major, par exemple, envisageait la mobilité sociale en ce sens que c'est en suivant la route tracée par l'institution que l'on peut accéder à ses fins.

S. Daldry, *Billy Elliot*, 1:17:30.

Paul Cuisset, *Flashback,* https://www.senscritique.com.

Figure 19 - Des issues imposées

Cremin voit dans cette offre unique d'arriver à ses fins un moyen de persuasion voire de conditionnement de l'individu : « by determining how the game will be played, the code can persuade through the player's actions rather than by images or words »[70]. Il affirme également que ce type de jeu oblige à suivre « the molar line » et repose sur la « desubjectivation » du joueur[71]. Cremin utilise pour ce faire la métaphore de l'enfant qui copie l'action de son père, non pas parce qu'il juge que c'est ce qu'il faut faire mais parce que son père le fait. C'est bien là un schéma de reproduction verticale ; on suit le modèle imposé par celui qui nous domine dans la hiérarchie.

Qui a déjà joué aux jeux de plateforme originels se souvient qu'il fallait apprendre une combinaison d'actions sur la manette pour passer au niveau suivant et que ce sésame ne laissait aucune place à notre créativité personnelle ni à notre propre logique, d'où la dépersonnalisation que souligne Cremin. On retrouve ici la menace que représente le fait de prendre les éléments de notre environnement pour acquis ainsi que Cavell le mentionne. Gerald passe l'entretien d'embauche non pas parce qu'il le juge personnellement intéressant mais parce que la société lui demande de choisir cette voie. C'est la seule issue qui lui est proposée par l'institution pour surmonter sa situation

[70] C. Cremin, *Exploring Videogames with Deleuze and Guattari, op. cit.,* 140.
[71] *Ibid.,* 62.

présente alors que l'image de la querelle entre les nains de son jardin permet d'en saisir l'absence de sens.

En comparant la scène d'embauche de Gerald et la scène finale de *Beautiful Thing*, on constate qu'elles sont guidées par le même principe. C'est-à-dire qu'en dépit des ambitions des personnages, de leurs capacités à exprimer leurs besoins et leurs qualités intrinsèques, la société leur impose de maîtriser un ensemble de comportements préétablis pour leur permettre d'évoluer. Pour résumer, la société, telle qu'elle est métaphoriquement représentée dans ces deux scènes, va contre la nature des personnages rhizomatiques.

Nous évoquions précédemment la table qui sépare les auditeurs du candidat ; elle permettrait au personnage, si cela était autorisé, de s'élever physiquement au-dessus de ces interlocuteurs. Cette table peut en cela être comparée à la plateforme désirée par le joueur mais qui lui est interdite dans les « arborescent plays » listés par Cremin : « a player cannot […] make platforms on which to jump if the facility to do so is not written in the code »[72]. On comprend que la liberté créatrice et l'intelligence personnelle n'entrent pas dans les moyens autorisés par les règles de jeu. Cremin y voit une dénégation de la liberté humaine qui confine au despotisme. Selon lui, jouer à un jeu de type « arborescent » revient à se soumettre à des principes que l'on serait en mesure de contourner autrement : « There are no lines of flight, no means of escape, simply do as I say without deviation »[73]. Ajoutons que la nature du rhizome s'en trouve contrariée, preuve d'une méconnaissance absolue de son existence dans la structure sociale. Par exemple, le commentaire de Sandra indique que Ste n'aura pas d'autre choix que de tenter de convaincre son père, présenté dans tout le film comme un tyran domestique, alors qu'il a trouvé sa propre voie. On perçoit donc dans l'analogie entre la représentation des codes sociaux à l'écran et la conception des jeux vidéo d'alors, combien une société arborescente nuit à l'émancipation du sujet.

L'arborescence sociale et la nature humaine

Selon Deleuze et Guattari, le motif de l'arbre est un symbole profondément ancré dans la conception de l'homme en tant que prolongement d'une racine commune[74]. On retrouve cette métaphore dans des usages quotidiens, ainsi parle-t-on de « tronc

---

[72] *Ibid.,* 24.
[73] *Idem.*
[74] G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome, op. cit.,* 31.

commun » en éducation pour désigner tout ce que l'étudiant doit apprendre en commun avec ses pairs, et ce indifféremment du reste de leur parcours. L'arbre s'oppose par conséquent à l'immanence qui est, selon Deleuze et Guattari, un principe des philosophies orientales. Une société qui repose sur une hiérarchie sociale établie n'offre par conséquent aucune place à l'émancipation puisque, pour reprendre les termes des deux philosophes le sujet se trouve « enraciné ». Il ne peut trouver de mobilité que dans l'ascension verticale. Une analyse des moyens d'ascension mis à la disposition de l'individu par le noyau social doit permettre de mettre en concurrence sa nature intrinsèque et sa nature en société.

La scène d'ouverture de *The Full Monty*[75] repose sur un film promotionnel qui vante la création de la ville nouvelle de Sheffield. Le ton enjoué et la combinaison des images représentant des scènes d'amusement et de détente confèrent une atmosphère de liesse et de foi en l'avenir, garante d'un épanouissement des futurs habitants. Le plateau où sont projetées les installations des jeux pour enfants constitue à lui seul la promesse d'une certaine élévation à la fois physique et sociale. L'image des enfants évoque sans ambiguïté le principe de génitalité sur lequel repose la société arborescente. On perçoit que les habitants de Sheffield se voient octroyer un cadre propice pour qu'ils reproduisent à l'identique les générations futures. L'échec de ce projet est plusieurs fois traduit par les scènes où Gaz et ses amis se retrouvent en train d'errer sur ce plateau laissé dans un état de quasi-abandon et où les enfants ne jouent plus[76]. Cette opposition marque de surcroît la mort prochaine de cette classe d'habitants qui ne font plus d'enfants. Les conséquences sociales de la désindustrialisation, pierre angulaire de l'économie thatchérienne, s'en trouvent ici illustrées. Il est pertinent non seulement de voir en ce plateau une promesse non tenue mais aussi d'en souligner toute l'artificialité. Le spot publicitaire sur l'expansion de Sheffield montre qu'il s'agit d'une ville créée à partir des « Victorian slums » mais ne tient pas compte de l'évolution de la société au fil du temps. Il y a une forme d'arbitraire dans la conception de ce lieu voulu par les institutions pour loger la classe ouvrière dans un monde présumé nouveau mais qui n'est que la reprise d'un monde plus ancien qui n'aurait été que replâtré.

Les rendez-vous de Gaz et de ses compagnons sur ce territoire déchu mettent en exergue la vacuité d'un tel projet dont on comprend qu'il n'aboutit nulle part. Cette

[75] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 01:10-02:00.
[76] Voir Figure 20, page 176.

impression se voit renforcée par la scène de rencontre de Gaz et Dave avec Lomper[77]. Ce dernier tente de mettre fin à ses jours dans sa voiture sur la route qui mène au plateau. La voiture est aussi une machine humaine censée représenter l'élévation du niveau de vie. Celle de Lomper est une vieille Austin dont on ne peut ignorer l'analogie avec l'allure modeste de son propriétaire. Le souhait de Lomper de mourir est donc corrélé à sa lassitude d'essayer de grimper une côte qui ne mène nulle part ailleurs que vers un plateau déchu. Sa voiture est d'ailleurs orientée en sens inverse, évoquant la déchéance et le désespoir du personnage.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 01:48.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 01:55.

P. Cattaneo, *The Full Monty* 13:48.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 14:08.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 27:29.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 29:19.

Figure 20 - Les promesses inabouties dans *The Full Monty*

Une fois de plus, l'artificialité de la société arborescente s'en trouve soulignée : malgré sa voiture, un moyen conçu pour faciliter les montées, Lomper souhaite mettre un terme à

[77] *Ibid.,* 13:40-15:12.

son ascension, car il n'y a pas d'élévation possible pour les hommes de sa condition. En parallèle, Gaz et Dave essaient de monter ce plateau mais on perçoit, dans un plan rapproché de Gaz attendant Dave, la présence d'une barrière en arrière-plan qui met physiquement un terme à leur progression ; ils sont littéralement en bout de course.

Le film *Billy Elliot* développe également l'idée que la classe ouvrière se trouve bloquée dans son désir d'ascension. Le moyen d'élévation mis à la disposition de l'homme par l'homme est cette fois un ascenseur. Il s'agit de celui qui mène les mineurs, dont le père et le frère de Billy, vers le sous-sol, conséquemment vers le noyau terrestre censé être le cœur des racines de l'arbre social[78]. Il y a certes dans le mouvement du monte-charge un cheminement de l'ombre vers la lumière mais ce va-et-vient constant ne fait au mieux que ramener les mineurs au niveau du sol terrestre. Il n'y a pour eux aucun autre moyen de s'élever davantage et rien n'est mis à leur disposition pour ce faire. On peut alors comparer l'ascenseur de la mine à l'escalator que le père et le frère de Billy prennent à la fin pour quitter le monde souterrain du métro et se rendre à l'opéra où Billy va se produire[79]. On remarque que dans le premier cas, les deux personnages en dépit de leur révolte se sont soumis au schéma social qui leur est imposé avec l'outil qui est mis à leur disposition. Dans la deuxième situation au contraire, c'est le refus de Billy de suivre la voie qui lui était promise qui permet à son père et son frère de découvrir un nouveau moyen de s'élever véritablement. Ces deux scènes sont très proches l'une de l'autre et rendent la comparaison encore plus éloquente. On notera en particulier que l'escalator propose le mouvement inverse à celui de l'ascenseur, en menant les hommes de l'ombre à la lumière. Les mondes souterrains du métro et de la mine sont symboliquement les lieux de l'invisibilisation et de l'oubli, alors que Billy permet à sa famille à revenir dans la lumière, donc à exister socialement. On peut déduire de ces exemples que l'arborescence sociale prônant une verticalité imposée est contestée dans la représentation même des moyens d'ascension créés par l'homme pour l'homme. Ceux-là n'ont de pertinence que lorsqu'un individu décide de s'émanciper des schémas imposés. L'immanence qui renvoie à la nature propre de chaque sujet devient de ce fait le moyen privilégié pour s'épanouir socialement et, dans le cas de *Billy Elliot,* de conférer aux siens le droit de bénéficier de ce progrès. Notons que les hommes sont traités indistinctement dans le monte-charge,

[78] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 1:36:56-1:37:22
[79] *Ibid.,* 1:38:07

donnant l'impression de former une masse informe, alors que l'escalator offre à chacun un véritable espace de liberté tant horizontal que vertical.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:37:37. S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:38:07.

Figure 21 - L'ascension verticale

Cette vision de la société publique comme étant contraire à la nature propre de l'homme fait écho à ce qui constitue la base de la philosophie de Jean-Jacques Rousseau et que Paul Audi explicite en ces termes en estimant qu'il existe :

> […] deux modalités d'apparaître non seulement distinctes mais exclusives l'une de l'autre : la première intérieure et invisible (autrement dit immanente), répondant au nom de 'nature', la seconde, extérieure et visible (autrement dit transcendante), appelée 'esprit social'[80].

En suivant la logique énoncée par Rousseau, Audi met justement en lumière que la visibilité sociale corrompt la nature même de l'individu car elle déroge « à l'amour de soi »[81]. On peut de nouveau établir une analogie avec les fondements du scepticisme redouté par Cavell mais aussi avec les théories de Honneth. Le fait de souscrire à cette arborescence, visible mais artificielle, mène à un renoncement de soi. La tentative de suicide de Lomper dans *Full Monty* en est une illustration.

On peut relever la même dichotomie entre « esprit social » et « nature » dans *Beautiful Thing.* Jamie et Ste, ayant pu partager leur homosexualité auprès des clients du bar gay où ils se sont présentés, sont filmés en train de se courir après dans un parc[82]. Ils utilisent les arbres à la fois pour louvoyer entre eux et s'adosser. Le parc est en soi un élément non naturel dans la mesure où il est recréé par la main humaine ; on ne peut donc pas

[80] Paul Audi, « Rousseau et la dénaturation de l'âme », in Jean-François Perrin et Yves Citton, dirs, Jean-Jacques Rousseau et l'exigence d'authenticité. Une question pour notre temps, Paris, Garnier, 2014, 35-54, 36.
[81] *Ibid.,* 39-41.
[82] H. MacDonald, *Beautiful Thing, op. cit.*, 1:02:12-1:03:23

considérer le jeu de deux garçons comme un retour à la nature. Au contraire, on peut envisager les arbres du parc comme les symboles mêmes de l'arborescence des codes sociaux qui n'autorisent guère l'expression d'une sexualité différente. Leur adossement à l'arbre ne signifie toutefois pas un rejet complet mais une adhésion partielle à ces modes de vie. En ce sens, la course des garçons représente toute l'horizontalité du rhizome qui cherche à contourner les points de rupture verticaux barrant potentiellement sa course.

La scène de l'escapade de la bande de *Trainspotting* dans un espace naturel lors de la randonnée suggérée par Tommy[83] souligne aussi que la nature en elle-même se voit corrompue par la vision qu'en donne « l'esprit social » arborescent. Tommy qualifie la lande où il veut emmener ses amis de « Great Outdoor », terme que l'on pourrait qualifier d'artificiel car il marque une forme de distinction « indoor-outdoor », entre le foyer « humain » et « l'espace naturel ». Tommy estime aussi que cette sortie sera bénéfique à ses amis qui manifestent leur opposition à le suivre. Là non plus, il ne s'agit pas d'un retour à la nature profonde, mais à une conception sociale de la nature. Le plan large de la lande comporte en toile de fond une colline qui se distingue du plan horizontal et coupe la ligne d'horizon. Elle devient de ce fait un obstacle à la perspective, donc par extension métaphorique à l'avenir potentiellement envisageable par le groupe. Il faut la gravir pour accéder à l'après qu'elle dissimule. La montagne évoque une fois encore la nécessaire ascension verticale par la société et sa nature même s'en trouve détournée.

D.Boyle, *Trainspotting*, 30:44.

Figure 22 - L'ascension impossible

[83] D. Boyle, *Trainspotting, op. cit.,* 30:31-32:14

La montagne correspond dans l'imaginaire social à la contrainte ; on cherche à gravir le sommet de la société par exemple. Mais cet ensemble de représentation est également très présent dans la Bible où la montagne est symboliquement la maison de Dieu[84] ou renvoie à la métaphore de croire en soi pour réussir l'impossible en société. On peut ici se référer à l'Évangile selon Mathieu qui incite l'homme à « déplacer les montagnes »[85]. La perception de la montagne renvoie donc à la définition première du transcendantal donnée par Kant : « J'appelle 'transcendentale' toute connaissance qui, en général, s'occupe non pas des objets mais de nos concepts *a priori* des objets »[86]. La montagne est perçue « *a priori* » comme un obstacle à franchir et non comme le résultat d'un phénomène naturel. Par conséquent, en se tenant en ligne parallèlement à la montagne, donc en refusant de la rejoindre, les garçons de *Trainspotting* remettent symboliquement en question le principe même selon lequel le fonctionnement de la société est justifié.

La fin de la Great Chain of Beings ?

La structure en arborescence de la société suppose une forme de hiérarchie où l'individu perçoit sa valeur en comparaison avec celle d'un autre omniprésent dans toutes les sphères de sa vie. C'est ainsi que Dany-Robert Dufour décrit le fonctionnement de la société moderne : « Un espace collectif où le sujet est défini par plusieurs de ces occurrences de l'Autre[87]». C'est cette forme de structuration qui suppose un ordre entre les individus que l'on retrouve dans les définitions mêmes du fonctionnement naturel de la société depuis Aristote en passant par Shakespeare. On y voit que « l'Autre » représente systématiquement celui qui nous est supérieur, Dieu étant au sommet de la hiérarchie avant le monarque. Si ce dernier est défaillant, alors son pouvoir n'est pas naturel et la société qu'il régit souffre en attendant qu'il soit remplacé. Arthur Lovejoy a contribué à clarifier ce principe nommé *The Great Chain of Beings* en comparant comment le principe de domination de l'homme sur la nature a pu prévaloir et justifier la domination des hommes sur les hommes :

> The world of concrete existence, then, is no impartial transcript of the realm of essence; and it is no translation of pure logic into temporal terms – such terms

[84] Voir par exemple Esaie, 2.2.
[85] Mathieu, 17.20.
[86] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* (1781), Paris, Gallimard, 1980, 83.
[87] Dany-Robert Dufour, « Malaise dans l'éducation et crise de la subjectivité contemporaine », *in* Laurent Cornaz, dir., *Y a-t-il une éducation après la modernité ?*, Paris, L'harmattan, 2002, 29-38, 34.

> being themselves indeed, the negation of pure logic. It has the character and the range of content and of diversity which it happens to have. No rational ground predetermined from all eternity of what sort it should be or how much the world of possibility should be include in it. It is, in short, a contingent world; its magnitude, its pattern, its habits, which we call laws, have something arbitrary and idiosyncratic about them[88].

L'artificialité de circonstance d'une telle organisation est au cœur du scénario de *Mrs Brown*[89]. La reine Victoria, en proie à un profond chagrin, se trouve écartelée entre son désir d'être traitée comme une femme qui souffre et son obligation d'incarner le sommet hiérarchique de l'ordre social sur fond de guerre politique entre son Premier ministre Disraeli et son opposant John Gladstone. Le personnage de Disraeli est présenté en train de justifier la légitimité de sa politique dans un plan en contre-plongée renforçant la solennité de ce propos face à la chambre des Communes en invoquant justement cet ordre divin qui motive toute décision politique au nom de la Reine, elle-même détentrice du pouvoir temporel : « Our country is not governed by force but by a chain of traditions that have been cherished from generation to generation […] our Empire and industry are nothing compared to the invisible rules which shape our lives[90]». Son discours révèle pourtant un double langage lorsqu'il se trouve face à une caricature déplorant l'absence de Britannia[91], l'essence de la nation incarnée par Victoria. Une fois à l'écart dans l'antichambre, il répond en effet à l'interrogation de son bras droit sur l'utilité de la Reine, qu'il faut attendre de voir dans quel sens souffle le vent pour décider[92]. Cette scène illustre par conséquent le côté utilitaire et non naturel de la « grande chaîne des êtres » qui va pourtant contraindre Victoria à refuser la nouvelle perspective de bonheur que lui offre son écuyer écossais John Brown. Le film ne défend donc pas le principe de la société moderne mais montre à l'inverse comment il contrarie les aspirations les plus personnelles et ôte au sujet sa liberté.

Le film *Brassed Off* donne également une représentation négative de l'organisation transcendantale de la société en proposant cette fois de s'intéresser à la hiérarchie artificielle imposée à la classe ouvrière. Il s'agit d'analyser comment le bousculement de la structure sociale implique une réaction en chaîne au sein de l'orchestre, lui-même une organisation hiérarchique. L'annonce de la mort programmée de l'entreprise correspond

---

[88]Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Beings* (1933), Cambridge, HUP, 2001, 332.
[89] John Madden, *Mrs Brown* (1997) *,* DVD Buena Vista Home, 2001.
[90] *Ibid.,* 25:59-26:35
[91] *Ibid.,* 27:02.
[92] *Ibid.,* 27:12.

au moment où Danny, le chef de la troupe, s'écroule sur le sol. L'effondrement de Danny reflète une relation de nature quasi métonymique entre l'institution minière et son orchestre. Le parallèle qui peut être établi entre le malaise de Danny et la décision de fermeture de la mine nourricière est alors en soi une illustration de la structure logique de la société qui souffrirait elle-même d'une maladie, que l'on associe ici sans difficulté au pouvoir en place. Pour reprendre le schéma des tragédies shakespeariennes, l'incompétence régalienne conduit à la crise sociale et à la maladie du corps social.

M. Herman, *Brassed Off,* 1:02:50.

M. Herman, *Brassed Off,* 1:03:23.

Figure 23 - Le lien entre le sujet et l'institution dans *Brassed Off*

Ce constat permet à des spécialistes, à l'instar de Sarah Street[93] ou d'Eddie Dyja, de considérer que *Brassed Off* est un film anti-thatchérien :

> *Brassed Off* offers a gritty, harsh commentary on the legacy of Thatcher's impact on traditional working-class industries. There is humour and even a sentimental underbelly in *Brassed Off*, but it is also uncompromising in its attack on the Conservative policies of the mid-1980[94].

Si cette analyse est absolument recevable, le film semble toutefois proposer une vision supplémentaire de la relation des individus par rapport à l'institution. Contrairement à la mine dont la mort est acquise, Danny ne meurt pas, il est juste remplacé. Il est certes très malade mais il accomplit son rêve d'accompagner ses musiciens au grand concours national de Londres. Il profite de ce moment pour exprimer son plus profond mépris pour ce que le gouvernement Thatcher leur a fait[95] devant le jury et les officiels. Cela étant, le groupe est parfaitement en mesure d'exécuter sa partition sans la direction de Danny. Cette scène offre donc un contrepoint à la vision précédente en montrant que le chef

[93] Sarah Street, *British National Cinema,* Londres, Routledge, 1997, 102.
[94] Eddie Dyja, *Studying British Cinema: The 1990s,* Leighton, Auteur, 2010, 110.
[95] M. Herman, *Brassed Off, op. cit.*, 1:37:58-1:38:27

d'orchestre est un élément de cohésion de l'harmonie mais non pas l'élément dominant. Cet exemple montre que la hiérarchie stricte induite par le concept de « The Great Chain of Beings » est infondée. On peut toutefois rester circonspect quant à la fin du film car, après de nombreuses sélections, l'orchestre finit par être récompensé à Londres au Royal Albert Hall. En somme, le groupe cherche à être reconnu et distingué au plus haut sommet de la hiérarchie qu'il lui est possible d'atteindre tout en la dénonçant avec force. Les personnages rhizomatiques n'arrivent par conséquent pas à s'émanciper pleinement de l'ordre social imposé. La comparaison avec la reine Victoria dans *Mrs Brown* et les membres de la troupe dans *Brassed Off* prend alors tout son sens. On décèle chez ces personnages, membres de classes diamétralement opposées, un besoin de s'affirmer en tant que soi sans perdre la reconnaissance de ses pairs. Le rhizome ne se trouve par conséquent pas uniquement dans la représentation de la classe ouvrière mais relève plus généralement du rapport qu'entretient le sujet avec la société entre ses obligations et ses aspirations.

L'étude des personnages rhizomatiques comme éléments d'une société moléculaire permet d'affirmer que les fictions commerciales britanniques des années 90 expriment l'idée que l'individu peut changer mais que la structure de la société ne s'en trouve pour l'heure pas nécessairement affectée. Si le sujet peut s'affranchir du noyau social, ce dernier le rattrape régulièrement. Il y a chez les personnages une liberté mesurée qui les autorise à afficher leur différence par rapport à la norme tout en cherchant à s'en approcher. Les personnages des fictions abordées ici se trouvent donc à mi-chemin entre modernité et postmodernité. La définition que donne Alain Kerlan de la postmodernité permet d'étayer cette hypothèse :

> La notion de « postmodernité » est une étiquette souvent controversée […]. Que désigne-t-elle ? Au moins la préoccupation de prendre acte de changements si importants, si profonds dans la société et la culture, qu'ils les affectent dans leur structure même ; suffisamment importants pour marquer le sol d'un autre monde, et surtout révéler l'inadéquation des outils et des conceptions avec lesquels et dans lesquelles on pensait jusque-là le monde et le changement ; des conceptions issues pour l'essentiel de l'humanisme et de la philosophie des Lumières où culminait la modernité[96].

[96] Alain Kerlan, « L'école qui vient : éducation ou médiation ? La recomposition postmoderne, entre verticalité et horizontalité », *Recherches en éducation* 2, 2007, 25-34, 26.

On perçoit dans la représentation de l'individu que ce dernier aspire à un changement en cherchant à se libérer du noyau social qui fait obstacle à son épanouissement personnel, mais que la reconnaissance sociale reste au cœur de ses préoccupations. On peut alors s'interroger sur la place que le sujet souhaite occuper entre l'émancipation et la contrainte. Caune propose justement de délimiter cet espace d'existence potentiel hors du noyau en dégageant l'axe vertical de la « transcendance » et l'axe horizontal du « relationnel »[97]. Caune montre que le sujet, s'il reconnaît l'artificialité des codes imposés par la société arborescente, a besoin de nouer des relations « interpersonnelles » et de ne pas se couper des autres. L'individu se trouve contraint de trouver un espace de visibilité qui se situe entre ces deux forces d'attraction, elles-mêmes représentées physiquement à l'écran dans le choix des lieux.

C) Géographie des rhizomes

Deleuze et Guattari parlent de « cartographie » du rhizome par opposition au « calque » pour illustrer leur idée que le personnage rhizomatique ne reproduit rien à l'identique et qu'il a son propre cheminement qui le relie à d'autres sphères[98]. Le rapport du rhizome à son lieu pose question dans la mesure où l'on peut déduire qu'il est localisé physiquement en un point, son lieu d'habitation, mais qu'il occupe et investit des espaces sociaux divers. C'est pourquoi les deux philosophes parlent de « géophilosophie »[99]. L'étude de la cartographie sort alors du champ du diagramme que l'on peut lui attribuer. Teresa Castro, dans son étude de l'image dans l'élaboration de la pensée, plaide justement et à raison pour que la cartographie entre en considération dans le domaine des Visual Culture Studies :

> […] j'ai voulu approfondir la réflexion sur les rapports entre cartographie et images animées, en avançant l'hypothèse qu'il existe une pensée cartographique des images. Derrière cette formulation énigmatique se profile une théorie de l'image et des images. *De l'image,* car celle-ci […] s'avère capable de produire des pensées. *Des images* puisqu'il s'agit de suggérer que, dans leur foisonnement, celles-ci communiquent entre elles et s'échangent des idées au sein d'un processus qui vont bien au-delà du modèle traditionnel des « influences » ou des « héritages »[100].

---

[97] J. Caune, *Pour une Éthique de la médiation, op. cit.,* 196-198.
[98] G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome, op. cit.,* 21.
[99] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?,* Paris, Minuit, 1991.
[100] Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images,* Lyon, Aléas, 2008, 248.

La cartographie proposée par les fictions commerciales doit être identifiée pour voir si elle correspond davantage à une cartographie de type rhizomatique ou si elle illustre les schémas reconnus par la société.

Le cœur de la question réside en toute vraisemblance dans la perception d'un espace non cartographié par le biais de la représentation visuelle de l'espace physique. Avec une démarche sensiblement proche de celle de Caune, Kizlari affirme que le rhizome crée « a third space »[101], c'est-à-dire un espace tiers qui se trouve à l'intersection entre son désir de relation et son conformisme social ; chaque espace tiers se trouve alors localisé différemment en fonction du degré d'attraction qu'opèrent ces deux pôles sur le rhizome. Il convient de déterminer comment cet espace non physique se matérialise dans une scène tournée sur un lieu réel. L'analyse du traitement des lieux et de leur fonction dans la représentation des espaces narratifs au cinéma est justement l'une des pistes premières pour qui souhaite analyser la réception spectatorielle. Andrew Higson souligne que l'usage de lieux physiques réels au cinéma remplit quatre fonctions dans la perception de l'espace narratif. Les deux premières sont particulièrement fondamentales. Pour Higson, filmer en espace réel, hors studio, permet soit de montrer au spectateur qu'il connaît l'endroit soit qu'il le reconnaît comme espace réel[102]. C'est cette dichotomie entre lieux réels et espaces narratifs qui doit être analysée afin d'évaluer à quel point les lieux publics peuvent être assimilés à des espaces démocratiques représentatifs du multiple.

La réalité des lieux

La grande majorité des œuvres de notre corpus a pour sujet le milieu ouvrier et ses conditions de vie, et on remarque en effet qu'elles comportent de nombreuses scènes tournées en extérieur ou en milieu réel. Il existe toutefois une différence notable dans ce que ces endroits sont censés représenter. Nous l'avons déjà évoqué, l'intrigue de *The Full Monty* est localisée à Sheffield et les scènes ont été tournées sur place. On retrouve alors le principe énoncé par Higson où il y a identité entre le lieu de tournage et l'espace narratif qui, en faisant appel à la mémoire du spectateur ou à sa connaissance du lieu et de ce qui en est dit, valide alors le réalisme de l'histoire qui lui est proposée. Cette relation est un peu moins manifeste dans *Beautiful Thing* où Thamesmead, l'espace de l'action, est bien

[101] D. Kizlari, « The Rise of Rhizomatic Cultural Policies », *op. cit.,* 6.
[102] Andrew Higson, « The Landscapes of Television », *Landscape Research* 12:3, 1987, 8-13, 8.

identique au lieu du tournage, à ceci près que Thamesmead peut aussi faire référence à d'autres films qui y ont été tournés dont *A Clockwork Orange*[103] de Stanley Kubrick. On peut supposer que des amateurs de ce film peuvent établir un lien qui renvoie alors davantage au domaine de l'anticipation dystopique qu'à la représentation d'un présent réaliste. Notons également que Thamesmead a servi de lieu de tournage et d'espace de narration à d'autres films parmi lesquels *The Optimists of Nine Elms*[104] et plus tard de la série *Misfits*[105]. Thamesmead est donc plutôt perçue comme un symbole de l'urbanisation des banlieues londoniennes des années 60 et moins comme un lieu connu. Enfin, la cité minière de Grimley dans *Brassed Off* et celle de Tynecastle dans *Billy Elliot* sont quant à elles des espaces fictifs représentés par des tournages dans des lieux divers[106]. Le nom de la ville dans *Brassed Off* est en soi un hommage au *Grimethorpe Colliery Band* dont l'histoire a inspiré le scénario du film[107]. Dans ces deux cas, les lieux de tournage n'ont pas vocation à être connus mais à être reconnus pour ce qu'ils représentent, en l'occurrence la détérioration des conditions de vie des ouvriers dans le nord de l'Angleterre. En cela, ces quatre œuvres ont une démarche sensiblement analogue à celle des films britanniques des années 60 considérés comme des exemples du « Northern Realism ».

De nombreux spécialistes ont étudié la contribution du lieu de la narration à la construction du message porté par la fiction, et l'on peut citer ici la définition succincte mais claire qu'en donne Peter Hutchings :

> Often shot on location in cities in the midlands or the north of England and featuring relatively unknown actors and relatively untried directors, these films were generally seen by critics of the time as a step forward for British cinema, a move towards a mature, intelligent engagement with contemporary British social and a welcome breath of fresh air, after the conformist entertainment provided by studio-bound British film-makers in the first part of the 1950s[108].

Il semble toutefois que le succès populaire de ces films ait généré une tradition qui tend à assimiler un lieu à un espace social unique dans l'esprit du spectateur. Higson parle de

---

[103] Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange,* Warner Bros, 1971.
[104] Anthony Simmons, *The Optimists of Nine Elms,* Cheetah Films, 1973.
[105] Howard Overman, *Misfits,* Channel Four TV, 2008.
[106] De nombreuses scènes de *Billy Elliot* onte été tournées dans des quartiers de Newcastle et Grimley résulte d'un montage de scènes tournées dans différentes communes du Yorkshire. Source : www.imdb.com.
[107] www.grimthorpecollieryband.co.uk
[108] Peter Hutchings, « Beyond the New Wave: Realism in British Cinema, 1959-1963 », *in* Robert Murphy, ed., *The British Cinema Book, op. cit.,* 304-312, 305.

« cartography of the mind »[109]. Cette image est relativement éloquente tant elle illustre l'association d'idée qui peut conduire à une simplification de la géographie et à une méconnaissance des lieux réels dans l'esprit de la population. On retrouve dans *Spice World* cette idée qu'il y a deux Angleterres lorsque Ginger, dans son discours en début de concert, distingue les londoniens des « Northerners » de Leeds, renvoyant ces derniers à des exemples de spectateurs internationaux[110]. L'identité de la nation dans le discours public de Ginger se trouve alors reniée, alors que paradoxalement elle porte fièrement l'Union Jack sur ses vêtements. Cette méconnaissance des Anglais, en particulier au sujet de ce qui constitue l'identité britannique, est l'un des points régulièrement soulevés par des sociologues de la même période qui parlent également de division nord-sud au sein même de l'Angleterre et de la confusion que génère le traitement des lieux réels dans la narration[111].

La recherche du réalisme donne par conséquent une vision fausse de la réalité. C'est ce que John Hill affirme lorsqu'il dit : « The idea of realism implies a privileged relationship between an artwork and an external reality however defined »[112]. C'est cette tendance à l'ultra-simplification de la géographie sociale dans les esprits qui conduit Gillian Rose dans les années 90 à parler de bipolarité et de représentations hégémoniques faussées[113] dont il faut se garder dans les études géographiques. De la même façon, Barnaby F. Taylor interroge le sens même du terme « gritty » qui appartient selon lui aux expressions prises pour argent comptant[114]. On trouve une fois encore un écho aux inquiétudes exprimées par Cavell ou Giddens.

Pourtant, la recherche du réalisme dans les fictions du corpus semble témoigner d'une vision moins binaire de l'espace social. L'ultra-simplification de la géographie sociale qui tend à opposer les nantis au sud aux plus démunis au nord se retrouve contestée dans la présence d'espaces différents dans lesquels évoluent certains

---

[109] Andrew Higson, « Space, Place, Spectacle and Townscape in the Kitchen Sink », *Screen* 25, 1984, 2-21, 21.
[110] B. Spiers, *Spice World, op. cit.,* 07:28.
[111] Julian Petley, « The Englishness of British Cinema: Beyond the Valley of the Corn Dollies », *in* John Hill, ed., *A Companion to British and Irish Cinema,* Londres, Chichester, Wiley Blackwell, 2019, 463-489, 464.
[112] John Hill, « From the New Wave to Brit Grit », *in* Justine Ashby, Andrew Higson, eds., *British Cinema. Past and Present,* Londres, Routledge, 2000, 249-260, 249.
[113] Gillian Rose, « The Cultural Politics of Place: Local Representation and Oppositional Discourse in Two Films », *Transactions of the Institute of British Geographers* 19:1, 1994, 55-58.
[114] Barnaby F. Taylor, *The British New Wave. A Certain Tendency?,* Manchester, MUP, 2006, 3.

personnages. Gaz, dans *The Full Monty,* va par exemple rencontrer son ex-femme dans le quartier où elle s'est installée avec son nouveau compagnon. La maison d'aspect cossu et le quartier très bien entretenu contrastent avec l'environnement habituel de Gaz. On retrouve la même chose dans *Billy Elliot* lorsque le jeune Billy rend visite à sa professeure de danse, et aussi dans *Brassed Off* lorsque Phil intervient en tant que clown dans des fêtes d'anniversaire. Il peut être objecté qu'aucun des trois héros n'appartient à cet autre environnement et qu'ils sont renvoyés à leur logement et leur quartier en pleine décrépitude. Ce n'est toutefois pas la question ici. Il est manifeste que le choix de tourner ces scènes dans des lieux réels, d'autant plus dans *The Full Monty,* démontre qu'il existe au sein d'un lieu marqué comme sinistré socialement, ce que les économistes appellent souvent des îlots de richesse. Cela signifie que les lieux en eux-mêmes ne sont pas définis uniquement par un seul type d'habitant et de classe sociale.

P. Cattaneo, *The Full Monty*, 13:15.

S. Daldry, *Billy Elliot*, 28:15.

Figure 24 - Des espaces différents dans un même lieu

On perçoit une évolution dans la représentation des lieux réels par rapport aux productions réalistes des années 80 dont Hill souligne déjà la différence avec les productions des années 60 :

> What is novel about these films is the emphasis that is placed upon urban and industrial decline. It is a north now blighted by unemployment and poverty and that stands testimony to the corrosive effects wrought by the 'two nations' policy of the Thatcher regime. […] The iconography of rows of small terraced houses and cobbled streets characteristics of the 1960s realism has given way to run-down housing estates with boarded up windows[115].

[115] John Hill, *British Cinema of the 1980s: Issues and Themes,* Londres, Clarendon, 1999, 167.

Le réalisme du cinéma britannique semble s'orienter vers une représentation plus nuancée des espaces de vie dans les années 90 sans pour autant cacher la détresse des habitants des villes industrielles sur le déclin.

Ce n'est pas véritablement le point de vue de Paul Marris. Celui-ci dresse brièvement une chronologie des effets de réalisme recherchés dans le cinéma populaire britannique depuis ce qui est communément appelé le « Kitchen Sink » dont le sujet est la représentation de la vie quotidienne de la classe ouvrière. Il en déduit que des films tels que *Billy Elliot* ou *Brassed Off* défendent plutôt un point de vue conservateur[116]. Cette affirmation contredit notre postulat sur l'orientation politique anti-thatchérienne qui caractérise ces œuvres. Marris appuie sa démonstration sur le fait que les mineurs, en particulier le frère de Billy, ont une attitude qu'il juge irrationnelle[117] car le seul moyen de s'épanouir est présenté comme un départ nécessaire vers d'autres lieux, comme le fait Billy. Le point de vue de Marris mérite d'être discuté en particulier au sujet de *Billy Elliot* où la mort, associée à l'attachement à la mine, est présente de manière symbolique non seulement dans le mouvement de l'ascenseur qui conduit les hommes vers les entrailles de la terre mais aussi dans la représentation du cimetière où est enterrée la mère de Billy. On y voit en effet un espace horizontal délimité par la mine qui peut sous-entendre que cet endroit n'a plus rien à offrir que la mort et qu'il faut le quitter. Ce plan repose sur la symétrie entre les tombes au premier plan et l'usine au second. L'écho de la mort des hommes et de la mort de l'usine, que l'on retrouve aussi dans *Brassed Off*, suggère ainsi la mort de la vie ouvrière. Cette interprétation peut également confirmer la cartographie sociologique qui sépare le nord et le sud de l'Angleterre. En ce sens, la lecture de Marris peut être tout à fait justifiée mais nous pouvons lui objecter que ce n'est pas le lieu que Billy rejette ; il a pu y découvrir sa vocation. En outre, c'est dans le champ à côté du cimetière que Billy et son père se réconcilient. Le champ à labourer derrière eux évoque l'idée que, même si la mine reste ancrée dans le paysage, il y a d'autres perspectives à explorer. On notera que, contrairement à l'image du cimetière où ne sont visibles que les tombes, Billy et son père sont au premier plan lorsqu'il s'agit d'évoquer ce nouveau champ métaphorique des possibles. La joie des individus peut alors coexister avec la désolation d'un projet. Paul Newland dit par exemple au sujet des tours que l'on retrouve dans le

[116] Paul Marris, « Northern Realism: an Exhausted Tradition? », *Cineaste* 26:4, 2001, 47-50, 50.
[117] *Idem*.

plan du cimetière qu'elles déshumanisent et contrôlent les hommes[118]. On perçoit en effet une réelle liberté dans le jeu de Billy et de son père une fois qu'ils se détournent de la mine et profitent autrement du lieu. Si le point de vue de Marris nous semble discutable, dans la mesure où un même lieu peut selon nous revêtir plusieurs sens, nous le rejoignons quand il estime que le réalisme des films des années 90 imagine le réel autrement et devient l'expression d'un besoin de renouveau : « The contemporary North of England cries out for economic and social renewal »[119]. Marris ajoute d'ailleurs à raison que *Billy Elliot* et *The Full Monty* apportent une certaine fraîcheur que la « Northern tradition » n'autorisait jusqu'alors pas[120].

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:31:35.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:32:37.

Figure 25 - Lieu de désolation institutionnelle et lieu de joie individuelle

Même s'ils appréhendent les lieux dans leur variété, offrant une vision davantage nuancée de la géographie sociale, les films commerciaux des années 90 ne font toutefois pas l'impasse sur les lieux représentatifs de l'institution à l'échelle locale. Outre le Job Centre dans *The Full Monty,* il est possible de mentionner d'autres exemples représentatifs dans les autres œuvres tels que l'école dans *Billy Elliot* et l'hôpital dans *Brassed Off* pour ne citer qu'eux. Richards and Aldgate considèrent qu'ils sont les reflets du fonctionnement de la nation : « It is commonplace that total institutions -hospitals, prisons, schools- can be used in fiction as microcosm of the nation »[121]. Cela confirme notre impression selon laquelle les lieux, que l'on oppose parfois schématiquement entre ce que Gillian appelle

[118] Paul Newland, « Space, Place and Architecture in British Films », *in* John Hill, ed., *A Companion to British and Irish Cinema, op. cit.,* 372-385, 382.
[119] P. Marris, « Northern Realism: an Exhausted Tradition? », *op. cit.,* 50.
[120] *Ibid.,* 49.
[121] Jeffrey Richards, Anthony Aldgate, *Best of British Cinema and Society from 1930 to Present,* Londres, JB Tauris, 1999, 112.

lieux hégémoniques et non hégémoniques[122], partagent tous les mêmes institutions, preuve qu'il pourrait n'y avoir qu'une nation et non une division entre deux mondes. Cependant, ces institutions nous semblent une fois encore être davantage soumises à la multiplicité des perceptions individuelles à leur sujet que signifiantes de la conformité qu'elles imposent à l'individu. C'est le cas des églises dans *Four Weddings and a Funeral* lors des cinq cérémonies. On remarque dans les plans de coupe sur les cartons d'invitation qui rythment la narration que les prénoms et la mise en scène du faire-part dominent et sont indicateurs de la tonalité du mariage qui va suivre. Le nom de l'église n'est qu'accessoire. Qui plus est, à l'exception notable de la scène des obsèques, l'attention du spectateur est attirée par l'impossibilité pour Charles d'arriver à l'heure dite quel que soit l'endroit. Il est en retard aussi bien lorsque la cérémonie peut être rejointe à pied depuis son domicile que lorsqu'il doit monter en Écosse pour le mariage de Carrie. La distance géographique ne signifie rien quant à son incapacité à souscrire aux règles institutionnalisées. Les retards de Charles confirment seulement son besoin de faire rhizome. Ce n'est pas le lieu qui caractérise l'homme mais l'inverse.

Il s'avère donc que les scènes tournées en décor réel confèrent toujours une impression de réalisme mais offrent une perspective davantage tournée vers l'individu que vers la société. Marris rappelle que la tradition réaliste des films des années 60 en Grande-Bretagne évoque la démarche d'Elizabeth Gaskell au siècle précédent pour dépeindre « the state of the nation »[123]. Il en a résulté une cartographie sûrement trop schématique que les films commerciaux des années 90 ont eu tendance à nuancer en se focalisant sur les interactions au sein de ces lieux. Nous pouvons donc suggérer que ces œuvres offrent davantage « un état des lieux de l'individu », ce qui fait écho à ce que Pierre Rosanvallon estime être l'essence de la représentation démocratique : « Être représenté c'est être présenté aux autres, au sens propre du terme […], ne pas seulement être renvoyé à une masse indistincte ou à une catégorie qui caricature, obscurcit la réalité dans une formule sonore, un préjugé ou une stigmatisation »[124]. Ainsi le lieu géographique comme élément de la représentation de l'espace dans les fictions britanniques des années 90 peut témoigner d'une volonté de renouveler la cartographie des pensées qu'une cartographie

---

[122] G. Rose, « The Cultural Politics of Place: Local Representation and Oppositional Discourse in Two Films », *op. cit.,* 46.

[123] P. Marris, « Northern Realism: an Exhausted Tradition? », *op. cit.,* 47.

[124] P. Rosanvallon, *Le Parlement des invisibles, op. cit.,* 8.

schématique aurait altérée. Une comparaison entre la représentation de l'Écosse et de Londres permet de corroborer cette impression.

Londres et l'Écosse : entre illusions et réalités

Le choix de comparer la représentation de ces deux lieux géographiques fait d'autant plus sens qu'ils sont éloignés l'un de l'autre et que cette distance peut représenter à elle seule à la fois la dichotomie nord-sud ancrée dans les esprits et l'image de deux noyaux d'attraction qui s'opposent. L'étude de *Mrs Brown* permet tout particulièrement de jauger la pertinence de telles oppositions. La narration du film est rythmée par des périodes chronologiques illustrant la migration de Victoria depuis l'Île de Wight vers Windsor en passant par Balmoral. Ce même voyage symbolise le retour progressif de Victoria à ses obligations de Reine et, sur un plan personnel, il renvoie à la façon dont elle sort lentement du deuil du Prince Albert. Le voyage de Victoria ne s'arrête toutefois pas à Windsor puisqu'elle s'octroie un long séjour de nouveau à Balmoral. On remarque également que sa décision de parader auprès de ses sujets à Londres est davantage motivée par sa volonté de rendre grâce à Saint George pour la guérison de son fils que par son souci d'honorer ses fonctions publiques. Ce n'est qu'après un discours politique et alarmiste de son Premier ministre Disraeli qu'elle restera ensuite à Windsor au grand dam de John Brown, son plus proche confident. On trouve donc dans les mouvements migratoires de Victoria, son besoin de trouver un espace d'équilibre entre son amour, John Brown, l'Écossais, et ses obligations, incarnées par Disraeli, le Londonien. Ce sont ces deux hommes qui conditionnent finalement la mobilité géographique de Victoria.

L'opposition entre Brown et Disreali est marquée lors d'une longue séquence dont le montage repose sur une alternance entre le dîner organisé par John chez les Grant, couple modeste d'Écossais, et la fête mondaine organisée par Disraeli à Londres où on se moque de la Reine[125]. Chaque fragment de scène répond à l'autre comme pour opposer les deux lieux. La maison des Grant est modeste mais confortable ; Mrs Grant insiste d'ailleurs sur le fait qu'elle a de la porcelaine chez elle et que, bien que prise au dépourvu, elle peut accueillir la Reine. Le salon où Disraeli se rend respire quant à lui l'opulence. On y perçoit une frénésie et un bruit ambiant assourdissant qui contrastent alors avec le calme qui règne chez les Grant. Ces environnements différents illustrent l'opposition entre

[125] J. Madden, *Mrs Brown, op cit,* 34:17-38:53.

civilisation et culture. L'Écosse des Grant ne relève en rien du manque d'éducation ni de pauvreté particulière ; elle est juste calme et austère, alors que le Londres de Disraeli est flamboyant mais à la limite de l'irrespect vis-à-vis de la Reine elle-même. Le contraste entre Disraeli et Brown se remarque aussi dans leur incapacité à se sentir à l'aise dans le territoire de l'autre. Disraeli, forcé de sommer la Reine de rentrer pour l'aider symboliquement à juguler l'insurrection politique et religieuse, se rend à Balmoral et manifeste son mépris pour ce lieu situé « 600 miles away from civilisation »[126]. Il refuse en outre de prendre part à la chasse que lui propose Brown. *A contrario*, Brown se baigne nu dans les eaux d'Écosse clamant que son cœur est dans les Highlands mais il perd la raison à mesure qu'il approche de Londres en sombrant dans une paranoïa qui le conduira à sa perte[127]. La scène d'ouverture qui suit la chute au ralenti du buste de Brown du haut du château jusqu'à ce que ce qu'il se brise au sol renseigne le spectateur à la fois sur la folie à venir du personnage et sur la façon dont la civilisation aura raison de lui, ne conservant pas trace de son journal intime et oblitérant même son existence[128]. Ainsi, Brown, le cœur, et Disraeli, la raison d'État, se disputent-ils la présence de Victoria, le premier désirant ce qu'elle est, le second ce qu'elle représente. Les dichotomies passion-raison et culture-civilisation se trouvent par conséquent illustrées par les lieux d'existence des deux hommes : l'Écosse d'une part et Londres d'autre part. Cette opposition se retrouve de surcroît évoquée dans le choix de plans larges, évocateurs de liberté, présentant Brown et dans les plans resserrés, synonymes de contrainte, mettant en scène Disraeli. On perçoit donc dans le film de Madden cette volonté de dresser ce que nous avons appelé l'état des lieux de l'individu. L'histoire traite principalement de la recherche du bonheur perdu de Victoria, bonheur qu'elle déclare avoir trouvé à Balmoral, s'imprégnant même de la culture écossaise en accueillant Disraeli par un chant patriotique écossais, « Highland Man »[129]. Elle lui demande même si c'est un crime d'être heureuse[130]. Cet état des lieux rappelle celui établi dans *Billy Elliot* entre une société qui juge et opprime et un individu qui cherche à s'exprimer en dehors des espaces fermés. Les lieux de tournage sont alors bien représentatifs de ces deux espaces narratifs.

---

[126] *Ibid.,* 01:06:21.
[127] La figure 26, page 194, propose une comparaison des deux hommes représentatifs du lieu et de l'espace qu'ils occupent dans le film. L'Écosse est à gauche et Londres à droite.
[128] *Ibid.,* 01:23-01:40.
[129] *Ibid.,* 1:07:20 -1:08:10.
[130] *Ibid.,* 1:09:02.

J. Madden, *Mrs Brown,* 28:08.

J. Madden, *Mrs Brown,* 27:33.

J. Madden, *Mrs Brown,* 34:23.

J. Madden, *Mrs Brown,* 35:29.

J. Madden, *Mrs Brown,* 37:40.

J. Madden, *Mrs Brown,* 37:18.

Figure 26 - Espaces de la raison et du cœur dans *Mrs Brown*

Cette quête du bonheur motive également la mobilité de Mark dans *Trainspotting* mais les espaces n'ont pas la même fonction. Il y a cette fois un mouvement d'aller et venue entre Édimbourg et Londres qui se répète. Le premier voyage de Mark est motivé par sa recherche d'emploi d'agent immobilier et le second par une affaire de drogue. On comprend que le manque d'argent pousse Mark à quitter sa terre natale, mais ce n'est aucunement pour trouver dans Londres un eldorado. La représentation de la capitale repose en effet sur un parallèle opposant d'une part l'arrivée de Mark dans un Londres tel que le conçoivent les touristes avec ses bus à deux étages, l'excentricité et la frénésie

retrouvée du *Swinging London* et d'autre part l'appartement qu'il occupe[131]. Le logement de Mark où les poubelles s'entassent à même le couloir ainsi que l'appartement qu'il propose (fort cher) à la location, alors qu'il est éloigné du centre mais se trouve au cœur de la circulation, confèrent le sentiment que la réalité ne correspond en rien à l'image tenue pour acquise dans les dépliants touristiques.

D. Boyle, *Trainspotting,* 58:23.

D. Boyle, *Trainspotting,* 58:28.

D. Boyle, *Trainspotting,* 59:11.

D. Boyle, *Trainspotting,* 1:01:43.

Figure 27 - Reconstruire la réalité de Londres dans *Trainspotting*

Cet autre visage de Londres évoque également la distinction sociale prégnante dans la capitale qui confine les plus modestes aux espaces les plus précaires. Ce ne sont pas des lieux de carte postale, comme le confirme le plan de coupe sur la résidence à louer qui est filmé au niveau du sol. Apparaît alors un revêtement usé qui contraste avec la grandeur des monuments de la capitale représentés quelques minutes avant. Les deux bâtiments renvoient à la division économique de l'espace londonien. Dominic Sandbrook rappelle à ce propos que l'image mentale de Londres dans les représentations communes témoigne

[131] D. Boyle, *Trainspotting,op. cit.,* 58:21-1:01:50.

d'une méconnaissance absolue de l'esprit de classe qui a prévalu à l'élaboration de cette réputation : « One of the many misconceptions of the so-called Swinging London scene was that 196tw as classless […] 196tw as positively drenched in class-consciousness »[132].

On peut remarquer en aparté que la scène du générique de fin de *Spice World* relaie de manière assez curieuse l'idée que l'image de Londres n'est qu'une construction artificielle. Ce passage qui s'apparente presque à une métafiction met en scène les cinq protagonistes rappelant à leurs spectateurs, comme si besoin en était, que ce qu'ils viennent de voir n'est pas réel. Elles en profitent par révéler en filigrane qu'elles sont elles-mêmes une construction marketing. On apprend entre autres que Ginger n'est pas de Londres mais de Leeds, et qu'il a été demandé aussi aux artistes de perdre les accents écossais[133]. On en déduit que l'espace londonien dont le bus du groupe fait le tour tel un bus touristique est une construction encore plus illusoire que ce qui a prévalu à la création du girls band lui-même. Il s'agit en somme de questionner l'artificialité d'une identité britannique potentielle.

Geoff Brown affirme que le réalisme n'est pas non plus au cœur des préoccupations de la représentation dans *Trainspotting*. En s'appuyant sur les déclarations de Boyle lui-même, Brown insiste sur le fait qu'il n'y a justement rien de réaliste dans le film : « *Trainspotting* isn't meant to be realistic. It's a fashion style »[134]. En utilisant le terme « *fashion »,* Brown explique que le film est davantage le reflet d'une vision commune de la jeunesse au sujet de la perte de son identité quel que soit l'endroit où elle se trouve. Guillaume Clément partage ce point de vue notamment en analysant le discours de Mark Renton sur les Écossais et les Anglais qu'il renvoie dos-à-dos en des mots des plus désobligeants[135] :

> It's shite being Scottish, We're the lowest of I low. The scum of the fucking Earth. The most wretched miserable servile pathetic trash […] Some people hate the English. I don't. They're just wankers! We, on the other hand, are colonized by wankers! Can't even find a decent culture to get colonized by.

Ainsi que Clément l'affirme, il ne faut pas voir en *Trainspotting* une lutte entre culture écossaise et civilisation anglaise mais envisager plutôt le film comme « le coup de grâce à

---

[132] Dominic Sandrook, *The Great British Dream Factory* (2015), Londres, Penguin, 2016, 144.
[133] B. Spiers, *Spice World, op. cit.,* 1:23:00-1:24:30.
[134] Geoff Brown, « Paradise Found and Lost: The Course of British Realism », *in* Robert Murphy, ed., *The British Cinema Book, op. cit.*, 28-38, 36.
[135] D. Boyle, *Trainspotting, op. cit.*, 31:50-32:13.

la belle identité britannique telle qu'elle avait été redéfinie et mise en avant à la fois par le mouvement *Britpop* et par le Parti Travailliste »[136]. Ainsi, avec *Mrs Brown,* Madden reconfigure la géographie du bien-être individuel telle qu'elle apparaît dans les études cartographiques sur les conditions de vie de la population. Dans *Trainspotting,* Boyle va plus loin en rayant tout espace d'épanouissement de la carte. Dans les deux cas toutefois, les deux œuvres se rejoignent pour supprimer la dichotomie nord-sud.

Le plan qui représente la perception de Mark de l'hôpital où il est déposé confirme l'idée qu'il ne comprend pas la société dans son ensemble. L'écran est divisé en trois parties. Celle du milieu renvoie à la façon dont Mark reconnaît le lieu. Les deux autres espaces sont noirs et Mark n'arrive même pas à identifier la totalité du nom de l'hôpital. Certes, Mark est sous l'effet de l'héroïne, mais ce plan subjectif illustre métaphoriquement son incapacité à saisir le sens de la société dans son ensemble et les limites de sa compréhension du monde qui l'entoure.

D.Boyle, *Trainspotting*, 46:49.

Figure 28 - Incompréhension des lieux dans *Trainspotting*

L'usage du décor réel témoigne par conséquent d'un effort d'attirer davantage l'attention sur l'état d'esprit d'un individu et non à corroborer une géographie de la division. Le véritable enjeu est de localiser où le rhizome peut trouver son tiers-lieu au sein de l'espace public.

[136] Guillaume Clément, « De *Britpop* à *Cool Britannia* : une identité britannique revue et corrigée par le *New Labour* », *Observatoire de la société britannique* 5, 2008, 195-209, 205, https://doi.org/10.4000/osb.684.

La localisation du tiers-lieu

La vision plutôt nihiliste de *Trainspotting* indique qu'il n'existe dans l'espace public aucun lieu permettant à l'individu de s'épanouir en affichant sa singularité. La scène des toilettes, présentées comme les pires d'Écosse et où Mark perd le suppositoire destiné à soulager les effets secondaires de l'héroïne[137], permet d'illustrer notre propos. Le couloir qui conduit le jeune homme aux toilettes est éclairé par la lumière vacillante des néons. C'est un procédé cinématographique, assez fréquent dans les films d'horreur ou films fantastiques, qui annonce un mauvais présage. Mark est en effet littéralement happé dans la cuvette des toilettes au milieu d'une crasse exagérée et se retrouve à nager dans un océan limpide et réconfortant pour ressortir enfin au milieu des déjections. Cette dichotomie renvoie pour Bert Cardullo au refus de vivre de Mark : « Mark Renton says in the end that he chooses life, but what he really chooses is a living death »[138]. Cardullo estime que la sérénité que l'on constate sur le visage de Mark dans un océan à la « Martha Stewart », donc idyllique, choque le spectateur qui sait où le personnage se trouve en réalité[139]. Mark est par conséquent en train de trouver une sorte de félicité dans un monde parallèle, en totale contradiction avec le monde réel où il se trouve. Cet état de dénégation de la réalité et d'idéalisation du néant renvoie à l'étude qu'a menée Dick Hebdige à la fin des années 70 sur l'émergence des sous-cultures chez les jeunes britanniques. Selon lui, la recherche d'un lieu autre conduisait les punks et les mods à créer un espace hors de la réalité : « But paradoxically, in the case of the punks, this 'elsewhere' was also a nowhere – a twilight zone – a zone constituted out of negativity »[140]. Le tiers-lieu est donc un non-lieu, juste le fruit d'un rejet de tout ce que l'espace public peut offrir et qui reflète en même temps la vacuité de ce qui est proposé à l'individu. Mark ne peut se complaire que dans la fange humaine car la société ne le considère pas autrement que résidant dans cet espace.

Ce n'est pas la vision du tiers-lieu défendue dans *The Full Monty* et *Beautiful Thing*. Les toilettes publiques dans *The Full Monty* ont une fonction autre[141]. Gaz, intrigué par le succès du show de striptease masculin, décide d'entrer par effraction dans le pub en passant par les toilettes des hommes. Il se retrouve dans un lieu réservé aux hommes alors

---

[137] D. Boyle, *Trainspotting, op. cit.,* 08:25-10:30.
[138] Bert Cardullo, « Fiction into Film or Bringing Welsh to a Boyle », *Literature Film Quarterly*, 25:3, 1997, 158-162, 161.
[139] *Ibid.,* 162.
[140] Dick Hebdige, *The Meaning of Style,* Londres, Routledge, 1979, 65.
[141] Voir Figure 29, page 201.

que le spectacle est réservé aux femmes. Il pense pouvoir observer ce qui se passe quand un groupe de femmes, dont l'épouse de Dave, investissent les toilettes[142]. Gaz n'a d'autre choix que de s'enfermer et d'espionner l'intimité des femmes. On perçoit dans cette scène une double transgression : Gaz est certes le voyeur, mais les femmes s'approprient un lieu qui ne leur est pas ouvert. Gaz est en quelque sorte privé de son intimité. Il est difficile de ne pas voir dans ce passage une illustration de ce que Lacan appelle « la ségrégation urinaire » qui constitue selon lui l'un des bastions de la morale imposée aux individus[143]. Il s'agit pour lui d'une absence de partage de l'espace public qui confine les uns et les autres à des espaces distincts. Il est alors possible d'affirmer que, outre la cartographie sociologique, l'espace public est traditionnellement perçu dans son ensemble comme porteur de division. Le plan représentant la vision de Gaz à travers la porte est particulièrement digne d'intérêt. Là encore, l'écran est divisé, et l'espace observé est restreint mais il ne faut pas y voir le reflet de la façon dont Gaz perçoit la société. Il s'agit d'une possibilité de découverte fortuite qui lui est offerte. Ses « observations » n'offrent certes qu'une réponse partielle à ses interrogations mais lui permettent d'entrevoir comment l'espace public peut être investi différemment.

La scène des toilettes publiques fait d'ailleurs écho à la scène précédente où Gaz et Dave se retrouvent seuls au milieu d'un ruisseau après avoir tenté de dérober du métal dans leur ancienne usine désaffectée[144]. Les deux amis essaient d'éviter de tomber à l'eau en se réfugiant sur le toit d'une voiture abandonnée qui manque de couler, après avoir vexé le fils de Gaz et refusé l'assistance d'un passant. Cette séquence est riche en symboles. Les deux hommes sont à mi-chemin entre l'usine à l'arrêt et le chemin où ils seraient au sec. Cette situation semble indiquer qu'une autre vie est possible à l'intérieur même de l'espace public mais qu'on ne peut l'emprunter qu'en demandant de l'aide à ceux qui occupent cet espace. L'épave de la voiture peut quant à elle représenter métonymiquement le processus de désindustrialisation où le fleuron industriel a sombré. Ainsi, l'obstination des deux hommes à chercher fortune dans l'espace où ils gagnaient traditionnellement leur vie est décrite comme une obstination quasi mortelle, comme on peut le retrouver dans *Billy Elliot*.

---

[142] P. Cattaneo, *The Full Monty,op. cit.,* 05:54-07:40.
[143] Jacques Lacan, *Écrits,* Paris, Seuil, 1966, 500.
[144] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 03:30-04:35.

Gaz, en étant forcé à épier les femmes dans « ses » toilettes, est donc invité à ré-imaginer sa condition dans l'espace qu'il habite. Ce passage du désespoir à l'espoir fait écho au processus de « degeneration-regeneration » que John Kirk identifie dans certaines comédies sociales filmées en milieu urbain telles que *Sammy and Rosie Get Laid* de Stephen Frears[145]. Il y voit en effet la création d'une nouvelle utopie : « some future utopia emerging out of a dystopic present »[146]. Il convient alors de revenir à la scène d'ouverture de *The Full Monty* où l'espace quotidien de la classe ouvrière est inventé par des hommes qui n'en font pas partie. La voix narrative et le montage de ce spot publicitaire ne sont pas sans rappeler le film promotionnel d'Epcot, la ville idéale selon Disney, qui prévoyait justement des espaces d'habitation réservés aux habitants en fonction de leur niveau social[147]. Le passage symbolique de Gaz et Dave sur une autre rive peut justement servir de contre-utopie où c'est l'individu qui décide lui-même dans quel espace il sera heureux.

[145] Stephen Frears, *Sammy and Rosie Get Laid,* FilmFour, 1987.
[146] John Kirk, « Urban Narratives: Contesting Places and Space in some British Cinema from the 1980s », *Journal of Narrative Theory* 31:3, 2001, 353-379, 371.
[147] Walt Disney*, Epcot/Florida Film*, The Walt Disney Company, 1966.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 04:28.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 06:44.

P. Cattaneo, *The Full Monty,* 07:38.

Figure 29 -` Les lieux réinventés dans *The Full Monty*

Le tiers-lieu peut représenter cette nouvelle utopie car il relève du choix individuel de renégocier l'espace public. Les exemples précédents indiquent que ce tiers-lieu peut exister autour de soi, ce que précise l'exemple de Leah dans *Beautiful Thing*. Leah, qui est un peu l'empêcheur de tourner en rond dans l'histoire, change de statut à la fin du film où elle s'unit symboliquement avec Sandra pour aller danser avec elle en guise de soutien à Jamie et Ste. L'insert sur les mains des deux femmes qui se serrent illustre cette amitié et cette paix retrouvée[148]. Leah est alors en mesure de se présenter dans l'espace public telle qu'elle est, et non plus sous les traits de son idole, Mama Cass. Cet alter ego est potentiellement destructeur pour la jeune femme qui manque de se faire écraser alors

[148] H. MacDonald, *Beautiful Thing*, *op. cit.,* 1:23:02.

qu'elle tente, sous les effets de l'alcool, de rejoindre son monde rêvé où Mama Cass est encore en vie. Leah tente de fuir la réalité, un peu à l'image de Mark Renton, en cherchant le réconfort dans les paradis artificiels mais la scène finale montre aussi qu'elle s'est réconciliée avec le monde réel. L'errance de Leah sur les voies de circulation renvoie à sa quête d'un monde rêvé mais le comportement des automobilistes qui ne ralentissent pas et se contentent de la klaxonner, au risque même de la heurter, est un exemple de son insignifiance[149]. Personne ne s'arrête pour l'aider ni même la regarder. C'est l'intervention de Tony, le compagnon de Sandra, qui la sauve. On peut alors affirmer, pour rappeler Rosanvallon, que tant que Leah joue un rôle qui n'est pas le sien, elle est en représentation, mais que c'est en se présentant telle qu'elle est vraiment qu'elle se trouve représentée dans l'espace public où, cette fois, les passants s'arrêteront pour la voir. Contrairement à Mark, Leah parvient à distinguer le monde rêvé du monde réel qu'elle occupe pour enfin affirmer son identité. On trouve dans cet exemple l'illustration de ce que Cavell estime être les deux mondes où l'identité individuelle peut se construire : « To be human is to wish, and in particular to wish for a completer identity than one has so far attained ; and that such a wish may project a complete world opposed to the world one so far shares with others »[150]. La géographie du rhizome proposée dans les exemples mentionnés ne correspond donc pas à une schématisation de la division mais *a contrario* à la représentation des lieux en commun qui autorisent l'union des individus. Force est de remarquer en effet que la mort annoncée de l'individu et sa possibilité de résurrection cohabitent au sein du même espace. Plus précisément, lorsque le sujet est seul ou s'enferre dans une vie qui n'est pas/plus la sienne, il est potentiellement en danger de mort physique ou sociale dans la sphère publique. Mais c'est aussi dans ce même endroit qu'il découvre un autre sens à sa vie en acceptant l'aide qui lui est offerte. La sphère publique revêt alors un rôle salvateur pour autant que l'individu veut bien la percevoir, non plus comme un espace qui l'a isolé, mais comme un lieu où il peut rejoindre d'autres individualités.

Il ne faut toutefois pas voir dans cette redéfinition de l'espace public la manifestation d'une quelconque révolution sociale mais plutôt l'expression d'un besoin nécessaire de le ré-imaginer pour mieux l'investir et ne pas le subir. Cette idée correspond précisément à la définition du tiers-lieu par Kizlari :

---

[149] *Ibid.*, 1:13:04.
[150] Stanley Cavell, *Themes out of School,* Chicago, UCP, 1984, 181.

> The rhizome is not trying to bring about chaos, but endorses the creation of a 'third space' away from the orderly and suffocating world of top down control. Due to these notions, the rhizome has acquired a romantic reputation as it holds with the promise of emancipation encouraging institutional reforms151.

Notre étude de la visibilisation des rhizomes sociaux et de la fonction des lieux réels comme espace de leur appartenance sociale souligne ainsi une caractéristique des films commerciaux des années 90. *Trainspotting* mis à part, c'est la réinvention de soi par rapport à la norme sociale sans pour autant s'exclure de cette même société qui motive le discours de ces œuvres. Cela corrobore le constat dressé par Geoff Elley :

> Among everything else that they do, British films of the late twentieth century are about who belongs to the nation, and about how that belonging is now to be imagined in Thatcherised Britain's transformed social landscape and differently structured public sphere[152].

Il est vrai que les scénarios de *The Full Monty* et *Billy Elliot* ont pour cadre les années Thatcher, mais la dénonciation du régime en place a davantage été l'apanage des productions antérieures. Il semble que les films des années 90 à visée commerciale portent un message politique autre, celui d'un renouveau, d'une nouvelle utopie peut-être, qui nuancent les représentations traditionnelles de la classe ouvrière et de l'identité nationale. Paul Newland affirme justement :

> […] by incorporating often complex and shifting, hybrid film aesthetics that can be suggestive of fantasy, dreams or symbolism, while also adhering to some traditions of British social realism, these films present contemporary places as fluidly complex, hybrid spaces of representation[153].

Ce constat est tout à fait recevable mais il est capital de remarquer que, dans la plupart des cas, les efforts déployés par les personnages pour ré-imaginer l'espace collectif ne semblent pas être l'étape ultime de leur cheminement. L'espace à (re)conquérir est leur foyer. Il convient alors d'étudier comment l'espace privé participe à défendre l'hybridité au sein de la démocratie moléculaire.

---

[151] D. Kizlari, « The Rise of Rhizomatic Cultural Policies », *op. cit.,* 6.
[152] Geoff Elley, « History, Heritage and the National Past » *in* British Cinema of the 1980s and the 1990s », *in* John Hill, ed., *A Companion to British and Irish Cinema, op. cit.,* 127-140, 134.
[153] P. Newland, « Space, Place and Architecture in British Films », *op. cit.,* 373.

CHAPITRE 4 - FOYER ET IDENTITE INDIVIDUELLE

Le réagencement de l'espace public proposé dans les films de notre étude peut participer à la transformation du paysage politique ainsi que l'affirme Jacques Rancière :

> Ces histoires d'espaces et de trajets, de marcheurs et de voyages peuvent nous aider à inverser la perspective, à imaginer non plus les formes d'un art adéquatement mis au service de fins politiques mais des formes politiques réinventées à partir de plusieurs manières dont les arts du visible inventent des regards, disposent des corps dans des lieux, et leur font transformer les espaces qu'ils parcourent154.

Il est possible de se référer de nouveau à Thamesmead et au quartier ouvrier de Sheffield qui sont les fruits d'une politique publique d'urbanisme destinée à améliorer la vie quotidienne de citoyens n'ayant pas pris part à cette discussion qui les concerne pourtant. L'agencement de la sphère privée résulte dans les exemples présents d'une volonté politique que Foucault a considérée, lors de ses cours sur la politique urbaine, comme un outil de régulation de la société qui impose une sorte d'uniformité et exclut toute forme de différentiation[155]. On comprend alors que le milieu privé est perçu politiquement comme un espace préalablement défini et permanent. Les films de notre corpus témoignent d'une perception inverse, où l'individu prime sur la société, et se rapprochent en cela de l'étude de Farhat Taylan qui estime que les politiques de planification urbaines témoignent d'une méprise absolue de ce qui fait l'individu. Il faut selon Taylan envisager l'inverse et comprendre l'espace comme un milieu modifiable dont le sujet est le centre[156]. C'est donc le sujet qui modifie son propre espace. Difficile de ne pas faire référence à l'expression populaire : « An Englishman's home is his castle » pour comprendre en effet que le foyer est traditionnellement perçu comme une forme de réplication de la structure publique avec un noyau d'autorité central mais qu'il peut en être autrement. Ces deux types d'organisation du foyer supposent par conséquent de nous interroger sur la représentation qu'en donnent les films étudiés ici pour voir comment la relation entre espace privé et espace public est envisagée voire redéfinie.

---

[154] J. Rancière, *Les Écarts du cinéma, op. cit.,* 136.
[155] Michel Foucault, *Sécurité, Territoire, Population* (1977-1978), Paris, Gallimard, 1994.
[156] Farhat Taylan, « Centralité et modificabilité. Trois moments dans l'histoire de la notion de milieu », *Le Portique,* 25, 2010, https://journals.openedition.org/leportique/2475.

A) L'espace privé tel qu'envisagé par la sphère publique

Une rapide étude de la politique sociétale britannique depuis la dernière guerre mondiale permet d'affirmer que la sphère privée est considérée comme un espace de relégation des déviances à la norme imposée dans l'espace public. Prenons par exemple les conclusions du rapport Wolfenden qui ont débouché sur la dépénalisation de l'homosexualité dans le pays en 1967[157]. Le rapport émet la recommandation suivante : « We recommend that homosexual behaviour between consenting adults in private be no longer a criminal offence »[158]. On peut conclure que la liberté accordée à l'individu varie en fonction de l'espace où il se trouve, et surtout que la sphère privée est séparée de l'espace public comme s'il s'agissait de deux mondes distincts. On y perçoit une certaine ambiguïté quant à l'essence de ce que constitue la sphère privée. De fait, le concept de réplication est quelque peu contesté par ce dernier exemple. Ce parallélisme entre le public et le privé doit-il être compris comme une distinction nette où l'amalgame des deux mondes n'est pas possible telles deux droites parallèles ou bien faut-il dresser un parallèle entre eux tant l'un se veut la représentation symétrique de l'autre ? On ne peut que souligner cette ambiguïté qui révèle justement le caractère hydride du foyer.

Sphères parallèles

L'architecture des bâtiments de Thamesmead dans *Beautiful Thing* témoigne de la volonté publique de créer des espaces de vie privés parfaitement parallèles. Dans l'exemple ci-après, on voit Jamie qui observe Tony, le nouveau compagnon de sa mère, qui contemple lui-même l'immeuble d'en face depuis l'appartement. La caméra placée juste derrière Jamie permet de distinguer trois plans où l'observateur est toujours à distance de ce qu'il observe. Cela témoigne d'une part de la difficulté du jeune homme à communiquer avec Tony et d'autre part de l'impossibilité pour le sujet d'entrer plus généralement en contact avec ses voisins, comme si la conception des barres d'immeuble fondée sur un parallélisme n'autorisait aucune communication. Le rôle de l'observateur silencieux est d'ailleurs un motif récurrent dans le film. Les personnages épient ou observent ce qui se passe à l'étage en dessous sans mot dire. Les moments de rencontre

---

[157] *Sexual Offences Act*, 1967.
[158] *Report of the Committee on Homosexual Offences and Prostitution,* Londres, HMSO, 1957, 115.

dans l'immeuble sont marqués par le conflit comme si l'étanchéité des appartements n'autorisait rien d'autre que la manifestation du mécontentement vis-à-vis du trouble à l'ordre imposé. Cette perturbation est incarnée principalement par Leah qui écoute sa musique très fort et en fait profiter tout l'immeuble. Le silence au contraire se retrouve dans la scène où Jamie observe Tony comme si justement le parallélisme des vies dans la cité était de réduire au silence ses occupants.

H. MacDonald, *Beautiful Thing*, 13:38.

Figure 30 - Vies parallèles dans *Beautiful Thing*

Il est également permis de remarquer qu'une autre tentative de contrôler la distinction entre ce qui relève de la vie privée et de la vie publique est de guider l'individu dans la reproduction des valeurs dites nationales donc partagées par tous. La sitcom britannique *Keeping Up Appearances*[159] offre en cela un exemple tout à fait remarquable. Le personnage principal, Hyacinth Bucket, est un tyran domestique obsédée par l'ascension sociale et la préservation de la gloire nationale passée. Elle se complaît ainsi dans ses porcelaines *Royal Doulton,* et dans la vie que sa sœur Violet mène dans une villa luxueuse avec un sauna. Elle fait tout son possible en revanche pour maintenir à l'écart ses deux autres sœurs Daisy et Rose, dont la vie avec le père sénile et le rustre Onslow dans une maison délabrée ne lui convient pas du tout. La volonté farouche du personnage de Hyacinth à préserver les apparences et à dicter à son entourage comment ils doivent se conduire en société permet à Clarissa Smith de considérer que Hyacinth représente : « the maintenance of division between public and private – a division upheld by forms of self-regulation and adherence to codes of respectability »[160]. Nous pouvons ajouter que cette

[159] Roy Clarke, *Keeping Up Appearances,* BBC, 1990-1995.
[160] Clarissa Smith, « British Sexual Cultures », *in* Michael Hiffings, Clarissa Smith and John Storey, eds., *The Cambridge Companion to Modern British Culture*, *op. cit.*, 244-261, 247.

adhésion aveugle de Hyacinth aux préceptes imposés se traduit de diverses façons et de manière constante dans tous les épisodes. Le générique par exemple met en scène Hyacinth qui nettoie ses étagères et on constate que tous ses livres sont des guides de bonne manière et de conseils domestiques dont *The Daily Mail Book of Household Hints and Tips*. Tous ces ouvrages reflètent combien le gouvernement avait à cœur d'influencer la bonne tenue de l'espace privée par ses occupants. Deborah Chambers explique que dès la seconde guerre mondiale, le COID (Council of Industrial Design) avait la charge de promouvoir une certaine idée de la nation à travers l'aménagement des foyers : « An attempt to purge the nation of bad taste in styling […] the *COID* advocated aesthetic and moral absolutes for the British nation »[161]. Mrs Bucket est donc un pur produit de ce que la nation souhaite fabriquer. Mais la série, contrairement aux apparences, ne se fait pas le relais de cet idéal politique du foyer de la classe moyenne. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer le point d'honneur que Hyacinth met à la prononciation de son nom de femme mariée : « Bouquet ». Cette obstination exprime en l'occurrence un besoin de cacher son origine sociale. Il est également possible de voir en son prénom une différence avec ses sœurs. Des quatre noms de fleur donnés à ces femmes, seule Hyacinth renvoie à une plante bulbaire, ce qui autorise une allusion rapide à la métaphore biologique de Deleuze et Guattari au sujet du rhizome. Mais ce qui est le plus manifeste est sans conteste la réaction sidérée de tout son entourage qui transforme Hyacinth non pas en point de référence mais comme sujet de moquerie du public. On notera d'ailleurs que tous ses livres s'écroulent à la fin du générique, preuve que le modèle qu'elle représente n'est plus d'actualité. Renée Dickason souligne justement que le choix du public se porte traditionnellement sur des sitcoms reflétant son quotidien comme dans *Eastenders,* alors que le succès de *Keeping Up Appearances* et le ressort comique de la série tiennent dans la réfutation de l'image qui lui est présentée : « [Hyacinth Bucket] is a relatively rare example of wholly unsympathetic character that audience can delight in laughing at and not with »[162]. La réplication du foyer comme symbole de la volonté nationale s'en trouve donc contestée.

---

[161] Deborah Chambers, *Cultural Ideals of Home. The Social Dynamics of the Domestic Space,* Londres, Routledge, 2020, 56-57.

[162] Renée Dickason, « Social Class and Class Distinction *in* 'Britcoms' 1950s-2000s », in Nicole Cloarec, David Haigron and Delphine Letort, eds., *Social Class on British and American Screens,* Jefferson, MacFarland, 2016, 34-57, 54.

Il est possible de dresser le même constat en comparant *Spring and Port Wine*[163] (*SPW*), un exemple de ce qui est communément appelé *Kitchen Sink Drama,* et le film *East Is East*[164]. La comparaison entre les deux œuvres est intéressante à plus d'un titre. Il s'agit dans les deux cas d'adaptations de pièces de théâtre. Toutefois, *East Is East* est présentée par Ayub Khan Din, son auteur (et scénariste du film), comme une autobiographie dans laquelle il relate son adolescence dans les années 70[165]. L'intrigue de *SPW* semble elle aussi se situer seulement quelques années auparavant. Les deux œuvres relatent également le quotidien d'une famille britannique dans le milieu ouvrier et les tensions qui peuvent exister au sein du foyer. Le père dans *SPW* saura canaliser l'envie d'indépendance de ses enfants, chose que le père dans *East Is East* ne pourra pas faire, car l'objet de la divergence avec ses enfants concerne leur double identité culturelle britannico-pakistanaise. La scène d'ouverture des deux films repose globalement sur le même principe ; il s'agit de vues aériennes du quartier où l'intrigue va se dérouler et la présentation de la maison familiale qui est une réplique des autres maisons de son quartier. Rien ne différencie la maison, scène de l'action, des autres. On retrouve la même représentation architecturale que celle photographiée par Sirkka-Liisa Kontinen dans les années 70. Catherine Bernard dit à leur sujet qu'il s'agit de clichés qui appartiennent à la mémoire de la vie ouvrière aujourd'hui révolue[166]. O'Donnell adopte la même démarche puisqu'il s'agit de représenter la mémoire de Khan Din, et il va reproduire le même principe que celui de Hammond, à ceci près que Hammond représente la vie de ses contemporains. Il y a dans *SPW* une volonté de représenter le quotidien contemporain de l'œuvre et c'est précisément le point de divergence entre les deux films. La scène d'ouverture voulue par Hammond repose sur un mouvement naturel qui part de la sortie d'usine et se dirige lentement vers la maison de la famille Crompton[167]. Ce passage fluide du lieu de travail au domicile est accompagné par la joie des ouvriers et ouvrières qui quittent l'usine et rejoignent leur domicile dans un mouvement de haut en bas de l'écran. La domination du milieu public sur le milieu privé est donc prégnante dès le début du film et annonce de manière quasi proleptique que la rébellion des enfants Crompton ne sera qu'une passade facilement maîtrisée. Le

---

[163] Peter Hammond, *Spring and Port Wine* (1970), DVD, Studio canal, 2010.
[164] Damien O'Donnell, *Esat is East* (1999), DVD, FilmFour, 2001.
[165] Ayub Kahn Din, « *East Is East*, the Play I almost Didn't Write », *The Guardian,* 21 October 2009, https://www.theguardian.com/stage/2009/oct/21/east-is-east-ayub-khan-din.
[166] C. Bernard, *Matière à réflexion, op. cit.,* 255.
[167] P. Hammond, *Spring and Port Wine, op. cit.,* 00:34-03:50.

spectateur comprend que l'harmonie qui règne dans la société sera préservée au cœur du foyer. L'image de toute la famille réunie dans la salle à manger autour du piano et chantant à l'unisson autour du père lors de la scène finale confirme cette première impression.

P. Hammond, *Spring and Port Wine*, 1:35:45

Figure 31- L'harmonie familiale dans *Spring and Port Wine*

La scène d'ouverture de *East Is East*[168] se détourne du monde de travail et commence par une parade de rue durant laquelle le pasteur bénit les habitations. La religion et la culture sont alors directement localisées au sein du quartier où l'action va se passer. Les enfants Khan sont tour à tour représentés, et participent non sans joie à la manifestation. Il leur faudra toutefois prendre une rue parallèle pour éviter d'être vus par leur père et rejoindre la foule un peu plus loin. La vue aérienne du quartier repose cette fois sur un mouvement de bas en haut et illustre davantage le souhait des enfants Khan d'investir la sphère publique. Le premier obstacle qu'il leur faut contourner est le foyer familial, donc symboliquement l'autorité du père.

[168] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 00:12-02:49.

P. Hammond, *Spring and Port Wine*, 03:35.

D. O'Donnell, *East Is East,* 01:49.

Figure 32 - Ascendances public-privé

Ainsi que le titre du film le laisse entendre[169], les enfants Khan veulent réunir deux mondes censés ne pas se rencontrer dans la sphère publique telles deux lignes parallèles qui apparaissent clairement à l'écran. Cette scène permet de déduire que, dans le film d'O'Donnell, la conquête de la sphère publique se joue depuis la sphère privée et non l'inverse.

L'incongruité du rôle public dans la sphère privée

Dans la scène d'ouverture de *SPW,* un fondu enchaîné entre Mr Crompton qui huile ses mains avec le même produit qu'il utilise pour sa machine et les mains de Mrs

[169] Le titre du film est extrait de Rudyard Kipling, *The Ballad of East and West* (1889) : « Oh East Is East, and West is West, and Never the twain shall meet ».

Crompton qui sont graissées par le poisson qu'elle découpe[170] confirme que le travail garantit une vie heureuse. On peut y voir, sans trop verser dans le jeu de mots, l'expression d'une vie bien huilée, parfaitement orchestrée, que seul un travail de qualité peut garantir. La représentation des foyers dans le film confirme ce message. La comparaison entre la maison, petite mais cossue, des Crompton contraste avec le dénuement et l'absence de bon goût dans le foyer de leurs voisins[171]. On en conclut qu'un mauvais ouvrier vit dans un mauvais intérieur car c'est le reflet de ses compétences dans la sphère publique. Plusieurs exemples issus des films commerciaux des années 90 tendent pourtant à démontrer que la fonction publique de l'individu n'est d'aucune utilité dans la gestion de son foyer.

Le premier exemple est celui de Sandra, mère de Jamie dans *Beautiful Thing*. En tant que barmaid, Sandra est présentée comme une femme autoritaire qui sait faire respecter les règles dont l'interdiction des mineurs dans le pub dont elle a la charge. On la voit expulser avec force autorité Leah et son petit ami car ils n'ont pas l'âge requis[172]. Elle se voit d'ailleurs confier la gestion intégrale d'un pub dans un quartier plus huppé, preuve de ses grandes qualités professionnelles. Elle n'est toutefois pas en mesure de juguler le conflit avec son propre fils. Dans la scène de leur dispute, il est intéressant de remarquer que Jamie prive sa mère de son rôle dans le foyer en s'adressant à elle par son prénom au même titre que le font les clients du pub. Ce n'est qu'après la fin de leur bagarre que Jamie finit par redonner son titre à sa mère, un titre qu'elle même confesse ne pas avoir appris étant orpheline de mère. Sandra représente l'idée inverse de celle défendue dans *SPW*. Il n'est pas possible de considérer la sphère privée comme le prolongement de la sphère publique. Au contraire, il semble que c'est au sein du foyer que les problèmes sociétaux vont se régler. Nous rejoignons en cela le constat de Giddens :

> The family is the meeting point of a range of trends affecting society as a whole – increasing equality between the sexes, the widespread entry of women into the labour force, changes in sexual behaviour and expectations, the changing relationship between home and work[173].

Pour corroborer ce point de vue, constatons que Mr Khan dans *East Is East* échoue à comprendre ses enfants car il ne parvient pas à faire la distinction entre l'ordre au travail

---

[170] *Ibid.,* 02:32.
[171] P. Hammond, *Spring and Port Wine, op. cit.,*18:54-19:44.
[172] H. MacDonald, *Beautiful Thing, op. cit.,* 15:40-16:48.
[173] A. Giddens, *The Third Way, op. cit.,* 48.

et l'ordre familial. La confusion du personnage se manifeste tout d'abord par l'introduction du fauteuil de coiffeur dans le salon des Khan qui constitue un élément de comique. Si l'incongruité d'un tel objet fait sourire, il n'en demeure pas moins qu'il constitue pour Mr Khan un très bon moyen de relaxation. En l'occurrence, l'objet est, pour le personnage, associé à la fonction de relaxation ressentie chez le coiffeur, alors que pour tous les autres, il s'agit d'un meuble qui n'a rien à faire dans un salon privé. Ce fauteuil représente le symbole de la confusion qui règne dans les esprits entre leur rôle public et leur rôle privé. Plus précisément, ce fauteuil de coiffeur révèle que ce qui est jugé bon dans la sphère publique n'a pas forcément sa place dans l'espace privé[174]. Il est même permis d'ajouter que George Khan ne considère pas sa maison comme un lieu privé. Ses enfants travaillent par exemple dans l'arrière-cour du domicile familial pour fournir la boutique en poisson découpé. Dans cet espace, George se présente comme un patron dur et autoritaire qui met un terme à la joie exprimée par ses enfants, les réduisant alors au silence[175].

Victoria dans *Mrs Brown* suit peu ou prou la même logique. Accablée par son chagrin, elle use de son statut de monarque pour imposer une existence stricte à tout son entourage. L'une des premières séquences du film, dont le but est d'illustrer l'état de souffrance psychologique dans lequel est enfermée la Reine, est commenté par la voix off de Ponsoby qui lit la lettre qu'il écrit à sa femme[176]. Il lui explique que tous les membres du foyer royal sont « prisoners of the Queen's grief », preuve que les deux espaces occasionnent de grandes souffrances si les conventions de la vie publique sont imposées dans le foyer. Pour les personnages, la solution est de se défaire des normes extérieures pour inventer leur propre sphère privée. John Brown en se plaçant à la tête de la table des domestiques au mépris de l'étiquette en est un exemple[177]. Il réfute l'ordre de préséance imposé qui confère aux domestiques en privé l'importance sociale que revêt leur fonction au sein de la maison royale. La désobéissance de Brown aux règles est d'ailleurs ce qui leur permet de ramener Victoria au bonheur personnel.

L'affranchissement de l'espace privé vis-à-vis de l'espace public se retrouve enfin dans l'exemple d'Harry et de son épouse dans *Brassed Off*. S'il existe un lien qui unit le chef

---

[174] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 26:10-26:52.
[175] *Ibid.,* 50:34-51:27.
[176] J. Madden, *Mrs Brown, op. cit.,* 03:48-04:16.
[177] *Ibid.,*21:30.

d'orchestre à son usine, on constate qu'il en est tout autrement pour Harry. Alors que l'homme et la femme ne font que se croiser sans se saluer à l'extérieur de leur domicile lorsque Harry continue de travailler à la mine, ils se manifestent de nouveau une affection mutuelle une fois la fermeture de la mine annoncée. On comprend alors que Harry, bien que dépossédé de son statut d'homme, pilier du foyer, voit son ménage se reconstituer. On y trouve une certaine contradiction avec l'étude menée par Michelle Lamont sur les convictions traditionnelles de la classe ouvrière : « Many keep alive the notion that men should be the principal providers. This generally means that, although most spouses are de facto coproviders, men are viewed as having prime responsibility for providing »[178].

Tous ces exemples révèlent la tension entre le statut de l'individu dans la société et son rôle dans la sphère privée. On remarque toute la nécessité de se défaire de la norme sociale pour trouver sa place au sein du foyer contrairement à ce que *SPW* semblait suggérer deux décennies auparavant. Il devient par conséquent logique que les familles portées à l'écran soient représentatives du changement.

La présentation d'un nouveau noyau familial

Au même titre que le rhizome présente des « évolutions aparallèles » il apparaît que son foyer ne suit pas lui non plus la ligne imposée. Nous évoquions précédemment le fait que ce qui est perçu comme déviances sociales est relégué à la sphère privée. Cela ne signifie pas pour autant que le foyer familial est nécessairement inclusif. On remarque dans *East Is East* que le frère aîné, qui a fui le jour de son mariage, disparaît du mur où toutes les photos de la famille sont exposées dans un fondu enchaîné qui signifie l'oubli[179]. Cette action de relégation et d'exclusion n'est toutefois plus l'apanage de toute la famille qui obéit au père, mais résulte de la décision d'un seul individu. Ella et ses enfants téléphonent en secret au fils répudié par le père. L'espace privé n'est donc pas un espace d'harmonie et de cohésion. Il correspond en cela à la diversité des points de vue exprimés dans toute démocratie. Le foyer n'est pas non plus un lieu rêvé et c'est pourquoi la représentation des différents foyers contraste avec l'image de la famille nucléaire idéale.

Deborah Chambers rappelle que dès les années 50, le rôle de la mère dans l'imagerie du foyer idéal était d'être « the homemaker and the caretaker » et que de nombreuses

---

[178] Michèle Lamont, *The Dignity of Working Men,* Cambridge, HUP, 2000, 34.
[179] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 09:22.

publicités vantaient alors que l'objectif assigné à l'épouse et à la mère était d'assurer le bonheur dans sa propre maison[180]. C'est ce qui se pousse Ella dans *East Is East* à questionner sa compatibilité avec l'image de l'épouse et de mère parfaite. Elle est souvent inquiète du langage et du comportement de ses enfants dans la rue, elle ne veut pas non plus qu'ils aient une réputation d'enfants mal élevés dans l'espace public. Elle se demande juste si elle est « a good mother »[181]. Sa détresse dans la scène, renforcée par une musique douce et mélancolique, renvoie à toutes ses différences avec l'image établie. Le fait qu'elle autorise la circoncision de son benjamin pour des questions religieuses se confond avec sa négligence en tant que mère à veiller à ce que son fils soit opéré plus jeune comme le demandait son époux. Les questions d'Ella Khan ne portent pas sur l'affection qu'elle porte à ses enfants mais sur sa conformité au modèle de mère et d'épouse tel qu'il était établi par la société. Il importe de noter pour l'heure que Mrs Khan, en tant que femme active, doute de sa capacité à remplir ses obligations privées telles qu'elles sont définies par les codes de la société. En effet on note une contradiction dans le film entre son activité professionnelle au sein d'un « fish and chips » et le fait qu'elle ne cuisine jamais pour ses enfants, contrairement à Mrs Crompton, femme au foyer et mère nourricière dans *SPW*. Elle arrive pourtant à réunir tous ses enfants autour d'elle après s'être opposée au mariage arrangé de ses fils[182]. Ainsi, si Ella est en contradiction avec l'image de mère parfaite dans le foyer idéal, elle parvient à maintenir ses enfants unis autour d'elle, et apporte la preuve que la déviation par rapport à la norme imposée ne signifie pas pour autant une dislocation de l'harmonie entre les individus.

Notons en outre que toutes les œuvres mettent en scène des familles monoparentales suite à un divorce ou un décès comme dans *the Full Monty, Beautiful Thing* et *Billy Elliot*, ou des couples en crise comme dans *Brassed Off*. Cette a-normalité est traditionnellement perçue comme la source d'un profond malaise social. On lit dans *The Encyclopedia of Contemporary British Culture* : « Over 70 percent of divorces are initiated by women, and one-parent families may be regarded as one of the results of the women's liberation movement. The increasing number of single-parent families is a cause of much social anxiety »[183]. Cette définition, dont on notera qu'elle renvoie aux entrées « poverty »

---

[180] Deborah Chambers, *Cultural Ideals of Home. The Social Dynamics of Domestic Space*, *op. cit.*, 73.
[181] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 23:53.
[182] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,*1:24:26.
[183] Peter Childs, Michael Storry, *Encyclopedia of Contemporary British Culture,* Londres, Routledge, 1999, 493.

et « prostitution » dans le même ouvrage, suffit à percevoir tout le mépris à l'égard des familles monoparentales. Deborah Chambers estime pourtant que la représentation de ces familles permet de mettre au jour le débat concernant la défense des valeurs morales soit-disant en danger :

> Within news and fictional genres, a public dialogue is taking place between the modern and the postmodern sides of the debate and it is being staged within the print media and television drama, film, radio, books and magazines. I argue that, within this surge of interest in postmodern familialism, these alternatives to the white middle-class family are not necessarily leading to an erosion of family values as such[184].

L'exemple d'Ella illustre parfaitement le propos de Chambers. Mais cette dernière va plus loin encore en démontrant que la famille nucléaire est avant tout une construction marketing qui promeut une harmonie dans des publicités qu'elle donne en exemple. Ce point de vue est partagé par Anthony Giddens qui affirme : « The traditional family was above all an economic and kinship unit »[185]. On comprend donc bien toute la différence entre le modèle socio-économique imaginé et la réalité. Il n'est pas inutile de noter que la publicité semble à la même époque vouloir se détourner du foyer idéal mais de manière bien plus tiède que les films. En février 1997, la nouvelle campagne pour le *Ketchup Heinz* lancée en Grande-Bretagne[186] met en scène un collégien qui se charge des tâches autrefois occupées par sa mère : il va chercher ses frères et sœurs chez la nourrice, veille sur eux à la maison, et prépare le dîner pour qu'il soit prêt quand ses parents rentrent du travail. Ce spot publicitaire a suscité une forme d'enthousiasme comme on pouvait le lire dans *The Independent* :

> Latchkey kids and single-parent families are far from typical fodder used by British advertisers to sell their wares. Peddling dreams rather than the harsh realities of Nineties life. Which is exactly why Heinz chose to break the mould in its latest TV campaign that broke last week[187].

Si on peut considérer que le gros plan sur le jeune garçon livré à lui-même dans le bus peut évoquer le changement dans l'éducation des enfants, il n'en demeure pas moins que la scène finale réunissant toute la famille autour de la table de la cuisine dans une

---

[184] Deborah Chambers, *Representing the Family*, Londres, Sage, 2001, 96.
[185] A. Giddens, *The Third Way, op. cit.,* 49.
[186] *Ladysmith Heinz Ketchup*, 1997, https://www.youtube.com/watch?v=MXjZ9f-29mc
[187] Meg Carter, « Ad Watch » *The Independent,* 15 February 1997, https://www.independent.co.uk/life-style/ad-watch-1278706.html.

ambiance heureuse renvoie toujours à l'image du foyer idéal tel qu'imaginé dans les années 50.

Ladysmith Heinz Ketchup, 00:02. *Ladysmith Heinz Ketchup*, 00:41.

Figure 33 - Le foyer (ré)uni à table dans la publicité

L'approche des comédies populaires au sujet de la redéfinition du noyau familial semble davantage en contradiction avec les idées reçues. La fin plutôt heureuse de chacune de ces fictions montre que la quête du bonheur ou de l'épanouissement personnel n'est pas incompatible avec ces environnements familiaux différents. L'espace privé peut alors être envisagé comme le lieu où la société peut/doit se réinventer et non l'inverse. Nous pouvons alors revenir brièvement sur la scène d'ouverture d'*East Is East* qui tend à démontrer que le véritable obstacle à l'épanouissement personnel est le foyer et que c'est la conquête de celui-ci qui autorisera l'individu à investir la sphère publique.

B) Le foyer ou la société en pièces

Les sitcoms sont traditionnellement conçues pour être facilement compréhensibles du fait de leur format court et puisent alors dans les images traditionnelles permettant d'identifier le personnage et son milieu. Marion Gymnich le rappelle ainsi : « British TV audiences can be expected to recognize a range of class markers [..] as well as the way they dress and decorate their homes »[188]. La représentation du foyer dans ces comédies ne reflète donc que des lieux communs et repose surtout sur un seul et unique lieu physique. Il est intéressant de noter que Bob Spiers a recours au stéréotype du lieu partagé,

[188] Marion Gymnich, « 'The Lady of the House Speaking': the Conservative Portrayal of Class Stereotypes *in Keeping Up Appearances* », in Jürgen Kamm, Birgit Neumann, eds., *British TV Cultural Concepts, Contexts and Controversies, op. cit.*, 240-253, 243.

réunissant tout un chacun en dépit de son individualité dans sa représentation du *Spicebus* dans *Spice World*[189] alors qu'il fait tout l'inverse dans la représentation des lieux dans la sitcom *Absolutely Fabulous*[190]. Certes, le *Spicebus* est ironiquement le contrepoint de la remarque d'Emma : « Why do people stereotype us like that ? »[191] signifiant qu'il y a une double lecture à opérer entre l'image réelle et l'image créée. Toutefois, nous estimons que les sitcoms *Absolutely Fabulous* et *Keeping Up Appearances* détournent davantage la représentation du foyer pour justement critiquer les idées reçues. Jeremy Butler, en analysant la composition de la scène principale où se déroule la sitcom *Frasier*[192], conclut qu'elle est conçue pour faciliter la fluidité des allées et venues des personnages en un lieu unique[193], ce qui n'est le cas dans aucune des deux sitcoms britanniques citées. La représentation du foyer domestique qu'elles proposent repose avant tout sur des espaces clos, distincts les uns des autres. La cuisine dans *Absolutely Fabulous* n'a par exemple pour seule échappatoire que l'escalier qui y conduit. Les intrigues de nombreux épisodes incluent différents espaces du foyer et non un seul, ce qui suggère qu'il faut envisager plusieurs types de réponse à un même problème. La représentation traditionnelle du foyer comme lieu uniforme et homogène s'en trouve remise en question, ce qui autorise Gymnich à affirmer : « Thus, just as in *Absolutely Fabulous,* the depiction of family life in *Keeping Up Appearances* certainly serves to discredit idealised notions of family »[194]. Ce morcellement du foyer en différentes pièces amène tout naturellement à questionner quelles fonctions sociales sont associées à chacun de ces lieux réunis sous un même toit.

Cuisine et dépendances

Les cuisines sont souvent dépossédées de leur fonction première car on y cuisine peu. Dans *Absolutely Fabulous,* il est pertinent de remarquer qu'elle est le lieu principal des épisodes où Eddie et Patsy s'affrontent généralement avec Saffie. C'est depuis cet endroit que naissent les problèmes ou les questions à régler, et il ne sert jamais de lieu où une solution satisfaisante peut être trouvée. Les quelques rares moments où sont organisés

---

189 B. Spiers, *Spice World, op. cit.,* 05:30-06:11.
190 Bob Spiers, *Absolutely Fabulous,* BBC, 1992-2012.
191 B. Spiers, *Spice World, op. cit.,* 21:30.
192 David Angell, Peter Casey, David Lee, *Frasier,* NBC, 1993-2004.
193 Jeremy G. Butler, *Television. Visual Storytelling and Screen Culture,* 5th edition, Londres, Routledge, 2018, 266.
194 M. Gymnich, « The Lady of the House Speaking': the Conservative Portrayal of Class Stereotypes in *Keeping Up Appearances* », *op. cit.,* 242.

des repas, traditionnellement synonymes de convivialité, sont en général des désastres. Eddie refuse par exemple de rejoindre ses proches pour fêter ses quarante ans alors que sa fille a pris l'initiative de les inviter[195]. Dans *East Is East,* Ella et George se confrontent dans un échange froid et menaçant sur la nécessité de parler aux garçons des mariages arrangés pour eux, et pour la première fois George montre un comportement potentiellement violent qui annonce le drame familial à venir[196]. Loin d'être un lieu convivial, la cuisine est révélatrice des tensions entre les personnages. Elle est également le lieu de la dispute violente qui oppose la professeure de danse de Billy au père et au fils aîné[197]. Le montage de cette scène dans *Billy Elliot* et dans *East Is East* est relativement proche dans la mesure où il comprend des alternances champ-contrechamp, isolant davantage chaque protagoniste dans un espace généralement considéré comme un lieu de rassemblement.

La cuisine peut ainsi servir d'exemple à ce que Giddens nomme « shell institutions »[198] . Il fait référence à toutes les institutions qui ne remplissent plus la fonction sociale qui leur a été assignée et il estime que le modèle de la famille traditionnelle en est une. On peut alors envisager que, par métonymie, la cuisine renvoie directement à la contestation de ce modèle familial heureux, que l'on retrouve dans les publicités par exemple, et caractérise ce qui relève du dysfonctionnel. C'est pourtant à la représentation traditionnelle que s'accroche Mrs Bucket dans *Keeping Up Appearances* en convoquant systématiquement sa voisine Elizabeth à venir y prendre un café, moment qui terrifie la malheureuse, affolée à l'idée de casser une pièce du service en porcelaine de Hyacinth. Une brève comparaison entre la cuisine du domicile des Bucket et de celle de la maison de Daisy et Onslow[199] permet de constater que, de manière excessive, l'une est renvoyée à une fonction symbolique de fausse convivialité et que l'autre remplit une fonction utilitaire voire accessoire, mais dans les deux cas, il n'est pas à proprement parler question de repas.

Quand il est évoqué, le moment du repas est aussi un moment douloureux. On le retrouve dans *Beautiful Thing* dans la scène où Ste, par la faute de son frère, sert un plat

---

[195] B. Spiers, *Absolutely Fabulous* (1992), season 1, episode 5, DVD BBC, 2014.
[196] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 45:44-46:13.
[197] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 56:17-58:30.
[198] Anthony Giddens, *Runaway World* (1999) , Londres, Profile, 2002, 34.
[199] R. Clarke, *Keeping up Appearances* (1990), season 1, episode 6, DVD BBC, 2013.

immangeable à son père et se voit contraint par la force de le finir malgré ses excuses[200]. On repère dans la représentation du salon de la famille de Ste la même misère que dans les photos de Richard Billingham prises à la même période dans les Midlands et évoquant sa famille[201]. On y perçoit le même schéma dysfonctionnel où le repas se prend partout sauf autour d'une table et où il n'est prétexte à aucun moment de communication. Le silence pesant de la scène du dîner dans *Beautiful Thing* représente non seulement l'absence de communication mais aussi la peur du jeune homme de la sanction froide et cruelle que va lui imposer son père. Ces exemples sont donc bien loin des clichés publicitaires mentionnés précédemment.

H.MacDonald, *Beautiful Thing*, 13 :25. Richard Billingham, Untitled, 1996.

Figure 34- Repas sans « relief »

A contrario, les arrière-cours sont davantage représentées comme des lieux d'échanges. On peut y voir par exemple Mr and Mrs Khan s'entretenir sur l'éventuel accueil de la première femme de Mr Khan[202] ou bien observer deux épouses de mineurs de *Brassed Off*[203] bavarder à distance, non sans oublier l'occupant de la cour qui les sépare. Une fois encore, la fonction première du lieu semble dévoyée. Lieu privé où on étend le linge à l'écart des regards de la rue, mais aussi lieu d'aisance où se trouvent les toilettes, les arrière-cours deviennent des lieux où il est possible de faire part d'observations personnelles. On remarque toutefois que cet espace est délimité par les murs, restreignant métaphoriquement la portée publique du message échangé. En outre, le fil à linge forme une sorte de séparation entre les interlocuteurs qui peut être perçue comme une entrave à leur entière expression. Les arrière-cours sont aussi des lieux d'observation pour tenter

[200] H. MacDonald, *Beautiful Thing*, *op. cit*.,12:36-13:35.
[201] Source: https:www.saatchigallery.com/artist/richard_billingham
[202] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,*18:10-19:20.
[203] M. Herman, *Brassed Off, op. cit.,*03:48-04:20.

de comprendre la vie. C'est le cas de Sajid dans *East Is East*[204] qui, ne comprenant pas bien pourquoi il a été circoncis, épie l'un de ses frères. Il ne peut toutefois pas avoir les réponses à ses questions car il est surpris par Meenah, preuve que l'arrière-cour est aussi un lieu de contrôle et de restriction de l'information.

M. Herman, *Brassed Off,* 04:19.

D. O'Donnell, *East Is East,* 18:24.

D. O'Donnell, *East Is East,* 54:30.

Figure 35 - Les arrière-cours et les informations contrôlées

L'exemple de Sajid permet d'approfondir l'idée de « shells » exposée par Giddens. Sajid ne souhaite pas ôter sa capuche et certains plans représentent sa propre perception du monde qui l'entoure. Il est précisément dans sa coquille, et cette capuche, dont la

[204] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 54:21-54:41.

fonction première serait de le protéger de la pluie, ne sert finalement qu'à le protéger symboliquement des autres. Le dévoiement des fonctions premières du foyer l'oblige donc à chercher une protection qu'il ne parvient pas à trouver. Cela est d'autant plus juste que, lors de la parade, il défile dans la rue tête nue comme s'il avait moins à craindre de l'espace extérieur que des tensions familiales qui apparaissent là où on ne les attend pas.

Comprendre l'intimité

Les chambres sont davantage révélatrices de l'identité des personnages et de leurs besoins réels. On peut noter qu'elles offrent, dans le cas de la chambre des garçons dans *East Is East,* une possibilité physique d'échappatoire, grâce à la fenêtre qu'emprunte Tariq pour sortir le soir à l'insu de son père[205]. Mais il semble qu'au-delà du besoin de liberté de l'individu, les chambres permettent au spectateur de mieux comprendre ce que signifie la représentation de ce lieu d'intimité.

Dans *Absolutely Fabulous,* la différence de caractère entre Eddie et Saffie, sa fille, est illustrée par l'état de leur chambre : à Saffie, une chambre ordonnée avec le lit dans un coin que Patsy compare volontiers à une cellule monacale[206] ; à Eddie, le désordre, le luxe et le lit placé au milieu. La représentation des chambres ne se limite toutefois pas à ce décor stéréotypé et facilement reconnaissable. On note que la chambre d'Eddie est tout d'abord présentée dès la fin du générique d'ouverture[207] du tout premier épisode depuis une vue aérienne permettant de localiser son lit non seulement au milieu de la pièce mais surtout en plein centre de l'écran, ce qui informe le spectateur sur le besoin presque maladif d'Eddie d'être au centre des préoccupations. L'existence de ce personnage est en effet conditionnée par le besoin d'être remarqué, ce qui se vérifie par ses tenues extravagantes, son comportement excessif et, dans la première scène de l'épisode 1, par la musique de son réveil, elle-même tonitruante. Saffie témoigne d'un état d'esprit tout autre. Son caractère trouve son expression dans l'ordre impeccable de sa chambre. Le fait que son lit soit dans le coin de la pièce évoque non seulement son austérité, mais aussi probablement son besoin d'être entourée. Elle se trouve représentée parmi les objets en arrière-plan, ce qui est la preuve également de son caractère plus effacé et de la priorité qu'elle accorde au travail comme le suggère le bureau au premier plan. Les désirs

---

[205] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 42:22.
[206] B. Spiers, *Absolutely Fabulous* (1992), season 1, episode 6, DVD BBC, 2014.
[207] *Ibid.,* season 1, episode 1.

antagonistes des deux personnages sur lesquels repose chaque conflit sont donc illustrés à la fois par le décor et la position de la caméra. Cela correspond à ce que Hugo Clémot considère être l'une des définitions de l'intimité représentée à l'écran : « l'espace mental privé »[208]. Clémot explique que ce sont des « signes extérieurs que la personne peut donner de son intériorité » qui permettent à l'observateur d'accéder à une meilleure connaissance du personnage.

On retrouve le même procédé dans *East Is East*, en particulier dans la représentation de l'espace mental de Maneer. Il s'agit vraisemblablement de l'un des personnages les plus intéressants de cette œuvre dans la mesure où il arrive à construire son identité en rapprochant à la fois les principes religieux voulus par son père et la culture britannique populaire de sa mère. Il est par ailleurs régulièrement à l'écart des autres qui cherchent tous à construire leur identité.

B. Spiers, *Absolutely Fabulous* (1992), season 1, episode 5, 19:19.

B. Spiers, *Absolutely Fabulous* (1992), season 1, episode 1, 00:26.

D. O'Donnell, *East Is East,* 54:48.

Figure 36 - La chambre et les espaces mentaux privés

[208] Hugo Clémot, « Penser l'intime avec le cinéma », *Archives de Philosophie,* 81, 2018, 235-253, 238.

La singularité de Maneer est résumée ici aussi par le plan qui le représente en train de prier dans une chambre. On peut remarquer qu'il lit au milieu d'une pièce assez ordonnée. L'arrière-plan attire aussi l'attention sur des posters de joueurs de football affichés aux murs, là encore sans ostentation. Son positionnement au centre de la photo dans une sorte de double cadrage, renforce l'impression qu'il s'accommode des restrictions de part et d'autre de son foyer. Cette étude rapide du milieu environnant de Maneer dans un moment de solitude donne à penser qu'il a trouvé un certain équilibre à l'écart du conflit familial opposant deux cultures.

La chambre est aussi l'espace du couple où mari et femme échangent sur leurs projets à l'écart des enfants, à l'instar de George qui révèle à Ella comment il planifie les mariages d'Abdul et de Tariq sans encore les en avoir informés[209]. On trouve toutefois dans *The Full Monty* un aspect plus particulier de l'intimité. Gerald arrive, non sans peine, à avouer à sa femme tous les doutes qu'il nourrit sur le projet de Gaz et aussi combien sa propre apparence physique ne lui semble pas convenir dans une telle aventure[210]. Il évoque également ses craintes vis-à-vis de sa femme et le fait qu'elle puisse le quitter. Cette séquence permet au spectateur de partager les appréhensions de Gerald qui, au-delà des mots qu'il utilise, se manifestent quand il regarde son image dans le miroir de la salle de bain et surtout dans sa décision d'éteindre au plus vite les lumières pour se dérober à la vue de sa femme ainsi que pour refermer cet espace d'intimité qu'il a littéralement mis au jour. Il est permis au spectateur d'assister à une scène où l'intimité d'un couple un peu usé se trouve en quelque sorte secouée par la révélation des pensées intérieures de Dave et la difficulté qu'il éprouve à se faire comprendre. La scène embrasse donc plusieurs dimensions de la représentation de l'intimité à l'écran répertoriées par Clémot : « la monotonie de l'intimité », « l'opacité de l'intimité » et « l'inexpressivité »[211]. Ste est à peu près dans la même situation dans *Beautiful Thing,* lorsqu'il veut révéler à Jamie que son père le bat. Cette confession difficile à exprimer passe cette fois non plus par le verbe mais par la monstration du torse couvert d'ecchymoses de Ste[212]. C'est une forme de mise à nu de son intériorité qui a lieu une fois encore dans l'espace clos d'une chambre.

---

[209] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 44:20-45:02.
[210] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 34:20-35:43.
[211] H. Clémot, « Penser l'intime avec le cinéma », *op. cit.,* 240.
[212] H. MacDonald, *Beautiful Thing, op. cit.,* 34:22-39:01.

Ainsi les chambres jouent-elles le rôle de révélateur d'intimité qu'il faut comprendre ici non pas comme du voyeurisme mais comme la révélation de son intériorité par l'individu ou par l'illustration de l'intériorité du personnage par le biais d'éléments extérieurs. Ces séquences permettent d'étayer le point de vue de Clémot quant à la capacité de révélation contenue dans les films ordinaires :

> En bref, il suffit d'un court extrait […] pour réaliser que, loin de nous rassurer sur la rationalité de nos conceptions de l'intimité, le cinéma ordinaire peut montrer à quel point le doute est l'ordinaire de nos vies et la vulnérabilité l'ordinaire de nos relations avec ceux qui sont pourtant nos proches[213].

Pour comparer brièvement la cuisine et la chambre au sein de la représentation du foyer, il est possible d'assimiler la cuisine à l'espace public où la liberté est contrôlée par un autre supérieur. La chambre est quant à elle le lieu où l'individu peut se révéler plus intimement. Cela fait écho à la séparation traditionnelle entre ce qui doit être public et ce qui a vocation à rester privé. On peut alors se demander quelle fonction joue une autre pièce de la maison : le salon.

Pièce de vie

Nous avons noté précédemment que les repas familiaux n'étaient plus organisés autour d'une table, évocatrice d'un ménage harmonieux. Il est nécessaire de revenir ici sur la signification potentielle de ces repas dans les représentations communes pour mieux apprécier l'importance que revêt leur disparition et l'avènement du salon comme épicentre de la vie du foyer familial. *Mrs Brown* fait un peu figure d'exception parmi les films de notre étude, car nous notons deux scènes qui se font écho et mettent justement en scène[214] le repas que Victoria prend avec sa famille. On remarque que dans la première scène, alors que sa peine l'empêche de remplir ses fonctions de mère et de monarque, Victoria salue sa famille et prend place parmi ses enfants autour du dîner. Dans la seconde scène, alors qu'elle a retrouvé l'énergie d'assumer ses charges, elle salue avec assurance son entourage et prend cette fois place en bout de table. Il est donc simple de dresser le parallèle entre ses fonctions de chef de la nation retrouvées et sa reprise en main de son rôle de cheffe de famille. La table du dîner devient une représentation microcosmique de l'ordre public retinstauré. Les enfants ont de nouveau leur mère quand le peuple a retrouvé sa Reine.

---

[213] H. Clémot, « Penser l'intime avec le cinéma », *op. cit.,* 241.
[214] J. Madden, *Mrs Brown, op. cit.,* 05:50 et 1:23:00.

Dans la logique de réplication de l'ordre public dans le foyer privé, on note également une scène de repas dans *SPW* où le père est au centre de la table pour veiller sur (ou surveiller) son entourage[215]. Il dit également les grâces avant que chacun ait le droit de manger. Mr Crompton est par conséquent bien le monarque absolu et temporel de son foyer. On constate toutefois que cette séquence est précédée d'une autre où, en l'absence du père, les enfants s'adonnent à des occupations que le père réprouverait sans doute[216]. On notera surtout que le salon et la salle à manger ne font qu'un et que le fils aîné des Crompton est assis dans le fauteuil du père. Le trône familial s'en trouve contesté. Le père, après bien des surprises, conserve malgré tout sa place et le dîner familial est de nouveau servi à table à la fin du film. Il semble toutefois que le salon prend progressivement la fonction d'espace de contestation, et que la salle à manger, symbole d'autorité fermement établi, s'efface à son profit.

Il est assez frappant de constater une fois encore que *East Is East* fait écho à *SPW* dans la représentation de la résistance des enfants à l'autorité paternelle en son absence[217]. Cette fois le fauteuil est un divan qui réunit trois des enfants : Meenah, Salim et Abdul, qui occupent tout l'écran. Ils mangent du porc et écoutent le discours d'Enoch Powell en se moquant de la situation de leur père si le projet de « repatriation » était mis en place. Ils diffèrent tant dans leur attitude que dans leur discours quand le père est présent. La transgression ne porte pas précisément sur le rôle du père comme maître de maison, mais sur les préceptes qu'il leur prodigue. La rébellion des enfants Shah est par conséquent d'un niveau supérieur à celle des enfants Crompton dans la mesure où ils s'opposent à l'ordre sociétal souhaité par le chef de famille[218]. Il n'en demeure pas moins que, dans les deux cas, les enfants sont pris de panique à l'annonce du retour du patriarche au domicile et on peut voir le fils Crompton et Meenah essayer de ventiler la pièce pour effacer toute trace de leur relative insurrection.

---

[215] P. Hammond, *Spring and Port Wine, op. cit.,* 19:27-19:44.
[216] *Ibid.,* 12:20-12:55.
[217] D. O'Donnell, *East Is East,op. cit.,* 20:18-21:50.
[218] Voir Figure 37, page 226.

P. Hammond, *Spring and Port Wine*, 12:25.

P. Hammond, *Spring and Port Wine*, 12:34.

D. O'Donnell, *East Is East,* 20:42.

D. O'Donnell, *East Is East,* 21:44.

Figure 37 - Le salon, espace de contestation

Dans ces deux films, on remarque que les enfants désobéissent car ils ont besoin d'être entendus ou parce qu'ils ont des besoins à exprimer que leurs pères n'écoutent pas, de manière quasi autocratique.

Il est pertinent de considérer alors que la disparition de la salle à manger et l'avènement du salon comme lieu de rassemblement de tous les individus du foyer symbolisent un mouvement vers ce que Giddens nomme « the democracy of the emotions » qui permet à chacun d'exprimer ses points de vue sans crainte :

> In a democracy of the emotions, children can and should be able to answer back. A democracy of the emotions doesn't imply lack of discipline or absence of respect. It simply seeks to put them on equal footing. Something very similar happened in the public sphere when democracy began to replace arbitrary government and the rule of force219.

Ces exemples illustrent parfaitement le postulat de Giddens puisque dans les deux cas les enfants aspirent à gagner leur liberté d'expression au sein du foyer. Cependant, la définition que donne Giddens de cette nouvelle forme de démocratie est encore trop restrictive au public des enfants du couple ; le foyer est en effet représenté comme un espace égalitaire ouvert à d'autres individus que les enfants.

---

[219] A. Giddens, *Runaway World, op. cit.,* 64.

La fonction démocratique du salon est de fait d'accueillir les personnes extérieures au foyer proprement dit. Aunt Annie s'y invite fréquemment dans *East Is East*. De surcroît, l'expression d'une vérité autre y est possible. C'est dans le salon de Gerald que, pour la première fois, les protagonistes de *The Full Monty* se mettent à nu et qu'ils s'affirment en refusant que la télévision de Gerald soit saisie par deux hommes. Le ressort comique de ce passage[220] repose sur l'ambiguïté sexuelle que leur présence représente aux yeux des deux déménageurs. Cette scène illustre à un autre niveau la victoire du privé sur le public et l'affirmation de soi par rapport à la norme. Notre hypothèse se trouve confortée dans la scène de la visite de la famille Shah[221] au domicile des Khan quand l'œuvre de Saleem sur l'expression de la féminité atterrit par inadvertance sur les jambes de Mme Khan et la fait quitter le domicile alors qu'elle exprime une opinion tranchée sur la décence féminine dans la société.

P. Cattaneo, *The Full Monty*, 43:47. D. O'Donnell, *East Is East*, 1:22:40.

Figure 38 - Le salon, lieu de confrontation privé-public

Le salon devient symboliquement le lieu où les vies se rencontrent pour composer un ordre nouveau dans lequel chaque forme de vie a sa place. La relégation sociale des multiples formes de vie à l'espace intime permet d'envisager le foyer comme une image du présent que Grossberg considère être un « problem space »[222]. Dans la démonstration de Grossberg, le présent n'est qu'un moment où différents combats se réunissent temporairement pour trouver une issue commune et envisager une forme d'avenir. Selon Grossberg, il incombe justement aux « Cultural Studies » de mettre en lumière ce qu'il nomme « the conjucture », c'est-à-dire ce point où le présent sert à discuter le passé pour

[220] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 40:40 – 43:56.
[221] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 1:14:40-1:23:41.
[222] Lawrence Grossberg, *Cultural Studies in the Future Tense, op. cit.*, 52.

envisager un avenir possible : « Yet the story that needs to be told will have to understand the complex terrain of struggle and the complex play of forces that are shaping what is going on and determining, in different degrees, the lines of possibility leading to different futures »[223]. La représentation du foyer donne alors des indices susceptibles de comprendre comment peut s'opérer cette reconquête de l'espace démocratique public par ceux qui se sont trouvés invisibilisés par la société en étant renvoyés à leur foyer.

C) Le foyer : espace d'une nouvelle forme de démocratie publique

La mise à nu des personnages principaux de *The Full Monty* peut se comprendre comme une réappropriation par l'individu de ce qu'on lui a volé. Dépossédés de leur travail et amenés à vivre une existence précaire, Gaz et ses amis expriment symboliquement qu'on leur a tout pris en se produisant nus sur scène. Ils transforment de ce fait leur infortune en moyen de regagner leur vie tant matériellement que symboliquement. Gaz retrouve par exemple la fierté de son fils et la confiance de son ex-femme au-delà de l'argent nécessaire pour payer la pension alimentaire suite à leur divorce. Cette reconquête de l'espace public où l'individu n'est plus dépendant de la volonté publique puise sa source dans l'espace privé d'un salon. Cette idée étaye l'hypothèse selon laquelle l'accès à la sphère publique suppose en premier lieu d'affirmer son individualité au sein du foyer. Il importe alors de préciser de quelle(s) façon(s) les aspects de cette reconquête de la vie démocratique sont représentés dans les scènes de vie au cœur des foyers.

Faire acte de vérité

Pour permettre d'expliquer de quelle vérité il s'agit, une rapide comparaison avec le film réaliste *Billy Liar*[224] est justifiée. Barnaby Taylor estime à juste titre que les décisions en privé de Billy ont des répercussions sur sa vie publique : « The many tangled lines of Billy's life are about to culminate in a moment of excruciating exposure »[225]. Billy doit

[223] *Ibid.,* 72
[224] John Schlesinger, *Billy Liar,* Vic Films, 1963.
[225] B. F. Taylor, *The British New Wave. A Certain Tendency, op. cit.*, 53.

rendre compte de son refus de partir à Londres alors qu'il s'en était vanté. Ce n'est toutefois pas ce qu'il faut entendre par « faire acte de vérité ». Personne ne comprend nécessairement les motivations personnelles du mensonge de Billy et c'est davantage le jugement porté sur son comportement qui est représenté aux yeux du public. *A contrario*, les films de notre étude représentent davantage l'appropriation de la vérité par les personnages comme moyen de résister à la pression du jugement extérieur. C'est le cas de Sandra, la mère de Jamie, qui accepte de révéler l'homosexualité de son fils à sa collègue au cœur du salon[226]. Certes, elle répond à l'air interrogateur de son amie suite aux sous-entendus de Jamie par une paraphrase : « I won't be a grandmother » mais il s'agit de la première étape qui lui fera gagner en confiance et danser en public aux côtés de son fils. Sandra exprime alors la vérité qui, jusqu'alors, se devait d'être cachée. Elle correspond en soi à ce que Cavell estime être la différence entre public et privé, et que Sandra Laugier explique ainsi : « To be not public is not to be private, it is to be inexpressive »[227]. Ce n'est donc pas une distinction entre deux types de lieu, mais le fait que l'individu ait quelque chose à dire et qu'il l'exprime. Une personne doit se taire, non pas parce qu'elle y est contrainte, mais parce qu'elle n'a tout simplement rien à dire. Les sphères publiques et privées sont par conséquent des lieux d'expression de soi sans hiérarchie d'importance.

L'acte de vérité se niche aussi dans l'absence de tout artifice ou de déguisement. Phil dans *Brassed Off* se cache derrière Mr Chuckles son alter ego, un clown dont il endosse le costume pour animer des fêtes familiales. Il espère que cet autre personnage l'aidera à combler ses besoins d'argent liés à la perte de son emploi. Son obstination prend fin lors d'une séquence où, de retour d'un goûter d'anniversaire, Mr Chuckles ne peut rien pour préserver sa famille d'une saisie mobilière[228]. Il redevient Phil, forcé de baisser la tête face aux hommes de main et humilié devant ses enfants. La caméra suit le passage de l'insouciance feinte à la réalité crue en accompagnant Mr Chuckles par un plan continu de la rue à la maison, la caméra donnant l'impression qu'elle ne peut plus le suivre malgré ses chaussures démesurées quand il comprend l'urgence de la situation. Le plan se resserre un peu et la caméra devient fixe, placée juste derrière l'un des hommes de main pour témoigner de la soumission de Phil. Il ôte sa perruque et commence à se présenter tel qu'il est. Enfin la caméra présente Phil et sa famille plein cadre alors qu'il est à terre. Son épouse

---

[226] H. MacDonald, *Beautiful Thing, op. cit.,* 1:17:31-1:18:20.
[227] S. Laugier, « Rethinking the Ordinary: Austin after Cavell », *op. cit.,* 93.
[228] M. Herman, *Brassed Off, op. cit.,* 52:24-53 :48.

finit par le quitter avec les enfants. Ce n'est que lorsque Phil se rend compte que son travestissement ne lui permettra pas de fuir ses obligations, qu'il retrouvera toute sa famille. Il ne perd donc pas sa famille à cause de son chômage mais à cause de son refus d'accepter la vérité. Il reprend sa place en affirmant ce qu'il est réellement.

M. Herman, *Brassed Off,* 52:24.

M. Herman, *Brassed Off*, 52:36.

M. Herman, *Brassed Off,* 52:52.

M. Herman, *Brassed Off*, 53:48.

Figure 39 - Le travestissement comme déni de vérité dans *Brassed Off*

Pour accéder à la vérité, le sujet doit aussi parfois transgresser les règles, à l'instar de Sandra qui fouille dans les affaires scolaires de Jamie pour trouver la réponse à ses questions inavouées[229]. Tariq pénètre également avec force dans la chambre de ses parents pour accéder au contenu du coffre où son père cache les habits de mariage qui lui sont destinés[230]. Dans ces deux exemples, les personnages ont besoin de trouver au sein de leur foyer la vérité dont ils supposent l'existence mais à laquelle ils n'osent pas se confronter. En présentant cet acte de transgression comme un acte nécessaire à l'expression de soi, les deux œuvres correspondent à ce que Cavell considère être la portée philosophique des œuvres cinématographiques :

[229] H. MacDonald, *Beautiful Thing, op. cit.,* 58:24-58:48.
[230] D. O'Donnell, *East Is East,* 55:43-57:41.

> If it is part of the grain of film to magnify the feeling and meaning of a moment, it is equally part of it to counter this tendency, and instead to acknowledge the fateful fact of a human life that the significance of its moments is ordinarily not given with the moments as they are lived [231].

Ces films montrent en effet que la vérité par rapport à soi-même consiste à accepter de voir ce qui est en général à côté de soi mais que l'on tait. La liberté individuelle dépend alors de l'expression de notre opinion vis-à-vis de cette vérité. Ce n'est pas exactement la vérité cachée contestée par le postmodernisme ainsi que la définit Jane Flax :

> Post-modernism calls into question the belief (or hope) that there is some form of innocent knowledge to be had…By innocent Knowledge, I mean the discovery of some sort of truth which can tell us how to act in the world in ways that benefit or are for the (at least ultimate) good of all[232].

Flax considère que ce qui est présenté comme une vérité n'est en fait qu'un guide de bonne conduite autocratique qu'il faut contester. La réfutation de ce qui est donné pour acquis se retrouve tout à fait dans ce constat, mais l'approche de Cavell est différente. Ce dernier estime qu'il incombe à l'individu de trouver la vérité au-delà des apparences car elle masque ce qui compte véritablement. L'individu reprend donc le pouvoir de décider quoi penser au sujet de ce qui lui est présenté comme une vérité. Toutes les vérités ne sont pas forcément prétextes à contestation, mais il importe que chacun ait le droit d'exprimer son opinion à leur sujet de manière démocratique. On retrouve de fait les principes de la « democracy of the emotions » établis par Giddens. Cela étant, à l'image des manifestations urbaines présentées dans *Billy Elliot* par exemple, l'accès à une nouvelle forme de démocratie requiert souvent une confrontation violente par rapport à l'ordre en place.

Une négociation parfois violente

Nigel Mather souligne que *East Is East* mélange les codes de la comédie et du drame en incluant des scènes de violence conjugale qui créent une véritable rupture au sein de la fiction dont le ton est présenté comme léger. Le slogan promotionnel du film en France : « une comédie qui croustille », est un exemple que le film est vendu comme ce qui est

---

[231] S. Cavell, *Themes out of School, op. cit.*, 11.
[232] Jane Flax, « The End of Innocence », *in* Judith Butler, Joan W. Scott, eds., *Feminists Theorize the Political,* Londres, Routledge, 1992, 445-463, 447.

communément appelé aujourd'hui un « feel good movie » alors qu'il présente une dimension autre qui fait tout son intérêt. Mather dit justement au sujet du film :

> The scenes of violence, I would contend, are particularly shocking to an audience because they form such a contrast to the previous moods of earthy humour pervading the narrative, and force spectators to reassess their views and impressions of George, and recognise he is a character that must be taken seriously[233].

Mather fait référence aux scènes de la deuxième partie du film lors desquelles George fait preuve d'autorité pour mater toute expression d'opinion contraire à la sienne au sein de sa famille. Deux séquences qui se répondent l'une à l'autre attirent particulièrement l'attention. La première montre George en train de frapper violemment Maneer, qui tente d'empêcher que Tariq soit puni pour avoir violé le contenu du coffre, puis Ella qui veut s'interposer pour protéger son fils[234]. La seconde scène de violence familiale a lieu lorsqu'Abdul, l'un des fils les plus résignés, s'interpose en empêchant son père de s'en prendre de nouveau à sa mère lorsque les Shah sont mis à la porte du domicile[235]. Lors de cette dernière scène Abdul empoigne son père et lui fait face. Ce n'est pas le cas dans la première scène où Maneer et Sajid ne peuvent qu'observer en silence la colère que déchaîne George sur leur mère. Maneer est représenté en plan rapproché derrière un rideau qui floute ses expressions. Sajid est quant à lui derrière la porte et son visage est encadré par la petite fenêtre. L'expression des jeunes garçons est donc à la fois à demi-cachée par la mise en scène et on perçoit que rideaux et portes représentent les moyens d'oppression présents dans le foyer qui les empêchent de s'exprimer. Ils ne peuvent donc pas faire politiquement corps avec leur mère dont le corps, physique cette fois, est meurtri sous leurs yeux. On a là un motif récurrent de la rétention d'information et du contrôle des individus lorsqu'ils sont tenus à distance de la réalité.

On retrouve l'importance des portes en particulier dans *Keeping Up Appearances*. Hyacinth prend toujours grand soin de fermer la porte de sa cuisine pour empêcher qu'Elizabeth entende la vérité réprouvée sur sa famille. Dans *Beautiful Thing,* Sandra essaie aussi mais en vain de raisonner le père de Ste qui a exclu son fils de chez lui en s'adressant à lui par la fente pour le courrier présente dans la porte d'entrée de l'appartement. La voix

---

[233] Nigel Mather, *Tears of Laughter. Comedy Drama in 1990s British Cinema, op. cit.,* 101.
[234] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 56:44-59:52.
[235] *Ibid.,* 1:23:25-1:25:50.

de Sandra est symboliquement minorée par ce porte-voix réduit. Les oppresseurs ont par conséquent des moyens de juguler toute rébellion à l'intérieur même de leur demeure.

Dans le salon, George est en revanche pris à défaut par Abdul qui ne lui offre aucun moyen de mettre à l'écart les voix qui s'élèvent contre lui. Rien n'empêche ce corps à corps. Le fait qu'Abdul soit face caméra permet de voir que le reste de sa famille est physiquement derrière lui. Il est en position de domination à la fois physique et politique. Cela étant, George n'est pas exclu de la cellule familiale car, en dépit de ses actes répressibles, Ella affirme qu'il demeure son mari et rappelle à la fratrie qu'il reste leur père. La véritable conséquence de l'affrontement entre Abdul et son père n'est pas l'exclusion mais l'expression de l'égalité des opinions au sein du foyer[236].

Cette séquence permet de considérer la définition du tiers-espace, concept défendu par Homi Bhabha, qui n'est pas sans rappeler la notion d'espace tiers que nous avons présentée jusqu'ici : « Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques qui échappent au sens commun »[237]. Le salon des Khan illustre très bien cette idée selon laquelle l'individu doit créer un nouvel ordre qui réunit finalement la sphère d'autorité publique et la sphère d'existence privée. C'est justement ce que recherche le rhizome. Le premier tiers-lieu, espace d'existence du rhizome, est donc bien localisé au sein de sa propre maison. Le foyer devient la représentation en miniature du fonctionnement politique que Rancière perçoit comme suit : « L'essence de la politique est la manifestation du dissensus, comme présence de deux mondes en un seul »[238]. Deux visions opposées du fonctionnement familial sont bien au cœur du conflit familial qui divise les Khan. La domination tyrannique de George qui cherchait à avoir le consentement de ses enfants par soumission à la force est mise à mal par l'expression du désaccord d'Abdul. Le cinéma propose ici en l'occurrence un nouveau modèle d'espace démocratique qui peut être transposé à la vie politique. Il n'en demeure pas moins que cet espace de démocratie renouvelée, fidèle à la concurrence des opinions, ne présente pas un monde policé.

---

[236] Voir Figure 40, page 234.
[237] Homi K. Bhabha, Jonathan Rutherford, « Le tiers-espace », *Multitudes* 3:26, 2006, 95-107, 98.
[238] Jacques Rancière, *Aux Bords du politique,* Paris, La Fabrique, 1998, 241.

D. O'Donnell, *East Is East,* 58:48.

D. O'Donnell, *East Is East,* 59:31.

D. O'Donnell, *East Is East,* 1:23:27.

Figure 40 - Résignation et résistance dans *East Is East*

La présentation au monde

La troisième et dernière étape du cheminement de l'individu vers une démocratie des émotions en dehors du foyer consiste à confirmer qu'il a bien acquis son statut public, au sens cavellien du terme, dans sa sphère privée ; c'est-à-dire qu'il sait exprimer ce qu'il a à dire. On trouve parmi les représentations du foyer un lieu tout particulier marqueur de la transition entre les deux mondes : le seuil de la maison.

Pour Hyacinth Bucket, le seuil de sa porte d'entrée principale est celui où elle exige à toute personne qu'elle estime à son service (facteur, dépanneur…) ou d'un statut inférieur de se déchausser. Elle affirme ainsi son autorité au sein du foyer. Elle invite par

ailleurs sa voisine Elizabeth à passer par la porte de service de la cuisine et ne peut pas supporter la présence de ses sœurs Daisy et Rose ainsi que de son beau-frère sur le pas de la porte. Le seuil fait fonction ici de point de présentation de la qualité des visiteurs et occupants de la maison au regard des autres habitants du quartier. Dans une démarche quasiment inverse, Saffie interdit à sa mère l'accès à la maison quand cette dernière rentre ivre d'un défilé de mode[239]. C'est cette fois la décence à l'intérieur du foyer qu'elle souhaite préserver. Enfin, Trevor, le frère de Ste, l'empêche de rentrer dans l'appartement pour signifier sa supériorité physique une fois qu'il a forcé Leah à couper sa musique alors que Ste n'y est pas parvenu. Tous ces exemples illustrent l'importance du seuil du foyer comme symbole de domination de l'un par rapport à l'autre. Contrairement à l'expression égalitaire : « to be on equal footing », le seuil est le lieu où l'inégalité se manifeste qu'elle soit à l'intérieur ou à l'extérieur.

Pourtant, le seuil de la maison des Khan est porteur de dimensions différentes[240]. On y accède par une marche qui permet à Meenah par exemple d'exercer sa supériorité physique sur Earnest venu lui proposer un bonbon. En cela, le seuil reste le lieu d'expression de la domination. Mais le seuil des Khan remplit deux autres fonctions. Nous pouvons nous intéresser dans un premier temps au plan large, où, assis sur le seuil du domicile, Sajid est filmé de dos en train de regarder la rue. La porte est bien entendu ouverte et le contraste entre le premier plan, représentant le corridor d'entrée, et l'arrière-plan, qui donne sur la rue, confère l'impression du passage de l'ombre à la lumière. La position de Sadjid témoigne ici de son conflit identitaire. Il est placé entre les deux espaces et semble aspirer à occuper l'extérieur où joue un autre petit garçon. On note aussi qu'il porte sa capuche. Nous avons déjà évoqué la fonction de protection inefficace que celle-ci revêt, mais on comprend que Sadjid n'est, dans la situation présente, pas en mesure de se révéler tête nue. Cet espace entre deux mondes résume toute l'intrigue sur laquelle le film repose. Les enfants Khan sont en effet associés à deux cultures. La langue anglaise, comme le souligne Lena Robinson, leur attribue d'ailleurs des adjectifs composés qui permettent à Robinson de conclure que ces enfants portent « a hyphenated identity »[241], qui témoigne d'une maladresse ou d'une incapacité de la langue à embrasser la

---

[239] B. Spiers, *Absolutely Fabulous* (1992), season 1, episode 1, DVD BBC, 2014.
[240] Les trois plans qui illustrent cette analyse sont présentés dans la figure 41, page 237.
[241] Lena Robinson, « South Asians in Britain. Acculturation, Identity and Perceived Discrimination », *Psychology and Developing Societies* 17:2, 2005, 181-194, 182.

multiculturalité comme composante à part entière des identités nationales. Le seuil où se trouve Sadjid correspond donc à l'expression visuelle de ce trait d'union entre deux mondes qui ne l'autorise pas à s'affirmer complètement. La musique extradiégétique qui accompagne ce passage souligne toute la tristesse du jeune garçon à se retrouver dans un entre-deux. Ce n'est qu'après qu'Abdul a mis un terme à la tyrannie familiale que Sadjid se passera de sa capuche. Cela conduit à considérer la troisième fonction du seuil dans le film.

La scène finale présente quatre des fils Khan disposés tels des athlètes sur un podium sur le seuil de la maison. Abdul, le plus âgé des quatre, se tient fièrement sur la marche du pas de porte, entouré de ses deux frères disposés en fonction de leur âge, et enfin Maneer, quatrième dans l'ordre d'arrivée, au pied de la marche. La comparaison avec le monde du sport tient dans l'image de la récompense accordée à la « performance » de chacun des quatre garçons en fonction de sa capacité à défaire l'autorité du père. Si la victoire d'Abdul est incontestable, l'impertinence permanente de Tariq, l'œuvre d'art de Saleem et la relative passivité de Maneer se voient alors classées par ordre de mérite dans la conquête du foyer. Les « champions » se trouvent présentés au monde. De surcroît, le seuil de la maison n'est plus pour eux un seul point de passage. En se tenant ainsi, ils expriment à l'extérieur qu'ils existent et que leur voix peut être entendue. Ils deviennent visibles aux yeux de tous après avoir gagné leur droit d'expression au sein du foyer. Ruth Maxey souligne que la pièce de Khan Din traite de la difficile victoire qu'ils ont remportée : « In *East Is East*, Khan Din explicitly considers the difficult territory negotiated by the biracial Khan as the children of George, […] openly critical of '*English*' family practice »[242]. On retrouve donc la même idée transposée cette fois à l'écran. Elle est d'autant plus juste que cette séquence répond à la scène d'ouverture où les enfants Khan étaient condamnés à passer derrière leur père par les arrière-cours pour tenter de négocier ce droit à partager le territoire extérieur avec les autres. Ils n'ont plus à se cacher tels des personnages flous et minuscules en observant leur père[243]. Le cliché des fils Khan sur le seuil leur permet symboliquement d'occuper visiblement le premier plan.

[242] Ruth Maxey, *South Asian Atlantic Literature 1970-2010*, Édimbourg, EUP, 2012, 142.
[243] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,*02:14.

D. O'Donnell, *East Is East,* 21:16.

D. O'Donnell, *East Is East,* 27:10.

D. O'Donnell, *East Is East,* 1:29:04.

Figure 41 - Le seuil et l'expression de l'identité dans *East Is East*

Il ne faut toutefois pas considérer que la victoire des enfants Khan les autorise à vivre dans un monde plus inclusif. Ils restent confrontés à des adversaires dans la sphère publique cette fois. L'autre côté de la rue est en effet toujours occupé par Mr Moorhouse dont le nom mérite d'être brièvement souligné tant il peut signifier qu'il est « amarré » à sa maison, ce qui illustrerait bien sa sympathie avec les théories politiques d'Enoch Powell, reposant sur le rapport entre race et terre, et prônant le retour des « étrangers » dans leurs pays. L'analogie du personnage avec son modèle politique se retrouve dans un plan qui le représente hurlant au sujet de son carreau cassé et dans une posture parfaitement

identique au poster de Powell qui vient d'être déchiré sous le choc[244]. Cela signifie que les enfants Khan ont gagné le droit d'appartenir à la sphère d'existence publique mais qu'ils trouveront sur leur chemin des personnes opposées à eux. Mather déclare justement à ce sujet : « Equally, the conclusion to the scene suggests that the forces of oppression may be shattered, but not necessarily destroyed »[245]. Le seuil peut donc être perçu comme une avancée significative vers l'extérieur mais qui demeure encore précaire et à consolider. Soulignons à ce propos que le frère aîné des Khan, qui a été le premier à fuir l'oppression du père, n'a pas retrouvé sa place devant la maison. On peut alors déduire que la victoire n'est que partielle.

L'espace privé, autrefois considéré comme espace de relégation dépendant des principes érigés à l'extérieur, est perçu dans les films de notre corpus comme un espace complexe et multiple où l'individu doit acquérir sa liberté pour investir ensuite l'espace public. Le foyer devient à la fois prescripteur d'identité et creuset des identités multiples. Dans les exemples analysés, il se trouve que ce sont les principes démocratiques négociés à l'intérieur du foyer qui autorisent l'individu à affirmer son existence à l'extérieur. Le domicile familial est défait de son image traditionnelle d'harmonie acquise d'avance ; cette dernière est au contraire présentée comme l'objectif d'une quête, émaillée de moments de conflits. Le foyer condense alors tous les noyaux dans lesquels l'identité individuelle peut se constituer et faire germer l'estime de soi. En schématisant quelque peu les propos de Honneth, on retrouve la cellule aimante et protectrice dans la représentation de la chambre, l'espace de solidarité et de rapport aux autres identifiable dans les pièces de vie et la reconnaissance sociale de la valeur personnelle symbolisée par le seuil. Quoi qu'il en soit, pour faire écho au vieil adage que nous avons cité au début de ce chapitre, il importe à chaque individu de défendre son château au sein même de son domicile.

---

[244] *Ibid.,* 54:16.
[245] N. Mather, *Tears of Laughter. Comedy Drama in 1990s British Cinema, op. cit.,* 106.

CONCLUSION

À ce stade de notre étude, nous avons établi qu'il fallait comprendre qu'un film était national à partir du moment où le public reconnaissait en la représentation qui lui était proposée à l'écran des éléments distinctifs de sa vie personnelle. L'une des qualités inhérentes recherchées dans le cinéma populaire est justement sa capacité à susciter auprès des spectateurs une réflexion sur leur propre identité. Alors qu'un récit national tend à promouvoir l'unité nationale par le biais d'un modèle unique, un cinéma populaire s'empare de la multiplicité des modèles pour promouvoir une unité nationale. Or, l'identité individuelle se trouve tiraillée entre un besoin d'exprimer sa différence et de rechercher la reconnaissance auprès des autres au risque d'un certain conformisme. Cela conduit alors à une nécessaire réévaluation de l'héritage culturel pour qu'il intègre différentes formes de vie et ne soit plus le véhicule d'un modèle unique. Les films populaires britanniques des années 90 portent justement à l'écran des individus pour lesquels le besoin de s'affranchir de contraintes nuisibles à l'expression de leur « je » intime entre en conflit avec la nécessité qu'ils éprouvent d'appartenir à un « nous » collectif, signe d'une reconnaissance de leur existence. C'est toute la difficulté qu'ils éprouvent pour se positionner dans deux sphères distinctes de leur identité qui constitue la toile de fond des intrigues des œuvres de notre corpus.

Notre analyse des personnages, ainsi que de leurs milieux publics et privés, permet de conclure que la volonté d'universalité qui motive les films commerciaux britanniques des années 90 les amène bien à représenter la société sous des formes variées qui contredisent une perception, parfois manichéenne et figée, de la société, héritée de générations antérieures. Les personnages, s'ils souffrent de leur situation sociale, trouvent une énergie autre en réinventant leur espace de vie. Cette vision positive qui contraste avec le réalisme anti-thatchérien de la décennie précédente repose pourtant sur les mêmes procédés qui tendent à représenter une vision plausible de la réalité. On peut aussi y déceler une certaine analogie avec les propos d'Oscar Wilde quand il promeut une vision de la société où l'individualisme est le moyen de garantir à tous les hommes les possibilités de se réaliser et de ne plus être considérés comme des éléments négligeables : « [The poor] is merely the infinitesimal atom of a force that so far from regarding him, crushes him :

indeed, prefers him crushed, as in that case he is far more obedient »[246]. Dans les fictions commerciales étudiées, l'individu, devenu électron libre d'une société en quête de réinvention de son espace public, continue à chercher comment sa sensibilité personnelle peut être enfin prise en compte là où il se trouve. L'espace devient hybride, permettant à l'individu d'exprimer sa singularité en opposition à l'ordre imposé et en relation avec ses aspirations personnelles. On note donc un changement de paradigme qui, au lieu de parler de catégorie de peuple, parle d'individu, et tente d'embrasser autant de formes de vie possibles potentiellement constitutives d'un tout que l'on peut qualifier de nation. Toutefois, si certaines analyses tendent à trouver des échos très proches du New Labour, d'autres spécialistes à l'instar de James Leggott remarquent une certaine ambiguïté dans le message politique porté par ces œuvres :

> This uncertainty over social status is deeply ingrained within British film culture, which remains unsure whether the nation's class hierarchy is its greatest asset or its utmost shame, something of export value or something to be challenged or transcended. Furthermore, British cinema of the Blair years has only partly been 'on message' with New Labour's 'virtual ban on thinking or speaking of class relations, or class agency, or class as a still meaningful category of analysis'[247].

Nous partageons globalement ce sentiment. Les personnages représentés sont certes tous confrontés aux questions de leur classe, en particulier la classe ouvrière qui doit faire face à un très fort chômage. Mais leur cheminement paraît transférable à tout individu : le besoin d'être considéré, le besoin d'avoir sa place dans l'espace public et celui de ne pas devenir invisible. Les œuvres de notre étude s'arrêtent quelque part au milieu du gué entre la contestation de l'ordre social et l'affirmation d'une identité autre. En somme, ces œuvres se trouvent dans une sorte de tiers-lieu où les stéréotypes sociaux sont décriés mais où la place dans la société relève d'un effort permanent de redéfinition. On peut alors affirmer qu'elles reflètent la sorte de déshérence identitaire que Turner remarque au sujet de la société britannique des années 90. Les dénégations du principe d'une société solidaire, les discours d'intégration sociale et la dévolution peuvent en effet en être les causes.

On perçoit donc dans les narrations des œuvres commerciales étudiées des propositions de vie en communauté telles des tentatives de médiation ainsi que Caune les définit dans son plaidoyer pour élargir l'espace public :

---

[246] Oscar Wilde, *The Soul of Man under Socialism* (1891), Londres, Minerva, 2021, 9.
[247] J. Leggott, *Contemporary British Cinema. From Heritage to Horror, op. cit.*, 88-89.

> Une des raisons de la demande de médiation doit être recherchée dans la rupture entre le social et le politique. Dans cette rupture, la notion de personne, formation historique, s'est volatilisée pour se cristalliser sous une forme déshumanisée et abstraite, parce que désocialisée : celle de l'individu de la postmodernité. La médiation peut se présenter comme l'opération qui fait accéder au réel ce qui est enfoui dans les profondeurs du social, comme jonction entre une histoire passée et une histoire qui reste à faire, comme relation expressive entre des subjectivités[248].

Il s'agit bien, justement, de parler du processus qui peut réunir toutes ces subjectivités dont parle Caune. Pour clarifier toute la difficulté de cette entreprise, nous empruntons à John Clarke le terme de « condensed multiplicities »[249]. En effet, l'espace réduit du foyer est bien le point de jonction entre des individualités multiples et parfois contradictoires. Il est envisagé comme le point de départ de cette expression de soi au sein d'un groupe, autorisant alors l'individu à trouver les clefs pour s'affirmer dans la société. On peut par conséquent interroger l'analogie troublante entre la dévolution et la fracture sociale ressentie au Royaume-Uni à cette période et l'expression à l'écran de ces « royaumes uniques » dont l'individu est le seul monarque. Or, et c'est bien ce que Clarke souligne, il nous incombe de ne pas privilégier une de ces individualités par rapport à une autre, chacune ayant sa raison d'être et constituant un point d'entrée pour toute analyse culturelle. L'entreprise n'en est que plus complexe, mais un moyen d'y parvenir est au contraire d'aller chercher quel(s) sujet(s) peu(ven)t fédérer ces individus multiples. En recherchant à susciter l'adhésion du plus grand nombre de spectateurs, les films commerciaux peuvent justement rendre visibles les éléments qui peuvent relier les individus les uns aux autres pour envisager un avenir partagé. Nous déterminerons dans une partie prochaine si cette vision du partage induit un partage des pouvoirs mais il s'agit d'abord de comprendre comment ces films se proposent de contourner le risque de fragmentation sociale en créant l'unité par la pluralité. Ce sont précisément ces dénominateurs communs qu'il convient d'étudier à présent.

---

[248] J. Caune, *Pour une éthique de la médiation, op. cit.,* 271.

[249] John Clarke, « Looking for the Conjuncture. Condensations of Time and Space », *in* Éric Maigret, Laurent Martin, dirs., *Les Cultural Studies au-delà des politiques des identités, op. cit.*, 81-92.

DENOMINATEURS COMMUNS

INTRODUCTION

Il a été établi que le combat principal des individus réside dans la reconnaissance de leur individualité au sein d'une société. Le risque de répondre à une société éclatée économiquement et socialement par un modèle de société fragmenté culturellement est grand. Giddens explique justement ce défi auquel le Royaume-Uni se trouve confronté à la fin du XXe siècle :

> The dilemma of unification versus fragmentation […] has its pathologies. On the one hand, we fix the type of person who constructs his identity around a set of fixed commitments […] Such a person is a rigid traditionalist, in a compulsive sense, and refuses any relativism of context. On the other hand, in the case of a self which evaporates into the variegated contexts of action, we find the adaptive response […] characterized as 'authoritarian conformity'[1]

Giddens montre que dans les deux cas, l'identité de l'individu n'est pas réelle, soit elle lui est imposée, soit il se l'impose en fonction du contexte. L'objectif, qui fait écho au concept d'universalité mesurée, est de trouver un équilibre entre l'uniformisation et l'éclatement de la société. Se pose alors naturellement la question de trouver par quel(s) moyen(s) toutes ces formes de vie peuvent se retrouver dans le récit national. Alwyn Turner met clairement en évidence que la culture devient l'enjeu premier de cette intégration au sein de la société britannique dans les années 90, ce qui a modifié le discours politique :

> Because the changes that are emerging —and that were apparent even during Major's Premiership— have been driven not by politics, but by the democratisation of culture. The popular demand for cultural recognition was evident in the rise of docusoap and the video diary on television in the 1990s, leading inexorably to the reality TV of the new century. It was to be seen in the nation's choice of heroes who were believed to embody 'normality', a concept so ill-defined that it stretched from Princess Diana through David Beckham to Jade Goody[2].

Le constat de Turner fait ressortir trois aspects particuliers de la démocratie culturelle. Il s'agit dans un premier temps de considérer que la culture populaire est aussi importante que la culture des élites qui a conditionné le discours national jusqu'alors. Il souligne aussi l'importance de la télévision dans la perception des héros nationaux et on

---

[1] A. Giddens, *Modernity and Self-Identity, op. cit.,* 190.
[2] A. Turner, « John Major and the Classless Society », *op. cit.,* 324.

remarque enfin que c'est sur un critère de normalité que ces héros sont choisis. Turner reconnaît lui-même toute la difficulté pour lui de donner une définition précise des bases de cette culture populaire. Cette définition n'est pas non plus très claire dans le discours de Chris Smith, si ce n'est qu'il insiste bien sur le rôle-clef que joue la culture dans la perception de la société par chacun et que c'est en effet un enjeu de cohésion nationale. Il est permis de rester dubitatif sur ses références aux grands auteurs du canon tels que Wordsworth ou Coleridge dont la simple évocation révèle une dissonance avec les allusions à David Beckham et Lady Diana dans l'analyse de Turner[3]. Afin de clarifier les fondements de la démocratie culturelle, il faut délaisser les considérations politiques pour se demander véritablement de quels changements il est question, et ce qu'ils signifient dans le moment présent où ils se produisent. C'est, une fois encore, l'un des intérêts des « Cultural Studies » dont Grossberg fait mention :

> *Cultural Studies* seek to find ways of rethinking imagination itself, of rethinking what it means to analyze a conjuncture in ways that open up the present to other possible futures, to other 'possible' actualities. It attempts to escape the simple utopian projection of realities that have no basis in the realities [..] of the present; in favor of possibilities that can only be imagined through the understanding of the present[4].

Pour éclairer ce point de vue, nous pouvons comparer la référence à Elizabeth I dans *A Canterbury Tale*[5] à *Elizabeth*[6] telle que Khapur la représente. Dans le premier film, Alison, la jeune « land girl », doit défendre sa vertu sur des critères érigés par la tradition élisabethaine, alors que le film de Khapur parle d'une jeune reine amoureuse qui fait de la vertu un élément de caractérisation du personnage politique qu'elle a inventé et non une obligation personnelle. Ce changement de représentation de la souveraine trahit donc les préoccupations caractéristiques de chaque période.

Puisque, du point de vue de Turner, la « normalité » est un critère d'héroïsation dans les années 90, il paraît logique de comprendre ce qui peut être qualifié de normal pour identifier ce qui peut unir chaque individualité à l'œuvre filmique qui lui est présentée. Nous partageons la démarche de Leveratto et Jullier qui placent l'expérience du spectateur-consommateur au cœur de l'étude de la réception[7]. Le lien entre l'œuvre et le

---

[3] C. Smith, *Creative Britain, op. cit.,* 22-23.
[4] L. Grossberg, *Cultural Studies in the Future Tense, op. cit.,* 94.
[5] M. Powell, E. Pressburger, *A Canterbury Tale,* Archers Film Production, 1944.
[6] Shekhar Kapur, *Elizabeth,* Polygram, 1998.
[7] Jean-Michel Leveratto, Laurent Jullier, « L'expérience du spectateur », *Degrés* 142, 2010, 1-16.

public repose donc sur une relation de proximité entre les deux. C'est cet écho qui peut permettre de définir le critère du normal. Pour ce faire, il importe d'étudier quels éléments de culture du quotidien sont potentiellement facteurs d'une unité dont il faudra définir la nature. C'est plus précisément la représentativité des objets du quotidien qu'il faut mesurer, au même titre que le rôle des icônes historico-culturelles de la nation dans ce roman réinventé, au sein duquel la « Britpop » entre en jeu. Ce travail suppose de considérer les moments de communion proposés aux individus, non seulement dans la fiction, mais aussi par le biais de méta-références à la vie quotidienne des individus ainsi que la volonté d'unir toute production culturelle nationale sous la bannière de *Cool Britannia*.

CHAPITRE 5 - LE QUOTIDIEN REINVENTE ?

Cavell insiste beaucoup sur le potentiel créatif lié à la redécouverte du quotidien. Ce qu'il nomme « the surrealism of the habitual »[8], consiste à interroger ce qui nous entoure pour mieux en percevoir le sens, ne pas se résigner à une routine sclérosante mais au contraire considérer que chaque jour est un combat qui mérite d'être mené. Cavell envisage donc l'avenir dans un quotidien sans cesse renouvelé : « The prospect is not the passing of years but for the willing repetitions of days »[9]. Giddens défend un point de vue différent quand il estime que l'avenir doit représenter « something worth dying for »[10]. Giddens offre alors une vision davantage idéalisée de ce pour quoi chacun doit se battre pour l'avenir. Il semble que ces deux approches ne sont toutefois pas si incompatibles que cela si on considère que la vie quotidienne est un idéal en soi, pour autant qu'on en découvre la richesse. L'objet de consommation, celui du quotidien ordinaire, peut-il alors faire partie intégrante de ce processus de découverte ? Il peut censément être investi d'une signification autre que celle purement utilitaire qui lui est allouée. En partant de ce postulat, nous pouvons alors tenter de mettre au jour quel message est contenu dans la visibilisation des objets du quotidien à l'écran et, surtout, essayer de comprendre s'ils sont porteurs d'indices laissant supposer un potentiel renouveau du discours national. Il n'est pas inutile de faire référence ici à la chanson « Made in England » d'Elton John[11] qui a rencontré un certain succès dans les « charts » britanniques au milieu des années 90. Si le titre de la chanson renvoie à la fierté du chanteur d'être un produit national à l'exemple de la Ford Cortina[12], véhicule emblématique de l'industrie britannique, il souligne toutefois à quel point il est encore difficile pour lui en tant qu'homme homosexuel d'être accepté au sein de la société. Il appelle à une révision de l'identité nationale : si la Ford Cortina est un produit manufacturé qui fait partie de la culture britannique, il mérite à ce titre d'être lui aussi un sujet reconnu car il a été conçu sur le même sol. Cette comparaison de l'artiste à un objet du quotidien illustre alors toute la difficulté de comprendre le sens de ces objets réputés fédérateurs tant ils peuvent convoquer un sentiment de fierté nationale — une

---

[8] S. Cavell, *In Quest of the Ordinary, op. cit.,* 458.
[9] *Ibid.,* 449.
[10] A. Giddens, *Runaway World, op. cit.,* 69.
[11] Elton John, « Made in England », The Rocket Record Company, 1995.
[12] Le nom commercial « Cortina » renvoie à une série de véhicules produits de 1962 à 1982 pour le marché britannique produits par Ford Britain. Source : www.autocar.co.uk.

forme de nationalisme historique — mais aussi aider à dénoncer des injustices ou exprimer une volonté de renégocier les traditions.

De manière plus générale, la chanson de John interroge sur l'identité de l'individu dans la société. On note déjà une ambiguïté sur le titre de son œuvre. Il parle d'Angleterre alors qu'il est considéré comme un artiste britannique. Mais, au-delà de cet aspect sur lequel il faudra revenir, c'est le rapport qu'il établit entre ce qu'il aspire à être et le statut conféré à un objet qui pose question. La comparaison est d'autant plus surprenante que les grandes figures historiques britanniques sont légion. Elton John a préféré faire passer son message en invoquant un objet commun, facilement reconnu par tous. Cela invite à reconsidérer la place allouée aux icônes nationales historiques dans ce quotidien culturel réinventé et de comprendre en outre par quel(s) moyen(s) la démocratie culturelle a pu se mettre en place. Enfin, notre choix de citer ici Elton John est motivé par la problématique soulevée par François Albera au sujet des travaux d'Eisenstein qui conférerait au cinéma une capacité à s'approprier toutes les autres formes d'art : « Quelle place accorder à l'affirmation selon laquelle le cinéma 'dépasse' et 'englobe' les autres arts en raison de sa coïncidence avec l'époque, la modernité industrielle, technique, sociale, politique ? »[13]. En effet, il existe un lien très proche entre la musique pop britannique et bon nombre d'œuvres du corpus et il importe de savoir si cet autre art du quotidien guide le discours national proposé par ces films ou si, au contraire, il est utilisé par les réalisateurs de film pour soutenir leur message. Cela conduit donc à mesurer également l'importance de la musique pop dans la démocratie culturelle et sa capacité à fédérer les individus.

A) Objets de conjonction

Il convient de rappeler à quel point un objet peut être sociologiquement investi de sens. Émile Durkheim fait clairement ressortir cette relation particulière de l'individu à l'objet en mentionnant le drapeau qui n'est matériellement qu'un morceau de tissu mais porte un sens plus profond : « On perd de vue que le drapeau n'est qu'un signe, qu'il n'a pas de valeur par lui-même, mais ne fait que rappeler la réalité qu'il représente ; on le traite comme s'il était lui-même cette réalité »[14]. L'étude de ces signes visibles à l'écran doit faire

[13] François Albera, « Quel héritage renions-nous ? », *in* Naoum Kleiman, Antonio Somaini, eds., *Sergueï Eisenstein, Notes sur une histoire générale du cinéma* (1946-1948), Paris, AFRHC, 2013, 201-212, 201.
[14] Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), Paris, PUF, 2013, 300.

ressortir les indices culturels forts dont ils seraient potentiellement porteurs pour que leur sens soit interrogé. Si l'on suit les principes énoncés par Grossberg sur l'intérêt des « Cultural Studies », il importe de comprendre en quoi les objets du quotidien peuvent révéler non seulement une critique du présent, un rapport au passé mais aussi un projet d'union entre différentes problématiques.

Le rapport symbolique à l'objet

L'un des motifs récurrents dans *East Is East* est le ballon sauteur orange que l'on retrouve systématiquement dans des scènes incluant Sajid[15]. Ce jouet très populaire dans les années 70 sert indiscutablement au metteur en scène à évoquer cette décennie à travers des éléments facilement reconnaissables et garantissant, au même titre que les lieux, un certain réalisme. Il n'est pas difficile de trouver encore des publicités de cette période pour valider la présence de cet objet dans la précision de la reconstitution du contexte historique. Il s'agit là d'un moyen simple de fédérer les spectateurs ayant pu jouer avec ce ballon durant leur enfance. Il serait toutefois erroné de considérer que cet objet ne serve que cet objectif. Si l'on remarque les différents moments où il apparaît, on constate qu'il illustre symboliquement l'état d'esprit du jeune Sajid en fonction du déroulement des événements. Quand un autre enfant joue à sauter sur le ballon sur le trottoir opposé à son domicile, Sajid semble rêver être à sa place. Le montage inclut un plan objectif représentant la vision de Sajid et l'on remarque que le passage du petit garçon d'en face est encadré par les contours de la capuche de Sajid, trahissant alors ses souhaits inavoués de changer de place. Nigel Mather fait d'ailleurs allusion à la portée métaphorique de l'objet :

> *East Is East*'s own period settings of the early 1970s is evoked by images of space-hoppers, with their propensity to burst and then lie deflated in the street being used to connote the fragility and ephemeral quality of some of the decade's more colourful innovations (and social hopes?)[16].

Il semble toutefois que Mather ne développe pas suffisamment la portée sociale de cette métaphore. Le fait que Sajid ne joue jamais autrement qu'avec les jouets des autres, ou avec une canne de pêche de fortune pour pêcher dans le caniveau, indique que le ballon sauteur marque une différence de niveau de vie entre les Khan et certains autres habitants

[15] Voir figure 42, page 252.
[16] N. Mather, *Tears of Laughter, op. cit.,* 203.

du quartier. Le nom anglais du jouet peut suffire quant à lui à faire référence au désir du jeune garçon de sauter de l'autre côté du trottoir où il pourrait mener la vie à laquelle il aspire. Le ballon sauteur ne reflète véritablement que les espoirs particuliers de Sajid et non ceux, tout aussi fragiles, de ses frères ou d'autres petits garçons de sa génération. Il suffit pour s'en convaincre de se référer à la scène où la famille arrive chez des amis à Bradford à bord du van[17]. La scène d'arrivée débute par un ballon analogue qui se trouve coincé puis éclaté par le véhicule. Le cousin, conducteur du van, promet alors le remboursement du ballon auprès de son jeune propriétaire. Si la répétition de la présence du ballon participe à l'aspect comique de la scène, il n'en demeure pas moins que le jeune garçon qui le possède est en mesure de défendre ses intérêts face aux adultes, une chose dont Sajid est dépourvu car il ne possède rien. Le « Space Hopper » garantit en somme une forme d'émancipation et de droit à l'expression aussi bien physique que verbale. Il remplit en cela une fonction analogue à celle des vestiaires du garage où travaille Abdul. Ce dernier convoite discrètement les posters de femmes dénudées que ses collègues affichent dans leurs casiers, alors que le sien est vierge de toute image à connotation érotique[18]. Il s'agit cette fois d'émancipation sexuelle puisqu'Abdul n'a pas le droit de choisir sa future épouse. Pour en revenir au ballon, le constat de Mather sur sa qualité médiocre, qui n'est pas sans rappeler le déclin industriel des productions britanniques de la décennie, paraît tout à fait fondé. L'idée défendue par Mather selon laquelle le ballon ne procure qu'un amusement temporaire, illustrant le peu d'espoir de toute une génération est également très juste, mais, une fois encore, Mather néglige le fait que le ballon se rapporte exclusivement au monde de l'enfance et plus particulièrement à Sajid. Ce dernier passe à côté d'un ballon sauteur crevé, jeté aux ordures, au moment où il a abandonné tout espoir d'un changement au sein de sa famille avant la visite de la famille traditionaliste des Shah. Dans ce plan précis, Sajid occupe cette fois le trottoir d'en face qu'il a convoité. On l'observe dans un plan large en train de constater la déchéance du jouet. Certes on peut y percevoir la fragilité « historique » de l'objet mais cette rencontre entre Sajid et l'objet convoité semble signifier que le trottoir d'en face, lieu où réside le voisin xénophobe, n'a rien à lui proposer d'autre que de récupérer ses rebuts. Ce n'est qu'à la toute fin du film, alors que les enfants Khan ont résolu leur problème, que Sajid repart

[17] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 31:26-31:40.
[18] *Ibid.,*14:34-14:48.

jouer au milieu de la rue avec d'autres enfants qui utilisent leur ballon sauteur, non plus sur le trottoir opposé, mais dans l'espace partagé. Loretta Collins-Klobah considère de ce fait que le ballon sauteur représente le pas vers la multiculturalité : « The child's toy performs incredibly multi-layered work in the film evoking […] cross-cultural changes »[19]. La scène finale lui donne tout à fait raison puisque Sajid, qui a quitté sa capuche, se fond dans le même espace que les autres enfants. Il semble cependant qu'à ce moment précis de l'histoire, le ballon est renvoyé à sa simple fonction de jouet car le désir de Sajid d'être intégré aux autres est satisfait.

Source :http://www.advertisingarchives.co.uk/

D. O'Donnell, *East Is East,* 1:29:39.

D. O'Donnell, *East Is East,* 27:16.

D. O'Donnell, *East Is East,* 1:13:36.

Figure 42 - Les différents sens du ballon sauteur dans *East Is East*

Cet exemple permet d'attirer toute l'attention sur les degrés de signification de la visibilité d'un objet à l'écran. On comprend qu'il propose plusieurs niveaux de lecture fédérateurs

[19] Loretta Collins-Klobah, « Pakistani Englishness and the Containment of the Muslim Subaltern in Ayub Khan Din's Tragi-Comedy Film *East Is East* », *South Asian Popular Culture* 1:2, 2003, 91-108, 103.

dans la mesure où chacun correspond à un type d'expérience spécifique en fonction du spectateur. Ce constat permet d'avancer que la présence du ballon sauteur constitue une « phrase-image », pour emprunter ce concept à Jacques Rancière. C'est-à-dire que la présence visuelle de l'objet contribue à exprimer le point de vue voulu par l'auteur. L'image se substitue ainsi à la parole pour soutenir le discours de l'artiste :

> La phrase-image bouleverse cette logique. La fonction-phrase y est toujours celle de l'enchaînement. Mais la phrase enchaîne désormais pour autant qu'elle est ce qui donne chair. Et cette chair ou cette consistance est, paradoxalement, celle de la grande passivité des choses sans raison. L'image, elle, est devenue la puissance active, disruptive, du saut, celle du changement de régime entre les deux ordres sensoriels. La phrase-image est l'union de ces deux fonctions[20].

Le ballon est à la fois évocateur d'une période, un souvenir d'enfance, symbole d'une industrie prolifique mais déclinante, critique sociale et métaphore d'un désir d'émancipation socio-culturelle. Ce faisant, le ballon, référentiel culturel multiple, permet à l'auteur de signifier au spectateur qu'ils partagent des expériences communes et de l'inviter à comprendre son ressenti le plus intime. Il y a donc bien congruence entre un discours universel et la manifestation d'un point de vue davantage personnel.

Les excès de la réduction réifiante

La visibilité de l'objet comme moyen de discours permet également de dénoncer un comportement consumériste vide de tout sens social. C'est le cas dans *Four Weddings and a Funeral* lorsque la liste de mariage de Carrie comporte une statue de pygmée, vouée à être un simple objet de décoration de sa future maison. La portée culturelle symbolique initiale allouée à l'objet est oblitérée pour ne lui attribuer qu'une fonction ornementale. Carrie lui donne d'ailleurs autant d'importance que le cendrier qu'elle propose à Charles de lui offrir[21]. Le point de vue naturaliste des consommateurs occidentaux néglige la portée « totémiste » de l'objet dans sa culture initiale pour reprendre les termes de Philippe Descola[22]. Dans ce cas, ce comportement, qui est un des ressorts comiques du passage où Charles cherche à acheter un cadeau de mariage peu onéreux, révèle une attitude à l'objet critiquée par les artistes car elle est dépourvue de toute démarche culturelle. Ce type de comportement est l'un des principes récurrents sur lesquels repose la satire de *Absolutely*

---

[20] Jacques Rancière, *Le Destin des images, op. cit.*, 39.
[21] Mike Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 56:42-58:06
[22] Philippe Descola, « La fabrique des images », *Anthropologie et sociétés* 30:3, 2006, 167-182, 168.

Fabulous. Emig Rainer, dans son étude de l'épisode « Hospital »[23], conclut : « the sitcom's multiple subversions and blatant political incorrectness offer it scope for a wide-reaching social and cultural critique »[24]. Cette analyse est tout à fait juste et se vérifie également dans l'épisode « Holidays in France »[25]. On constate que, par la présence d'objets du quotidien suscitant des réactions démesurées de la part d'Edwina en particulier, l'auteur caricature, en témoin de son époque, un mode de consommation dont la seule finalité reste la distinction sociale. Eddie, reconvertie en décoratrice d'intérieur, dépouille littéralement une tribu nomade nord-africaine pour conférer aux murs de la cuisine de sa cliente un style « third-world chic » auquel elle tient que la mention « Greenpeace approved » soit attribuée. Le même épisode montre Eddie et Patsy éprouver une répulsion physique devant le paysan français, surpris de leur présence dans un mas qu'elles occupent par erreur. Le point culminant de l'épisode demeure sans conteste la séance de dégustation de vin dans un château qui tourne à la beuverie incontrôlée des deux protagonistes. Le gros plan sur Edwina, représentée de profil, la bouche ouverte avec du vin qui coule le long de son cou lui confère une apparence gargantuesque donnant l'impression qu'elle engloutit ce qui lui est donné sans réfléchir. Aussi la portée culturelle initiale de tous les objets cités ou présents dans l'épisode est-elle sacrifiée sur l'autel d'une consommation outrancière, caractéristique des deux héroïnes principales.

B. Spiers, *Absolutely Fabulous,* season 1, episode 3, 21:08.

Figure 43 - Critique de la consommation à outrance dans *Absolutely Fabulous*

[23] B. Spiers, *Absolutely Fabulous* (1993), season 2, episode 1, DVD BBC, 2014.
[24] Emig Rainer, « Exploding Family Values, Lampooning Feminism, Exposing Consumerism », *in* Jürgen Kamm; Birgit Neumann, eds., *British TV Comedies, op. cit.*, 197-211, 205.
[25] B. Spiers, *Absolutely Fabulous* (1992), season 1, episode 3, DVD BBC, 2014.

On retrouve une démarche sensiblement analogue dans *Keeping Up Appearances*, mais elle porte cette fois sur la vénération que voue Hyacinth à tout ce qui a trait à la grandeur britannique passée et sur le refus de voir ce qui symbolise sa déchéance. On retrouve en particulier la fameuse Ford Cortina mentionnée par Elton John et qui se trouve être la guimbarde pétaradante d'Onslow que Hyacinth refuse de voir stationnée devant chez elle. Hyacinth préfère sa Rover 200 parfaitement entretenue. L'analogie entre les deux voitures dans la série n'est certainement pas innocente. On peut tout à fait y voir une allusion au fait que la Cortina n'existe plus (elle a été remplacée par un modèle à visée mondiale, la Ford Sierra), et que la Rover 200 est l'une des dernières représentantes de la production automobile nationale. On remarque au passage que la disparition de la Cortina a été le sujet du rap, désormais célèbre, de l'humoriste Alexei Sayle : « Ullo John Gotta New Motor? »[26], signifiant que la classe populaire a dû se tourner vers des productions étrangères pour trouver une voiture abordable. *A contrario*, la publicité de lancement de la Rover 200 insiste sur le terme « breed »[27], garantissant à son propriétaire qu'il a en main tout le savoir-faire presque séculaire du fleuron industriel national. Ces deux véhicules servent à illustrer une forme de discrimination sociale. L'obstination de Hyacinth à écarter son beau-frère autant que possible ne tient donc pas dans la représentation culturelle conférée à l'objet mais dans sa signification sociale. On retrouve alors une évocation des deux nations thatchériennes qui est le sujet satirique de la sitcom.

R. Clarke, *Keeping up Appearances,* season 1, episode 2, 19:37.

R. Clarke, *Keeping up Appearances,* season 1, episode 6, 19:37.

Figure 44 - Deux voitures, deux nations dans *Keeping up Appearances*

[26] Alexei Sayle, « Ullo John! Gotta New Motor? », Springtime, 1982.

[27] La publicité de lancement de la Rover 200 que possède Hyacinth est disponible sur www.youtube.com/watch?v=gYATlgi_EpY.

Tous les exemples cités ici renvoient donc à l'écueil de la démocratie culturelle quand elle n'arrive pas à faire office de médiation. On constate en effet que Hyacinth, Eddie et Patsy témoignent par leur relation aux objets d'une incapacité à communiquer avec les autres qui ne peuvent pas s'offrir ce qu'elles consomment. Jean Caune parle dans ce cas de « réduction réifiante » où « la culture est perçue comme un ensemble ordonné d'objets — un mode de classement qui lie les éléments entre eux » mais qui est « considérée comme indépendante de ceux qui la vivent »[28]. Disons, pour clarifier ce point de vue, que les personnages des deux sitcoms investissent les objets d'une culture qu'elles vivent par procuration sans pour autant en percevoir le sens exact. Dans ces cas précis, les objets visibilisés sont un moyen pour l'artiste de dénoncer un mode de consommation fondé sur la discrimination culturelle ou sociale qui n'a plus lieu d'être. Nous retrouvons également ce que Giddens nomme les « pseudo-selves »[29], c'est-à-dire les individus qui (se) trompent sur leur réelle identité culturelle en essayant de s'en approprier une autre. Le fait de ne conférer, comme c'est le cas ici, à un bien culturel qu'une valeur marchande, conduit certains individus à considérer que la possession de cet objet suffit à elle seule à les distinguer et à illustrer ce qu'ils sont vraiment. Or, il s'agit là d'un manque d'authenticité voire d'une tromperie sur ce que le sujet prétend être. Eddie, par exemple, semble penser qu'un simple tampon « Greenpeace approved » sur un mur suffira à cacher le fait qu'elle a dépouillé une tribu sur l'autel de la mode pour décorer une simple cuisine.

Il est essentiel de considérer que tout objet, aussi banal puisse-t-il sembler, requiert d'être analysé non pas dans sa seule capacité à rendre crédible le contexte, mais dans le sens qu'il porte métaphoriquement. Qu'il soit une composante de la phrase-image ou un révélateur du comportement des personnages, il peut participer à la dynamique du discours de l'artiste. Il serait tentant, au vu des exemples cités ici, d'affirmer qu'ils mettent en exergue des changements souhaitables et souhaités au cœur du récit national. Cela étant, et c'est bien ce qui constitue à la fois la difficulté et l'intérêt de l'étude culturelle des objets, le discours qu'ils portent, ou le débat qu'ils suscitent, peut aussi raviver un message nationaliste passéiste.

---

[28] J. Caune, *Pour une éthique de la médiation, op. cit.,* 212.
[29] A. Giddens, *Modernity and Self-Identity, op. cit.,* 191.

Un nationalisme déguisé ?

On ne peut pas nier la dimension commerciale du film populaire. Cette œuvre étant destinée à être vue, elle constitue de ce fait un moyen privilégié de communiquer au public le désir de posséder ce qu'il voit sur l'écran. De ce point de vue, l'œuvre filmique peut adopter les principes de la publicité télévisée. Jeremy Butler a identifié huit thématiques que la publicité convoque pour permettre au consommateur d'investir l'objet d'un sens particulier : « TV commercials present an ongoing discourse about objects and attempt to connect them to a wide range of meanings »[30]. L'étude de Butler nous autorise à reconsidérer la présence de l'automobile garée devant la maison du nouveau petit ami de Mandy dans *The Full Monty*. Il a déjà été fait mention du fait que Mandy habitait dans une sorte d'îlot de richesse et la présence de la Rover 200 série 2 devant le garage confirme non seulement cette impression, mais permet d'en apprendre davantage sur son petit ami. Si on étudie les signifiants attribués à ce véhicule dans son spot publicitaire on remarque qu'ils jouent sur trois des éléments identifiés par Butler[31]. La trame narrative du film publicitaire repose à la fois sur le luxe du véhicule traditionnel de la marque ainsi que son prix accessible qui justifient à eux deux le slogan « How do they do it ? » qui se retrouve métaphoriquement illustré par la prouesse de voir la voiture positionnée sur une falaise visiblement inaccessible. En outre, on remarque le changement dans la communication commerciale de la marque Rover où le référentiel du pronom « they » interpelle. Fait-il référence aux têtes pensantes de la société ou au sacrifice de ses ouvriers ? Quoi qu'il en soit le véhicule positionné sur une falaise fait clairement écho à la culture insulaire du pays et renforce donc ses liens avec le consommateur local. Il n'est toutefois plus question de distinction de classe par rapport à la version précédente, propriété de Hyacinth, car l'argument prix prévaut et rend le véhicule moins marqué socialement. Qui plus est, la question soulevée dans le spot publicitaire est bien celle que se pose Gaz qui cherche à obtenir à nouveau la garde alternée de son enfant et est surpris des moyens que ses pairs ont trouvés pour gagner de l'argent. En voyant ce véhicule chez Mandy, on comprend que son compagnon diffère en tous points de Gaz. Il peut s'offrir un véhicule cossu, ce qui est en soi le premier élément d'influence publicitaire. Il n'a pas à s'en sentir coupable

---

[30] J.G. Butler, *Televison, Visual Storytelling and Screen Culture*, *op. cit.*, 191.

[31] Le film promotionnel de la Rover 200 série 2 pour le marché national est disponible à l'adresse suivante : www.youtube.com/watch?v=zb8ygTdJCUk

car le véhicule reste abordable ; on retrouve ici le septième argumentaire publicitaire cité par Butler. Enfin, il ne participe pas à la dystopie ambiante mais croit à l'utopie d'une nouvelle industrie britannique qui sait se distinguer par de nouvelles prouesses, ce qui est le huitième ressort thématique que Butler identifie. Cela confirme notre idée selon laquelle le film repose sur un discours ambigu entre dystopie et utopie sociales. Il reconnaît d'un côté que l'industrie traditionnelle automobile sombre littéralement mais présente un véhicule national porteur des espoirs d'un renouveau potentiel. Il importe cependant de rappeler que l'histoire du constructeur Rover s'achèvera brutalement en 2005, ce qui offre au spectateur d'aujourd'hui une perception potentiellement autre de ce véhicule qui évoque alors la désillusion des Britanniques sur l'échec de la renaissance de leur industrie. Cela étant dit, le compagnon de Mandy ne peut pas être considéré comme un traître à sa nation en possédant un tel véhicule[32]. Il agit juste comme miroir inversé pour Gaz, en lui signifiant ce que son ex-femme attendait de lui.

Nous insistons ici sur l'automobile parce qu'elle revêt une dimension particulière parmi les produits industriels, ainsi que le souligne Tim Edensor : « cars signify national identity as familiar, iconic, manufactured objects emerging out of historic systems of production and expertise »[33]. L'industrie automobile britannique fut en effet l'une des gloires nationales passées et l'un des symboles les plus marquants de la désindustrialisation et de la privatisation. Elle marque également l'accès à la mobilité pour tous et le désarroi économique de la société comme le confirme Kristin Ross : « The automobile industry, more than any other, becomes examplary and indicative: its presence or absence in a national economy tells us the level and power of that economy »[34]. Pour corroborer ce point de vue, il peut être fait référence à la scène de *Brassed Off,* durant laquelle la limousine du directeur de la mine oblige littéralement les mineurs à lui laisser la place après qu'il a décidé de faire fermer le site[35]. Il n'est pas vraiment surprenant que son véhicule soit une Citroën XM, une voiture française fabriquée en France, symbole d'une perte d'identité de l'excellence britannique au profit de productions étrangères. Précisons que Gloria, perçue comme une potentielle traîtresse, roule quant à elle dans une vieille VW Beetle. L'état usé

---

[32] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 1:08:18.
[33] Tim Edensor, « Automobility and National identity. Representation, Geography and Driving Practice », *Theory, Culture and Society* 21:101, 2004, 101-119, 102, https://doi.org./10.1177/0263276404046063.
[34] Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonisation and the Reordering of French Culture,* Londres, Mit, 1995, 19.
[35] M. Herman, *Brassed Off, op. cit.,* 59:46.

du véhicule compense sûrement le fait que c'est un véhicule étranger, mais il renvoie au rôle difficile de la jeune femme qui se trouve entre deux mondes. Il paraît alors pertinent d'interpréter ce choix de véhicules comme l'illustration du démantèlement de l'industrie nationale durant les années 80-90.

En outre, le nationalisme latent du film en devient tout à fait perceptible. Ross MacKibbin cite à ce propos plusieurs exemples où la voiture est associée à l'opinion politique de son propriétaire. Le directeur de l'usine correspond au modèle du « Mondeo Man » dans la société. Ce type de consommateur, dont le nom fait référence au propriétaire de Ford Mondeo, véhicule destiné à une clientèle mondiale, est considéré à cette époque comme un citoyen ultra-conservateur. MacKibbin le décrit ainsi : « the political construct Mondeo Man does not like paying taxes, is not community-minded, is hedonistic, admires businessmen and disdains trade-Unions and is suspicious of the state »[36]. La représentation de l'opinion politique est donc liée aux objets de la vie courante et cela renvoie au « banal nationalism »[37] que Michael Billig identifie. Billig démontre dans son ouvrage que le sentiment nationaliste est cultivé dans la représentation des objets du quotidien car ils donnent l'impression de prendre part à l'ordre naturel des choses telles qu'elles devraient être : « Thus, nationalism is the ideology by which the world of nations has come to seem the natural world »[38]. Le sentiment d'appartenance national est donc cultivé par l'omniprésence d'une certaine forme de quotidien. Faire apparaître les objets nationaux dans un quotidien non perturbé et les objets étrangers dans des moments où le quotidien est menacé devient en soi un moyen d'encourager la consommation de biens produits sur le territoire national.

On comprend alors ce qui a été reproché au nouveau James Bond incarné par Pierce Brosnan dans les années 90. Dans *Goldeneye*[39] par exemple, il troque son Aston Martin de fonction pour une BMW Z3. Le financement de ce type de film à gros budget repose en partie sur le placement de produits[40] et on retrouve d'ailleurs la promotion du français Perrier dans une scène rocambolesque tournée à Moscou. Cela étant, ces choix, dont le

---

[36] Ross MacKibbin, « Mondeo Man in the Driving Seat », *London Review of Books* 21:19, 1999, https://www.lrb.co.uk/the-paper/v21/n19/ross-mckibbin/mondeo-man-in-the-driving-seat.
[37] Michael Billig, *Banal Nationalism* (1995), Londres, Sage, 2002.
[38] *Ibid.,* 37.
[39] Martin Campbell, *Goldeneye,* United Artists, 1995.
[40] Voir l'interview de Devery Holmes qui était en charge du placement de produit pour *Goldeneye* dans *Sight and Sound,* octobre 2006.

public international s'est peu ému, ont eu une résonance particulière au Royaume-Uni. Soulignons que le BFI classe *Goldeneye* dans la catégorie D, ce qui signifie qu'il est porteur d'un contenu culturel majoritairement britannique en dépit d'un financement principalement américain. Il en va de même pour le deuxième opus de la série avec Brosnan, *Tomorrow Never Dies*[41], qui a confirmé cette tendance à visibiliser les objets non britanniques et a subi le feu de critiques acerbes concernant la perte d'identité nationale du héros. Ainsi York Membery, qui a travaillé sur la biographie de Brosnan, rapporte plusieurs reproches à cet égard dont celui du *Times* lors de la première du film : « In so doing, he has lost a good deal of his Englishness. His suits are now from Milan, not Saville Row, his cars and motorcycles are from Germany, not Aston Martin. Worst of all, his most useful gadget is now a Swedish cellphone »[42]. Le cas de Bond illustre, si besoin était, toute la difficulté pour un film commercial de satisfaire à l'image nationale et trouver des financements étrangers pour pouvoir être diffusé. Toutefois, l'ambition commerciale des autres films de notre corpus reste bien plus modeste que celle de la franchise Bond ; et si ce dernier est plus proche du « Mondeo Man », on remarque que les principaux protagonistes des autres œuvres étudiées ici adoptent un comportement plus « patriotique » quand il s'agit de consommation.

La vieille Austin de Lomper, la Cortina d'Onslow voire la Rover de Hyacinth sont des exemples parmi d'autres de ce que Jonathan Lieb nomme des « banal signifiers »[43]. Lieb explique par exemple que le simple fait de montrer des plaques d'immatriculation à l'écran est un moyen efficace de promouvoir l'identité nationale. Il n'en demeure pas moins que bon nombre des personnages des fictions du corpus ont un niveau de vie précaire, ce qui ne permet pas de les représenter en tant que consommateurs et entrerait en contradiction avec ce qui vient d'être dit. Il faut justement comprendre que le « banal nationalism » repose sur deux niveaux de lecture que les « Cultural Studies » permettent de mettre au jour ainsi que le montre Will Straw :

> Urbanized Cultural Studies [are] concerned with different forms of horizontalism […] the level of the citizen/consumer engaged in its reading of textual forms or

[41] Roger Spottiswoode, *Tomorrow Never Dies,* United Artists, 1997.
[42] York Membery fait allusion à cet article de *The Times* publié en décembre 1997 dans son ouvrage : York Membery, *Pierce Brosnan. The Biography,* Londres, Virgin, 2003, 20.
[43] Jonathan Lieb, « Identity, Banal Nationalism, Contestation and North American License Plates », *Geographical Review* 101:1, 2011, 37-52.

> messages […] the other is the level of the nation state as that mimetic space in relation to which the citizen/consumer negotiates ideological identities[44].

Tous ces exemples font justement écho au niveau du citoyen et à sa représentation de l'objet en tant que consommateur. Cette perception est certes guidée par la préoccupation publicitaire de rassurer les consommateurs sur leur économie. Le positionnement de l'état nation, le deuxième niveau identifié par Straw, vis-à-vis de ces schémas de représentation est tout particulièrement intéressant.

On remarque que dans *Trainspotting, The Full Monty, Brassed Off* et *Billy Elliot* des scènes sont tournées dans des superettes où les personnages se rencontrent. Ces scènes, en apparence anodines tant elles composent le quotidien de tout un chacun, ne le sont pas tant que ça. Ce shopping ordinaire constitue selon Michael Skey, l'une des taches routinières qui participent au cadre de la narration nationale, garant d'une certaine continuité :

> [E]stablished national frameworks which are (re)produced through ordered continuities of languages, habit, symbols and the material environment, continue to be a crucial element in sustaining a stable sense of self, maintaining trust in daily intercations with other people and social institutions, and familiarising the social settings and landscapes that allow certain groups to feel 'at home'. [45]

Ce point de vue est largement partagé par Edensor qui déclare lui aussi : « National identity is continuously reproduced in the everyday »[46]. Ainsi le cinéma contribuerait-il à reproduire ce schéma pour qu'inconsciemment chacun se sente membre d'une nation en répétant ces gestes automatiques ou automatisés du quotidien. Il semble que ce n'est toutefois pas le cas dans les fictions citées précédemment. En effet, chacune des scènes de courses ordinaires fait apparaître un moment de tension et de rupture avec la routine : vol à l'étalage dans *The Full Monty*[47], altercation entre grévistes et non-grévistes dans *Billy Elliot*[48] et solidarité dans *Brassed Off*[49] où Vera pioche dans sa caisse pour permettre à l'épouse de Phil de payer ses courses et ainsi éviter l'humiliation devant les autres clientes.

---

[44] Will Straw, « An Urbanized Cultural Studies? » *in* Eric Maigret, Laurent Martin, dirs, *Les Cultural Studies au-delà de la politique des identités, op. cit.*, 151-162, 155.
[45] Michael Skey, *National Belonging and Everyday Life. The Significance of Nationhood in an Uncertain World*, Londres, Palgrave, 2011, 148.
[46] Tim Edensor, « Sensing National Spaces : Representing the Mundane in English Film and Television », *in* Ib Bondebjerg, Eva Novrup Redvall, Andrew Higson, eds., *European Cinema and Television. Cultural Policy and Everyday Life,* Basingstoke, Palgrave, 2015, 58-77, 58.
[47] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 1:08:38-1:10:07.
[48] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 23:14-24:02.
[49] M. Herman, *Brassed Off, op. cit.,* 51:21-52:20.

Par conséquent, les films de notre étude oscillent entre la défense d'une sorte de patriotisme économique et le rejet d'une narration nationale basée sur la répétition du quotidien. On comprend alors que le « problem space » défini par Grossberg réunit dans ces fictions celles et ceux qui aspirent à ce qu'il leur est proposé d'avoir (et aiderait potentiellement l'économie nationale à se relever) mais qui s'en trouvent privés du fait de la situation économique, qui rompt alors jusqu'à l'équilibre de leur quotidien. La représentation des objets de la quotidienneté relève donc d'un désir, non pas de tout bouleverser, mais de redéfinir ce qui compte vraiment dans le récit national. Les personnages des comédies sociales mentionnées ici sont renvoyés finalement à leur insignifiance du fait d'une vie quotidienne sans relief et c'est justement ce qui fait la force politique de ces œuvres comme le souligne Raphaël Jaudon : « Nul besoin de rendre cette quotidienneté signifiante pour qu'elle devienne politiquement pertinente : il lui suffit d'exister […] au sein d'une société où domine la nécessité de se distinguer les uns des autres, l'insignifiance est toujours une agression »[50]. Ne pouvant pas se distinguer par la possession, les différents protagonistes vont chercher des moyens d'exister autrement et de redéfinir ce qui fait leur valeur. Ils rompent avec la tradition imposée par le récit national pour négocier leur individualité. Cela suppose de considérer comment les traditions doivent être envisagées à l'avenir.

Une tradition à réinventer

L'objet peut être également associé symboliquement à une tradition nationale à l'image de la robe blanche de la mariée qui fait l'objet de nombreuses discussions dans *Four Weddings and a Funeral*. Nous pouvons nous intéresser tout particulièrement à la séquence durant laquelle Carrie, l'Américaine, demande à Charles de l'aider à choisir sa robe pour qu'elle obéisse aux règles tacites que ce vêtement représente[51]. Le montage dynamique repose sur la succession de courtes scènes durant lesquelles Carrie imite le comportement de personnages différents que lui inspirent les tenues qu'elle porte. La dimension symbolique de la robe s'en trouve minimisée, et le jeu de Carrie montre que la tenue de la mariée est associée à une sorte de mise en scène comme si cette tradition n'était qu'artificielle. On note d'ailleurs que toutes les protagonistes du film, à l'exception

[50] Raphaël Jaudon, « Puissances de l'insignifiance. La politisation du quotidien au cinéma », *op. cit.*, 11.
[51] M. Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 58:10-59:07.

notable de la femme de Tom, membre de la noblesse, ont renoncé à la robe blanche ; elles ont opté pour une forme d'indistinction symbolique au profit d'une affirmation de leur identité propre. Outre le choix de se marier ou non, le film revendique en somme le droit de se marier comme on le souhaite. Le rapport à l'objet ne signifie pas nécessairement une volonté profonde de changement mais un besoin de renégocier les normes. Summer Brennan explique au sujet de la robe blanche que son histoire est relativement récente puisqu'elle remonte au règne de la reine Victoria, donc aux débuts de la seconde révolution industrielle qui a permis l'avènement de la production de masse[52]. Ainsi la robe blanche est à renvoyer au rang de produit de consommation et non plus à celui de symbole obligatoire lié aux rites du mariage. Par extension, c'est tout le décorum imposé qui est remis en cause dans le film.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral,* 58:13.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral*, 58:30.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral*, 58:40.

Figure 45 - La tradition malmenée dans *Four Weddings and a Funeral*

[52] Summer Brennan, "A Natural History of the Wedding Dress, *Daily Jstor,* 2017, https://daily.jstor.org/a-natural-history-of-the-wedding-dress/

Anthony Giddens dresse un constat similaire sur le port du kilt lors de cérémonies écossaises, estimant qu'historiquement le kilt n'a jamais été un objet de ralliement culturel, si ce n'est depuis qu'il a pu être produit industriellement. Cela permet à Giddens de défendre l'idée que ce ne sont pas les traditions qui posent réellement problème, elles sont même nécessaires selon lui pour entretenir le lien entre les individus. Ce qui importe pour Giddens, c'est qu'elles ne conditionnent pas la construction identitaire de chacun : « Self-identity has to be created and re-created on a more active basis than before […] the individual revisits his or her past in order to create more autonomy for the future »[53]. De manière très intéressante, Carrie suit parfaitement la logique de Giddens en relatant ses expériences sexuelles passées auprès de Charles, juste après avoir essayé les robes qui marquent symboliquement la fin de sa liberté d'aimer d'autres hommes et la pousseront indirectement à divorcer. On peut alors comprendre que la liberté de choix prime sur le conformisme.

Ainsi, la visibilité des objets de consommation courante, ou qui font partie du quotidien, est intimement associée aux personnages et à l'expression de leur personnalité dans les fictions de notre corpus. Elle permet à la fois de faire le lien entre les représentations collectives issues du récit national, sans oublier celles de la publicité — un domaine souvent lié il est vrai au cinéma —, et de renseigner le spectateur sur l'état d'esprit plus particulier du/des personnage(s) à un moment précis de la narration. Les objets reflètent donc la tension déjà signalée entre identité nationale et identité individuelle. Il ressort de cette analyse que le rapport du personnage à l'objet témoigne de son degré de conformité aux usages voulus par la société. Certes, les produits nationaux bénéficient d'un attachement assez prononcé, et ces films montrent que l'identité des personnages s'est formée dans le rapport à ces objets. Tim Edensor en fait clairement le constat :

> We grow up relating to things in changing but familiar object worlds, and the presence of these objects and their ordering in space provide material proof of shared ways of living over time that are replete with cultural values and meanings rarely subject to reflexive assessment[54].

---

[53] A. Giddens, *Runaway World, op. cit.*, 66.

[54] T. Edensor, « Automobility and National identity. Representation, Geography and Driving Practice », *op. cit.,* 102.

La visibilité des objets de consommation courante dans les fictions du corpus sert une double fonction. Elle permet d'abord de rendre un message clair et compréhensible par tous, en invoquant le sens symbolique conféré à ces objets par la tradition moderniste. Elle convoque tout particulièrement le sentiment de fierté nationale et satisfait en cela le besoin d'identité par rapport au groupe exprimé par l'individu. Dans un second temps, elle fait appel au désir d'identité personnelle, en réappréciant le sens de ces objets dans la vie quotidienne et en montrant que leur importance doit être mesurée au bénéfice de la liberté de chacun. C'est pourquoi l'usage traditionnel de ces biens se trouve parfois contesté par les personnages principaux du film qui en proposent une interprétation autre. Elton John, dans sa chanson, joue à peu près la même partition. En se comparant à un véhicule populaire, il rappelle ainsi à ses compatriotes qu'il partage le même bagage culturel qu'eux, tout en revendiquant le respect qui lui est dû malgré sa différence. Cela étant, on ne peut que noter la place prépondérante que le quotidien occupe dans la construction personnelle. Il est alors permis de s'interroger sur le devenir des symboles culturels traditionnels du récit national et leur place au sein de la démocratie culturelle.

B) Symboles culturels

David Rasmussen attire l'attention sur l'étrangeté du pouvoir que l'on confère à un symbole tant il peut altérer la perception de soi et du monde[55]. Dans le récit national traditionnel, c'est l'institution qui définit les symboles auxquels donner un sens et nous sommes en droit de nous demander si l'inversion de polarité induite par la démocratie culturelle rejette, remodèle ou recrée ces symboles nationaux censés unir les individus. Au Royaume-Uni, la monarchie fait partie de ces symboles culturels traditionnels dont on peut se demander si le sens est remis en question dans les années 90, mais si tel est le cas : au bénéfice de quel autre symbole ce phénomène s'opère-t-il et par quel(s) moyen(s).

Le rôle de la monarchie britannique

Une étude publiée en 2012 par Frank Bechofer and David MacCrone conclut que la monarchie britannique demeure un symbole important de la constitution nationale pour

[55] David M. Rasmussen, *Symbol and Interpretation,* The Hague, Martinus Nijhoff, 1974, 3.

des individus qui se présentent comme écossais ou anglais[56]. La couronne britannique a alors conservé son rôle de ciment de l'unité nationale, même si sa légitimité a été assez contestée durant les années 90. Certains observateurs estimaient d'ailleurs qu'une destitution de la monarchie était possible, dans la mesure où le sentiment républicain antimonarchiste était exprimé par 30% de la population nationale en 1997[57]. Des spécialistes tels que Anne Rowbottom[58] et Michael Billig se sont toujours refusés à trouver une corrélation certaine entre le sentiment grandissant que la nation se porterait mieux sans la monarchie et les malheurs de la famille Windsor. Comme le dit Billig, parler de la monarchie ne veut pas dire parler de la famille royale mais des problèmes du pays : « When people talk of monarchy, they are not just talking royal issues. They are talking about central matters of modern life —about the meaning of marriage, the appropriateness of parental behaviour […] and so on »[59]. Selon Billig ou Rawbottom, le rapport à la famille royale est finalement d'une autre nature. Ils estiment que les membres de la famille royale sont davantage perçus à l'aune de la fonction qui leur est conférée et qu'ils n'inspirent pas individuellement un sentiment de connivence avec le peuple. Cela n'est qu'en partie juste si l'on considère le rôle de la représentation de la famille royale à l'écran.

Il est possible dans un premier temps d'évoquer son absence dans la quasi-totalité des films commerciaux à succès étudiés ici. Cela ne doit pas être considéré comme la manifestation d'un rejet à l'égard de la monarchie mais plutôt comme un exemple de « double declaiming » ainsi que le définit Billig[60]. Cette attitude combine à la fois l'accord tacite de la population britannique à se considérer comme sujets de cette famille et, ce faisant, de la distinguer comme un groupe d'individus à part, avec d'autres préoccupations. On ne perçoit en effet aucune manifestation sensible d'un sentiment quelconque à l'égard de la monarchie ; il s'agit donc de deux mondes. Seule Hyacinth dans *Keeping Up Appearances* chérit ses statuettes Royal Doulton, mais cela relève davantage de l'attachement particulier à l'étiquette et à l'institution, dont il a déjà été question, qu'à un besoin de s'identifier à un membre de la famille Windsor.

---

[56] Frank Bechofer, David MacCrone, « Imagining the Nation. Symbols of National Culture in England and Scotland », *Ethnicities* 13:5, 2012, 544-564, 551, https://doi.org/10.1177/1468796812469501.
[57] Voir Michael Billig, *Talking of the Royal Family,* 2nd Edition, Londres, Routledge, 1998, IX.
[58] Anne Rowbottom, « Subject Positions and 'Real Royalists': Monarchy and Vernacular Civil Religion in Great Britain », *in* Nigel Rapport, ed, *British Subjects. An Anthropology of Britain* (2002), Oxford, Berg, 2020, 31-48.
[59] M. Billig, *Talking of the Royal Family, op. cit.,* X.
[60] *Ibid.,*23.

La sortie entre 1995 et 1998 de trois films traitant directement de la monarchie attire davantage notre attention. Il s'agit bien entendu de *Mrs Brown* mais aussi de *The Madness of King George*[61] et d'*Elizabeth*[62]. Si Julianne Pidduck constate une certaine irrévérence de ces films envers l'institution monarchique, elle en souligne l'approche plus particulièrement centrée sur l'intimité des monarques : « Like *Madness* and *Mrs Brown, Elizabeth* approaches English royalty not through the solemnities of state, but rather through affairs of the heart and body »[63]. Ce constat est tout à fait juste si on analyse la façon dont Judi Dench incarne Victoria dans *Mrs Brown.* Deux scènes permettent de montrer en quoi Dench arrive à exprimer alternativement la sensibilité fragile de son personnage et son autorité indiscutable lors de deux scènes où Victoria manifeste sa colère[64]. Dans les deux cas, le personnage est représenté dans son bureau en compagnie de proches pour illustrer la solennité du moment La première scène dépeint sa première rencontre avec John dont la remarque la plonge dans un état de détresse tant morale que physique qui ne lui permet pas de tenir son rang de reine. L'entrevue s'en trouve immédiatement interrompue. La caméra placée face à Dench permet de constater toute la souffrance qui se lit sur son visage ; elle se trouve de surcroît en situation d'infériorité physique par rapport à son entourage même si, selon l'étiquette, il doit toutefois rester debout quand le monarque est assis. On note d'ailleurs que Victoria est majoritairement représentée en plongée alors que John est filmé en légère contre-plongée. Cela ne fait que renforcer la vulnérabilité de la souveraine. La seconde scène est celle où Victoria convoque ses enfants pour mettre un terme à leur refus de cautionner sa relation avec John. Elle exerce cette fois son rôle de mère, mais la caméra se trouve derrière elle, ou à ses côtés, et on remarque l'attitude figée de ses enfants qui reçoivent la réprimande de leur mère sans que celle-ci ne s'adresse à eux directement. Les personnages de la suite de Victoria sont relégués à l'arrière-plan et ne forment plus un cadre entourant la souveraine. Le changement de comportement, ainsi que l'attitude plus composée et autoritaire du personnage, résultent du nouvel équilibre personnel qu'elle trouve dans sa relation intime grandissante avec John. Le personnage de Victoria oscille donc entre la posture d'une femme en détresse et celle d'une figure d'autorité. On la voit secourue par son preux chevalier qui, avec son cheval blanc, renvoie

---

[61] Nicholas Hytner, *The Madness of King George,* Channel Four Films, 1995.
[62] Shekhar Kapur, *Elizabeth,* Polygram, 1998.
[63] J. Pidduck, *Contemporary Costume Film, op. cit.,* 169.
[64] J. Madden, *Mrs Brown, op. cit.,* 09:04-11:31 et 1:01:59-1:02:51.

immanquablement aux images de contes de fées et à la romance. En outre, la scène où, pour la première fois, elle accepte de monter sur le cheval de John, donne même l'impression d'un conte de fées inversé[65]. On voit en effet John et Victoria s'éloigner du château et de ses domestiques sans que le zoom avant de la caméra n'arrive à les rattraper. En principe, la princesse du conte rejoint le château du prince charmant, or c'est bien de la fuite d'une sorte de carcan représenté symboliquement par les gardes, qui encadrent la prise de vue, qu'il s'agit ici. La souveraine s'éloigne symboliquement de sa fonction étatique pour s'établir dans un contexte domestique, qui fait davantage écho à la vie ordinaire. On peut remarquer le sourire gêné de Victoria quand elle essaie de dresser la table sans trop savoir comment s'y prendre[66], preuve qu'elle est encore entre deux mondes. Ainsi que Pidduck le souligne, la figure monarchique se trouve humanisée[67] ; on reconnaît à Victoria qu'elle peut être une femme amoureuse. C'est un trait qu'elle partage avec Elizabeth dans le film de Khapur. Dans ces deux films comme dans *The Madness of King George*, il est intéressant de noter que l'histoire repose sur des faits non vérifiés. Il s'agit de bâtir une fiction sur des éléments non documentés de la vie des trois monarques. Le personnage historique n'est donc aucunement placé dans le cadre de ce qui pourrait constituer une biographie historique, ce qui mérite d'être discuté pour comprendre la portée symbolique des personnages évocateurs du passé national dans le nouveau récit des années 90. Victoria revient à son château dans des attributs plus modestes mais avec davantage d'autorité[68]. Entre temps, Brown se sera adressé à elle en utilisant le terme de « woman » plusieurs fois, ce qui induit que l'icône de la reine cède la place à son image de femme.

---

[65] *Ibid.,* 17:41-17:50.
[66] *Ibid.,* 37:00.
[67] J. Pidduck, *Contemporary Costume Film, op. cit.,* 169.
[68] Voir Figure 46, page 269.

J. Madden, *Mrs Brown,* 09:14.

J. Madden, *Mrs Brown,* 17:43.

J. Madden, *Mrs Brown,* 1:02:51.

Figure 46 - *Mrs Brown*, un conte de fée inversé

Des spécialistes tels que Steven Fielding tendent à considérer que, dans le cas précis de Victoria et d'Elizabeth, le succès de ces personnages tient dans leur proximité avec le destin amoureux de Lady Diana dont le décès a profondément bouleversé le pays[69]. Le discours de Tony Blair au lendemain de l'accident mortel de la princesse est en cela caractéristique d'une tendance à faire du destin personnel d'un personnage royal un

[69] Steven Fielding, « The Heart of a Heartless Political World », *in* Mandy Merck, ed., *The British Monarchy on Screen,* Manchester, MUP, 2016, 64-85.

symbole national[70]. Blair évoque « The People's princess » pour souligner la relation étroite de Diana avec le peuple britannique mais, plus significativement, il parle d'une nation en deuil. De nombreuses tournures employées entretiennent le lien symbolique entre la personne et la nation. Il suffit pour s'en convaincre de rappeler l'expression : « She touched the lives of so many others ». Elle est tout à fait révélatrice de la nouvelle définition donnée aux personnages nationaux historiques. Toutefois, l'analyse de Fielding et des autres études qui tendent à associer le symbole de la princesse défunte à celle de Victoria et Elizabeth, nous paraît discutable. Rappelons en effet que les synopsis de *Mrs Brown,* par exemple, a été écrit avant l'accident mortel de Diana. Fielding a raison, cependant, lorsqu'il affirme que le dénominateur commun entre Diana et les reines à l'écran réside dans le fait qu'elles sont victimes des traditions[71]. On peut raisonnablement estimer que la narration du décès de Lady Diana n'est pas le moteur des scénarios des films historiques de la décennie mais correspond au même désir de remodeler l'image des monarques pour qu'ils et elles représentent les intérêts présents de la société ainsi que l'affirme également Kara MacKechnie[72]. Nous pouvons également emprunter l'expression suivante à James Leggott : « Monarchy films speak to the present »[73].

Il faut donc dissocier le symbole de la monarchie comme ciment de la Constitution et le personnage royal historique qui trouve corps à l'écran. Comolli affirme justement que les films historiques ne sont que des fictions et compare les figures historiques à des masques que les acteurs portent et remplissent de leur corps :

> Il n'y a pas de « film historique » qui ne passe pas par la fiction, comment en effet filmer le passé en reportage ? […] Le personnage nous parvient comme un effet de corps dans l'image. Il aura beau avoir été travaillé longtemps, défini, constitué dans un scénario, ce n'est pas l'ordre d'investigation mais l'ordre d'exposition qui s'énonce dans un film : apparaîtra d'abord le corps, le corps comme *masque vide,* et le personnage ne viendra qu'ensuite et peu à peu comme effets de ce masque, effets au pluriel, changeants, instables, jamais tout à fait gagnés, contrariés, inaboutis[74].

Comolli montre que le cinéma a toujours considéré les personnages historiques comme des coquilles vides qu'il remplit des préoccupations du spectateur contemporain. Pour

---

[70] La réaction de Tony Blair devant la presse est disponible sur le site de The Asssociated Press : www.aparchive.com

[71] S. Fielding, « The Heart of a Heartless Political World », *op. cit.,* 71.

[72] Kara MacKechnie, « Taking Liberties with the Monarch. The Royal Bio-pic in the 1990s », *in* Claire Monk, Amy Sargeant, eds., *British Historical Cinema,* Londres, Routledge, 2002, 217-236, 226.

[73] J. Leggott, *Contemporary British Cinema. From Heritage to Horro, op. cit.,* 78.

[74] Jean-louis Comolli, « Un corps en trop », *Cahiers du Cinéma* 278, 1977, 5-16, 5-6.

identifier ces préoccupations dans les années 90, il suffit de comparer *Mrs Brown* avec d'autres productions qui traitent le personnage historique de la même façon. Shakespeare, toujours sous la direction de John Madden, devient héros de ses propres comédies romantiques dans *Shakespeare in Love*[75] et il en sera de même pour Jane Austen dans *Becoming Jane*[76] quelques années plus tard. Tous ces personnages célèbres sont représentés comme souffrant des contraintes que la société fait peser sur eux en les empêchant d'aimer la personne de leur choix, et tous cherchent à contourner cet obstacle à leur bonheur.

Le combat de Victoria n'est finalement pas si éloigné du refus de Charles de se plier aux normes du mariage ou du besoin de Gaz de gagner l'argent nécessaire pour avoir la garde de son fils. Dans tous les cas, les sentiments du personnage se trouvent contrariés par les exigences de la société. Par conséquent, il est bien question ici de désacralisation de l'image du monarque, au bénéfice d'une forme de réification de l'individu qui met chaque personnage quelle que soit son appartenance sociale sur un pied de relative égalité. En jouant sur l'image historique indiscutable de la figure royale ou littéraire, reconnue par tous, l'artiste donne au spectateur l'impression que ce personnage n'est pas si éloigné de lui, voire qu'il en est l'égal. On constate alors bien le mouvement inverse où ce n'est plus l'institution qui édicte la culture, mais la société universelle qui promeut la sienne. En se rapprochant ainsi des préoccupations du quotidien, les symboles royaux sont « alignés » sur les nouvelles icônes populaires dont l'origine mérite d'être éclaircie.

Petit écran, grandes icônes

Lors d'un entretien avec Barry Norman en 1998[77], Judu Dench fait allusion au fait que le film *Mrs Brown* était initialement prévu pour la télévision. L'actrice déclare que, de ce fait, elle n'avait pas à se maquiller et que cela l'a aidée à construire l'interprétation de son rôle. Cela est tout à fait révélateur de l'importance que la représentation sans fard de personnages illustres va prendre par la suite. Il est en effet intéressant de comparer *Mrs Brown* à deux productions cinématographiques ultérieures de Stephen Frears,

---

[75] John Madden, *Shakespeare in Love,* Miramax, 1999.
[76] Julian Jarrold, *Becoming Jane,* Columbia Pictures, 2007.
[77] Barry Norman s'est entretenu avec Judi Dench au sujet de son rôle dans *Mrs Brown* dans son émission « Film » sur la BBC en mars 1998, peu de temps avant la nomination de l'actrice aux Oscars https://www.youtube.com/watch?v=kcFSaJUWkww

respectivement *The Queen*[78] et *Victoria and Abdul*[79]. L'analogie avec *Victoria and Abdul* s'impose dans la mesure où Dench incarne de nouveau la reine Victoria, certes vieillie, mais la ressemblance physique, l'absence de maquillage et le jeu de l'actrice permettent de faire un lien immédiat entre ces deux Victoria et d'imaginer que c'est la même personne. Le « masque » de Victoria devient le visage de Dench. La romance platonique qui lie Victoria au jeune Indien renvoie quant à elle à la même trame narrative que celle de *Mrs Brown*. Elizabeth dans *The Queen,* tout aussi écartelée entre ses obligations publiques et sa vie privée, se rapproche aussi très fortement de la Victoria incarnée par Dench. On note l'absence de sophistication lorsque Elizabeth déambule dans ses appartements en robe de chambre, pressant sa bouillotte contre elle, même quand il s'agit de discuter avec des membres de son personnel. Plus notable encore, la scène du pique-nique, où Elizabeth tente de divertir sa famille[80], évoque d'une part la scène où Victoria essaie de dresser la table chez les Grant et fait aussi écho à la séquence de la promenade dans la lande lors de laquelle John Brown traque les journalistes[81] qui auraient mérité le titre de paparazzi dans *The Queen*[82]. Une comparaison entre *Mrs Brown* d'une part et *The Young Victoria*[83] ou la série *The Crown*[84] d'autre part nous permettrait de dresser à peu près le même constat. Dans tous les cas, on constate que ces œuvres à succès brossent un portrait de souveraine sans artifice, analogue à celui de *Mrs Brown*, un personnage qui était initialement voué à apparaître à la télévision, et non sur des écrans internationaux, et dont la représentation est en totale rupture avec la tradition des portraits ou des photos sur papier glacé.

---

[78] Stephen Frears, *The Queen* (2006), DVD Pathé, 2007.
[79] Stephen Frears, *Victoria and Abdul,* Universal, 2017.
[80] S. Frears, *The Queen, op. cit.,* 44:31-46:27.
[81] J. Madden, *Mrs Brown,* 44:28-46:17.
[82] Voir Figure 47, page 273.
[83] Jean-Marc Vallée, *The Young Victoria,* GK Films, 2009.
[84] Peter Morgan, *The Crown,* Sony Pictures, 2016-2022.

J. Madden, *Mrs Brown*, 03:00.

J. Madden, *Mrs Brown,* 37:01.

S. Frears, *The Queen*, 13:11.

S. Frears, *The Queen,* 46:00.

Figure 47 - Des reines sans fard

On perçoit dans ce parti-pris de représentation la logique de décentration dont fait état Edensor dans son étude sur la visibilité de l'identité nationale à l'écran :

> I argue that in general, contemporary national identity has become untethered from this hierarchical culture. Those central, often widely shared cultural elements of the nation – the grand palaces, heroes, myths, and figures of high cultural excellence, in classical music and belonging to a literary canon – all those elements identified by a cultural elite and political authority have become decentred. This is not to argue that they retain no power or have disappeared but that the constituents of national identity have hugely multiplied[85].

Il serait tentant de parler dans le cas présent d'*Eastenderisation* des symboles, en référence à la célèbre sitcom britannique. En effet, le succès populaire de cette série qui met en scène la vie quotidienne dans un quartier de banlieue, loin de Kensington ou de Buckingham, suffit selon nous à justifier cette démarche de rapprocher les préoccupations du personnage illustre de celles de tout un chacun. Il suffit pour s'en convaincre d'analyser les références culturelles qui émaillent le film *Spice World* et qui donnent lieu à des scènes parodiques sur lesquelles repose un ressort comique du film. On constate ainsi que, outre Marilyn Monroe ou Agatha Christie, les Spice Girls s'inspirent des héroïnes du quotidien quand elles envisagent leur avenir de mères au foyer. On les voit alors converser toutes les cinq dans une pièce unique qui sert à la fois de salon, cuisine, buanderie et salle de sport dans des tenues négligées loin de la sophistication de leurs personnages scéniques[86].

Ces séquences représentent donc bien à la fois la multiplicité des références culturelles sur lesquelles la représentation du personnage iconique peut s'appuyer, et la possibilité de décentrement qu'offre la télévision pour constituer une sorte de cohérence nationale qui nivelle les individus. D'une certaine façon, les personnages célèbres sont assimilés au destin des anonymes. En ce sens, la télévision crée un point de rencontre fictif entre des individus de natures différentes, qu'ils soient morts ou vivants, célèbres ou inconnus. Elle tisse une sorte de lien invisible qui n'est pas sans rappeler ce qu'Anderson nomme des « imagined communities » et qui participe au renforcement du sentiment national : « it is imagined because the members of even the smallest nation will never

[85] T. Edensor, « Sensing National Spaces: Representing the Mundane in English Film and Television », *op. cit.,* 60.
[86] B. Spiers, *Spice World, op. cit.,* 12:42.

know most of his fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion »[87].

La télévision n'est toutefois pas uniquement la source de la caractérisation des personnages, elle est aussi personnage de fiction, ce qui renforce son importance dans la culture collective. En tant qu'objet, elle est le premier élément saisi par les créanciers dans les foyers lorsqu'il s'agit de rembourser ses dettes. Dans *Brassed Off* et *The Full Monty* par exemple, le fait de vouloir priver un foyer de son poste de télévision est sujet à un moment de relative violence. Ceci n'est toutefois pas nouveau puisqu'on le retrouve également dans *SPW* où la voisine sollicite en cachette l'aide financière de Mrs Crompton pour récupérer sa télévision qui a été saisie. On retrouve dans ces exemples l'importance grandissante de la télévision dans le foyer. Mais au-delà de cet aspect non négligeable, le rôle joué par la télévision dans *Trainspotting* et *East Is East* lors de scènes de tension mérite une considération toute particulière. Outre l'obsession de Mark dans *Trainspotting* pour la télévision qui est synonyme pour lui d'une vie rangée, on remarque que la séquence où ses parents l'enferment dans sa chambre pour l'aider à se désintoxiquer inclut dans le montage un plan de coupe où la télévision apparaît en gros plan[88]. Sa présence n'est qu'imaginaire. Elle contribue au cauchemar de Mark, mais elle porte aussi un message proleptique dans la mesure où le sujet de l'émission imaginée par Mark porte sur le VIH. En effet, Tommy meurt plus tard dans le film de cette infection, en grande partie par la faute de Mark qui l'a laissé prendre de l'héroïne pour la première fois et être contaminé par une seringue. Dans l'exemple présent, le poste de télévision sert de voix intérieure rappelant ses fautes au personnage. Cette mauvaise conscience invisible illustre symboliquement l'emprise de la télévision sur le rapport des individus au monde extérieur. Le fait que Mark imagine un quiz télévisé auquel participent ses parents est révélateur de la tendance à ériger la culture générale comme l'apanage du divertissement populaire. La connaissance des individus sur le VIH en l'occurrence est construite sur ce qui en est dit à la télévision.

Inversement, c'est la culture télévisuelle qui permet au spectateur de comprendre les personnages dans *East Is East*. Nigel Mather cite à juste titre la séquence où Ella et ses

---

[87] Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism,* New Edition, Londres, Verso, 2006, 16.
[88] D. Boyle, *Trainspotting, op. cit.,* 48:25-54:30.

enfants regardent la télévision après la violente altercation avec le père[89]. On remarque que le montage est construit sur l'alternance des plans présentant chaque protagoniste tour à tour et toute leur difficulté à rester calme par rapport à la gravité de la situation. La télévision bénéficie du même traitement que les personnages en étant également présentée en gros plan. Dans ce cas précis, il est préférable d'éviter de parler d'insert dans la mesure où, comme dans *Trainspotting,* le montage n'attire pas l'attention sur un détail qui peut avoir une signification symbolique ultérieure, mais insiste au contraire sur le rôle dynamique que joue l'objet. Il se substitue en outre aux personnages car c'est sa « parole » que l'on entend, même hors écran, quand George est représenté seul dans une autre pièce. Les personnages regardent la série *Clangers*[90] assez caractéristique des programmes de l'époque, mais qui est investie ici d'un rôle méta-référentiel. Comme le souligne Mather, elle a pour tâche de commenter l'état psychologique des personnages[91]. Pour préciser cette affirmation, rappelons que les *Clangers* sont une famille d'extra-terrestres où la mère est particulièrement attentive aux bêtises de ses enfants. Il n'est donc pas difficile d'associer Ella à Mrs Clanger dans la mesure où toutes deux sont écartelées entre leur mari et leurs enfants. Il est également assez simple d'associer l'isolement social du père en particulier, considéré comme un étranger, un « alien », par des membres de son voisinage. L'analogie culturelle est donc parfaitement posée et assez facilement compréhensible pour le spectateur national. Le spectateur étranger, ne connaissant pas nécessairement cette série, devra fournir un effort supplémentaire de compréhension. Cela permet en soi de considérer qu'il s'agit d'un lien culturel davantage national qu'international. L'épisode choisi dans le film évoque la solitude des personnages de la série sur leur planète, et il n'est pas anodin de remarquer que le risque pour les Clangers de se retrouver isolés fait écho à la situation des Khan. Le spectateur entend le mot « alone » cité dans l'épisode, alors que Mr Khan est représenté à l'écran. La télévision, en sa qualité de personnage, devient là aussi la voix de la raison. Elle se substitue aux autres protagonistes incapables de signifier au père qu'il court à sa perte, et fait aussi référence de manière proleptique à son exclusion du foyer familial. Par conséquent, écouter la voix de la télévision est un moyen pour le spectateur non seulement de mieux comprendre la situation mais aussi de se rendre compte de la déviance d'un personnage. La télévision devient la source même

[89] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 59:57-1:02:15.
[90] Oliver Postgate, *Clangers,* BBC, 1969-1974.
[91] N. Mather, *Tears of Laughter, op. cit.,* 103.

du savoir et des principes de reconnaissance, se substituant alors aux institutions officielles pour les personnages de ces fictions.

.

D. Boyle, *Trainspotting,* 51:21.

D. O'Donnell, *East Is East,* 1:00:46.

Figure 48 - La télévision, personnage à part entière.

Au regard de ces exemples, il est permis d'affirmer que la télévision est devenue l'un des ciments de la démocratie culturelle, elle est à la fois personnage, pivot du foyer qui ne peut plus se passer d'elle, et elle se réapproprie les symboles culturels traditionnels pour les refaçonner. Elle joue donc son rôle de dénominateur commun mais brouille également les notions de public et de privé qui permettent de mieux comprendre pourquoi les films de notre corpus insistent davantage sur l'individu que sur le groupe. Ce qui relie bon nombre des personnages entre eux est leur rapport à la télévision, qu'il soit visible ou méta-référentiel. La télévision permet à chacun de se sentir membre d'une communauté nationale aussi insaisissable puisse-t-elle être. Cela rejoint le constat que dresse Deborah Chambers sur ce qu'a représenté la retransmission télévisée du couronnement d'Elizabeth II au sein de la nation : « The Coronation epitomized the power of televison to draw public life onto domestic culture and to realign the domestic realm as an integral part of national culture »[92]. En somme, la télévision a inversé la donne. Le « sacré », par essence inaccessible à tout un chacun, s'est retrouvé intégré dans l'environnement quotidien de tout un chacun. Osons affirmer que le format réduit de l'écran a relativisé la grandeur de l'institution pour lui conférer une importance identique à tout ce que la télévision a pu montrer. Il devient alors possible de mieux cerner ce qui constitue la popularité des nouvelles icônes du quotidien dans les années 90.

[92] D. Chambers, *Cultural Ideals of Home, op. cit.,* 92.

Le double jeu des héros du quotidien

On note dans *Beautiful Thing* que les jeunes protagonistes ont tendance à calquer leur comportement sur des personnages issus de la culture populaire. La fascination de Leah pour Mama Cass représente en soi le contre-exemple de ce que le héros du quotidien doit signifier pour l'individu. Leah doit en effet arrêter de s'identifier à son idole pour exister véritablement. Il importe alors de considérer que le héros du quotidien ne doit pas être perçu comme un idéal à atteindre mais, du fait de son statut double de modèle et de personnage ordinaire, comme un simple exemple de vie réussie. C'est en somme ce que découvrent les deux comparses de *Purely Belter* lorsqu'ils « empruntent » la voiture d'Alan Shearer, le footballeur qu'ils idolâtrent, et se rendent compte qu'il est fan de Céline Dion[93]. La découverte des CD de la chanteuse québécoise dans la voiture les surprend car elle dérange leur vision idéalisée de ce qu'un grand joueur de football doit écouter ; pour autant, ils continuent à faire tout leur possible pour aller le voir jouer. Alan Shearer joue son propre rôle dans le film et le spectateur est invité à le considérer sous deux dimensions : celle de la star du ballon rond et celle de l'homme dans sa vie de tous les jours. Il suscite l'admiration pour ses actions en public mais il a sa propre individualité en privé. Il est alors possible de le considérer comme un exemple de héros du quotidien. Cette hypothèse se confirme à la lumière de l'étude de Mike Storry et Peter Childs qui ont essayé d'établir une liste de ce qu'ils nomment les « heroes » auprès du public et de la jeunesse depuis les années 90. Ils remarquent qu'ils viennent en quasi-totalité du monde des médias et signalent surtout qu'aucun d'entre eux n'appartient à la vie politique ni à la catégorie des héros de guerre. Ce sont pour la plupart des personnalités issues de la classe moyenne et cette origine sociale semble aussi compter dans leur popularité. Ce qu'ils disent au sujet de Jamie Oliver est en cela assez éclairant :

> Jamie Oliver, the TV chef, is also a 'local hero' partly because he was *not* born with a silver spoon in his mouth. His parents ran a pub in Essex, and he left school without qualifications. And yet, he built a career in which he helped other 'late starters' either through his Fifteen Foundation, which trains people for work in restaurants, or through reality TV programmes such as *Jamie's Dream School*. People feel he is genuinely putting something back into society[94].

L'éducation ou le prestige culturel du héros national semble peu importer, sa contribution à la société contemporaine en revanche devient un critère de choix. Nous pouvons

---

[93] Mark Herman, *Purely Belter* (2000), DVD Film Four, 2002, 1:09:32-1:10:51.
[94] M. Storry, P. Childs, *British Cultural Identities,* 5th Edition , *op. cit.*, 28.

déduire que ce sont des modèles dont il faut s'inspirer mais pas nécessairement imiter. Les personnages de la vie réelle permettent donc de modifier le récit de la narration en offrant des possibilités réalistes de vie équilibrées entre public et privé. À l'inverse les personnages de fiction peuvent modifier les modèles imposés dans la vie réelle.

Qui de mieux finalement que Rowan Atkinson, vedette de la télévision grâce à ses personnages de *Blackadder* et *Mr Bean*[95], pour désacraliser le mythe du pasteur en charge des mariages ? Les deux scènes où Atkinson incarne Father Gerald dans *Four Weddings and a Funeral* sont toutes deux prétextes à rendre le rite du mariage moins pompeux. Avec Fiona, il se trouve déstabilisé sur la question des relations sexuelles, admettant indirectement par le biais de sa propension à la minimisation et sa maladresse physique qu'il est puceau[96]. D'autre part, lors du mariage de Bernard et Lydia, le premier où il officie, ses gaffes verbales transforment le discours solennel en une série de double-entendre provoquant l'hilarité comme son lapsus « awful wife » à la place de « lawful wife » le montre[97]. Grâce à son jeu qui évoque sans détour les mimiques de ses personnages télévisés, Atkinson parvient à briser le tabou de la sexualité au sein de l'église et à souligner le contenu suranné du texte traditionnel du vicaire lors de la cérémonie. La figure traditionnelle du prêtre est chahutée à deux reprises sur la question de la première fois, renvoyant indirectement aux obligations de virginité de la mariée lors des mariages traditionnels. Le vicaire perd alors son aura pour revêtir l'aspect de *Monsieur tout le monde* et offrir une perspective plus rassurante de sa fonction auprès de chacun.

Si l'on rapproche Shearer, Oliver et Atkinson, on constate que les héros du moment répondent à la nécessité dans la démocratie culturelle d'asseoir la quotidienneté comme une valeur sacrée qui ne peut ni ne doit être négligée. En observant de plus près les personnages principaux de notre corpus, on voit en effet que ce qu'ils cherchent à préserver, c'est avant tout leur quotidien. Ils n'aspirent pas à devenir célèbres, riches et puissants ; ils n'ont rien d'extraordinaire et ce n'est pas le but de leur quête. On en revient alors à Elton John et sa filiation revendiquée avec la Ford Cortina. En cela, il s'assimile aux symboles populaires, mais surtout il souhaite être considéré pour ce qu'il est au quotidien et non pour ce qu'il symbolise. Star adulée, patrimoine culturel du pays, il

---

[95] Richard Curtis qui a écrit le scénario de *Four Weddings and a Funeral* a collaboré avec Atkinson à l'écriture de la série *Blackadder*, diffusée sur BBC One de 1983 à 1989 et ensuite à celle de *Mr Bean,* qui a fait les beaux jours de ITV entre 1990 et 1995.
[96] M. Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 13:45-14:21.
[97] *Ibid.,* 35:31-39:22.

n'hésite pas à se désacraliser pour rappeler qu'il est aussi un homme réel et qu'il faut reconnaître les deux personnages en lui. On peut alors considérer que la télévision a bien rendu possible la perméabilité des sphères publiques et privées, ce qui redéfinit les relations entre individus. Les symboles historiques ne sont pas rejetés, on leur donne une forme et un corps qui les rapprochent du peuple et leur permet de partager leurs préoccupations.

Cela étant, Elton John minimise peut-être un peu son statut de figure emblématique. Sandbrook estime par exemple qu'il a constitué le meilleur choix de la famille royale lors de l'inhumation de Diana : « But if the Palace had been hoping to find somebody who embodied the sheer power of British culture in an age when industry and Empire had been consigned to history, then perhaps they could not have made a more fitting choice »[98]. On comprend grâce au constat de Sandbrook que c'est Elton John qui a ouvert la voix d'une réconciliation de l'opinion avec la famille royale. Les artistes de la pop anglaise auraient alors supplanté les icônes traditionnelles pour donner au peuple l'idée d'une communauté partagée. L'étude de l'importance des bandes sonores dans les films populaires permettra de vérifier si cette supposition est aussi valable pour le cinéma.

C) Le son commun

De nombreux ouvrages démontrent toute l'importance de la bande musicale dans la création filmique, et aucun spécialiste des études filmiques ne le conteste. Notre intérêt se porte davantage sur le choix des réalisateurs d'avoir recours à la « pop music » plus particulièrement. Le terme générique « pop music » requiert en tout premier lieu d'être clarifié. Ainsi que Kevin Donnelly l'explique, on ne peut pas considérer qu'il s'agit d'un genre mais d'un terme très large, ce qui lui permet d'affirmer que son emploi est d'autant plus imprécis[99]. L'affirmation de Donnelly nous invite à préciser ici que tous les titres qui ont rencontré un succès populaire dans les « charts » seront considérés comme « pop music ». Il sera également fait mention, quand cela s'avérera nécessaire, du sous-genre auquel les titres cités appartiennent. Cette précaution étant prise, il est possible de mesurer la portée culturelle de ces titres lorsqu'ils font partie de la bande sonore car, ainsi que Tim

[98] D. Sandbrook, *The Great British Dream Factory, op. cit.,* 552.
[99] Kevin J. Donnelly, *The Spectre of Sound,* Londres, BFI, 2005, 153.

Edensor l'affirme, la musique pop constitue un élément significatif du récit culturel national au même titre que la télévision par exemple :

> I am much persuaded by Anderson's idea of the nation as imagined community. However, his excessive focus on literacy and printed media proffers a reductive view of culture. […], it is curious that there is no reference to the multiple ways in which the nation is imagined in, for instance, music hall and theatre, popular music, festivities, architecture, fashion, spaces of congregation, and in a plenitude of embodied habits and performances, not to mention more parallel cultural forms such as television, film, radio and information technology[100].

Notre impression est corroborée par une étude menée par Gillick et Bamman qui montre clairement que le choix de la bande originale participe non seulement à la cohérence du message du film mais influe grandement sur l'appréciation du public *a posteriori*. Autrement dit, la musique revêt une importance particulière dans la pérennité commerciale de l'œuvre filmique[101]. Aussi la musique joue-t-elle un rôle à la fois artistique et commercial et cela met particulièrement en lumière la dualité de la musique pop en général.

En effet, si la *pop music* est un art populaire, elle constitue une industrie de premier plan au cœur de l'économie britannique. Comme Julie Hubbert l'indique, elle préserve l'industrie filmique britannique du déclin dans les années 60[102] et, de manière plus générale, elle apparaît comme un levier politique qui permet de compenser la récession industrielle du pays dans les années 80. Martin Cloonan note justement : « The music industries' reports are part of a much bigger trend from the 1980s where politicians sought evidence that the creative industries could be important economic players »[103]. Faut-il alors comprendre que la musique sert de caution culturelle à un film, lui assurant de ce fait un certain attrait commercial, ou bien que la musique en tant qu'objet culturel de masse participe à l'élaboration du message de l'œuvre filmique ? À l'instar des icônes historiques dans une certaine mesure, et de la télévision en particulier, il apparaît que ces deux fonctions sont loin d'être incompatibles.

---

[100] Tim Edensor, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life,* Oxford, Berg, 2002*,* 16.
[101] John Gillick, David Bamman, « Telling Stories with Soundtrack: An Empirical Analysis of Music in Films », *Proceedings of the First Workshop on Storytelling* 2018, 33-42, 40.
[102] Julie Hubbert, « The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present », *in* David Neumeyer, ed., *The Oxford Handbook of Film Music Studies,* Oxford, UP, 2014, 291-318, 310.
[103] Martin Cloonan, *Popular Music and the State in the UK. Culture, Trade or Industry?,* Ashgate, Aldershot, 2007, 80.

Les mélodies du succès

Il convient dans un premier temps de dissocier les œuvres filmiques dont le récit repose sur les chansons et celles qui utilisent des mélodies connues pour assurer leur promotion. Certes, dans les deux cas, l'objectif est de rencontrer le succès internationalement mais la relation entre l'image et la bande sonore est différente.

Le premier groupe appartient à ce que Stephen Glynn assimile au genre des « Pop Music Films » dont *A Hard Day's Night*[104] avec les Beatles est un exemple caractéristique[105]. Il s'agit d'un film dont le scénario est calé sur le troisième album du groupe et qui relate la conquête du marché américain par les *Fab Fours*. C'est en effet à cette période, souvent dénommée « the British First Invasion », que l'industrie musicale britannique est en mesure de dominer le marché américain du disque. En l'occurrence, comme le note Bill Harry, le film a surtout été financé car United Artists voulait en échange s'octroyer les droits d'un album complet des Beatles[106]. Le seul véritable équivalent à ce type de film dans les années 90 est *Spice World* dont l'objectif commercial est sensiblement le même :

> *Spice World*, the film, was programmed for mutual commercial exploitation with a new year world tour and a pre-released soundtrack LP. *Spice World* the album, released in November 1997, broke all records in shifting over seven million copies in its first two weeks: final sales topped ten million[107].

Dans le cas présent, on remarque que le film est au service de la musique et qu'il sert davantage de moyen de promotion. En l'occurrence, il ravive les questions sur l'orientation davantage économique qu'artistique des symboles de la « pop music » britannique ainsi que Sandbrook le rapporte au sujet des Beatles lorsque leur succès outre-atlantique se confirme. Il est en effet reproché aux membres du groupe d'être davantage considérés comme des « dollar earners » que comme des musiciens d'exception[108].

Les films de la « Second British invasion » dans les années 80 semblent offrir un rapport plus équilibré entre l'œuvre filmique et l'œuvre musicale. Cette deuxième vague lors de laquelle la « pop music » britannique a de nouveau occupé une place de choix sur le marché culturel américain doit s'expliquer de deux façons complémentaires. Sandbrook

---

[104] Richard Lester, *A Hard Day's Night,* United Artists, 1964.
[105] Stephen Glynn, *The British Pop Music Film. The Beatles and Beyond,* Basingstoke, Palgrave, 2013, 1-2.
[106] Bill Harry, *The British Invasion. How the Beatles and Other UK Bands Conquered America,* New Malden, Chrome Dreams, 2004, 116.
[107] S. Glynn, *The British Pop Music Film. The Beatles and Beyond, op. cit.,* 201.
[108] D. Sandbrook, *The Great British Dream Factory, op. cit.,* 58-9.

explique que c'est l'implantation au Royaume-Uni de la chaîne musicale américaine MTV en 1981 qui a permis à de jeunes réalisateurs de films britanniques d'exprimer un talent réel notamment dans la réalisation des clips promotionnels, surpassant le savoir-faire de leurs homologues américains : « […] it was the emphasis on image-making that explained the so-called British Invasion […]. The most successful British bands 'had the images with the most impact', which allowed them to win 'the hearts, minds and wallets' of the American youth »[109]. Il n'est donc pas étonnant que des jeunes réalisateurs britanniques se voient confier des projets à fort potentiel commercial tels que *Flashdance*[110] aux États-Unis quelque temps plus tard. À cette « image » renouvelée s'ajoute un mouvement d'ordre davantage politique mais aux motivations plus ambigües. Dans son analyse de la « Second Invasion », Kari Kallionimi note à la fois le « style » des artistes pop locaux qui s'affichent en nette contradiction avec les standards sociétaux thatchériens, et leur collusion certaine avec la politique thatchérienne sur le plan économique et commercial :

> Therefore, the 1980s style of British pop could be argued to have developed the interdependence between the idea of Thatcherism, heritage culture and pop-entrepreneurialism. One of the themes of Thatcherism in relation to the new stylishness of British pop music was pop-culture's implicit and explicit links to ultra-individuality, consumerism and success-by-any-means-tactics. The new princes of the music industry created a pop world in which the glorification of style and consumerism, marketing philosophy and their subversion through irony, sent the queer message that consumer desire, vulgar materialism and stylistic excesses were now more than ever an integral part of pop/rock culture[111].

Le constat de Kallioniemi peut paraître dur et minorer la sincérité de l'engagement politique de certains groupes musicaux pop britanniques mais son analyse, croisée à celle de Sandbrook, laisse penser que le message de l'œuvre musicale n'est porté que par l'image et que c'est celle-ci qui motive le succès commercial. Dans ce cas, le film et la musique servent mutuellement les intérêts l'un de l'autre. Il est donc assez simple d'expliquer pourquoi des producteurs britanniques font appel à des groupes pop en vogue pour interpréter un titre phare leur ouvrant les portes du marché international.

C'est le cas de la chanson du générique de fin de *Four Weddings and a Funeral*. Les membres du « boy band » Wet Wet Wet racontent dans un article comment ils ont été

---

[109] *Ibid.,* 99.

[110] Adrian Lyne, *Flashdance,* Polygram, 1983.

[111] Kari Kallioniemi, « New Romantic Queering Tactics of English Pop in Early Thatcherite Britain and The Second British Invasion », *Radical Musicology* 7, 2019, http://www.radical-musicology.org.uk/2019/Kallioniemi.htm.

sollicités et pour quelles raisons[112]. On comprend que le groupe a été contacté du fait de sa popularité et notamment de sa présence régulière lors de l'émission « Top of the Pops » et qu'il leur a été demandé de choisir de reprendre un titre parmi trois présélectionnés par la production. Leur choix s'est porté sur « Love is All Around » des Troggs »[113], et cette chanson est devenue iconique au point de figurer également dans la bande originale du film *Love Actually*[114] quelques années plus tard. Force est de remarquer que les trois titres proposés à Wet Wet Wet par la production sont toutefois tous repris dans le film lors des scènes de célébration du premier mariage. Le titre « Can't Smile Without You »[115] est chanté, certes lors d'une scène humoristique, pendant la célébration religieuse[116]. Le titre « I Will survive »[117], popularisé par Gloria Gaynor, est joué quant à lui lors de la fête[118]. Puis c'est au tour de « Love is All Around » d'illustrer la fin de soirée lors de laquelle Charles avoue à son ami Matthew qu'il est attiré par Carrie[119]. Il s'agit de la première scène où la relation potentielle entre les deux futurs amoureux se dessine et où Charles exprime son embarras au sujet de l'institution du mariage. Par conséquent, le titre du générique final sert d'illustration sonore à une scène-clef. Tout ceci pourrait paraître finalement assez anecdotique, si ce n'est que la présence de ces trois titres comme composants du cadre narratif témoigne d'un désir particulier du réalisateur et des producteurs de susciter une forme d'adhésion culturelle au film. En piochant dans des titres du répertoire populaire à succès et en faisant appel à un groupe en vogue, ils créent ce lien mémoriel que Gillick et Bamman mettent en avant dans leur recherche. On trouve des conclusions similaires dans le travail de Marilyn Boltz qui révèle l'impact sur la mémoire que constituent l'image et la musique quand elles sont congruentes[120]. Les trois titres en question sont tous associés à ceux que l'on entend souvent lors des mariages, mais si les morceaux des Carpenters et de Gaynor sont renvoyés à leur statut de « répertoire usuel », censé représenter la

---

[112] John Dingwall, « Wet Wet Wet admit 'Love is All Around' was almost a B-Side, on 21st Anniversary of Love Song's N°1 Spot », *Daily record,* May 2015. www.dailyrecord.co.uk/entertainment/celebrity-interviews/wet-wet-wet-admit-love-5781453.
[113] The Troggs, « Love is All Around », Mercury, 1967.
[114] Richard Curtis, *Love Actually,* Working Title, 2003.
[115] David Martin, Geoff Morrow, Christian Arnold, « Can't Smile Without You », The Carpenters, 1976.
[116] M. Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 09:08-09:34.
[117] Freddie Perren, Dino Fekaris, « I Will Survive », Polydor, 1978.
[118] M. Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 18:30-19:27.
[119] *Ibid.,* 20:55-21:22.
[120] Marilyn G. Boltz, « The Cognitive Processing of Film and Musical Soundtracks », *Memory and Cognition* 32:7, 2004, 1194-1205, 1203.

crédibilité de la scène, celle retenue par Wet Wet Wet se voit conférer un statut plus particulier évoquant cette fois l'amour absolu entre les deux protagonistes du film. Le titre sort ensuite du cadre purement narratif pour devenir un signifiant au sein des représentations collectives : il sert potentiellement à illustrer la nature des relations amoureuses d'un couple dans la vie quotidienne.

L'exemple de *Four Weddings and a Funeral* permet d'illustrer à quel point alors l'œuvre filmique et l'œuvre musicale peuvent nourrir le succès commercial l'une de l'autre. Le film donne une image à la chanson, la chanson donne un message au film, invitant alors le spectateur à se les approprier comme des symboles culturels. On ne peut donc aucunement nier le motif commercial qui lie les deux créations ; il existe cependant un type de relation supplémentaire, plus artistique cette fois.

L'ambidiégétisme

L'étude de l'emploi de la musique pop dans le film *Billy Elliot*, met en lumière son double rôle au sein de l'histoire. La séquence de transition où les quatre membres de la famille de Billy vaquent à leurs occupations quotidiennes, le temps que le secret de Billy reste caché, est en cela très intéressante[121]. Le titre choisi est « I Love to Boogie » de T.Rex[122], un titre entraînant mais qu'on ne saurait réduire à un interlude plaisant. Du point de vue de la représentation historique, il n'est pas caractéristique de 1984 — année où se passe l'action du film — dans la mesure où il a été produit en 1977. Il présente toutefois un intérêt équivalent à celui des autres titres réalisés dans les années 70 qui sont très présents dans le film, ce dont il sera question plus avant. La séquence repose sur un montage qui alterne les plans représentant les occupations simultanées des personnages : Billy parfait sa formation artistique, son frère écoute de la musique au casque et se prend pour une star, la grand-mère se souvient de son désir d'être danseuse de ballet et enfin le père prend son bain[123]. L'alternance entre les quatre scènes est permanente mais le morceau est à la fois extradiégétique en ce qui concerne les situations de Billy, sa grand-mère et son père, et intradiégétique dans le cas de Tony car il s'agit bien du titre qu'il écoute. Dans le cas de Tony, le personnage le plus opposé à la volonté de Billy d'être

[121] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 40:10- 41:22.
[122] Marc Bolan, « I Love to Boogie », EMI, 1976.
[123] Voir Figure 49, page 287.

danseur, la chanson couplée à la représentation de celui-ci en train de se déhancher seul dans sa chambre permet d'en savoir plus sur ce personnage. Il n'est pas opposé à la musique ni à la danse, mais cela reste secret. On le comprend comme une sorte de désir à la fois inexprimé verbalement et inaudible, car la musique est écoutée au casque, mais que son corps souhaite manifester. Le fait que Tony soit seul dans sa chambre renvoie également à la fonction de cette pièce, dont il a déjà été question, comme lieu du secret. Ainsi, à l'instar des paroles de la chanson, Tony « love(s) to boogie » ; ce qui le rapproche en soi de Billy et de sa grand-mère. On constate cette même unité dans les paroles de la chanson qui alternent « I » et « We ». Cette association n'est toutefois connue que du public grâce à la musique. Le titre, dans son emploi extradiégétique, permet également de mieux cerner l'état d'esprit du père. Il s'agit de la seule séquence où le personnage remplit véritablement une fonction humoristique. Celle-ci est perçue à travers sa maladresse dans la salle de bain, son incompréhension sur le vague bruit qu'il entend et sur le décalage entre ses occupations et le contenu de la musique. On peut déduire que la musique est tout simplement un monde qui lui est étranger. Il peut toutefois être objecté que, dans ces scènes dont le père est le sujet, la musique peut malgré tout être qualifiée d'intradiégétique dans la mesure où elle correspond au bruit dont il se demande l'origine. Nous pouvons alors considérer que, dans ce cas précis, la musique est ambidiégétique, un terme dont Holbrook donne la définition suivante :

> Here by "ambi-diegetic music", we mean cinemusical material that (like "diegetic music") appears on-screen as performed by one or more actors but that (like "non-diegetic music") advances the dramatic development of plot, character or other important cinematic themes. In this connection, ambi-diegetic film music plays a role whereby the director, writers, or other individuals who create a motion picture structure its meaning. Thus ambi-diegetic music resembles other sorts of cinematic consumption symbolism such as clothing, fashion accessories, automobiles, houses […] that guide our understanding of a film's characters, plotlines and other thematic aspects[124].

Certes, Holbrook semble indiquer qu'une musique, pour être ambidiégétique, doit être jouée par l'un des personnages. Il est cependant possible d'élargir cette définition à la musique diffusée par une platine car cela revient sensiblement au même ; auquel cas l'objet devient une sorte de personnage au même titre que ce qui a été dit de la télévision.

[124] Morris B. Holbrook, « Ambi-diegetic Music in the Movies: The Crosby Duets in *High Society* », *Consumption, Markets and Culture* 8:2, 2005, 153-182, 153-154.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 41:06.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 40:18.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 40:43.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 40:53.

Figure 49 - Une musique et plusieurs histoires dans *Billy Elliot*

Le parallèle que l'on peut établir entre cette séquence de *Billy Elliot* et celle représentant les enfants Khan au réveil dans *East Is East*[125] renforce cette idée. Le montage de la séquence repose exactement sur le même principe de représentation par alternance de chacun des enfants et de ses occupations. Le titre « On a Carousel » interprété par The Hollies[126] est à la fois intradiégétique car il est écouté par Tariq, imitant à l'instar de Tony une vedette de la chanson, et extradiégétique pour tous les autres. Tariq se distingue toutefois de Tony en écoutant cette chanson sans se cacher, preuve de sa décision de ne pas suivre les préceptes de son père. L'ambidiégétisme du morceau repose sur différents aspects. On remarque tout d'abord que le titre commence en douceur, ce qui est congruent avec le réveil des enfants, puis le rythme s'accélère conjointement à l'activité grandissante de chacun. Cela constitue une particularité de la musique pop dont le rythme accompagne avec efficacité la cadence des activités portées à l'écran et que Donnelly mentionne : « The pop song, in particular, has a highly characteristic articulation of time that is based in most cases on an unerring pulse that functions as a central temporal logic

[125] D. O'Donnell, *East Is East, op. cit.,* 46:35- 47:28.
[126] Graham Nash, Allan Clarke, Tony Hicks, « On a Carousel », Parlophone, 1967.

in itself [127]. » L'innocence et l'enthousiasme des jeunes Khan sont rendus plus signifiants par le rythme de la chanson. Ces sentiments s'évanouissent d'ailleurs au même titre que la musique de fond dès qu'Abdul descend voir sa mère et comprend qu'elle leur cache les intentions de leur père. L'absence soudaine de la musique rompt alors le rythme de la journée et annonce un malheur à venir, soulignant au passage la détresse d'Ella face à George qui l'a menacée.

L'autre caractéristique de l'ambidiégétisme de ce titre dans la séquence repose sur le titre et le contenu de la chanson. Le carrousel renvoie bien entendu à l'enfance et l'insouciance des enfants Khan, mais les paroles font davantage écho à la situation amoureuse de Tariq qui se demande s'il pourra choisir sa fiancée. La phrase « Will I catch up to you ? » répétée tout au long de la musique, illustre bien les doutes de Tariq quant à la possibilité de vivre avec la femme de son choix. En tant que titre intradiégétique, il renforce alors la rupture entre les aspirations de Tariq et le projet de George de le marier de force. Enfin, on ne peut pas non plus ignorer l'image du Carrousel qui renvoie au perpétuel recommencement et à la routine répétitive, illustrant de ce fait les activités quotidiennes de la famille. De surcroît, l'insert sur la platine au début de la séquence dont le plan dure deux secondes pour montrer le mouvement circulaire du disque, semble indiquer que leur vie tourne en rond, tel un cercle vicieux dont personne n'arrive à se sortir. Le mouvement quasiment hypnotique du disque qui tourne renforce cette impression pour laisser le public supposer que les jeunes Khan sont dépossédés de leur libre arbitre. On peut considérer qu'il s'agit une fois encore d'un procédé proche de la personnification du tourne-disque, qui est à la fois objet et commentateur de la situation.

Élément facilitateur de la compréhension, la musique pop aide le spectateur à accéder au sens de l'image. Les paroles des chansons, simples et répétitives, participent à rendre l'histoire plus intelligible. Dans ce cas, il peut être objecté qu'un public non-anglophone soit privé de cet accès à la compréhension de l'intrigue. Cela étant, le rythme de la musique pop suffit à lui seul à ouvrir la réception de l'œuvre filmique à un public international. Nous venons de noter également que le tourne-disque pouvait quitter sa simple fonction d'objet de décor pour offrir une aide visuelle supplémentaire au spectateur. Enfin, la présence de cette musique enjouée, puis sa disparition soudaine, guident aussi le public pour cerner l'état d'esprit des personnages et de la situation. Par

[127] K.J. Donnelly, *Spectre of Sound, op. cit.,* 28.

conséquent, la musique pop constitue en soi une voix narrative de tout premier plan dans l'œuvre filmique.

La musique narrative

La scène d'ouverture de *Billy Elliot*[128] repose elle aussi sur le tourne-disque et Billy est présenté métonymiquement au spectateur par le biais de sa main qui hésite à lancer le disque. On entend son souffle court hors-caméra au moment où il place le bras de l'appareil sur le morceau de son choix. Ce passage porte à lui seul l'idée d'une transgression ; Billy viole consciemment et nerveusement un interdit dont la portée est double. On apprend par exemple dans la séquence suivante que son frère ne lui a pas donné l'autorisation d'écouter ses disques. Cela étant, le titre choisi, « Cosmic Dancer » de T.Rex[129] est encore plus éloquent. Il fait lui aussi référence, mais culturellement cette fois, à la transgression. Nous avons évoqué précédemment la présence significative de titres « glam rock » dans la bande originale du film de Daldry, et celle-ci mérite d'être brièvement discutée. Contrairement à la pop sucrée des Wet Wet Wet ou des Spice Girls, héritiers de la « Second Invasion », la « pop glam » revêt une dimension beaucoup plus politique. Alison Blair dresse un portrait très éclairant de Marc Bolan, le chanteur de T.Rex, qu'elle considère comme l'un des piliers du mouvement glam. Selon elle, le glam représente le désir d'échapper à la misère du quotidien en imaginant un autre monde où le fantastique, la science-fiction et les sciences occultes coexistent :

> Bolan's otherworld was anywhere but the 'here and now' of 1970s Britain. It was a second life of the people, at a time when the 'first life', the everyday, was fraught with difficulty and caught in a moment of crisis and change. The utopian imaginary in Bolan's work can be taken both as an 'unspoken' critical comment on the deficiencies of the present-day reality […] and as an imagining of a time and place that offers a kind of liberation[130].

Le combat de Billy pour faire accepter son choix repose indiscutablement sur les mêmes principes que ceux qui ont conduit Bolan à créer son autre monde. Ainsi, dès le début du film, le parallèle entre le jeune garçon et la culture glam est apparent. Une fois que le titre est lancé, Billy peut alors exprimer physiquement son besoin d'être danseur. Il apparaît à l'écran durant les deux premières minutes de manière fragmentée en gros plans.

---

[128] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 00:44-04:07.
[129] Marc Bolan, « Cosmic Dancer », Fly, 1971.
[130] Alison Blair, « *Cosmic Dancer.* Marc Bolan's Otherwordly Persona », *in* Ian Chapman, Henry Johnson, *Global Glam and Popular Music,* Londres, Routledge, 2016, 25-41, 38.

Le spectateur n'arrive pas à saisir la réalité de Billy, comme si c'était un animal extraordinaire et ce n'est que vers la fin du générique d'ouverture que Billy est représenté dans sa totalité comme pour signifier qu'il ne pourra se réaliser pleinement qu'une fois son désir assouvi. On peut également rapprocher le désir quasiment naturel de Billy pour la danse aux paroles de la chanson qui explique que c'est une inclination qui anime le personnage de la conception à la tombe, questionnant de ce fait l'auditoire sur l'étrangeté potentielle d'un tel comportement. À l'image de ce qui a été dit sur « I Like to Boogie », la musique révèle l'intériorité du personnage qui ne peut être ni visible ni dicible à ceci près que, dans le cas de « Cosmic Dancer », il y a une similitude absolue entre le jeune garçon et le chanteur. La chanson se fait alors narrateur intradiégétique, à l'image d'un alter-ego du personnage principal.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 00:44.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 00:48.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 01:46.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 02:19.

Figure 50 – Présentation du « Cosmic Dancer » dans *Billy Elliot*

Pour confirmer cette théorie, on peut mesurer l'importance du titre « Perfect Day » de Lou Reed[131], lors de la séquence où Mark fait une overdose à l'héroïne[132] dans

[131] Lou Reed, « Perfect Day », RCA, 1972.
[132] D. Boyle, *Trainspotting, op. cit.,* 44:22-47:35.

Trainspotting. La séquence est délimitée par deux seringues[133]. Elle débute par un insert à l'intérieur de la seringue utilisée par Mark alors que la drogue se mélange à son sang, puis elle se termine par un gros plan sur l'infirmière préparant l'injection qui sortira Mark de son état d'inconscience. On note une certaine antithèse entre les paroles de la chanson vantant un jour idyllique et toutes les scènes qui se succèdent pour illustrer le traitement inhumain que subit Mark durant toute sa période d'extase. Contrairement à la scène des toilettes, le spectateur n'est pas invité à partager la perception modifiée de Mark mais suit la façon dont son corps est transporté depuis le domicile du dealer jusqu'à l'hôpital. Les plans cultivent la métaphore de la petite mort qui commence par l'instant où Mark s'enfonce dans le sol comme un cadavre qu'on enterre. Les prises de vue objectives permettent au spectateur de comprendre que Mark ne sait plus ce qui se passe réellement autour de lui mais c'est bien la musique de Lou Reed qui autorise le public à accéder à ce que Mark éprouve au même moment. Il est dans un autre monde. Ainsi le morceau de musique glam là encore, permet de représenter la conscience intérieure invisible du personnage invitant l'auditoire à comparer la dureté du traitement qui est infligé à l'enveloppe charnelle de Mark dans la vie réelle et le sentiment de félicité qu'il peut éprouver sous l'emprise de la drogue. La référence culturelle au titre de Lou Reed est d'ailleurs une déclaration d'amour à l'héroïne.

[133] Voir Figure 51, page 292.

D. Boyle, *Trainspotting,* 44:22.

D. Boyle, *Trainspotting,* 44:34.

D. Boyle, *Trainspotting,* 45:11.

D. Boyle, *Trainspotting,* 47:18.

Figure 51 - Le double sens de « Perfect Day » dans *Trainspotting*

L'exemple de *Trainspotting* confirme certes l'hypothèse sur le rôle de voix interne du personnage qui s'exprime par le biais de la musique pop et non par celui des images. Toutefois, à mi-chemin entre l'emploi commercial de la chanson pop et son usage à des fins narratives, ce film confirme l'ambivalence du rôle de la musique. Matt Glasby souligne que *Trainspotting* est représentatif d'une tendance du cinéma britannique à utiliser une vaste gamme de musique pop pour gagner en popularité et, de ce fait (re)vendre ces musiques dans les albums des bandes originales de film[134] qui deviennent des rayons à part entière chez les marchands de disques. Ce constat, certes tout à fait fondé, ne doit toutefois pas dispenser d'investir les références culturelles contenues dans l'emploi de certaines chansons qui éclairent et guident le spectateur dans sa perception du message et participent à la construction du récit fictionnel. Cette « hybridité » d'usage est parfaitement résumée par Donnelly :

[134] Matt Glasby, *Britpop Cinema. From* Transpotting *to* This is England*,* Bristol, Intellect, 2019, 132.

> Pop songs not only can replace a coherent, purpose-built score but […] can be used as a featured element that has a notable importance for the film in aesthetic terms. Arguably, certain films have retained the impulse of the film musical although they refuse to follow its traditional generic format. Instead, [*Trainspotting* and *Hardware*] retain its concern to publicize and sell songs as well as having music as an elevated, even crucial, component in the film's mixture of elements[135].

Nous avons souligné que la compréhension de la référence culturelle pouvait par endroits être conditionnée par la connaissance même du spectateur, ce qui renvoie au concept d'universalité mesurée défendu ici. La musique pop pourra répondre au désir spectatoriel en fonction du degré d'expérience de chacun. La musique servira tour à tour de divertissement ou portera un sens plus profond, deux rôles qui ne sont pas incompatibles. Émettons le principe que l'étude de la musique au cinéma peut permettre d'éclairer le potentiel créatif qu'elle offre en fabriquant notamment un personnage invisible bien qu'important, mais aussi de mieux comprendre les logiques commerciales. Ceci tend à confirmer l'approche prônée par Hollbrook :

> First, we might regard ambi-diegetic cinemusical moments as a key aspect of product design in constructivng the creative offering. [..] Second, we might regard ambi-diegetic music in the movies as an example of symbolic consumer behavior wherein a significant event appears in an artistic vehicle or entertainment medium in a way that structures its interpretation by members of the market, audience or consuming public[136].

L'analyse du quotidien dans l'esthétique du film populaire permet de conclure que l'œuvre cinématographique se trouve à l'intersection des préoccupations commerciales et industrielles du moment, et de l'utilisation de ces éléments à des fins artistiques. Le film englobe donc les symboles cultivés par la télévision, la publicité et la musique pop, non seulement pour attirer le spectateur sur un terrain qui lui est familier, mais aussi pour créer de nouvelles références et favoriser des analogies qui l'aideront à en percevoir le message. Ce quotidien réinventé est fédérateur car il se prête à deux interprétations : soit on le comprend pour ce qu'il représente matériellement, soit on y découvre un sens autre, mais dans tous les cas il a été compris. Chaque spectateur y trouvera alors matière à satisfaction à quelque niveau que ce soit. La caractéristique commune à l'emploi de ces références à la vie ordinaire est que celles-ci se trouvent érigées en symboles culturels d'importance égale aux références nationales historiques. Cela les rend d'autant plus complexes que, contrairement aux symboles traditionnels, le sens qu'elles peuvent porter dépend de la

---

[135] Kevin J. Donnelly, *British Film Music and Film Musicals,* Basingstoke, Palgrave, 2007, 86-87.
[136] M. B. Hollbrook, « Ambi-diegetic Music in the Movies », *op. cit.,* 156.

perception qu'en a chaque spectateur. Le cinéma commercial peut alors attirer le public sans pour autant fédérer le plus grand nombre autour d'un récit commun. Cette entreprise peut en fait être menée par d'autres biais qu'il importe d'identifier à présent.

CHAPITRE 6 - MONDE COMMUN

Les comédies sociales *Brassed Off* et *The Full Monty* sont souvent considérées comme des œuvres calées sur l'esprit des « Ealing Comedies » d'après-guerre [137] mais la comparaison n'opère pas forcément selon les mêmes principes en fonction des critiques. Pour Matt Glasby par exemple, l'analogie est particulièrement significative sur le plan politique. Il estime en effet que la tonalité anti-thatchérienne des histoires portées à l'écran par Cattaneo et Herman est tout à fait proche de l'anti-conservatisme des productions des Ealing Studios dans les années 50 : « While Thatcher had claimed there was 'no such thing as society', Britpop cinema was keen to show otherwise »[138]. Nigel Mather semble partager ce point de vue quand il déclare que les points communs entre ces productions séparées de quarante ans résident dans la trame narrative de petits groupes de personnes qui contestent l'identité imposée : « communuties seeking to outwit the representatives of an English establishment attempting to impose a kind of colonial rule over the local inhabitants »[139]. Il est toutefois intéressant de souligner ici que Glasby parle de l'existence d'une société là où Mather évoque les communautés, qu'il définit avec justesse comme le plus petit groupe autorisant l'interaction entre ses membres, à l'image d'un quartier par exemple[140]. Ces deux affirmations illustrent toute la difficulté de donner sens au message politique du film et à son rôle dans la société. Si l'on suit le raisonnement de Glasby, l'œuvre filmique porte en elle les gènes d'une société britannique, elle pose donc les bases d'un espace public homogène. *A contrario*, la conclusion de Mather dissocie l'institution nationale et les communautés. Le véritable cœur de l'analyse consiste alors à définir l'espace public et à voir quelle dimension les films lui donnent en portant à l'écran l'interaction entre individus de communautés différentes. En plus de cet aspect, c'est toute la relation du film avec les communautés de spectateurs qui est à questionner pour enfin arriver au rôle potentiellement crucial du médium cinéma dans l'élaboration du récit national.

L'idée même que le film participe à l'écriture d'un monde commun sur le plan national suppose que celui-ci porte un sens compris et accepté de tous. Or, comme nous

---

[137] Voir par exemple N.Mather, *Tears of Laughter*, *op. cit.,* 23.
[138] M.Glasby, *Britpop Cinema. From* Transpotting *to* This is England*, op. cit.,* 57.
[139] N. Mather, *Tears of Laughter, op. cit.,* 23.
[140] *Ibid.,* 9.

venons de le voir, et ainsi que Dahlgren le précise, le paradoxe de l'espace public médiatisé[141] est qu'il peut promouvoir la fragmentation autant que l'unité :

> Les médias contribuent néanmoins, et fortement, à l'élaboration de perceptions culturelles communes. Bonnes ou mauvaises, celles-ci ont le mérite d'exister. Le type de communauté qu'elles créent peut être authentique ou non : mais ceci est un autre problème.
> II est indubitable en tout cas que l'existence de communautés interprétatives fondées sur les médias conditionne la production de sens dans un espace public moderne.[142]

Habermas, qui est revenu plusieurs fois sur la définition de ce qu'il nomme l'espace public, rejoint d'une certaine façon l'hypothèse formulée par Dahlgren considérant que « l'universalisme démocratique s'est retourné en particularisme généralisé » et insistant bien sur le fait que le citoyen moderne est « une personne privée socialisée' »[143]. On comprend qu'il est loisible à chacun de faire sien un point de vue commun, communautaire, mais cela n'en fait pas pour autant un point de vue universellement partagé au sein de la nation. Notre analyse doit par conséquent identifier à quel espace, qu'il soit commun ou public, les œuvres de notre corpus se réfèrent.

A) Les communautés à l'écran : espaces communs ou espace public ?

Éric Dacheux pose justement la question de ce que peut être l'espace public. Il croise ainsi les tentatives de définitions souvent contradictoires qu'en donnent Habermas, Arendt et Sennett. Il conclut que l'espace public repose sur trois axes :

> l'espace public est, tout à la fois :
>
> **1- Le lieu de légitimation du politique.** C'est par l'espace public que les citoyens ont accès aux informations politiques, qu'ils peuvent débattre et se forger une opinion et qu'ils choisissent les personnes qui exerceront le pouvoir politique. C'est par l'espace public que les citoyens se sentent non seulement destinataires du droit, mais aussi auteurs de ce droit.
>
> **2- Le fondement de la communauté politique**. L'espace public est un espace symbolique qui permet de relier entre eux des individus appartenant à des

[141] Cette expression est empruntée à Dominique Wolton, « Les contradictions de l'espace public médiatisé », in Éric Dacheux, dir., L'Espace public, Paris, CNRS, 2008, 13-22.
[142] Peter Dahlgren, « L'espace public et les médias : une nouvelle ère ? » (1994), *in* Éric Dacheux, dir., *L'Espace public, op. cit.*, 23-30, 26.
[143] Jürgen Habermas, « 'L'espace public', 30 ans après », *Quaderni* 18, 1992, 161-191,170.

> communautés ethniques ou religieuses diverses afin de former une communauté politique commune.
>
> **3- Une scène d'apparition du politique.** C'est sur l'espace public que les acteurs politiques se mettent en scène et où les problèmes publics deviennent visibles et sensibles[144].

Le deuxième pilier établi par Dacheux attire tout particulièrement notre attention ici, puisqu' il suppose que chaque communauté se voit également considérée dans l'espace public. Cela nous conduit légitimement à analyser comment la rencontre entre communautés s'opère au sein des comédies de notre corpus et si l'égalité est effectivement portée à l'écran. À défaut, il importera de montrer par quel(s) moyen(s) chaque communauté sera invitée à prendre part à l'élaboration d'une « communauté politique ».

Hétérotopie ou l'utopie d'un monde autre

Une scène de *Four Weddings and a Funeral* mérite d'être tout particulièrement étudiée ici. Il s'agit de l'inhumation de Gareth car toute la séquence repose sur la représentation de communautés différentes réunies ensemble pour la seule et unique fois dans le film[145]. Contrairement à la plupart des œuvres de notre corpus, on constate dans cette séquence un souci de représenter la multiplicité des individus potentiellement réunis sous un même toit, et cela laisse à penser que l'espace public est envisagé comme le lieu de rencontre entre les communautés. On pourrait voir dans la présentation de cette société unie une utopie mais nous estimons que cette scène se rapproche de la définition que donne Foucault de l'hétérotopie[146], c'est à dire d'un espace réel, autre que celui occupé traditionnellement par les protagonistes, qui permet d'envisager une réalité différente de celle qui constitue la vie quotidienne de chacun. Nous allons démontrer en quoi cette séquence obéit aux six principes énoncés par Foucault permettant d'identifier l'hétérotopie et pourquoi le fait de dissocier cette représentation de l'utopie est révélateur de la perception commune de l'espace public.

Nous avons déjà évoqué l'aversion de Charles pour la tradition du mariage qui ne correspond pas selon lui à une manifestation d'amour sincère mais à un rite imposé. Il dévie en cela de la norme. Cela pourrait suffire à affirmer que le premier principe de

---

[144] Éric Dacheux, « L'espace public : un concept clef de la démocratie », *in* Éric Dacheux, dir, *L'Espace public, op. cit.*, 5-12, 9-10.
[145] M. Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 1:19:22-1:26:56
[146] Michel Foucault, *Dits et écrits 1954-1988, Tome IV,* Paris, Gallimard, 1994.

l'hétérotopie dite de « déviation » trouve sa parfaite illustration dans la scène[147]. La singularisation de Matthew durant la séquence est encore plus éloquente. En public sa seule « déviance » est son accent écossais qui contraste avec l'accent très anglais de Charles ; le reste est caché. La séquence de l'enterrement confère à Matthew un autre rôle. Alors quel le prêtre le présente en sa qualité d'ami le plus proche du défunt, il révèle sa relation amoureuse avec Gareth par le biais du poème « Funeral Blues » de W.H. Auden, dont l'homosexualité est connue. C'est en empruntant les mots d'un autre, une figure emblématique de la littérature britannique, qu'il affirme son identité. Il est intéressant de constater qu'il est investi d'une tâche de guide auprès de certains membres de l'assistance dont la réaction au poème est visible lors des différents plans de coupe[148]. On remarque en effet que les couples hétérosexuels, ou les groupes avec enfants, sont représentés dans des plans larges sans distinction alors que la mise au point de certaines prises de vue attire l'attention sur des hommes cadrés en plan poitrine, dont l'entourage immédiat est flou pour les faire davantage ressortir, mais qui n'apparaissent pas complètement au milieu du cadre. On note toujours un décalage par rapport au centre de l'image, ce qui signifie que ces hommes, du fait de leur âge, leur origine ou leurs codes vestimentaires qui renvoient aux représentations habituelles des hommes gay de l'époque, dévient du centre, donc de la norme. Matthew au contraire est au centre de l'image et se comporte en maître spirituel. L'attention de tous converge vers lui tel un modèle vers lequel ils peuvent tendre. En recensant les potentielles déviations et en les portant à l'image par un cadrage spécifique, le réalisateur se rapproche donc du principe essentiel de la fonction de l'hétérotopie. Il confère à l'église, lieu de culte historiquement ancré dans les représentations collectives, un statut lui aussi en décalage.

[147] *Ibid.,* 757.
[148] Voir Figure 52, page 299.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral*, 1:22:24.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral,* 1:21:55.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral*, 1:21:03.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral,* 1:23:24.

Figure 52 - Représentation de la déviation dans *Four Weddings and a Funeral*

L'église se voit en effet attribuer une autre fonction fictionnelle que dans les scènes précédentes, puisqu'elle est le théâtre d'un événement malheureux où l'austérité prévaut là où habituellement les fleurs et l'élégance des costumes contribuent à rendre l'atmosphère plus festive. De surcroît, elle autorise le coming out de Matthew, ce qui est en contradiction avec sa fonction officielle cette fois. L'église, repère historique où se déroulent des cérémonies très codées devient alors lieu temporaire d'une révélation d'un autre ordre. Elle souscrit en cela au deuxième principe de l'hétérotopie[149]. On notera d'ailleurs que Foucault parle justement de la fonction du cimetière qui évolue selon le rapport culturel de la société avec la mort. Il parle « d'autre ville » quand il évoque le cimetière et il est intéressant de remarquer ici que les personnages principaux, bourgeois urbains, sont invités à découvrir cet autre espace d'existence aux côtés de personnes n'appartenant pas à leur cercle habituel.

[149] *Ibid.,* 757.

En écho avec le précédent, le troisième principe de l'hétérotopie est justement sa capacité à réunir plusieurs lieux potentiellement « incompatibles »[150] en un seul. Le plan large qui situe l'église dans un lieu indéterminé rassemblant à la fois le jardin et la zone industrielle valide alors cette hypothèse. Dans un seul et même plan, on retrouve trois piliers sur lesquels repose le fonctionnement de la société britannique : le culte, le travail industriel et le jardin qui évoque la campagne. Ce plan est donc comparable au jardin, au tapis persan ou au théâtre dont Foucault dit qu'ils représentent « la totalité du monde »[151].

M. Newell, Four Weddings and a Funeral, 1:24:35.

Figure 53 - La totalité du monde en un seul lieu

Foucault parle aussi de la relation de ces espaces au temps et distingue ainsi deux types d'hétérotopie, dont une qui n'a qu'une fonction temporaire à l'image d'une fête foraine. La cérémonie d'hommage au défunt joue pleinement ce rôle et correspond à ce que Foucault nomme une « hétérotopie chronique »[152]. Ajoutons aussi que le temps est une notion centrale dans cette scène. Le rythme de la séquence est plus solennel que celui des mariages comme en témoigne la lecture du poème d'Auden par Matthew. En comparaison, les discours des garçons d'honneur lors des mariages sont plus désordonnés dans le but de faire rire l'assistance, alors que la diction claire de Matthew rythme l'ensemble de la scène et ne souffre d'aucune perturbation. Il faut ajouter que le poème d'Auden renvoie à la fois au passé commun, puisqu'il s'agit d'un auteur du canon, et qu'il évoque le besoin de l'amoureux en deuil de suspendre temporairement le cours du temps

[150] *Ibid.,* 758.
[151] *Ibid.,* 759.
[152] *Ibid.,* 760.

et des choses. La scène agit donc sur plusieurs niveaux temporels qui invitent les participants à reconsidérer le passé pour mieux envisager leur avenir. Au niveau fictionnel, comme nous l'avons déjà vu, la séquence de l'enterrement rompt le rythme de la narration et crée un bouleversement qui va amener Charles à fuir son propre mariage et de ce fait interrompre la tradition. Au niveau méta-référentiel, le spectateur est invité à reconsidérer le sens d'un texte classique et surtout à rapprocher son contenu au contexte du film. Les récits personnels et le récit national s'en trouvent donc potentiellement altérés car ils sont ouverts à une réinterprétation.

Le fait que Charles ne se soit pas présenté spontanément à l'église pour trouver la solution à son problème mais que les conditions l'y aient contraint vérifie la cinquième condition selon laquelle on n'accède pas à une « hétérotopie comme dans un moulin »[153]. L'hétérotopie fonctionne en effet comme une rencontre fortuite avec une autre réalité, ce n'est pas le fruit d'une démarche personnelle.

Enfin, la conclusion que tire Charles de cette expérience partagée selon laquelle pouvoir se marier ne signifie pas nécessairement qu'on aime l'autre sincèrement, permet de souligner le caractère artificiel de l'union maritale déjà raillée lors des trois précédentes séquences de mariage. Il s'agit donc d'une hétérotopie de l'illusion où le moment vécu permet de montrer combien la tradition imposée n'est en rien naturelle[154]. On peut à ce propos remarquer la conclusion qu'en tire Charles : « There's such thing as a perfect match »[155] dont le phrasé évoque la déclaration de Margaret Thatcher mais ne porte pas sur le même sujet. C'est là un indice du fait que la séquence remet en question le bien-fondé des préceptes énoncés officiellement comme des vérités indiscutables. Charles apprend qu'il doit trouver un sens propre à ses actions qui corresponde à ce qu'il est et non à ce qu'on lui dit d'être. Il a appris à apprécier son rapport personnel à la tradition d'une manière différente, en découvrant qu'elle pouvait nuire à l'existence d'un monde autre qui coexiste pourtant avec le sien.

Cette analyse rapide permet de dégager un aspect particulier de l'hétérotopie qui la distingue de l'utopie. Sébastien Roman explique justement que si l'utopie et l'hétérotopie ont vocation à contester l'ordre établi, dans l'hétérotopie « la contestation est pensée de

---

[153] *Idem.*
[154] *Ibid.,* 761.
[155] M.Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 1:26:56.

manière très large » [156] et surtout dans les deux cas les « liens entre individus » n'en sont pas renforcés[157]. L'étude de cette séquence donne raison à ses deux affirmations. Le spectateur n'a connaissance que de ce que Charles comprend et il ne s'agit que d'un problème qui lui est personnel. En outre, l'hétérotopie ne favorise en aucun cas le lien entre les différentes communautés représentées. Au contraire, Charles rejoint immédiatement son groupe d'amis sans aller à la rencontre des autres membres de l'assistance. Nous pouvons donc en déduire que le moment où les communautés se rejoignent au sein de l'hétérotopie ne débouche pas sur l'esquisse d'un monde commun. Il s'agit plutôt d'un espace commun où plusieurs communautés se retrouvent au même endroit au même moment. Ce n'est aucunement une représentation de l'espace public. Cela signifie que l'objectif du film est de s'adresser à des « communautés interprétatives » et non d'évoquer la possible existence d'une communauté nationale partagée.

Le visage de l'espace public

La rencontre entre communautés n'est pas particulièrement le sujet des comédies populaires qui constituent notre corpus. C'est en cela un indice révélateur qui nous amène à penser que la refonte d'un espace public inclusif et commun à tous ne constitue pas l'essence du message porté par ces films. Cela étant, l'œuvre de Gurinder Chadha, *Bhaji on the Beach*[158]*,* repose précisément sur la confluence entre une communauté de femmes d'origine indienne et des habitants de la station balnéaire anglaise de Blackpool. La façon dont Chadha dépeint le multiculturalisme révèle une approche des communautés culturelles qui permet de porter un autre regard sur la dimension communautaire proposée dans les autres films de notre corpus.

Les expériences vécues par Hashida, d'une part, et Asha, d'autre part, méritent toutes deux une attention particulière. Hashida est une brillante étudiante répudiée par ses tantes car elle porte un enfant illégitime, fruit de sa relation avec Oliver, un jeune homme d'origine afro-caribéenne. Asha quant à elle n'est pas satisfaite de son rôle d'épouse et de mère qui ne correspond pas à ses aspirations de jeune fille ; elle s'imagine mener une autre vie loin de la pression de son foyer. La tentation de considérer Hashida et Asha comme

---

[156] Sébastien Roman, « Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricœur », *Le Philosophoire* 44, 2015, 69-86, 78.
[157] *Ibid.,* 74.
[158] Gurinder Chadha, *Bhaji on the Beach,* Channel Four Films, 1993.

des personnes déviantes, donc potentiellement candidates à entrer dans une hétérotopie, est grande, mais l'approche de Chadha se veut quelque peu différente.

La relation conflictuelle entre Hashida et ses tantes, mais aussi avec son petit ami, pousse cette dernière à envisager son escapade à Blackpool comme un moyen de se renseigner sur l'avortement. Oliver arrivera à temps pour lui exprimer ses sentiments et son désir de fonder une famille avec elle. Cette fin heureuse de réconciliation entre les deux amoureux prend alors une tournure symbolique permettant d'envisager le multiculturalisme comme un rêve réalisé[159]. Les deux jeunes gens encadrent la grande roue qui s'illumine à l'instant même où ils s'embrassent[160]. La grande roue joue alors un double rôle. On remarque que les couples mixtes qui se forment temporairement lors de la visite sur la fête foraine montent sur la grande roue dans des cabines séparées[161]. On suppose alors que ce n'est qu'un jeu de dupes car la rencontre au cœur de la roue, prenant alors un tour métaphorique qui représente l'espace public où chacun pourrait se retrouver uni, est impossible. Oliver et Hashida revêtent un caractère antinomique : tous deux sont bien autour de la roue à l'instar des petites cabines mais cette fois, leurs regards convergent vers elle comme si elle les unissait. L'illumination de la roue qui marque le début de la parade nocturne de Blackpool, une curiosité touristique, se pare dans la scène d'une dimension enchantée comme si la roue exultait de cette union. On peut alors considérer cette séquence comme la visibilisation d'une utopie réalisée que Roman définit comme une « variation de l'imaginaire du pouvoir »[162]. Il s'agit, pour expliciter ce concept, d'une situation où on reprend le pouvoir sur sa vie réelle en s'affranchissant des contraintes traditionnelles alors qu'on ne pensait pas cela possible. Hashida est placée symboliquement en pleine lumière et n'est plus un satellite qui gravite autour du cœur de la société. Ainsi que Iulia Rășcanu l'affirme au sujet du film : « what this filmmaker does in *Bhaji* is to celebrate possibility – the possibility of a better, more fused, more open to negotiation society, rather than an already fused, close-ended process of hybridisation »[163]. Ainsi Chadha affirme que chacun peut vivre dans un espace public, sans avoir à renier ce

---

[159] Gurinder Chadha, *Bhaji on the Beach* (1993), DVD, FilmFour, 2007.
[160] *Ibid.,* 1:22:57-1:22:58.
[161] *Ibid.,* 53:53- 53:55
[162] S. Roman, « Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricœur », *op. cit.,* 74.
[163] Iulia Rășcanu, « Who is Afraid of Hybridity? Re-visiting *Bhaji on the Beach* and Perspectives on Multiculturalism in Britain », *South Asian Diaspora,* 2020, 12, https://doi.org/10.1080/19438192.2020.1773136.

qu'il est pour se conformer aux autres. Il est difficilement concevable de considérer cette approche comme une hétérotopie dans la mesure où une dimension quelque peu irréelle demeure. C'est ce contexte onirique qui la rapproche cette fois de l'utopie, même si le changement espéré se réalise. Le concept de Roman se trouve certes en équilibre entre les théories de Foucault et de Ricoeur mais reste très éclairant sur la démarche de Chadha[164].

G. Chadha , Bahji on the Beach, 1:22:57.

Figure 54 - Utopie réalisée dans *Bahji on the Beach*

Cela se vérifie avec l'histoire d'Asha. La rencontre entre Asha et Ambrose, qui revendique sa nostalgie pour la grandeur britannique jusque dans ses vêtements, est organisée en trois séquences. Le premier lieu est la salle de concert où une assemblée de personnes âgées se plaît à mimer le mouvement des oiseaux sur l'air de « Bird Song » joué par un organiste[165]. Le groupe est uniforme tant dans l'âge que dans le type de vêtements. Leurs mouvements dictés par la musique confirment cette impression d'homogénéité. Asha, qui se retrouve spectatrice de la scène, manifeste son désintérêt. La distance physique qui la sépare des spectateurs montre que la communion avec ce groupe est impossible. La deuxième séquence se passe quant à elle dans un parc public dans lequel Asha se laisse aller à la rêverie[166]. Un fondu enchaîné marque le passage d'Asha de la réalité au rêve et le parc de Blackpool se transforme en un paysage indien tel qu'il est représenté dans un film de Bollywood. La scène rêvée d'Asha lui donne le rôle de princesse courtisée par un

[164] Voir Figure 55, page 307.
[165] G. Chadha, *Bahji on the Beach, op. cit.,* 55:23-53:41
[166] *Ibid.,*1:06:34-1:09:14.

soupirant. Contrairement à la scène précédente, la musique, extradiégétique cette fois, est indienne. Le passage le plus significatif qui marque la transition du rêve au cauchemar est le fond de teint qui fond littéralement sur le visage du soupirant pour faire apparaître le teint pâle d'Ambrose. Asha revient alors à la réalité. Ambrose reconnaît avoir joué dans les romances qu'Asha regardait au cinéma dans sa jeunesse et comprend alors que le cinéma qu'elle aimait n'était qu'une création culturelle coloniale, un simple faux-semblant. L'image du visage qui se modifie au gré de l'effacement du fond de teint fait écho à la « visagéité » dont parlent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*[167]. Pour eux, le visage est celui que l'on donne à un signifiant et qui correspond à une sorte « d'indexation ». Asha découvre au propre comme au figuré le vrai visage de l'amour dont elle rêvait, et qui la fait se sentir malheureuse dans sa vie quotidienne. Elle conclut avec stupeur que ce visage n'est qu'un faux et par conséquent, que ses représentations personnelles méritent d'être repensées. Ambrose, de son côté, cherche à entretenir cette image en fuyant la vérité et en donnant la preuve qu'il est incapable de se défaire de ses « visages » traditionnels pour accepter l'évolution de la face du monde. Il affirme ainsi naïvement que c'est parce qu'elle est devenue féministe que sa femme l'a quitté pour aller vivre avec une autre femme.

C'est en invitant Asha dans la troisième et dernière étape de leur périple qu'Ambrose confirme toute son artificialité[168]. Il s'agit de la salle de théâtre de Blackpool qu'il nomme : « My home from home »[169], donc le siège de son identité. Le théâtre renvoie à la multiplicité des rôles qu'il joue et à leur absence de vérité. C'est pourtant dans ce lieu où la fiction domine qu'Asha met un terme à son propre récit imaginaire. Elle y côtoie en rêve une divinité et sa famille. Cela lui permet d'exprimer tous ses espoirs déçus mais aussi de percevoir l'estime et l'amour que son entourage lui porte. Elle découvre comment exister dans la vie réelle. Si le théâtre évoque l'un des lieux hétérotopiques par excellence, il n'en remplit toutefois pas la fonction. Le théâtre n'est pas ici le lieu de rassemblement de mondes différents, il permet uniquement à Asha de se défaire de ses visions idéalisées. Elle les laisse symboliquement là où elles devraient être.

On peut remarquer plus généralement que les salles de spectacle sont assimilées à des lieux de découverte de la vérité dans le film. En effet, c'est lors du spectacle de

---

[167] G.Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux, op. cit.,* 206-207.
[168] G. Chadha, *Bahji on the Beach, op. cit,* 1:13:25-1:16:02.
[169] *Ibid.,* 1:09:38

striptease masculin que l'assistance découvre que Ginder est une femme battue[170], ce qui justifie son divorce aux yeux des autres protagonistes qui la jugeaient négativement auparavant. Les lieux publics où l'on se donne en spectacle deviennent des tiers-lieux, où l'hybridité peut apparaître. Asha s'affirme comme femme et épouse mais sait qu'elle a à présent le droit de demander le respect. Ginder ne divorce pas par manque de moralité, c'est une mère qui veut protéger son fils. Asha et Ginder ne renient donc pas leur communauté culturelle mais demandent ce à quoi la société leur donne droit : le respect de leur entourage. Bhabha parle de « communal space », un espace interstitiel entre l'espace communautaire et un espace public qui se voudrait uniforme :

> The hybrid strategy or discourse opens up a space of negotiation where power is unequal but its articulation may be equivocal. Such negotiation is neither assimilating nor collaboration. It makes possible the emergence of an 'interstitial' agency that refuses the binary representation of social antagonism. Hybrid agencies find their voice in a dialectic that does not seek cultural supremacy or sovereignty. They deploy the partial culture from which they emerge to construct visions of community, and versions of historic memory, that give narrative form to the minority positions they occupy ; the outside of the inside : the part in the whole[171].

On retrouve en cela le principe de l'utopie pragmatique que MacLeod défend également[172]. Bhabha parle de « doubleness »[173] et Dahlgren parle de « double jeu » de l'interprétation[174]. Cela signifie dans les deux cas que l'individu est soumis à une double interprétation, celle de sa communauté et celle de la société commune.

L'étude des personnages de la comédie réalisée par Chadha permet de conclure que l'espace public doit être perçu comme un lieu neutre où chacun peut ré-évaluer ses propres représentations, héritées du passé, pour mieux envisager son avenir au sein de la nation sans pour autant se fondre sur un modèle unique. Ce n'est pas un espace d'égalité mais un espace qui permet à chacun d'affiner sa perception du monde qui l'entoure. Cela confirme donc la théorie d'Étienne Tassin selon laquelle :

> L'espace public n'est ni le lieu, ni le mode de façonnement d'un être commun, il n'est pas le principe d'une identification communautaire. Il est le lieu institué d'un vivre-ensemble qui lie la pluralité des communautés particulières, qui fait accéder les mondes vécus à une visibilité politique et qui, maintenant les lieux communs

---

[170] *Ibid.,* 1:23:17-1:27:14.
[171] Homi K. Bhabha, « Culture's In-Between », *in* Stuart Hall, Paul du Gay, eds., *Questions of Cultural Identity* (1996), Londres, Sage, 2003, 53-60, 54.
[172] John MacLeod, « Diaspora and Utopia. Reading the Recent Work of Paul Gilroy and Caryl Phillips », *in* Mark Shakelton, ed., *Diasporic literature and Theory. Where Now?,* Newcastle, CSP, 2008, 2-17, 4.
[173] H. K. Bhabha, « Culture's In-Between », *op. cit.,*54.
[174] P. Dahlgren, « L'espace public et les médias : une nouvelle ère ? » *op. cit.,* 26.

> dans leurs intervalles et leurs connexions, donne existence à un monde commun.[175]

G. Chadha, *Bahji on the Beach,* 55:42.

G. Chadha, *Bahji on the Beach* 1:07:44.

G. Chadha, *Bahji on the Beach,* 1:08:09.

G. Chadha, *Bahji on the Beach,* 1:14:11.

G. Chadha, *Bahji on the Beach*, 1:26:37.

G. Chadha, *Bahji on the Beach*, 56 :21.

Figure 55 – L'espace public dans *Bhaji on the Beach*

[175] Étienne Tassin, « L'Antagonisme de la communauté et de la publicité », *in* Éric Dacheux, dir, *L'Espace public,* Paris, CNRS, 2008, 45.

Le film de Chadha propose une représentation tout à fait parlante de cette vision de l'espace public. Prenons pour exemple l'insert sur les frites de Fish and Chips que Pushpa mange avec un peu de masala qui montre que les deux cultures se retrouvent visuellement réunies pour n'en former qu'une. L'exemple d'Asha suggère toutefois qu'accéder à ce monde commun est avant tout une expérience individuelle.

Le territoire commun

Il pourrait être tentant de considérer que Victoria dans *Mrs Brown* est schizophrène tant son rôle de monarque l'éloigne de son identité de femme, mais elle illustre la condition nécessaire pour chaque individu d'exister à la fois sur le plan communautaire et dans l'espace public. Certes, l'exemple est en soi un paroxysme puisque Victoria incarne symboliquement l'espace public, mais la coexistence entre la Reine et Mrs Brown invite le spectateur à envisager l'individu comme un être multiple. Tout comme Tassin estime qu'il n'existe pas d'être unique sur lequel se modeler, les exemples que nous allons citer montrent que chacun se doit de reconnaître qu'il n'est pas « un » mais hétérogène. Lyotard estime justement que la « terreur conduit les hommes à être isomorphes », c'est-à-dire que par peur d'être perçu comme différent, chacun ne met en avant qu'une partie de lui-même qu'il juge plus à même de se conformer au modèle unique. Lyotard emploie le terme d'« hétéromorphie » de chacun, pour définir notre capacité à négocier notre place en fonction de nos différents constituants. Comme l'affirme Lyotard, la parologie, notre capacité à adapter les règles du jeu social, ne remet pas en cause le système. Il ne s'agit certes pas de le laisser nous faire renoncer à nous-même mais de l'adapter pour qu'il nous corresponde dans notre pluralité :

> [la reconnaissance de l'hétéromorphie] implique évidemment la renonciation à la terreur [...]. Le second […] est le principe que, si consensus il y a sur les règles qui définissent chaque jeu et les « coups » qui y sont faits, ce consensus *doit* être local, c'est-à-dire obtenu des partenaires actuels et sujet à résiliation éventuelle [...].
> Cette orientation correspond à l'évolution des interactions sociales, où le contrat temporaire supplante de fait l'institution permanente dans les matières professionnelles, affectives, culturelles, familiales, internationales comme dans les affaires politiques [...]. Mais il n'est pas question de toute façon de proposer une alternative 'pure' au système[176].

Victoria laisse par exemple la Mrs Brown qui vit en elle exprimer ses désirs et exister, mais elle ne la laisse pas prendre le pas sur ses responsabilités. Roman invite

[176] Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne,* Paris, Minuit, 1979, 107.

judicieusement à suivre la théorie de Lyotard sur la parologie pour trouver le point d'équilibre entre hétérotopie et utopie mais il pose la question de sa potentielle faisabilité : « Comment serait-il possible de rompre avec le logos institué, ou comment serait-il possible de concevoir une extra-territorialité, si tout pas de côté, toute extériorité, sont devenus impossibles ?»[177]. Il y a une partie de la réponse dans sa propre question dans la mesure où il évoque les territoires. Il s'agit justement de considérer l'espace public avant tout comme un territoire.

La narration du soir de Noël dans *Billy Elliot* offre une perspective intéressante à ce sujet. On peut découper la trame narrative de ce moment-clef en trois moments distincts : la résistance de Billy à son père dans le gymnase où il lui montre ses talents[178], la visite du père à la professeure de danse de Billy à son domicile[179] et enfin la brève séquence où il se trouve dans la chambre de ses fils pour manifester son accord tacite à Billy qui lui fait renoncer à la grève[180]. Nous pouvons constater dès à présent que dans les trois séquences, le père n'est pas dans son univers, ce que l'on pourrait appeler son territoire. Dans la scène du gymnase, M. Elliot est statique, il reste immobile à observer son fils et il se trouve dans un espace délimité par deux marques au sol. Alors qu'un plan présente le père et le fils dans deux espaces distincts, Billy se met ensuite à danser en empiétant sur l'espace de son père puis en occupant la totalité du gymnase, prouvant de ce fait à son père que la danse appartient bien au monde du sport. La danse de Billy peut aussi être perçue comme une invitation faite à son père de changer de point de vue, ce qui a lieu immédiatement après. M. Elliot est donc progressivement amené à investir des territoires qui lui sont étrangers et il dissocie son combat de mineur de son rôle de père pour comprendre que l'un est indépendant de l'autre. On suit alors M. Elliot tandis qu'il découvre le monde de la danse dans un château et exprime ensuite sa joie au sujet de l'admission de son fils au sein du foyer des mineurs dépités de l'échec du piquet de grève. Il s'agit donc bien d'un personnage hétéromorphe qui ne craint plus d'exprimer sa fierté paternelle même si son emploi est menacé. L'étape ultime de sa transformation se manifeste bien entendu lors de la séquence finale où il assiste au triomphe de son fils, une fois encore dans un lieu qui lui est étranger : le théâtre royal de Londres. Sa présence en ces lieux qui lui sont inhabituels

---

[177] S. Roman, « Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricœur », *op. cit.,* 84.
[178] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 1:06:40-1:08:25.
[179] *Ibid.,* 1:08:39-1:09:38.
[180] *Ibid.,* 1:09:39-1:10:17.

reste toutefois légitime. La métaphore des territoires étrangers qui accompagne le changement d'attitude du père fait écho à la théorie de Deleuze et Guattari au sujet de la « déterritorialisation-reterritorialisation », un principe où le sujet « change de nature en se connectant avec d'autres »[181]. M. Elliot n'est plus uniquement le mineur qui se bat pour le maintien de son emploi, un rôle que la communauté lui dicte, il est aussi un homme qui veut le bonheur de son fils et s'intéresse au ballet[182]. Cette capacité à investir des territoires nouveaux, preuve de l'hétéromorphisme de l'individu, justifie le caractère rhizomatique des personnages que nous avons évoqués précédemment. En outre, elle nous permet de comprendre que l'espace public envisagé dans les œuvres de notre corpus n'est pas nécessairement un espace de contestation politique, ni même un espace d'égalité. Il s'agit d'un espace où chacun autorise à la fois la présence de l'autre et l'existence de son autre soi. C'est pourquoi il est pertinent d'envisager l'espace public comme un territoire commun qui se retrouve à l'intersection de tous les territoires individuels.

Les exemples ci-après permettent de mesurer la transformation progressive du père de Billy qui apprend à s'affranchir des limites représentées métaphoriquement par les seuils, les rambardes ou les portes pour investir un nouveau territoire commun. Il passe outre les limites qu'il s'impose du fait de sa condition pour comprendre qu'un autre espace lui est ouvert.

[181] G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome, op. cit.,* 13.
[182] Voir Figure 56, page 311.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:06:43.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:07:09.

S. Daldry, *Billy Elliot*, 1:09:01.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:20:34.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:31:20.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:38:53.

Figure 56 - *Billy Elliot,* de la déterritorialisation à la reterritorialisation

Force est de constater d'ailleurs que dans la grande majorité des œuvres de notre corpus, le personnage principal découvre un autre aspect de lui-même mais a besoin d'un guide pour investir ce nouveau territoire qui s'ouvre à lui comme un autre champ des possibles. On pense à Gerald dans *The Full Monty* qui initie la troupe à la danse de salon, le meneur de revue travesti dans *Beautiful Thing* qui permet à Jamie et Ste de comprendre que leur homosexualité n'a pas à être tue, ou bien encore la professeure de danse de Billy. Matthew dans *Four Weddings and a Funeral,* et Ambrose, dans *Bahji on the Beach,* remplissent également très bien cette fonction volontairement ou involontairement. Ainsi, il est

possible d'envisager à l'instar de Dahlgren l'existence d'une culture commune au sein de l'espace public mais qui est indépendante de l'idéologie politique. Tim O'Sullivan revient justement sur l'analogie entre les comédies des années 90 et les « Ealing Comedies ». Contrairement à Glasby, il n'y voit pas de volonté politique mais une tendance à ériger des valeurs communes :

> There is a way in which the films also appear to refuse or evacuate any (party) political dimensions, presenting themselves by contrast as a reiteration of timeless comic struggles between the old and the new and of deferential conformity pitted against resistance. Most important here are the ways in which the comedies deal or play with the balance between the good and the bad[183].

On peut déduire de tous ces exemples que l'espace public est le lieu où l'inattendu permet à l'individu de découvrir une facette de son existence en rupture avec son rôle imposé au sein de sa communauté. L'espace public impose une certaine neutralité autorisant de ce fait chacun à investir d'autres territoires où il est également légitime pourvu que quelqu'un lui montre la voie. On remarque d'ailleurs que la trame humoristique dans les sitcoms de notre étude repose sur l'impossibilité de Hyacinth Bucket ou d'Eddy à accepter leur hétéromorphie. Elles ne sont pas en mesure d'envisager l'espace public différemment du territoire qu'elles se sont construit. Les comédies de notre corpus ne portent donc pas un message politique lourd réclamant une refonte de la société, mais invitent le spectateur à percevoir une réalité autre et à légitimer son identité indépendamment d'un modèle imposé à quelque niveau que ce soit. L'intrigue de ces œuvres repose sur le sentiment que cet autre espace public est réalisable hors de la fiction. Toute la question est de savoir comment la fiction s'inscrit dans la temporalité réelle du spectateur pour nourrir cette impression.

B) La communion avec l'instant du spectateur

Nous avons évoqué dans la première partie la relative dichotomie qui existe entre le désir du spectateur de se voir représenté individuellement et la volonté politique de définir un avenir commun à la nation. Le film commercial, faut-il le rappeler, se trouve justement dans cet espace où convergent des désirs et des prérogatives contradictoires. Jacques

[183] Tim O'Sullivan, « Ealing Comedies 1947-57. The Bizarre British Faced with another Perfectly Extraordinary Situation », *in* I.Q. Hunter, Laraine Porter, eds., *British Comedy Cinema, op. cit.*, 66-76, 72

Rancière estime qu'il s'agit là d'une force du cinéma et non d'un écueil. Il en fait d'ailleurs la base de sa démonstration dans son ouvrage *Les Temps modernes* :

> Je voudrais montrer comment le cinéma a utilisé pour penser et exprimer l'histoire à laquelle il appartient, sa ressource la plus essentielle : sa capacité de mettre plusieurs temps dans un même temps, c'est-à-dire plusieurs modes de temporalité dans une séquence temporelle indéterminée[184].

L'analyse de Rancière montre bien qu'il y a trois niveaux selon lesquels la temporalité d'une œuvre filmique commerciale doit être envisagée. Il les nomme ainsi : « la temporalité du récit (adéquate par rapport à une temporalité vécue), une temporalité de la performance (temporalité construite et autonome), une temporalité du mythe (instance hors-temps) »[185]. La première temporalité suscite tout particulièrement l'intérêt tant elle fait écho au besoin spectatoriel et aux injonctions du récit national de rassembler à la fois la compréhension du présent, la réappropriation du passé et l'écriture d'un avenir commun. Il semble d'ailleurs que la « temporalité du récit » dans les fictions commerciales peut se manifester à travers trois effets que nous nommerons l'effet de synchronisation par rapport au lien entre l'œuvre et l'expérience présente du spectateur, l'effet de concordance qui unit le temps passé de la fiction aux questions sociétales contemporaines et enfin, l'effet d'impermanence qui esquisse la potentialité d'un avenir collectif sans pour autant en faire un objectif commun.

L'effet de synchronisation

Nous appelons effet de synchronisation la capacité d'une œuvre à faire coïncider le temps fictif avec le quotidien du public. Un moyen très simple de créer cet effet est de montrer au spectateur que les personnages font quasiment la même chose que lui. Il s'agit d'un principe récurrent de la série *Absolutely Fabulous*. Dans l'épisode intitulé « Iso Tank », par exemple, Patsy et Eddy lisent *The Inquirer* ou *Hello Magazine* pour commenter les derniers ragots au sujet de célébrités du moment telles que l'artiste Koo Stark, Linda MacCartney ou Amanda de Cadenet[186]. Cela se rapproche du principe du cameo que l'on retrouve dans *Spice World* avec l'apparition d'Elton John par exemple. Toutefois, l'exemple de Patsy et d'Eddy semble davantage révélateur d'une volonté de créer une sorte de

---

[184] Jacques Rancière, *Les Temps modernes,* Paris, La Fabrique, 2018, 116.
[185] *Idem*.
[186] B. Spiers, *Absolutely Fabulous,* season 1, episode 3.

connivence entre les préoccupations des personnages fictifs et celles du public ; ce que Rancière qualifie « d'événements sensibles microscopiques tous égaux en importance et qui relient la vie des individus à la grande vie anonyme »[187]. Il arrive même que la fiction crée ce « micro-événement » comme cela a été le cas de la série *Pride and Prejudice* diffusée sur la BBC en 1995[188]. L'épisode 4 montre Darcy ôter sa chemise pour se baigner dans le lac. Cette scène, qui n'apparaît pas dans le livre, a créé un vif émoi propulsant le personnage de Darcy et son interprète, Colin Firth, au rang d'icônes sexuelles. Helen Fielding y fait explicitement mention dans son roman-feuilleton journalistique *Bridget Jones's Diary*[189]. Ainsi, à la date du 15 octobre, jour de diffusion de l'épisode 4, on lit : « That is precisely my feeling about Darcy and Elizabeth. They are my chosen representatives in the field of shagging, or, rather, courtship »[190]. La popularité de la série et les réactions du public ont par conséquent eu un effet de réverbération dans d'autres productions populaires, elles-mêmes en phase avec les préoccupations du moment. Au-delà de cette connivence, l'effet de synchronisation joue un rôle plus fort dans la compréhension de son temps par le spectateur.

Le personnage d'Onslow, le beau-frère de Hyacinth dans *Keeping Up Appearances,* offre en cela un nouvel exemple. Outre son caractère diamétralement opposé à sa belle-sœur ce qui le conduit à des commentaires cyniques sur son comportement, Onslow est représenté dans la quasi-totalité des épisodes devant son téléviseur avant d'être perturbé dans son quotidien par les frasques de sa belle-famille. Le spectateur se trouve ainsi face au personnage et l'observe en train de regarder un programme populaire, un match de football ou un soap opera. Onslow est captivé par ce qu'il regarde et passe son temps devant sa télévision, buvant de la bière en tenue négligée, sans s'inquiéter des états d'âme de son épouse et de Rose, son autre belle-sœur. Ce comportement, qui pourrait être qualifié de « binge watching », fonctionne finalement comme un miroir où le public, installé en relative symétrie par rapport au personnage fictif, est convié à l'observer faire exactement la même action que lui-même et au même moment. Les rires qui ponctuent chaque réplique et les situations cocasses contribuent à accentuer cet effet de parallèle car ils interviennent au moment où le spectateur doit en principe réagir.

---

[187] J. Rancière, *Les Temps modernes, op. cit.,* 119.
[188] Simon Langton, *Pride and Prejudice,* BBC, 1995.
[189] Fielding a d'abord publié son histoire dans *The Independent* sous forme de courts épisodes.
[190] Helen Fielding, *Bridget Jones's Diary* (1995), Londres, Picador, 2016, 163.

Le moment du spectateur est donc en adéquation avec l'occupation présente du personnage. Cet effet miroir renvoie de nouveau au concept d'hétérotopie de Foucault qui estime précisément que le miroir est un lieu de révélation[191]. Le spectateur peut ainsi commenter sa propre contemporanéité, il devient l'observateur de son propre comportement. Nous pouvons d'ailleurs prolonger ce postulat par celui que dresse Angela Krewani au sujet d'une autre série, *The Royle Family*[192], qui repose sur le même principe mais de manière plus marquée encore. Krewani parle d'hybridation du rôle du spectateur qui, en tant que témoin, est en mesure de réévaluer sa propre condition, ce qu'elle affirme être « reconsidering our own territory »[193]. Ainsi, l'effet de synchronisation déterritorialise le spectateur dans l'univers fictionnel mais le reterritorialise en tant que témoin de sa propre réalité.

Le public s'apparente donc à ce que Marion Froger nomme le « tiers-inclus »[194]. En effet, le public, en identifiant l'objet d'interaction, peut ainsi prendre part invisiblement à l'échange entre personnages fictifs et se positionner comme commentateur de la situation. L'effet de synchronisation crée par conséquent une sorte de proximité immédiate entre le spectateur et les personnages de fiction et il est vrai qu'il constitue l'apanage des œuvres télévisées, en particulier sérielles, puisqu'elles évoluent au gré des préoccupations du public. Cette caractéristique permet, comme le dit Rancière, de sortir chaque individu de son isolement pour lui donner le sentiment d'appartenir à un groupe et de mieux appréhender sa condition présente. Les fictions cinématographiques peuvent créer une impression analogue en intégrant cette fois les questions contemporaines dans un cadre narratif passé.

L'effet de concordance

Cavell estime assez justement que le temps de narration d'une œuvre filmique est le passé[195]. Il y a en effet une certaine désactualisation de la temporalité du récit par rapport à la réalité du spectateur. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y a pas concordance entre

---

[191] M. Foucault, *Dits et écrits 1954-1988, Tome IV*, *op. cit.,* 756.
[192] Caroline Aherne, Craig Cash, *The Royle Family,* Salford, Granada, 1998-2000.
[193] Angela Krewani, « Family in front of the Telly: The Royle Family », *in* Jürgen Kamm, Birgit Neumann, eds., *British TV Comedies, op. cit.*, 254-264, 263.
[194] Marion Froger, « Société et médialité : inclure du tiers », *Intermédialités/Intermédialité* 21, 2013, https//doi.org/10.7202/1020617ar.
[195] S. Cavell, *The World Viewed, op. cit.,* 26.

ces deux temporalités. Comme nous l'avons dit, Claire Monk estime que les « heritage movies » autorisent ce qu'elle nomme la dépolitisation. C'est-à-dire qu'en évoquant le passé, l'artiste dénonce son présent en autorisant son public à prendre une distance nécessaire de réflexion en replaçant la problématique contemporaine dans un contexte fictif passé. Il est tout à fait juste de considérer qu'il s'agit d'une forme d'effet de concordance. Cela étant, l'effet de concordance peut caractériser plus généralement le biais par lequel le spectateur est invité à réfléchir sur sa condition actuelle en regardant un film dont l'histoire est située dans un cadre passé, sans pour autant susciter un débat politique ; il peut s'agir d'un simple état des lieux.

L'auteur de *East Is East,* le dramaturge Ayub Khan Din, déclare dans *The Guardian,* douze ans après la première de la pièce et dix ans après la sortie de son adaptation filmique, que son ambition était d'écrire sur sa jeunesse dans une famille mixte au début des années 70 et qu'il ne considère aucunement son œuvre comme un manifeste de la culture britannico-asiatique. C'est d'ailleurs un terme que celui-ci rejette, estimant que sa pièce est populaire : « Hanif Kureishi once said to me that the very idea of there being a canon of British Asian theatre was ridiculous [...] he argued that Asian theatre could only be a mainstream British success when it was accepted as part of British theatre history as a whole »[196]. L'objectif premier de Khan Din n'est pas politique. En revanche, et Nigel Mather le souligne fort bien, son œuvre n'est pas nostalgique du passé mais présente plutôt une certaine contemporanéité[197]. Mather se réfère ici à Bakhtine qui considère que l'auteur peut faire dialoguer des temporalités différentes et embrasser à la fois le passé, le présent et l'avenir[198]. L'analyse de Mather est assez juste mais mérite d'être explicitée. D'un point de vue méta-référentiel, Khan Din n'accepte pas le discours excluant de sa société qui distinguerait des créations jugées britanniques d'œuvres issues des minorités. Il n'y a pour lui qu'une seule catégorie. Par conséquent, même s'il n'en fait pas le sujet de son récit, Khan Din veut que son travail soit considéré comme une œuvre appartenant à la littérature nationale. C'est précisément toute l'ambiguïté du concept de multiculturalisme tel qu'il est envisagé dans les années 90. Richard Ashcroft et Mark Bevir démontrent en effet que le multiculturalisme au Royaume-Uni a toujours porté un double sens qui oscille entre une affirmation du pluralisme et une volonté d'assimilation à la culture britannique.

---

[196] Ayub Khan Din, « East Is East: The Play I almost didn't Write », *The Guardian,* 21 October 2009.
[197] N. Mather, *Tears of Laughter, op. cit.,* 103.
[198] Mikhaïl Bakhtine, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, 426.

Les commentaires de Khan Din correspondent tout à fait à l'attitude parfois contradictoire du New Labour qui a fait du pluralisme culturel un argument politique de poids mais a ensuite affirmé une identité britannique dominante en instaurant les tests de nationalité. Ashton et Bevir déclarent par exemple :

> After their election in 1997, New Labour reinforced the bifurcated approach to multiculturalism marrying a commitment to devolved governance with an emphasis on pluralism [...]. This support culminated in the publication of report by the Commission on the Future of Multi-Ethnic Britain in 2000 [...]. Yet, the public and press reaction to this report was overwhelmingly negative and, along with 9/11 and race riots in the north of England in 2001, this triggered a re-evaluation of multicultural policy[199].

Mais au-delà du positionnement de l'artiste dans le débat politique de son époque, c'est surtout la comparaison entre la situation de ses personnages dans le cadre fictif et la réalité de la période de production qui crée l'effet de concordance.

Si Khan Din a écrit sur sa jeunesse, il y a malgré tout une résonance entre le cadre narratif et l'époque du spectateur. En effet, les jeunes enfants Khan choisissent d'une certaine façon l'assimilation en prenant le parti de leur mère qui évoque de manière assez symbolique « la mère patrie », du moins la culture dominante de leur environnement quotidien. Le constat dressé par Ashcroft et Bevir montre bien qu'à la fin des années 90, la situation des enfants dans le même cas que les jeunes Khan n'a pas changé. Ils subissent la difficulté d'affirmer leurs deux cultures du fait de la dominance d'une culture sur l'autre. Cela étant, la victoire des enfants Khan qui gagnent le droit d'investir le seuil de leur porte au même titre que leurs voisins, paraît faire davantage écho à l'affirmation du pluralisme affichée par le New Labour au début de son mandat. En effet, le cadre historique de la comédie fait explicitement mention au discours d'Enoch Powell sur le rapatriement des minorités ethniques. Cela aurait pu induire que les enfants Khan auraient eu peur du sentiment ultra-nationaliste de cette époque alors que la fiction porte sur leur relation à la culture du père. On comprend donc que le contexte fictif est plus proche des préoccupations contemporaines du moment de production que de celles correspondant au contexte durant lequel l'histoire est présumée se passer. Contrairement à Shane Meadows qui évoque sa jeunesse pour en dresser un portrait sans équivoque au contenu politique fort dans *This is England*[200], O'Donnell et Khan Din envisagent un passé différent

---

[199] Richard T.Ashcroft, Mark Bevir, « Multiculturalism in Contemporary Britain: Policy, Law and theory », *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 21:1, 2018, 1-21, 6.
[200] Shane Meadows, *This is England,* FilmFour, 2007.

de la crue réalité pour en évoquer les difficultés mais aussi pour esquisser les perspectives d'avenir qu'offre potentiellement le présent du spectateur. David Martin Jones[201], qui s'emploie à appliquer les théories de Deleuze et Guattari au cinéma populaire, y voit à la fois une déterritorialisation du passé qui a perdu sa fonction purement historique et une reterritorialisation des invisibles de l'époque dans un passé plus inclusif qui mélange la réalité historique du moment narratif et l'ancrage dans la réalité du moment de production. Martin Jones fonde toutefois sa démonstration uniquement sur des films dont la trame narrative repose sur la déformation du temps à l'instar du film *Sliding Doors*[202] qui évoque deux présents différents en fonction du choix opéré par le personnage principal au début du film. Nous estimons que l'effet de concordance ne repose pas nécessairement sur une manipulation du temps mais simplement sur un passé plus ou moins a-historique qui fait une place à celles et ceux qui se trouvaient exclus du passé historique mais qui permet aussi de mieux comprendre le présent.

Il convient d'ajouter que dans une œuvre filmique commerciale l'effet de concordance n'est pas uniquement l'apanage du scénariste. La production peut elle aussi exiger que l'œuvre, quel que soit son cadre temporel, fasse écho aux préoccupations du spectateur. Elahe Haschemi Yekani remarque que le frère aîné des enfants Khan, le premier à refuser l'autorité du père, est amoureux d'une autre femme dans la pièce de Khan Din alors qu'il ne peut plus cacher son homosexualité dans le film[203]. La production a en effet demandé à Khan Din de modifier les raisons pour lesquelles Nazir fuit le mariage arrangé par son père, estimant que l'acceptation de l'homosexualité au sein des familles était un sujet d'actualité. Dans une interview, le réalisateur du film, Damien O'Donnell, regrette quant à lui que les affiches de promotion d'*East Is East* aux Etats-Unis et au Royaume-Uni fassent croire au public que le film est différent de ce qu'il est vraiment[204]. Il déplore la trop grande importance accordée à la jeune compagne de Tariq, blonde et à la peau blanche, alors que c'est un personnage secondaire. O'Donnell tempère toutefois sa déception car il parvient à fournir une explication à cette démarche

---

[201] David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts,* Edimbourg, EUP, 2006.

[202] Peter Howitt, *Sliding Doors,* Miramax, 1998.

[203] Elahe Haschemi Yekani, « Who's the Fanatic Now? Father-and-Son Conflict in *My Son the Fanatic* and *East Is East* », *Kritische Berischte. Zeitschrift für Künst* 4, 2007, 78-87, 87.

[204] Aaron Krach, « Dubliner Damien O'Donnell's Unique Directions with East Is East », *IndieWire,* April 17th, 2000, https://www.indiewire.com/2000/04/dubliner-damien-odonnells-unique-direction-is-east-is-east-81687/.

commerciale. Selon lui, les précédents films traitant de la multiculturalité raciale ont été des échecs commerciaux car le public non asiatique ne s'est pas senti concerné. Il estime que l'affiche d'*East Is East* a permis d'attirer un public à 85% « blanc » pour le prendre un peu par surprise et l'inviter à partager le quotidien des Khan sur l'écran. En dépit de ce pieux « mensonge », le film est devenu un succès qui est resté seize semaines à l'affiche des cinémas au Royaume-Uni. C'est pourquoi O'Donnell considère son film comme un « crossover hit », un point d'interaction entre un public se sentant initialement peu concerné et des personnages fictifs qui lui font découvrir qu'ils ont bon nombre de points en commun avec lui. Interrogé sur l'élément le plus fédérateur de son film, O'Donnell répond d'ailleurs de manière fort intéressante : « I don't think it was the music, which I love. I think it was the humor ». Il est tentant d'insister ici sur la polysémie du terme « humor » qui renvoie à la fois à un trait de caractère commun mais qui peut aussi faire référence à l'humeur du moment. L'effet de concordance est par conséquent un moyen efficace de faire se réunir le quotidien du spectateur et l'histoire fictive dont le cadre temporel et/ou culturel est de prime abord différent. La question des perspectives d'avenir reste cependant en suspens et constitue l'effet le plus remarquable dans notre corpus.

L'effet d'impermanence

La question qui se pose est l'interprétation de la fin des films et la projection vers l'avenir qu'elle suppose. Nous avons déjà évoqué le parti pris de Diarmuid Lawrence de ne pas faire du mariage de son héroïne, Emma, le point final de l'histoire, renvoyant les noces des héros à un simple événement concernant une partie des habitants d'un petit village. On retrouve la même démarche dans *The Full Monty, Brassed Off* et *Billy Elliot* par exemple. Chacune des histoires s'arrête sur un plan fixe qui suspend finalement le cours du temps et qui ne répond que partiellement aux attentes du spectateur sur la façon dont les problèmes des personnages sont réglés. Certes, l'orchestre de la mine, les strip-teasers amateurs et le jeune danseur étoile rencontrent tous le succès mais rien n'est réellement dit sur ce que cette victoire peut changer dans leur vie. Si l'on prend l'exemple de *The Full Monty*, on voit que Gaz et ses amis ont réussi à monter leur spectacle mais il s'agit d'une représentation unique et, surtout, elle ne permet pas d'affirmer qu'ils retrouveront un emploi voire que Gaz aura de nouveau la garde alternée de son fils en dépit de la joie du moment. De notre point de vue, cela sert à créer l'effet d'impermanence où un

dénouement heureux n'a qu'une valeur fugace mais ne change aucunement le cours de l'histoire. Il s'agit d'une réponse ponctuelle et individuelle à un problème beaucoup plus large. Le passé fictionnel ahistorique permet justement de faire se rencontrer l'histoire nationale (la crise des mineurs, les conséquences de la désindustrialisation…) avec l'histoire individuelle. Cette dernière semble toutefois prévaloir sur le contexte historique, car l'intrigue repose surtout sur les inquiétudes personnelles de chaque protagoniste.

Il pourrait être tentant de parler ici d'événements fictionnels en reprenant les théories de Foucault sur le sens de « l'événement », qu'il envisage comme un moment de discontinuité qui permet d'expliquer l'histoire :

> Un des traits les plus essentiels de l'histoire nouvelle, c'est sans doute ce déplacement du discontinu : son passage de l'obstacle à la pratique ; son intégration dans le discours de l'historien où il ne joue plus le rôle d'une fatalité extérieure qu'il faut réduire, mais d'un concept opératoire qu'on utilise [...] il n'est plus le négatif de la lecture historique (son envers, son échec, la limite de son pouvoir) mais l'élément positif qui détermine son objet et valide son analyse[205].

Foucault, rappelons-le, plaide en effet pour un recoupement des différentes histoires afin de trouver des « points d'inflexion »[206] susceptibles de modifier significativement le cours de l'histoire plus générale et d'apporter des éclairages pertinents sur l'étude d'une période. Outre le fait que le passé filmique est inventé, il semble peu pertinent de considérer que les choix de rupture avec le passé opérés par les personnages fictifs constituent des événements au sens que leur donne Foucault. Ils n'ont en effet aucune résonance nationale et demeurent circonscrits à un groupe restreint d'individus. Osons affirmer que le striptease n'est pas une solution universelle de reconversion pour un ouvrier ayant perdu son emploi, ce à quoi il peut être justement objecté que le message du film n'est pas de promouvoir la solution du striptease en soi mais la nécessité d'envisager sa vie autrement. L'effet d'impermanence permet donc d'entrevoir des esquisses de réponses à un problème sans pour autant mettre en avant une solution unique et valable vers laquelle tendre. Il témoigne même d'une réelle incertitude en ce qui concerne l'avenir et ne fait que déterritorialiser le passé historique pour le reterritorialiser dans l'expérience individuelle, par essence difficilement généralisable.

La scène finale de *Billy Elliot* permet de préciser cette approche. Il y a bien une construction parallèle entre la séquence d'ouverture où le jeune Billy saute sur son lit dans

---

[205] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, 17.
[206] *Ibid.,* 16.

sa chambre et le final où Billy, devenu danseur étoile, prend littéralement son envol en public. Il importe de remarquer que l'enfant opère un mouvement de la gauche vers la droite du spectateur, signe d'un mouvement vers l'avenir alors que le danseur suit le mouvement opposé. Certes, le point de vue du spectateur filmique est inversé dans cette dernière séquence. Il est face au public dans une sorte d'effet miroir et il est possible de le considérer comme un tiers-inclus, à la fois témoin et observateur privilégié du changement. Toutefois, la séquence dans son ensemble ne repose pas sur la projection vers l'avenir et le devenir des protagonistes mais plutôt sur une forme de réconciliation avec le passé. Les mouvements antagonistes des deux Billy à différentes périodes de leur vie forment une sorte de boucle fermée, comme pour signifier que ce qui importe est davantage de reconsidérer le passé que de laisser entrevoir un avenir collectif. La teinte légèrement sépia de la scène finale peut en outre évoquer ce retour vers le passé. Les deux Billy semblent ainsi devoir fusionner, laissant le spectateur imaginer ce que peut être la suite de leur histoire.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 02:19.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:40:27.

Figure 57 - Une boucle temporelle dans *Billy Elliot*

C'est ainsi que James Caterer souligne que le film a permis de rendre public plusieurs expériences privées assez proches de celles de Billy : « Its narrative has become a favourite model for inspirational true stories in the British press. »[207]. On peut en effet citer à titre d'exemple le cas du jeune Dominic Hanford que Laura Topham considère comme « The real Billy Elliot » dans les colonnes du *Mail on Sunday* en 2008[208]. La trame narrative de

[207] J. Caterer, « Carrying a Cultural Burden. British Film Policy and its Products », *op. cit.,* 155.
[208] Laura Topham, « The Real Billy Elliot: How one Family Sacrificed Everything to Fulfill their Son's Dancing Dream », *The Mail on Sunday,* 16 September 2008, https://www.dailymail.co.uk/news/article-1056766/The-real-billy-elliot-how-family-sacrificed-fulfill-sons-dancing-dream.html.

l'article insiste d'ailleurs sur les efforts financiers consentis par sa famille vivant dans une cité minière à ceci près que les parents du jeune garçon ne vivent pas le drame humain et financier du père de Billy, luttant pour la préservation de son emploi et contre la précarité. Il s'agit donc bien d'une histoire dans l'histoire mais non d'une histoire sur l'histoire. Le destin individuel prime sur le destin commun. Ajoutons d'ailleurs que ce n'est pas le film *Billy Elliot* qui a suscité la vocation du jeune Hanford mais le dessin animé *Angelina Ballerina*[209]. La « rémanence » du film s'en trouve donc limitée au gros titre de l'article.

Par conséquent, l'intégration des invisibles dans la reconstruction fictive du passé opérée par les films britanniques commerciaux de la décennie n'offre que la perspective de réponses individuelles à des difficultés collectives, et se garde bien de mettre en scène des issues définitives gages d'un avenir radieux. L'effet d'impermanence montre que tout le monde doit être pris en considération dans le récit national mais qu'il incombe à chacun d'y apporter sa solution. Cet effet suggère en creux que ce qui peut fonctionner pour certains, peut échouer pour d'autres, et qu'il n'y pas de réponse nationale aux difficultés de la société. On peut alors expliquer l'importance accordée par les films à la représentation des petites communautés et leur rôle dans la fiction nationale. On retrouve ce mouvement du bas vers le haut remarqué auparavant qui signifie que le vrai changement germe dans l'environnement immédiat de l'individu. On pourrait également y voir l'illustration de l'état d'esprit dominant dans la société britannique au moment de la réalisation de ces films. Ainsi que le déclare Jacques Rancière au sujet des films populaires en général : « ces films nous parlent de leur temps, au sens où on l'entend ordinairement : ils parlent du moment historique où ils ont été conçus et réalisés »[210]. Ce postulat invite à quitter la temporalité du récit pour envisager la temporalité de l'œuvre et en quoi elle communie avec son contexte contemporain.

C) Les œuvres et l'esprit de la nation

Rappelons en préambule que le choix de notre corpus est motivé par le succès *a minima* national des productions locales. Force est de constater qu'en dépit d'une domination du marché britannique par les productions d'outre-Atlantique, des films tels

[209] Katharine Holabird, Helen Craig, *Angelina Ballerina,* Hit Entertainment, 2002-2006.
[210] J. Rancière, *Les Temps modernes, op. cit.,* 115.

que *East Is East* et *Billy Elliot* figurent parmi les vingt meilleures entrées de leur année au box-office britannique et que les recettes de films tels que *Mrs Brown* en font de véritables succès[211]. Il est également intéressant de noter qu'en grande majorité, ces œuvres ont été produites au cours de la deuxième moitié de la décennie, une période concomitante à l'ascension du New Labour. Ce simple constat sur cette période soulève la question de l'émergence d'une éventuelle esthétique commune à toutes ces productions qui aurait pu correspondre davantage aux désirs du public britannique dont le profil est souvent flou. Philip Wickham souligne par exemple tout le paradoxe du spectateur britannique qui semble préférer les séries télévisées britanniques et les fictions cinématographiques américaines[212]. Moya Luckett estime quant à elle que le goût du public britannique dans les années 90 s'oriente progressivement vers des films britanniques qui savent mieux restituer l'essence de la nation que les productions hollywoodiennes :

> This increased demand for British films suggests a changed relationship between the British public and its national cinema, hinting at these films' capacity to express otherwise ineffable dimensions of national identity (..) This can be seen in the formation of a new British canon that counters traditional heritage-centred ideas of British cinema[213].

Les constats de Wickham et de Luckett ne sont peut-être pas si antagonistes que cela si on considère que les fictions télévisuelles sont plus à même de créer l'effet de synchronisation. Cela peut également signifier que les productions filmiques britanniques ont réussi à créer cet effet d'inclusion. Il importe toutefois d'élucider sur quel aspect particulier, qui serait commun à la plus grande majorité des productions de notre étude, cet effet peut reposer. En ce sens Luckett reste assez vague quand elle évoque « les dimensions ineffables de l'identité nationale », mais elle affirme bien que l'inclination du public s'oriente vers les productions nationales qui traitent d'une nouvelle identité partagée. Il convient de signaler que son étude a été publiée à la fin même de la décennie, ce qui peut expliquer un relatif manque de recul. *A contrario*, nous nous sommes employés jusqu'à présent à démontrer que l'universalité des films commerciaux tend vers la fragmentation et la nécessité de permettre à un public caractérisé par son hétérogénéité de s'approprier une œuvre de différentes manières.

---

[211] David Sharp, Ray Templeton, Philip Wickham, *The Stats, an Overview of the Film, Television, Video and DVD Industries,* Londres, BFI, 2006.
[212] P. Wickham, *Producing the Goods? UK Film Production 1991-2001, op. cit.,* 2.
[213] Moya Luckett, « Image and Nation in 1990s. British Cinema », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s, op. cit.*, 88-99, 88.

Jacques Rancière apporte un éclairage qui permet de résoudre cette difficulté. Selon lui : « la fragmentation n'est pas une forme de séparation qui marquerait une perte de sens. Elle est au contraire la formation d'un sens commun nouveau »[214]. Il reste alors à déterminer ce que représente ce « sens commun nouveau » et à se demander si, en tant que cinéma national, la manière dont le film commercial britannique envisage l'unité nationale fait écho volontairement ou non à la proposition de renouveau de la société portée par le New Labour qui lui est contemporaine. Le dernier point contenu dans l'affirmation de Luckett qui attire l'attention est l'idée que ces films constituent un nouveau « canon ». Ceci sous-entend qu'ils participent à l'émergence d'un nouveau mouvement artistique fondateur et l'analogie avec *Cool Britannia* nous semble alors aller de soi. Ces deux mots méritent d'être considérés séparément pour apporter des éléments de réponse aux questions mentionnées plus haut. Le premier révèle plutôt un état d'esprit ou un comportement et le second renvoie au mythe historique d'une nation britannique acceptée de tous.

Le nouveau cool ou l'esthétique de l'émotion

Sans revenir ici sur le débat concernant les « heritage movies », il n'est pas inutile de citer un extrait d'un entretien entre James Ivory et Robert Emmet Long qui permet de mieux percevoir comment Ivory a envisagé la construction et le dénouement de son film *Maurice* :

> *Long* : What is different about *Maurice*, too, is that in the novel Forster dreams of classless society in England. Maurice, of good family, goes off with a butcher's son into some kind of undefined life. Isn't there a quality of fantasy, including erotic fantasy, in the ending? […]
> *Ivory*: Fantasy? Or wish fulfillment? Forster was writing a novel with a happy ending […]. It was a scene audiences like very much; it doesn't matter whether they're gay or straight, male or female. It's a kind of universal dream of surprising or unexpected love and I think everybody working on the film responded to that[215].

On constate qu'Ivory, pourtant souvent critiqué pour ses créations jugées conservatrices, n'a pas conçu son film sur un principe politique mais s'est attaché au contraire à privilégier la dimension émotionnelle, estimant que les sentiments rapprochent les individus quelles que soient les différences. Cela permet de mieux comprendre l'étiquette de « feel-good

---

[214] J. Rancière, *Les Temps modernes, op. cit.,* 121.
[215] Robert Emmet Long, *James Ivory in Conversation,* Berkeley, UCP, 2005, 208-209.

movies » souvent accolée par les critiques aux comédies romantiques britanniques de cette époque, ainsi que le rappellent Porter et Hunter[216]. On peut ainsi identifier le désir spectatoriel des années 90 comme un besoin de fin positive. Cela constitue en soi un véritable changement par rapport au public des années 60 dont Brown estime qu'il était davantage intéressé par la représentation des difficultés de la vie et qu'il nomme : « the bleaker side of life »[217]. Il peut en résulter un certain optimisme malvenu que Monk dénonce en particulier au sujet de *The Full Monty* et de *Trainspotting* :

> Whatever the fictional future holds for the characters [...], the denouements at least suggest that the psychological and emotional barriers to business success have been overcome[218].

À ce sujet, le point de vue de Monk est assez discutable. Il est indéniable que le dénominateur commun de bon nombre des œuvres de notre corpus est leur fin heureuse mais la satisfaction de Renton dans *Trainspotting* peut difficilement être qualifiée d'optimiste. Certes les propos du personnage le sont, mais ils sont en rupture avec son comportement en général. L'effet d'impermanence dans *Trainspotting* est limité au plaisir de Mark de s'être affranchi de l'autorité de ses comparses mais pas de sa dépendance à la drogue, véritable sujet de la fiction. Rappelons que l'effet d'impermanence créé par les scènes finales ne répond pas à toutes les questions soulevées au cours du récit. Il ne joue qu'un rôle rassurant.

Il faut alors considérer la détresse émotionnelle de l'opinion publique que le décès de la Princesse de Galles a mis au jour. Candida Yates a analysé ce comportement qui a surpris bon nombre de commentateurs et a révélé un désarroi profond au sein de la société. Yates en a déduit que la société était devenue émotionnelle :

> The emotionalization of the public sphere has now become an increasing feature of modern life. [...] Notions of therapy in contemporary Western culture have become linked to a desire for emotional 'wellbeing', and, more recently to a capacity for 'resilience'[219].

Les conclusions de Yates indiquent que le traumatisme généré par la mort de Lady Di a fait apparaître une caractéristique fondamentale des sociétés occidentales. L'émotion

---

[216] I.Q. Hunter, Laraine Porter, « British Comedy Cinema. Sex, Class and very Naughty Boys », *in* I.Q. Hunter, Laraine Porter, *British Comedy Cinema, op. cit.*, 1-17, 14.
[217] G. Brown, « Paradise Found and Lost: The Course of British Realism », *op. cit.*, 29.
[218] Claire Monk, « Underbelly UK. The 1990s Underclass Film, Masculinity and the Ideologies of 'New' Britain », *in* Justine Ashby, Andrew Higson, eds., *British Cinema. Past and Present, op. cit.*, 274-287, 285.
[219] Candida Yates, *The Play of Political Culture, Emotion and Identity,* Londres, Palgrave, 2015, 64.

devient le substrat du fonctionnement social. Ainsi, l'effet d'impermanence permet de garantir les émotions du public en proposant une fin partiellement heureuse sans oblitérer les autres problèmes sociétaux contrairement à ce que Monk affirme. Il semble donc préférable de considérer que ces fins sont des promesses de bonheur partiel.

Une analyse de certaines scènes permet de mieux comprendre comment les films de notre corpus cherchent à susciter l'émotion auprès du spectateur. On remarque que l'injustice est le moteur principal de la création de l'émotion dans les films de notre étude. Victoria n'est par exemple pas autorisée à aimer l'homme de son choix. De nombreuses autres séquences illustrent ce processus que l'on retrouve même dans *Trainspotting* puisque Mark ne trouve finalement aucun soutien lui permettant de comprendre son mal-être. La séquence du jour de Noël dans *Billy Elliot* permet de comprendre toute la détresse du père et repose sur différentes formes d'injustice liées à la casse sociale dont il est l'une des victimes[220]. Noël est bien entendu un moment familial réputé heureux, mais le salon des Elliot est froid, le décor spartiate et les petits chapeaux de papier traditionnels contrastent avec les pleurs du père. La tristesse affichée de ce dernier correspond aussi à une forme de tragédie sociale. On comprend que le piano, seul souvenir de la mère de Billy et potentiellement synonyme de divertissement, sert de bois de chauffage. Ce n'est donc pas une situation désirée mais imposée que d'aucuns trouveraient injuste. La construction de l'émotion repose sur deux scènes consécutives[221]. La première est filmée en extérieur. Elle montre la force physique et la détermination du père lors de la destruction du piano malgré la peur de Billy, reclus dans un coin de la cour. La transition vers la seconde s'opère grâce à un plan rapproché sur la cheminée où l'on reconnaît les fragments du piano qui brûlent pour chauffer la pièce. Un zoom arrière permet ensuite de voir toute la famille réunie près de la cheminée et le père, assis cette fois, qui finit par fondre en larmes. La fin du film sert de compensation à tous les malheurs du personnage. Les pleurs du père à la fin du film trahissent cette fois une émotion davantage positive.

[220] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 1:01:21-1:03:08.
[221] Voir Figure 58, page 327.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:01:46

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:02:09

S. Daldry, *Billy Elliot*, 1:02:15

S. Daldry, *Billy Elliot*, 1:02:19

S. Daldry, *Billy Elliot*, 1:02:26.

S. Daldry, *Billy Elliot*, 1:03:07.

Figure 58 - Construction de l'émotion dans *Billy Elliot*

La maltraitance du corps de Ste, injustement battu par son père, constitue un autre exemple de sujet sur lequel l'émotion se construit. Ses ecchymoses sont traitées par Jamie avec de la crème pour les pieds[222]. Si la solution peut faire sourire, elle illustre bien le fonctionnement sur lequel repose l'esthétique des films de notre corpus. Ils alternent les rires et les larmes pour jouer sur une large gamme d'émotions et mettent en scène différentes formes d'injustice sociale ou sociétale. Le spectateur est alors convié à entrer dans la vie de l'individu, ce qui crée une forme de lien avec le personnage fictif. La relative

[222] H. MacDonald, *Beautiful Thing, op. cit.,* 34:24-38:23.

incongruité de la crème pour les pieds renvoie finalement à l'effet d'impermanence porté par ces films car ils offrent en somme un réconfort temporaire et souvent inattendu permettant simplement à celui qui souffre de vouloir continuer à exister, même si ses traumatismes restent visibles comme dans la situation de Ste.

Sara Ahmed estime en effet qu'une cicatrice visible est préférable à une cicatrice cachée dans la mesure où il ne faut pas oublier le traumatisme tout en essayant d'en apaiser les effets par un optimisme excessif[223] que Monk reproche un peu injustement à certains films. Cela étant les émotions permettent toujours selon Ahmed de recréer un lien social entre les individus car ils réagissent toujours par rapport à la norme sociale qui repose sur une dichotomie entre bien et mal :

> Emotions, as I have suggested, are effects rather than origins: they hence cannot be taken as the 'ground' of judgement (to be a 'form' is not a 'ground'). Instead, I have argued that emotions are not only about the "'impressions' left by others, but that they involve investments in social norms[224].

L'esthétique de l'émotion dans ces films se loge donc dans leur capacité à susciter des réactions variées auprès du public pour générer un besoin de vie heureuse et elle permet aussi d'aborder des questions difficiles vécues par les personnages. En partageant l'injustice de certaines situations, ces films tentent donc de retendre des liens entre des individus différents.

Ahmed prend également grand soin de dissocier l'émotion, qu'elle considère comme une forme de réaction, et le rationnel, qui constitue le fondement du jugement. L'esthétique de l'émotion a donc bien tendance à rechercher le bonheur là où il est possible de le trouver quitte à sortir du champ du réalisme social. Cela autorise Murphy à affirmer que les comédies comme *Four Weddings and a Funeral* [225] sont des contes de fée urbains car elles reposent sur le cheminement du personnage principal vers la victoire en dépit de nombreux obstacles. Murphy montre d'ailleurs le lien manifeste entre ces comédies et le message des contes de fées tel que Bettelheim le définit :

> [The message is that] a struggle against severe difficulties in life is unavoidable, is an intrinsic part of human existence- but that if one does not shy away, but

[223] Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion,* 2nd Edition, Edimbourg, EUP, 2014, 196.
[224] *Ibid.,* 194
[225] Robert Murphy, « Citylife. Urban Fairy-Tales in Late 90s British Cinema », *in* Robert Murphy, ed., *The British Cinema Book., op. cit.*, 357-365, 357.

> steadfastly meets unexpected and often unjust hardships, one masters all obstacles and at the end emerges victorious[226].

Si Murphy exclut de cette catégorie ce qu'il nomme les « grim slices of life », les aspects malheureux de la vie, en faisant référence aux œuvres de Loach par exemple, il écarte aussi les « surrealistic dramas » comme *Trainspotting*. Il semble toutefois que ce dernier relève véritablement du conte de fée inachevé. Les scènes surréalistes du film de Boyle sont des moyens de convoquer l'émotion du spectateur en essayant de lui montrer les effets de l'héroïne. Les difficultés de Mark dans sa vie quotidienne peuvent justement faire référence aux « obstacles » dont parle Bettelheim. Il est par conséquent nécessaire d'émettre des réserves sur un certain nombre d'aspects relevés par Murphy pour retenir cependant une caractéristique essentielle de ses contes de fée urbains qui peut s'appliquer cette fois à l'ensemble du corpus : « Fairy-tales begin either with a lack which must be remedied, a curse which has to be removed, or a harmonious situation which is disrupted and has to be restored »[227]. Revenons alors à ce qu'Ivory déclare au sujet de son film ; les comédies de notre corpus ont ceci d'universel (commun à tous les individus) qu'elles satisfont les attentes d'un public qui se reconnaît unanimement dans le rejet de l'injustice et entretiennent sa résilience en proposant une fin positive.

L'esthétique de l'émotion témoigne donc bien du besoin du public de trouver quelque réconfort au sein d'un quotidien difficile qu'il n'a pas nécessairement envie de voir représenté tel quel à l'écran. Cela illustre-t-il alors une nouvelle perception du monde, un monde nouveau à percevoir ou bien les deux ?

Une nouvelle Britannia ?

Il semble difficile de trouver un consensus entre les différentes critiques des spécialistes du film britannique sur la représentation de l'identité dans le cinéma national dans les années 90. Moya Luckett parle de leur capacité à « ré-imaginer » le quotidien[228]; il s'agit donc ici d'un changement de point de vue uniquement. Monk quant à elle ne semble pas reconnaitre une transformation du système social si ce n'est que, selon ses termes, la classe ouvrière s'est muée en « underclass » ou « post working-class »[229] ; elle y voit donc

---

[226] Bettelheim Bruno, *The Uses of Enchantment* (1976), Londres, Penguin, 1991, 309.
[227] R. Murphy, « Urban Fairy-Tales in Late 90s British Cinema », *op. cit.,* 359.
[228] M. Luckett, « Image and Nation in 1990s. British Cinema », *op. cit.,* 88.
[229] C. Monk, « Underbelly UK. The 1990s Underclass Film, Masculinity and the Ideologies of 'New' Britain », *op. cit.,* 274.

une déclassification de la classe ouvrière. Enfin, Hill continue de parler de « working-class era » qu'il considère comme centrale dans la représentation de la nation dans *The Full Monty* par exemple :

> Thus, while the men in the film are confronted with unemployment, it is less work or money, that they are seen to need, than the support and self-respect that participation in the group, and in the strip-show, provides. [...] These comedies share with television soap operas a representation of working-class life in terms of a geographically-bounded community in which everyone appears to know everyone else. [...] In this respect, the idea of working-class community is mobilized less in the service of class politics than as a metaphor for the state of the nation[230].

Le point de vue de Hill oppose à la crise sociale vécue par la classe ouvrière l'esprit de cohésion sociale et par extension d'unité nationale qu'elle porte. Il justifie en outre notre hypothèse d'esthétique de l'émotion dont le sujet principal demeure la reconnaissance perçue comme une victoire. Ces divergences d'analyse font toutefois apparaître une crise d'identité indéniable dans le pays à cette période. Hill fait également cas de la prédominance du localisme dans la quête d'identité des personnages. Nous l'avons remarqué à maintes reprises et il est difficile d'affirmer le contraire.

Le localisme est précisément l'un des points majeurs prônés par l'opinion publique pour assurer une meilleure gouvernance. Il est en effet présent dans bon nombre de discours politiques d'alors. Ceci est par exemple souligné par Griggs, Smith et Bramah. membres de l'*APSE*[231]: « We have seen how the popularity of neighbourhood approaches has grown in recent times and how these are increasingly depicted as an answer to many contemporary problems within public policy »[232]. David Smith et Enid Wistrich expliquent également que le niveau communautaire constituait l'un des piliers de la politique de décentralisation des pouvoirs des gouvernements néo-travaillistes qui se sont succédé : « The Labour Governments from 1997-2010 emphasised both devolution of power and partnership and community engagement »[233]. Cela étant, le think tank Demos, qui a contribué assez largement à l'élaboration du programme du New Labour au milieu de la décennie, nuance un peu la prévalence de la communauté dans la conception que donnent les citoyens britanniques des années 90 au sujet de leur identité,

---

[230] John Hill, « Failure and Utopianism. Representations of the Working-Class in British Cinema of the 1990s » *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s, op. cit.*, 178-187, 183.
[231] L' *APSE* est une association dont l'objectif est le conseil aux autorités de gouvernance locale
[232] Steven Griggs, Mike Smith, Mark Bramah, *Governance, Neighbourhoods and Service Delivery,* Manchester, ASPE, 2008, 50.
[233] David M. Smith, Enid Wistrich, *Devolution and Localism in England,* Farnham, Ashagte, 2014, 80.

affirmant que la britannicité demeure même s'ils n'en donnent pas une définition claire car elle est selon eux à réinventer[234]. La représentation de la nation dans les films de notre corpus illustre pourtant bien cette prégnance de l'esprit de communauté, de groupe local, et une certaine absence de lien avec une identité britannique très claire.

À ce sujet, les comédies sociales que nous étudions reflètent un point de vue très anglo-centré. On peut en effet être surpris par la réponse que Matthew fait à Charles au sujet de l'amour au premier regard dans *Four Weddings and a Funeral.* Matthew, l'Écossais, répond que tout homme qui se laisserait aller à suivre un coup de foudre ne serait assurément pas « English »[235]. Certes, cela peut tout à fait signifier qu'un Écossais y succomberait, mais une telle affirmation est révélatrice d'une absence d'identité britannique. D'ailleurs, la britannicité ne fait pas partie du discours des personnages dans les autres œuvres. Il est donc légitime de se demander à l'instar de l'opinion publique dans *Mrs Brown,* où se trouve Britannia.

C'est précisément ce film qui peut fournir un indice sur cette britannicité à refonder. Comme le rappelle Leonard, l'aura de l'Impératrice des Indes est une création de la fiction nationale :

> A succession of national institutions and traditions were conciously invented or reformed to give it shape : Parliament, the monarchy, the British Army, The Natonal Portrait Gallery, the reinvention of Queen Victoria as Empress of India, The National Trust and so on[236].

Sans revenir sur ce qui a été dit sur le devenir des icônes, on peut remarquer dans le film de Madden que la relation entre Britannia et l'autorité politique incarnée par Disraeli fait directement écho au débat qui agite la classe politique au sujet du projet de dévolution piloté par le gouvernement de Tony Blair. En effet, Disraeli, venu convaincre sa souveraine de redonner au peuple sa « figurehead », sa figure de proue, ne peut s'empêcher de s'exclamer « Pandora » en chœur avec le médecin de la Reine lorsque celle-ci chante un hymne à la gloire de l'Ecosse[237]. Si l'expression est fréquemment revenue dans le débat sur la dévolution, elle est particulièrement employée pour exprimer les craintes de velléités d'indépendance de l'Ecosse une fois les assemblées locales mises en place. Un dessin

---

[234] Mark Leonard, *Britain™. Renewing our Identity,* Londres, Demos, 1997, 18.
[235] M. Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 19:20-19:21.
[236] M. Leonard, *Britain™. Renewing our Identity, op. cit.,*19.
[237] J. Madden, *Mrs Brown, op. cit.,* 1:07:00-1:08:02.

humoristique paru en 1997 dans *The Times* présentant une pieuvre écossaise surgissant de la boite de Pandore ouverte par Blair en est un exemple parmi d'autres[238].

Michael Cummings, The Times, 1 March 1997.

Il ne faut toutefois pas nécessairement voir dans le film de Madden un parti pris politique pour ou contre la dévolution. Le personnage de Disraeli est dans le film l'un des artisans majeurs de l'injustice qui frappe Victoria. Conformément à l'analyse de l'esthétique émotionnelle, c'est Disraeli qui joue en quelque sorte le rôle du conseiller mal avisé qui veut nuire au destin de la reine amoureuse. On observe donc un déplacement voire une déterritorialisation de Britannia de la sphère politique à la sphère culturelle. En effet, Victoria, en donnant son cœur à l'Ecosse et en chantant des hymnes écossais même si elle est anglaise, permet de constater que l'identité britannique ne doit plus trouver son essence dans l'institution politique, oppressante et uniformisante, mais dans l'attachement de tous les Britanniques à la diversité culturelle dont Demos, par la plume de Leonard, reconnaît l'hybridité[239].

On peut donc constater une forme d'évolution dans la représentation de la britannicité à l'écran. Hill explique que si *Billy Elliot* présente une tonalité moins rugueuse et revendicatrice que *Billy Liar,* c'est finalement parce que la « bataille » au sujet de la désindustrialisation est terminée : « these delayed 1980s films can afford their retrospective feel-good humour and warmth, because the battles have been fought and the hard choices made »[240]. Cela correspond à la première phase où le passé doit être

[238] Voir illustration ci-après.
[239] M. Leonard, *Britain™. Renewing our Identity, op. cit.,* 3.
[240] J. Hill, *British Cinemas in the 1980s. Issues and Themes*, *op. cit.,* 49.

envisagé avec plus de légèreté pour calmer les blessures et avancer. La boucle temporelle que nous avons relevée dans *Billy Elliot* n'en prend que plus de sens. La seconde phase est d'envisager la richesse culturelle de cette nouvelle Britannia et de faire en sorte que les cultures composant le Royaume-Uni fassent office de ciment entre les individus à la place des institutions politiques décentralisées. Nigel Mather en perçoit l'esquisse dans *Billy Elliot* : « In *Billy Elliot* , ballet is presented as something which is alien to the community, although, ironically, its "alien" quality (what one might term its "otherness") is in fact one of its major appeals for Billy » [241] . On retrouvera d'ailleurs ce thème élargi au multiculturalisme deux années plus tard dans *Bend It Like Beckham* de Gurinder Chadha[242]. Il convient de signaler que pour promouvoir cette participation des cultures à la fondation d'une identité britannique commune, le gouvernement travailliste s'appuiera sur les gouvernances locales, ainsi que Claire Worley le démontre[243].

Le constat de Mather se trouve justifié par Gurinder Chadha qui déclare au sujet du milieu des années 90*:* « You felt that style and culture and multiculturalism were very much part of a wider Britishness than I had ever seen done before. [...] Britain felt like it was more inclusive »[244]. Amandine Ducray confirme d'ailleurs que Chadha a ainsi pu rendre visible une identité britannique en « trait d'union »[245]. Ducray fait référence à la période postcoloniale où les individus désirent affirmer leur appartenance à deux cultures et surtout rendre visible leur culture d'origine pour qu'elle ne soit plus invisibilisée par l'identité nationale. La double identité du patriarche dans *East Is East,* à la fois George et Zahir, illustre cette potentialité. L'image d'une identité « en trait d'union » mérite toutefois d'être étendue au-delà de la question de la multiculturalité car elle correspond à bon nombre des personnages présents dans les comédies de cette période. Ils ne sont pas que hétéromorphiques, ils sont aussi polymorphes. Par exemple, Mrs Brown est bien l'alter ego de Victoria qui lutte elle aussi pour le droit d'exister. Phil dans *Brassed Off,* à la fois mineur et clown, consigne quant à lui la mort de son identité de mineur qu'il compare à

---

[241] N. Mather, *Tears of Laughter, op. cit.,*52.
[242] Gurinder Chadha, *Bend It like Beckham,* Kintop Pictures, 2002.
[243] Voir Claire Worley, « It's not about Race, it's about the Community. New Labour and Community Cohesion », *Critical Social Policy* 25:4, 2005, 483-496.
[244] D. Rachel, *Don't Look Back in Anger. The Rise and Fall of Cool Britannia, Told by Those Who Were There, op. cit.,* 17.
[245] Amandine Ducray, « Conflits, féminité, et identités diasporiques. Le pouvoir de la représentation chez Pratiba Parmar et Gurinder Chadha », *Caliban* 27, 2010, https://doi.org/10.4000/caliban.2208.

un dinosaure ou au dodo en cherchant à faire vivre un autre aspect de sa personnalité[246], reflet d'un choix de carrière contrarié par la norme. Certes, ces personnages échouent dans cette entreprise et, contrairement à la réussite d'autres personnages, cela induit que la politique d'une nouvelle identité britannique ne parvient pas toujours à comprendre, dans les deux sens du terme, l'hybridité de chacun.

Le renouveau d'une identité britannique tel qu'envisagé dans les fictions de notre corpus oscille par conséquent entre une volonté d'apaiser les ruptures passées au sein du pays et une forme de localisme voire d'anglo-centrisme en contradiction avec ce projet. À cela s'ajoute la mise en lumière de la complexité de l'identité individuelle qui renvoie par extension à l'affirmation d'Habermas sur les « personnes privées socialisées ». Cela contrarie alors le postulat de Rancière sur la création d'un nouveau sens commun, fruit de la fragmentation. Le paradoxe est d'autant plus grand que les œuvres mentionnées semblent pourtant devoir faire partie d'un nouvel héritage refondateur, pour reprendre les affirmations de Luckett. C'est en cela que réside toute l'ambiguïté de *Cool Britannia.*

Cool Britannia ou le grand malentendu

Pour comprendre la politique culturelle mise en place par le New Labour en 1997 et son bilan très critiqué, on peut schématiser la question de la redéfinition de l'identité nationale britannique dans les années 90 en trois grands moments : le constat d'une déchéance de l'identité nationale passéiste et privée de son sens original, la création par les média de la vague culturelle *Cool Britannia* en réaction au succès de la « Britpop » et la réappropriation politique de ce mouvement comme support exclusif de la politique culturelle nationale. Concernant l'histoire des films nationaux, il faut y ajouter un quatrième temps, la tentation facile d'associer l'essor de ces comédies à l'idéologie du parti au pouvoir au sujet de l'identité.

Une étude du manifeste *Britain™* du Think Tank Demos[247] permet de mieux cerner la volonté politique du New Labour de s'appuyer sur la culture populaire. Le titre du livret est en soi évocateur. Il s'agit d'envisager de traiter l'image culturelle du pays comme celle d'une marque commerciale. En cela, les stratégies marketing sont légion dans la démonstration de Demos. Le constat sur la britannicité est amer car il est souligné que

[246] M. Herman, *Brassed Off, op. cit.,* 51:16-51:18.
[247] M. Leonard, *Britain™. Renewing our Identity,* Londres, Demos, 1997.

l'adjectif « British » est préjudiciable à l'image de marque des entreprises nationales telles que British Telecom, aussi bien sur leur marché local qu'à l'extérieur, et qu'il faut lui redonner un sens gage de modernité comme d'autres pays l'ont déjà fait. Il est intéressant de remarquer que l'Allemagne et le Japon sont cités en exemple de cette refondation réussie. Ces deux pays, ennemis des Alliés durant la Seconde Guerre mondiale, sont parvenus à se défaire de cette étiquette pour que leur adjectif de nationalité accolé aux noms de leurs productions locales porte une connotation très positive à l'étranger. C'est pourquoi il est souvent question dans le manifeste de Demos d'un « consensus » unissant tous les Britanniques qui reposerait finalement sur deux principes : se définir pour ce qu'on est et non par opposition à ce qu'on n'est pas, et reconnaître ce en quoi on excelle et ce en quoi on est mauvais. Si la conclusion rappelle qu'il est inutile d'envisager le retour à une domination indiscutée passée, le manifeste encourage à valoriser tout ce qui symbolise l'énergie et la créativité. Force est de remarquer que l'analyse de Demos traite davantage de l'identité perçue à l'extérieur du pays à des fins économiques et politiques mais balaie la question identitaire à l'intérieur du pays en exhortant tout simplement à faire table rase d'un passé encombrant. Au-delà de la démonstration menée par le think tank dans son ouvrage, on remarque que les raisons invoquées pour justifier la crise de la britannicité sont quasi annonciatrices d'un potentiel échec. Demos parle tout d'abord des doutes communs à toute démocratie occidentale d'alors sur la fin du millénaire. Il mentionne ensuite la dévolution qui peut être perçue comme un terme à l'unité du Royaume. Enfin, il cite la cession de Hong Kong qui met fin au passé colonialiste du pays. Ces trois raisons prises ensemble reviennent à considérer que le passé n'est plus fondateur de l'identité britannique, le présent est potentiellement destructeur de cette identité partagée et que l'avenir commun est incertain. Pour résumer à grands traits l'orientation de la culture identitaire préconisée par Demos, il semble que la question de l'identité britannique par les Britanniques eux-mêmes sera réglée par une sorte de mise à jour de l'image que donne le pays sur la scène internationale. Le terme de « scène » est des plus appropriés dans la mesure où la musique est citée comme l'un des piliers de cette nouvelle britannicité souhaitée. Il s'agit de la première incohérence de ce projet car il se fonde sur le présupposé que la musique recèle en elle l'essence d'une culture britannique partagée.

Les années 1993-1997 au Royaume-Uni sont en effet révélatrices d'une mauvaise perception de l'esprit national. Le succès inattendu de *Four Weddings and a Funeral* en 1993 participe d'un renouveau créatif qui caractérise le pays et que le magazine *Vanity Fair*

qualifiera de *Cool Britannia*[248]. Cela confirme, comme Monk le souligne, qu'il ne s'agit pas d'un mouvement culturel national dont des artistes peuvent se réclamer, mais bien d'une création purement médiatique[249]. Le choix du terme employé et de l'article à son sujet tel que *Vanity Fair* l'aborde sont en eux-mêmes caractéristiques à la fois d'une nostalgie pour les « Swinging Sixties » dont le renouveau est annoncé et d'un véritable anglo-centrisme puisque l'article ne parle que de Londres. Cette méprise explique pour beaucoup l'échec du renouveau culturel promis par le New Labour et dont Richard Power Sayeed dit :

> Blair had won power in less obviously troubled times with his vision of a society that would be reconstructed by benign elites, people who listened to marginalized groups without giving them power. This idea of what Britain could be had never accommodated resentment, and as Britain's political culture had become more outraged, the image of the future projected by the events of 1997 had lost all its persuasive power[250].

Ce constat assez dur révèle que les véritables crises sociales n'ont peut-être pas été résolues faute d'avoir été correctement traitées en supposant qu'il suffisait de représenter les marges pour les satisfaire. Power Sayeed considère également que la politique de dévolution a suivi le même principe. Il affirme que Tony Blair pensait apaiser les velléités d'indépendance de l'Écosse en créant une assemblée locale[251]. Le constat de Glasby est congruent avec celui de Sayeed dans la mesure où il estime que cette politique de refonte culturelle de la nation est un déni de la réalité : « whether Blair or Britpop band, Primrose Hill Set or Spice Girl, perhaps the class of 1997 were simply fiddling while Rome burned down after all »[252]. Pour en revenir au contexte des œuvres, on comprend davantage le point de vue négatif de Monk qui considère que la représentation de la classe ouvrière dans *The Full Monty* et *Brassed off* n'est qu'une instrumentalisation qui ne révèle aucunement la situation des personnes concernées mais satisfait une frange de spectateurs qui ne connaissent pas cette réalité : « It seems likely however that this exhilirating, uplifting effects and pleasures will be limited to audiences who do not have to test the viability of this particular 'miracle' in their own lives »[253].

---

[248] D. Kamp, « London Swings Again », *Vanity Fair,* March 1997.
[249] C. Monk, « Underbelly UK. The 1990s Underclass Film, Masculinity and the Ideologies of 'New' Britain », *op. cit.,* 283.
[250] Richard Power Sayeed, *1997. The Future that Never Happened*, Londres, Zed, 2017, 253-254.
[251] *Ibid.,* 255.
[252] M. Glasby, *Britpop Cinema. From* Trainspotting *to* This is England*, op. cit.,*82.
[253] C. Monk, « Underbelly UK. The 1990s Underclass Film, Masculinity and the Ideologies of 'New' Britain », *op. cit.,* 286.

La popularité de la « Britpop » a suscité l'enthousiasme pour *Cool Britannia* dont la classe politique a voulu s'emparer ainsi que l'affirme Guillaume Clément[254]. Il convient de garder à l'esprit que l'objectif de la politique culturelle du New Labour était bien de refonder une identité nationale. Sur le papier, la « Britpop » réunissait tous les critères recherchés : une vivacité créatrice, un poids économique fort ainsi qu'une popularité nationale et internationale. En réalité, la « Britpop » ne peut être ni considérée comme un renouveau inédit, ni envisagée comme un mouvement homogène. Il importe de souligner ce qui est entendu quand il est fait mention de « Britpop ». Matt Glasby, explique qu'il s'agit d'un mouvement musical né au milieu des années 90, évolution du rock alternatif des décennies précédentes[255]. C'est une évolution davantage qu'une nouveauté. Lors d'un entretien donné à Kevin Cummins, le critique musical Paul Morley laisse entendre que *Cool Britannia* n'est elle-même que l'expression d'une nostalgie pour une gloire passée et que les artistes estampillés « *Cool Britannia »* ne partageaient pas les mêmes idées :

> There was a sense that the yearning for when British pop ruled the world was a version of the later, wider, more complicated cultural yearning for when Britain ruled the waves. The music, symbols and personalities of The Beatles, Stones, The Who, The Kinks, Small Faces, Syd Barrett, David Bowie, Marc Bolan, etc. were a kind of reassuring replacement for a lost empire that led pop to a last-gasp end-of-century celebration, which was embraced – even manufactured – and inevitably hyped by a desperate media as a distinct and special cultural explosion. Every era, every generation, wants their own Beatles, a Stones, a Pistols – a sense they are part of something brand new, that they have their very own sense of cool. The "Brit" was wrapped around the pop music by a media needing marketing labels and cultural excitement, which turned it into a movement. But the "Brit" and definitely the flag wasn't the intention of the groups themselves, and, whatever the movement was, it quickly became a cul-de-sac[256].

Il n'est finalement pas surprenant que l'expression *Cool Britannia* soit empruntée à un titre du groupe Bonzo Dog Doo Dah-Band qui avait parodié l'hymne national pour souligner le dynamisme culturel des Britanniques en 1967[257]. De là à considérer la « Britpop » comme une sorte de « heritage music » il n'y a qu'un pas. La rivalité féroce entre les deux groupes leaders du marché à l'époque, Oasis et Blur, comme le documentaire *Live Forever* de John Dower le montre[258], donne aussi raison à l'analyse de Morley. Clément identifie même clairement le message nationaliste anglo-centré voire pro-londonien de certains

---

[254] G. Clément, « De *Britpop* à *Cool Britannia* : une identité britannique revue et corrigée par le New Labour », *op. cit.,* 6.
[255] M. Glasby, *Britpop Cinema. From* Trainspotting *to* This is England*, op. cit.,* 3.
[256] Kevin Cummins, While We Were Getting High Britpop and the 90s, Londres, Octopus, 2020, 203.
[257] Bonzo Dog Doo Dah-Band, « Cool Britannia »*,* Liberty Records, 1967.
[258] John Dower, *Live Forever. The Rise and Fall of Britpop,* BBC, 2003.

titres de Blur[259] alors que Gallagher, leader d'Oasis, revendique de son côté la collusion de son groupe avec la classe ouvrière et Manchester[260]. Quant aux Spice Girls[261], Alwyn Turner fait référence à toute l'ambiguïté du discours de Ginger qui affirme d'une part sa foi dans le « Girl Power » et son allégeance à Margaret Thatcher qu'elle considère être « the first Spice Girl »[262]. Ces trois exemples suffisent à illustrer la division de ces groupes à succès au sujet de la britannicité ; ils révèlent même son absence au profit d'une anglicité parfois conservatrice dont Morley se demande d'ailleurs si elle n'a pas constitué le ferment du Brexit. Rappelons à ce sujet que bon nombre des groupes musicaux dont il a été décrété qu'ils passaient du rock alternatif à la « Britpop » avaient comme caractéristique commune d'être en contradiction avec l'ordre établi. Leurs créations étaient des manifestes de protestation, des « protest songs » comme le souligne le critique Hardeep Phull en préambule de l'ouvrage de Glasby[263]. Le constat de ce dernier laisse à penser qu'en passant dans la catégorie « Britpop », la nature de ces chansons s'est finalement conformée à un idéal national et que leurs auteurs se sont surtout laissé séduire par la société de consommation pour faire référence à notre définition du genre « pop ».

Cool Britannia, dans une moindre mesure, et la « Britpop » plus particulièrement, ont toutefois réussi une partie de la mission qui leur a été indirectement conférée par le New Labour. Ils se sont révélés être de bons outils marketing de ce que peut constituer l'identité britannique aux yeux des autres pays. Il convient également d'ajouter que, malgré les dissonances, ils témoignent *a minima* d'une période de créativité artistique. La chanteuse du groupe Echobelly, Sonya Aurora Madan, en a une perception qui résume assez bien tout le malentendu à leur sujet :

> The seeping-in of shame when it comes to nationalist pride is a modern day obsession. If it's done with positive appreciation for one's culture, why shouldn't it be exuberant? The idea of Britishness is sold via film, TV and music to the rest of the world because our supposed identity is of interest to others, as theirs is to us[264].

---

[259] G. Clément, « De *Britpop* à *Cool Britannia* : une identité britannique revue et corrigée par le New Labour », *op. cit.,* 2-3.
[260] K. Cummins, *While We Were Getting High Britpop and the 90s, op. cit.,* 83.
[261] Le fait de considérer les titres des Spice Girls comme relevant de la « Britpop » révèle en soi le manque de défintion précise de ce genre musical.
[262] Alwyn Turner, *A Classless Society. Britain in the 1990s*, *op. cit.*, 64.
[263] La préface de Hardeep Phull constitue les pages IX et X de l'ouvrage de Glasby.
[264] K. Cummins, *While We Were Getting High Britpop and the 90s, op. cit.,* 105.

Cette précaution sur l'interprétation de ce peut avoir représenté la « Britpop » dans les années 90 étant prise, il importe de souligner que Chris Smith a tenté de faire taire les critiques quant à sa politique culturelle, en prenant ses distances avec ce qui était considéré être la véritable essence de *Cool Britannia*, à savoir un monopole de la modernité et de la jeunesse au détriment de la culture traditionnelle : « Why is there a talk of *Cool Britannia* and the impression that anything modern is good, and anything traditional is bad ? »[265]. Pour défendre sa vision de la démocratie culturelle et ce qu'il nomme « cultured democracy »[266], il cite un exemple où des adolescents d'une banlieue de Bristol participent à un projet de collaboration avec une troupe de ballet. L'exemple, très circonscrit à un cas particulier, fait indubitablement penser à *Billy Elliot,* mais il témoigne surtout d'un aveu indirect que fonder une nouvelle politique identitaire culturelle sur *Cool Britannia* qui fait de la « Britpop » un modèle pour tous les arts était une erreur d'appréciation. Smith convient aussi et surtout que la « Britpop » est avant tout bonne pour l'économie du pays[267].

Il a déjà été établi que les films de notre corpus ont eux aussi recherché à exploiter la pop musique britannique à des fins commerciales, mais pas nécessairement des œuvres catégorisées « Britpop ». Rappelons aussi que certains en ont un emploi plus culturel que mercantile. Le succès de *Four Weddings and a Funeral,* par exemple, n'est pas imputable à la « Britpop », puisqu'elle en est quasiment absente, si ce n'est éventuellement le titre musical du générique de fin. En revanche, nombre de ces films ont rendu possibles les brillantes carrières internationales de comédiens britanniques, tels qu'Ewan MacGregor, Hugh Grant ou Judi Dench. On peut y voir la preuve que les films ont contribué au rayonnement culturel du pays en dehors des présupposés de *Cool Britannia.* Cela étant, ainsi que Glasby le rappelle, l'investissement quasi frénétique du gouvernement Blair dans des productions britanniques via « The National Lottery » a profité à l'industrie cinématographique, certes en privilégiant la quantité à la qualité et en recherchant à produire de nouveaux succès[268]. Cela ne suffit pas pour autant à affirmer que les œuvres cinématographiques commerciales reflètent la même vision de la britannicité que la politique culturelle en place.

---

[265] C. Smith, *Creative Britain, op. cit.,* 4.
[266] *Ibid*., 3.
[267] *Ibid.,* 4.
[268] M. Glasby, *Britpop Cinema. From* Trainspotting *to* This Is England*, op. cit.,* 80.

À de nombreux égards les films de notre étude se trouvent même en contradiction avec l'image de *Cool Britannia.* Maureen Callahan étudie les figures emblématiques de la période dont Kate Moss au sujet de laquelle elle dit : « She was becoming the face of her generation: shambolic, adolescent, druggy »[269]. Cette rapide définition ne s'applique pas aux personnages des fictions de notre étude. Seul Mark Renton pourrait s'approcher de ce portrait de Moss mais il ne revendique aucunement une identité britannique. La britannicité selon *Cool Britannia* semble tenir dans une définition simple qui peut éventuellement correspondre aux icônes de la mode mais ne s'applique pas aux personnages cinématographiques. Il convient donc de dissocier la « Britpop » de *Cool Britannia,* cette dernière étant une marchandisation de la précédente. Si la « Britpop » ne témoigne pas d'une vision commune de la britannicité, c'est davantage le phénomène qui a fait passer certains groupes musicaux britanniques de la décennie du champ de la culture alternative à celui de la culture populaire britannique qui mérite l'attention. Jean-Marie Pottier explique par exemple le passage de l'ombre à la lumière du groupe Pulp en ces termes :

> Pulp ce sont certes trois ou quatre ans au sommet des ventes, mais aussi quinze longues années de discrétion, d'insuccès public et de semi-reconnaissance critique. La *Britpop*, si elle est un mouvement bien délimité dans le temps, est également une tradition de *song writing* [...] de la musique populaire britannique, basée sur la rencontre de mélodies pop attrayantes et de textes narrant le quotidien de la société britannique[270].

Le leader du groupe Suede partage la même analyse aujourd'hui en constatant que les intentions initiales du groupe qui visaient à dénoncer la société ont été rattrapées par la culture populaire[271]. On remarque que la destinée de Hanif Kureishi, auteur de romans érotiques sous un pseudonyme au début de sa carrière, est devenu l'un des auteurs fétiches de sa génération. Il est lui aussi le marginal devenu populaire. Il déclare lors d'une interview donnée dans *The Guardian* : « By the age of 14, I'm a Pakistani kid who likes Jimmi Hendrix, takes drugs and wants sex. How do you make a book out of this ? »[272].

---

[269] Maureen Callahan, *Champagne Supernovas,* New York, Touchstone, 2014, 205.
[270] Jean-Marie Pottier, *Brit Pulp. La Britpop selon Pulp de Thatcher à Blair,* Boulogne Billancourt, Autour du livre, 2009, 13.
[271] Voir l'entretien donné à K. Cummins dans K. Cummins, *While We Were Getting High Britpop and the 90s, op. cit.,* 28.
[272] Hanif Kureishi a donné un entretien à Robert MacCrum, paru le 19 janvier 2014. Robert MacCrum, « Every 10 Years You Become Someone Else », *The Guardian,* 19 January 2014, https://www.theguardian.com/books/2014/jan/19/hanif-kureishi-interview-last-word.

Kureishi dévoile tous les aspects de son identité qui se retrouvent parfois en contradiction les unes avec les autres notamment sur le plan culturel. Les enfants Khan, dont l'histoire se rapproche de celle de Kureishi dans *East Is East,* représentent chacun à leur façon une facette de cette identité fragmentée et constituent autant de points de convergence avec d'autres individus en proie eux aussi au doute sur une partie de leur identité. On remarque, et cela représente l'indice le plus révélateur des films commerciaux de cette période de réalisation, que la relative frénésie culturelle qui était ressentie à ce moment-là a permis aux invisibles, non seulement d'exister (ou d'exister différemment) à l'écran, mais aussi de déplacer leur identité non plus dans la sphère socio-économique, mais dans la sphère socio-culturelle. Certes, ce déséquilibre inverse des années précédentes n'a pas permis de régler des situations difficiles et préoccupantes, mais il a mis en lumière l'existence d'une culture populaire multiple et vivace et la possibilité de découvrir d'autres mondes au sein d'un même pays. L'identité des personnages des fictions commerciales n'est par conséquent pas aussi facile à décrire que celle des icônes de *Cool Britannia*. Les films commerciaux des années 90 au Royaume-Uni suivent le sillon creusé par la « Britpop ». Ils revendiquent la transformation des invisibles en modèles populaires. Cela fragmente d'autant plus l'identité nationale, mais révèle une démarche de négociation de la reconnaissance moins virulente qu'auparavant sur un ton plus enjoué pour recueillir davantage de soutiens. Cela permet de revenir sur le point de vue de Claire Monk qui regrette une marchandisation de la classe ouvrière dont le quotidien est devenu sujet de comédie[273]. C'est un postulat tout à fait défendable auquel il peut être objecté qu'une mise en lumière différente est aussi un moyen de faire reconnaître celles et ceux qui étaient en marge du modèle imposé et de faire émerger les problématiques individuelles hors du concept de classe.

Ce qui motive les différentes fictions de notre corpus est bien cette recherche d'un autre qui nous ressemblerait partiellement. Cela ne règle pas pour autant la question de la définition de la britannicité, cela la rend même parfois plus opaque à moins de considérer que l'identité britannique repose sur l'impossible uniformité et la liberté de négocier son droit à la différence. La recherche « d'un sens commun nouveau », comme le dit

[273] C. Monk, « Underbelly UK. The 1990s Underclass Film, Masculinity and the Ideologies of 'New' Britain », *op. cit.,* 283.

Rancière[274], est précisément l'apanage des années 90 en Grande-Bretagne et c'est peut-être cette relative désorientation de l'opinion qui a constitué un nouveau public, plus sensible, en mal de reconnaissance et se sentant incompris de la classe politique dans son ensemble. Plutôt que de contribuer à une refondation complète de l'héritage culturel national, les fictions commerciales s'attachent à représenter les maux de leur époque et c'est le traitement qu'elles en font qui a été gage de leur succès. Cela a permis à d'autres fictions traitant de la même question d'exister aussi. On constate que les problèmes abordés auparavant notamment par les « Kitchen Sink Dramas » n'ont fondamentalement pas changé ; c'est la manière dont ils sont présentés au public qui diffère. Il s'agit donc davantage d'une réinvention du débat identitaire plutôt que d'une véritable révolution culturelle.

[274] Rancière ne craint pas la fragmentation de la société, il estime au contraire qu'elle est le substrat de ce « sens commun nouveau » dont il parle. J. Rancière, *Les Temps modernes, op. cit.,* 121.

CONCLUSION

Il est manifeste que *Cool Britannia* n'est pas un mouvement artistique moderne et unificateur mais un phénomène médiatique révélateur d'une certaine nostalgie à l'heure où le monde politique cherchait à redonner un sens à l'identité britannique malmenée par les différents changements affectant le pays lors de la décennie, voire depuis la Première Guerre mondiale. Les nombreux constats d'échec de la politique inspirée de ce mouvement révèlent une incompréhension de ce qui devait constituer la démocratie culturelle. Sur ce point, les fictions de notre étude se distinguent de *Cool Britannia*. Elles envisagent en effet la culture populaire dans son hétérogénéité pour susciter l'intérêt du public. On remarque qu'elles offrent toujours plusieurs entrées d'interprétations possibles au spectateur mais que toutes sont en lien avec sa vie quotidienne à l'image de la musique pop. Si l'usage de certains symboles culturels, la création d'icônes populaires, l'emploi de telle ou telle chanson ou la volonté de correspondre au plus près aux préoccupations du moment relèvent d'une certaine stratégie marketing, il est réducteur de considérer ces œuvres à ce simple niveau.

Ces films offrent toutefois davantage de cohérence dans leur esthétique que les groupes musicaux de la « Britpop ». Ils visibilisent non seulement le quotidien ordinaire, mais semblent aussi prôner l'importance de créer ou recréer des liens entre des individus de sphères différentes au sein d'un espace public autorisant chacun à montrer de quoi est faite sa vie de tous les jours et à défier des normes préétablies. Le groupe paraît être une notion centrale à l'existence individuelle et les films permettent au spectateur de se sentir membre d'une communauté autre que celle à laquelle il est censé appartenir. Il s'agit alors de créer des points de convergence sur des fondements culturels et non socio-économiques, ce que l'on peut appeler des communautés interprétatives. Le sens commun auquel fait référence Rancière peut alors s'établir en dehors des classes précédemment établies. Valoriser la culture populaire est également en soi une façon de signifier à tous qu'ils ont leur place dans l'espace public, même si les inégalités sociales demeurent. Ces fictions soulèvent en outre bon nombre de questions à ce sujet et mettent en lumière des situations souvent taboues et destructrices. Certes, les fins positives de ces comédies laissent en suspens la résolution de certains de ces problèmes vécus comme autant d'injustices, mais elles ont aussi pour effet de soulager la charge émotionnelle que porte le public, témoin ou victime de ces difficultés dans la réalité. Le succès de ces œuvres tient

par conséquent dans leur capacité à faire coïncider des sujets difficiles qui transcendent les classes et un ton léger, apaisant, caractéristique d'une nouvelle forme d'« understatement ». L'étude de Jean-Marie Pottier sur l'évolution du groupe britannique Pulp et de son titre « Common People » peut tout à fait s'approcher de la définition qui pourrait être donnée d'un nombre significatif de comédies sociales britanniques des années 90 :

> Une chanson personnelle mais universelle, attachée à son pays sans être nationaliste, progressiste sans bonne conscience, critique de l'étroitesse d'esprit d'une certaine caste conservatrice tout en étant ouverte à bien des détournements. La carrière de Pulp et la trajectoire de « Common People » illustrent ce que devrait toujours être la musique pop outre-manche : un fécond malentendu, une accueillante auberge britannique où chacun pourra venir chercher un petit morceau d'une époque, d'un pays ou simplement de soi[275].

La conclusion de Pottier est certes celle d'un fan et se doit d'être elle aussi abordée avec une forme de distance critique. Toutefois, il met très en bien en avant le difficile équilibre qu'un artiste et son œuvre doivent trouver entre différents paradoxes engendrés par la mise en lumière de l'individu et de ses multiples identités.

L'analyse des dénominateurs communs revient à considérer qu'une œuvre filmique populaire est bien révélatrice du contexte politico-économico-culturel de l'époque dans laquelle elle a été conçue. Cette étude confirme le caractère hybride des productions commerciales motivées à la fois par les impératifs économiques et culturels. Plus qu'un héritage alternatif, elles semblent plutôt participer à un témoignage sur une identité britannique caractérisée par un entre-deux. Le passé récent, souvent douloureux, y côtoie un désir de réinvention. La volonté d'ouverture de l'espace public à l'altérité culturelle se retrouve quant à elle en concurrence avec un esprit communautaire assez centré sur lui-même. Les comédies populaires sont finalement écartelées entre deux mondes : l'un ouvert au changement, l'autre enclin au conservatisme. C'est pourquoi on ne peut pas faire l'économie de la question du rôle attribué à chacun dans la société représentée à l'écran et surtout celle de la norme imposée à chaque sexe. L'une des critiques de Richard Power Sayeed à l'égard de *Cool Britannia* est qu'elle a éludé la question du sexisme et de l'hégémonie masculine : « The Spice Girls' feminism-lite had often encouraged girls to conform to society's sexist demands »[276]. Il convient alors de réfléchir à l'angle adopté par

[275] J.M. Pottier, *Brit Pulp. La Britpop selon Pulp de Thatcher à Blair, op. cit.,* 170.
[276] R. Power Sayeed, *1997. The Future that never Happened*, *op. cit.,* 254.

les films commerciaux à ce sujet, et de voir si dans ce cas aussi ils se différencient de *Cool Britannia* voire de la « Britpop ».

DEVOLUTION MASCULINE

INTRODUCTION

Depuis le début de notre étude, nous avons discuté le positionnement de l'individu par rapport à l'héritage culturel institutionnel et le désir de recomposer cet héritage, mais nous n'avons aucunement évoqué les héritiers. Ils sont à la fois les dépositaires de cette culture partagée et ses délégataires pour les générations à venir. Si l'on considère la loi de succession au trône britannique, héritage ultime par excellence, on ne peut que constater que, dans les années 90, la règle est de reconnaître la prévalence de l'héritier mâle. On remarque alors que, depuis *The Act of Union* de 1801, rien n'a changé[1]. Il ne s'agit pourtant pas d'un cas isolé. Par exemple, en 1999, Colin Creighton écrit pour défendre une réforme des heures de travail au Royaume-Uni qu'il faut se défaire du concept économico-culturel du soutien de famille masculin au sein des foyers de la classe ouvrière. Sa définition du concept de « Male Breadwinner Family (MBWF) » est éclairante sur plus d'un point :

> [T]he MBWF [is] a multidimensional phenomenon which involved a 'compact' between workers, employers and the state, and between men and women, over the sexual division of labour, appropriate forms of mating relationships, the distribution of time between family and workplace, the distribution of employment between families and the manner in which non-waged individuals should be supported[2].

On déduit que le fonctionnement de l'économie, de la société, voire des interactions sociales au sein de la classe populaire, repose sur une définition restrictive du masculin. On comprend qu'un homme est investi du devoir de fonder une famille et de subvenir à ses besoins et que ses relations obéissent à une règle tacite qui est devenue une norme culturelle. Cela va à l'encontre de la vision du sens que devrait porter un récit national selon Mounier. Il estime par exemple que « si le sens de cette histoire est écrit à l'avance, il n'y a plus de liberté »[3]. Selon lui, l'histoire n'a de sens que s'il s'agit « d'une cocréation d'hommes libres »[4]. Les films commerciaux des années 90 en Grande-Bretagne jouent, comme nous l'avons vu, avec le temps, faisant la part belle aux expériences individuelles,

---

[1] *The Act of Union* reprend les termes de la loi de succession de 1701, reposant elle-même sur des principes plsu anciens dont la loi salique qui accorde la préférence à l'héritier masculin. La loi de succession sera révisée en 2011 et mise en application dans le pays à partir de 2015.

[2] Colin Creighton, « The Rise and Decline of the 'Male Breadwinner Family' in Britain », *Cambridge Journal of Economics* 23, 1999, 519-541, 520.

[3] Emmanuel Mounier, *Le Personnalisme* (1949), Paris, La république des lettres, 2020, 199.

[4] *Ibid.,* 200.

mais participent-ils pour autant à faire émerger un nouveau récit dont la pluralité des hommes serait le point de départ ? La question se pose d'autant plus quand on sait que l'homme, l'être masculin cette fois, est à la fois créateur et sujet principal de l'héritage. En dépit de l'impératif de représenter la société sous l'angle de la multiplicité et non de l'uniformité, les films populaires britanniques des années 90 restent très exclusifs dans la distribution des premiers rôles, très majoritairement attribués à un homme blanc hétérosexuel, certes pris dans la tourmente sociale. Cela remet en question la place que la démocratie culturelle envisagée par ces œuvres accorde à l'expression des individualités dans la mesure où ces premiers rôles masculins laisseraient supposer que, culturellement, un certain type d'homme a aussi le premier rôle.

Nombreux sont les chercheurs, parmi lesquels Claire Monk, qui estiment que le cinéma britannique des années 90 est le témoin de la crise du masculin. Monk souligne que le très grand nombre de films de cette période ayant pour sujet les hommes de la classe ouvrière est à la fois une nouveauté et l'expression d'un conservatisme fort caractéristique de l'ère post-féministe. L'élément nouveau que Monk admet est la reconnaissance de la souffrance de l'homme dans une société où le chômage le touche plus particulièrement. Elle n'y voit toutefois pas un message qui tendrait à aider l'homme à s'ouvrir à de nouveaux rôles mais au contraire la résurgence d'un point de vue plus masculiniste qui blâmerait le féminisme pour les dommages commis à l'homme. Il s'agirait d'une tentative de reprendre ce rôle dominant qui lui a été ôté. L'esthétique émotionnelle rassurante de productions comme *The Full Monty* ou *Brassed Off* autoriserait l'homme à se plaindre pour susciter l'empathie et le soutiendrait dans sa reconquête : « The appeal of these films to a wide, especially male, audience can be explained in terms of their appropriation of working-class masculinity and its problems as an emblem for a wider range of male insecurities and fears in need of reassurance »[5]. Le sujet de ces films ne se limiterait donc pas à la représentation d'une classe sociale mais plus généralement à la position dominante des hommes contestée à tous les niveaux de la société. Ce constat se trouve nuancé par d'autres chercheurs.

[5] Claire Monk, « Men in the 90s », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s*, *op. cit.*, 156-166, 161.

John Beynon estime par exemple que les noms « masculinity » et « crisis » risquent un jour de devenir synonymes car c'est un concept proche du cliché[6]. Il préfère parler d'évolution sociétale des modèles de représentation en particulier au cinéma :

> Masculinity is constructed and represented in various guises throughout the mass media [...]. By 'mediated masculinity', therefore, I mean the way in which popular media representations provide highly crafted, alluring and accessible role models for boys and young men [...] Screen images are likely to be far more exciting and seductive the fathers, teachers, neighbours and older brothers. Indeed, masculinity as it is enacted is a mixture of the situation and previous experience, and always has an imagined element because 'how men would like to be has obvious implications for the ways in which they act in everyday life'[7].

Raewyn Connell souligne de surcroît toute l'ambiguité du terme « masculinity » qui pose selon elle un réel problème de définition et vide de son sens l'expression de crise du masculin :

> The concept of crisis tendencies needs to be distinguished from the colloquial sense in which people speak of a 'crisis of masculinity'. As a theoretical term 'crisis' presupposes a coherent system of some kind, which is destroyed or restored by the outcome of the crisis. Masculinity, as the argument so far has shown, is not a system in that sense. It is rather a configuration of practice within a system of gender relations. We cannot logically speak of the crisis of a configuration; rather we might speak of its disruption or its transformation[8].

En replaçant le débat dans le champ de la masculinité, Connell inclut les femmes dans la mesure où la masculinité est envisagée non plus comme une caractéristique liée au sexe mais comme un type de comportement. Il est par conséquent préférable d'éviter de parler d'une opposition plutôt binaire entre homme et femme, et d'envisager l'hégémonie masculine comme une lutte de pouvoir entre une masculinité dominante et ce que Messerschmidt et Connell nomment des « protest masculinities »[9]. Dans cet objectif, Connell suggère de croiser l'analyse des performances de la masculinité à l'écran avec différents facteurs sociétaux présents dans le contexte de production pour voir ce qui est en jeu au niveau de la société et si les structures du pouvoir sont bel et bien sujettes à transformation. En synthétisant les idées défendues par Beynon, Connell et Messerschmidt, on comprend qu'en prenant corps à l'écran, les masculinités qui étaient auparavant invisibles ou visibilisées négativement, ont potentiellement le pouvoir de

---

[6] John Beynon, *Masculinities and Culture,* Buckingham, Open UP, 2002, 95.
[7] *Ibid.,* 64.
[8] Raewyn Connell, *Masculinities,* 2nd Edition, Berkeley, UCP, 2005, 84.
[9] Raewyn Connell, James Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept », *Gender and Society* 19:6, 2005, 829-859, 847.

contester l'autorité à un type de masculinité dominant dans la société et ses représentations culturelles.

Ce que nous retenons de ces différents points de vue correspond à ce que dit Sarah Godfrey, selon laquelle la masculinité est une notion à la fois individuelle et culturelle[10]. Notre objectif étant de mesurer la contribution du cinéma populaire dans la construction identitaire qui se joue à la fois sur les plans institutionnel et personnel, le traitement de la multiplicité des masculinités constitue un exemple de l'ouverture culturelle de ces productions et de leur façon de concevoir la perpétuation d'un héritage présumé renouvelé. Peut-on en effet parler d'une dévolution des prérogatives d'un modèle masculin au niveau institutionnel à d'autres formes de masculinités et cela se manifeste-t-il par une proposition d'évolution ou de révolution des relations masculines qui seraient toutes portées à l'écran ?

[10] S. Godfrey, *Masculinity in British Cinema, 1990-2010, op. cit.,* 4.

CHAPITRE 7 - LES NOUVELLES FORMES DE MASCULINITE A L'ECRAN

La désindustrialisation et le changement de la nature du marché du travail sont unanimement cités comme les facteurs de la transformation de la masculinité en Grande-Bretagne. Beynon considère que la masculinité est « l'enfant de la culture »[11], ce qui révèle que la culture post-industrielle porte en elle les bases de la reconstruction de la classe ouvrière en particulier. A ce sujet, Beynon reprend la comparaison entre *Brassed Off* et *The Full Monty,* non pas pour illustrer comme le fait Monk une modification dans la perception des classes qui distinguerait le New Labour du Parti Conservateur, mais pour signifier un changement plus profond de politique : « If *Brassed Off* is informed by class politics, *Full Monty* is informed by sexual politics »[12]. Le postulat de Beynon met en lumière une véritable mutation de l'organisation sociale liée au changement de la nature du travail. Son argument repose sur le fait que les femmes comme les hommes entrent en concurrence directe dans l'ère post-industrielle, en particulier parce que l'argument de la force physique ne se justifie plus pour accorder la faveur d'un certain type de travail aux hommes. Les classes ne sont plus conditionnées par cet argument selon lequel le corps est un outil de travail ; il devient en somme un objet de divertissement comme le montre Buchbinder dans son allusion à l'expansion des salles de sport[13]. On en déduit que la masculinité ouvrière est amenée à se réinventer face à d'autres formes de masculinité ayant elles aussi des arguments à faire valoir sur le marché du travail. Les années 90 permettent de jauger l'étendue de la reconfiguration proposée qui comprend une nouvelle forme de masculinité ouvrière, le « new lad » mais aussi une exploration de la sexualité masculine avec l'émergence des personnages gays positifs. À cela s'ajoute une reconsidération du rapport de force entre homme et femme. La manière dont ces réinventions multiples sont représentées dans le cinéma populaire de cette décennie mérite alors toute notre attention.

A) Les « new lads »

Les personnages principaux de *The Full Monty* s'adressent régulièrement les uns aux autres en se qualifiant de « lads ». L'emploi de ce mot est révélateur d'un sentiment

[11] J. Beynon, *Masculinities and Culture, op. cit.*, 2.
[12] Ibid., 88.
[13] David Buchbinder, *Studying Men and Masculinities,* Londres, Routledge, 2013, 125.

d'appartenance à une classe commune, mais les contours de cette identité sont plus obscurs à définir dans les années 90 que ceux que Paul Willis avait pu identifier dans son analyse de l'identité ouvrière à la fin des années 70.

Une construction performative

Willis assimile les « lads » à une contre-culture qui exprime la rébellion des fils d'ouvriers à l'égard de l'éducation et de l'école en particulier qu'ils jugent « effeminate »[14]. Willis note dans cette posture la résurgence d'un discours dans lequel les jeunes gens se définissent comme « manual labourers » en opposition à « mental labourers ». Cette étude montre alors que les « lads » qu'il a rencontrés ont une perception de leur condition liée à leur culture de classes. Cela confirme la théorie de Beynon sur la construction de la masculinité à travers le prisme de la « class politics ». Le constat dressé par Willis permet de conclure, à l'instar de Judith Butler, que le discours social est performatif[15], c'est-à-dire qu'il conditionne à la fois le rôle et la perception de ce rôle par les individus eux-mêmes dans une perspective de genre qui ne relève finalement que du récit national d'une époque donnée. A ce propos, Connell rappelle que la politique de la masculinité n'est que le reflet des besoins de son époque[16]. Ainsi que nous l'avons évoqué, l'image de l'ouvrier comme soutien de famille est en cela une construction de la Révolution Industrielle du XIXe siècle. Ainsi l'ouvrier doit-il travailler pour nourrir sa famille. On retrouve cette notion de rôle à jouer par l'homme dans son foyer dans *Spring and Port Wine* par exemple. En suivant le fil de la démonstration de Connell, on comprend que le récit national assure le fonctionnement de l'hégémonie en déterminant les rôles de chacun. Connell parvient ainsi à structurer la société en trois catégories qu'elle définit comme suit : la masculinité dominante qui est aussi auteur du récit sur les rôles, les classes complices qui lui sont subalternes mais y gagnent quelque avantage, comme les « lads » qui justifient leur supériorité physique sur les femmes, et enfin les masculinités exclues invisibilisées car en rupture avec le modèle imposé[17].

---

[14] Paul Willis, *Learning to Labor. How Working-class Kids Get Working-class Jobs* (1978), New York, CIP, 1981, 149.
[15] Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity,* 2nd Edition, New York, Routledge, 1999, 27-28.
[16] R. Connell, *Masculinities, op. cit.,* 27-30.
[17] *Ibid.,* 77-79.

L'apparition des « new lads » durant les années 90 n'échappe pas nécessairement à cette règle mais pose plusieurs problèmes quand il s'agit d'étudier leurs représentations à l'écran. La description que Willis fait des « lads » est en cela plus généralisante que celle qui peut être dressée des « new lads », peut-être en partie du fait de l'évolution de la politique sexuelle. Nick Growse rappelle de manière judicieuse que le « new lad » est une création narrative élaborée par des hommes sur d'autres hommes. Il affirme que ce besoin de définir des formes faibles de masculinité dont il fait état dans son étude sociologique des « new lads » est une nécessité culturelle : « In contemporary British culture, there seems to be a demand for representations of weak men »[18]. Il y a toutefois deux moyens d'envisager les raisons de cette construction. La première est, comme Edwards le signifie, une création marketing où le « toyboy » exprime sa défiance vis-à-vis de la censure en affichant un style finalement très construit évoquant son amour du football et de la pop musique[19]. L'autre manière d'envisager l'émergence des « new lads » est d'y percevoir une volonté de remasculinisation de la société et de créer une sorte de culture du masculin à laquelle participent les fictions de Nick Hornby, l'amour du football et le sexe facile. John Harris en fait par exemple état comme suit : « In Hornby's wake, it was no longer sufficient in public life simply to enjoy football as a sport; a tribalism had also to be adopted, or feigned, if one wished to hold one's own in polite society »[20]. En fonction des études, les « new lads » oscillent par conséquent entre un non-conformisme de classe, ouvrant un nouveau marché, et un conformisme sociétal interclasse définissant la nature profonde de l'homme en société. Il semble ainsi presque impossible de déterminer avec précision à qui il est fait référence lorsque l'expression « new lads » est utilisée. Ceci se confirme d'ailleurs quand il est question de décrire les valeurs au sein de ce groupe pour autant qu'il en soit un. Les conclusions de Haywood et al à ce sujet sont en cela éclairantes :

> The emergence of the 'New Lads' has often been linked to the rise of the men's magazines *Loaded* and *FHM*; the 'New Lads' have been described as unreconstructed men who recognise the values of equality but would align themselves to practices that were antithetical to those values, such as objectification of women's bodies. Unlike traditional masculine practices that involved homophobia, misogyny, and racism, it is suggested that 'lads' appreciate

[18] Nick Growse, « The Reluctant Patriarch: The Emergence of Lads and Lad Mags in the 1990s », *Media* 2, 2012, https://doi.org/10.4000/inmedia.428.
[19] Tim Edwards, *Men in the Mirror: Men's Fashions, Masculinity and Consumer Society,* Londres, Cassell, 1997, 54-55.
[20] John Harris, *The Last Party. Britpop, Blair and the Demise of English Rock,* Londres, Harper, 2003, 75.

> and recognise the harm of such practices and representations and therefore attempt to re- position themselves to consume the fantasies, without activating the politics. Or [...] 'laddism' is a 'cheeky knowingness and self- reflexiveness (commonly glossed as irony), which enables it to simultaneously affirm and deny its values[21].

Ces précautions étant prises, il est permis de déterminer ce qui peut faire de certains personnages des « new lads » dans les fictions qui sont l'objet de cette étude. Willis et Edwards parle de « boys », là où Haywood fait référence à des hommes adultes. Il semble sur ce point qu'aucune distinction ne soit pertinente et que l'expression renvoie au masculin par opposition au féminin dans la mesure où le terme « ladette » est employé pour parler des femmes suivant cette mouvance. Il est également évident que les « new lads » des fictions sont tous issus du monde ouvrier. C'est le cas des protagonistes de la série télévisée *Men Behaving Badly*[22] mais aussi de *The Full Monty* ou de *Trainspotting*.

Il est ainsi permis de considérer qu'Onslow, le beau-frère cynique de Hyacinth dans *Keeping Up Appearances* est un « new lad » au même titre que Mark dans *Trainspotting*. Tous ces personnages correspondent en effet à la description désabusée que fait Jean au sujet de Dave, son époux, dans *The Full Monty* : « He's like he's given up work, me, everything »[23]. Le constat est d'autant plus parlant que Jean se confie à ses amies alors qu'elle assiste au spectacle de striptease masculin dont l'affiche promet que le spectacle montrera les vrais mâles, « the real men ». D'après les propos de son épouse, Dave a donc abandonné son identité d'homme dans toutes les dimensions de sa vie consécutivement à la perte de son emploi. Cela renvoie à l'image des hommes déconstruits à laquelle Haywood fait allusion. La déconstruction identitaire liée à la situation économique reste le terreau commun de tous les « new lads ». Southwell y voit l'illustration d'une « autre Angleterre » dans les années 90[24] durant lesquelles la société se fracture en deux groupes, pour reprendre l'affirmation de Beynon : « As the 1980s moved into the 1990s booming London continued to dress up, while depressed Liverpool and Manchester dressed down »[25]. Il suffit pour s'en convaincre de faire référence à Sick Boy dans *Trainspotting*. A l'instar de Mark dont le pseudonyme comprend aussi le terme *boy,* il s'agit d'un jeune adulte qui ne se considère pas encore comme un homme. Sa « maladie » supposée, si elle

---

[21] Chris Haywood et *al*, *The Conundrum of Masculinity. Hegemony, Homosociality, Homophobia and Heteronormativity,* New York, Routledge, 2018, 3.
[22] Martin Dennis, *Men Behaving Badly,* Beryl Vertue, 1992-1998.
[23] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 07:26-07:27.
[24] Tim Southwell, *Getting away with it. The Inside Story of 'Loaded',* Londres, Ebury, 1998, 61.
[25] J. Beynon, *Masculinities and Culture, op. cit.*, 110.

peut faire allusion au premier degré à son non-conformisme, correspond plutôt à un conflit sur son avenir identitaire. Si l'on considère ses perpétuelles allusions au début du film à des modèles masculins des années 60 tels que James Bond[26] et son choix de devenir instigateur d'un réseau de trafic à la fin, on remarque qu'il définit son identité non plus sur des bases de pouvoir d'attraction sexuelle, mais sur des préoccupations économiques essentiellement. Ainsi, plus que les raisons qui ont conduit ces hommes à remettre en cause leur masculinité, c'est davantage la façon dont ils la redéfinissent qui suscite les interrogations et conduit à analyser le point de vue des fictions commerciales quant au devenir de ces hommes et les propositions de reconstruction qu'elles mettent en avant.

La fabrique des hommes-adolescents

Nick Growse remarque dans son étude auprès d'un échantillon du lectorat du magazine *Loaded*, perçu comme l'un des vecteurs de cette nouvelle identité, la peur de ces hommes d'assumer les responsabilités de leur père parmi lesquelles fonder une famille ou avoir un emploi convenable. Il conclut que cette peur génère une sorte de reculade qui entretient l'insouciance adolescente :

> The male protagonist is afraid of his partner's judgement; he seeks to hide evidence of his weakness or incompetence by dissimulation, bluster and lying, until finally all his absurd efforts are laid bare. The feminine partner, on the other hand, is continually disappointed or exasperated by her 'man' but forgives him in the end, as she would a child, because she loves him[27].

Les termes employés par Growse, évoquant à la fois le jugement sévère vis-à-vis de ce type de comportement et la bienveillance affectueuse un rien condescendante de l'entourage de ces hommes-adolescents, résument le point de vue des fictions commerciales britanniques des années 90 à l'égard de ces hommes en (re)construction.

Glasby compare par exemple Phil dans *Brassed Off* à un « schoolboy » à la fois dans ses choix vestimentaires en citant son « beanie hat » et surtout dans son comportement vis-à-vis de son père[28]. Cette analyse est tout à fait juste dans la mesure où Phil est incapable d'exprimer la moindre résistance aux choix de son père, ce qui le conduit à s'endetter pour acheter un instrument de musique convenable au détriment de la vie quotidienne de son ménage. L'épouse de Phil le pardonne également en revenant vivre au

---

[26] Voir par exemple, D.Boyle, *Trainspotting, op. cit.,* 03:41-03:42.
[27] N. Growse, « The Reluctant Patriarch: The Emergence of Lads and lad Mags in the 1990s », *op. cit.,* 2.
[28] M. Glasby, *Britpop Cinema From* Trainspotting *to* This Is England*, op. cit.,* 58.

domicile conjugal après être partie avec leurs enfants. Ajoutons à cela Mr Chuckle, l'alter ego de Phil, dont il cache l'attirail à la vue de son père. Phil remise littéralement et métaphoriquement son désir d'une autre existence dans le placard, pour faire allusion à une expression bien connue. Toutefois, il reprend sa vie en main une fois qu'il apprend la maladie de son père. On peut alors rapprocher la narration de l'histoire de Phil et le retour aux responsabilités qui lui échoient du fil conducteur des narrations de Nick Hornby au sujet duquel Margarita Malynkhina tire la conclusion suivante :

> It seems that his cast of male characters, both young and adult, accommodates a broader vision of contemporary masculinity, and his protagonists from boys to men, explore the limits of their gender identity in order to become well-adjusted members of contemporary society and culture[29].

Phil correspond à l'illustration du passage de la masculinité adolescente à la masculinité adulte. Le *new lad* est envisagé dans ce cas comme un état transitionnel, une phase naturelle du passage vers la maturité masculine dont il ne faut pas nécessairement s'inquiéter.

Les deux protagonistes de *Purely Belter* sont représentés dans le même esprit. Leur tentative de vandalisme qui consiste à voler un carré de gazon du stade de Newcastle est traitée sous l'angle de l'humour dans un premier temps, puis dans le registre émotionnel ensuite. Le constat sur leur bêtise un peu naïve est posé dès la scène de début du film où l'on entend les deux garçons discuter dans le noir, l'un se plaignant de devoir creuser, l'autre se justifiant de ne rien faire[30] : « The one with the shovel does the bad job ». Ils se retrouvent alors dans la lumière des projecteurs allumés par les autorités pour les arrêter et s'enfuient ventre à terre un rouleau de gazon sous le bras. Il s'agit d'un acte irréfléchi qui est très rapidement justifié par l'affirmation d'un des deux garçons qui déclare rechercher un peu d'évasion, « a field of dream[31] », pour égayer l'environnement austère et décrépit de la cité dans laquelle ils vivent. Il s'agit là d'un exemple d'esthétique émotionnelle où le fait répressible en soi est en quelque sorte justifié voire pardonné lorsque ses motifs réels sont exprimés. Il peut en être dit autant de la bande de jeunes adultes qui chahutent les femmes sur l'aire d'autoroute dans *Bhaji on the Beach*. Si leurs propos paraissent à la fois provocateurs et déplacés, la scène où ils doublent le minibus des femmes en montrant

---

[29] Margarita Malynkhina, « From Boys to Men. Masculinity in the Making in Nick Hornby's Fiction », *in* Laura Laurusaite, ed., *Imagology Profiles, the Dynamics of National Imagery in Literature,* Newcastle, CSP, 2018, 154-168, 158.
[30] M. Herman, *Purely Belter, op. cit.,* 00:14-01:07.
[31] *Ibid.,* 02:12.

leurs postérieurs à la fenêtre de leur véhicule et faisant quelques grimaces obscènes, sont accueillis par les rires des plus jeunes femmes et leur vaut d'être qualifiés de « tossers » par la conductrice[32]. Ils sont bel et bien représentés comme étant à l'âge ingrat de leur masculinité en devenir et la gravité de leur comportement s'en trouve minimisée. Cette relative bienveillance à l'égard des « new lads » n'est toutefois pas l'apanage de toutes les fictions.

M. Herman, *Purely Belter*, 00:58.

G. Chadha, *Bhaji on the Beach,* 22:15.

Figure 59 - L'âge ingrat de la masculinité

Cummins, dans sa rétrospective des années 90, qualifie de « Uncool Britpop »[33] le dévoiement de l'esprit pop pour cautionner un comportement négatif et destructeur assez éloigné de l'idée de la transition vers un modèle positif présentée précédemment. Il juge la création du magazine *Loaded* en 1994 responsable de la création d'un concept de la masculinité en opposition avec les fondements premiers de la « pop culture » dont il se revendique pourtant :

> Most British bands distanced themselves from the term. [...] All the British bands would be asked about their Britishness. They weren't asked about the elements of toxic masculinities, misogyny and racism that many commentators and musicians were uncomfortable with. [...] *Loaded Magazine*'s template of birds, booze, drugs, rock'n roll and football set the zeitgeist for the mid-1990s. If you didn't fit in, you were ignored.

[32] G. Chadha, *Bhaji on the Beach, op. cit.,* 22:02-22:25.
[33] K. Cummins, *While We Were Getting High. Britpop and the 90s, op. cit.,* 9.

Cummins cite à juste titre l'exemple du premier numéro publié en mai 1994 dont la couverture est en soi très parlante[34]. Elle promeut des modèles comme Gary Oldman photographié en train de fumer et qualifié de « super lad » à l'instar de Paul Weller qui déclare à la même période ne plus croire en la politique, et d'Éric Cantona, alors célèbre pour ses réactions non règlementaires sur les terrains. À cela s'ajoute une accroche qui stipule que les deux idiots « Baevis and Butt-head » sont considérés comme « cool ». On peut d'ailleurs y percevoir l'arrivée prochaine des Jackass, célèbrés et adulés pour leur inconscience. Enfin, le slogan du magazine « For men who should know better » promet finalement aux hommes de leur révéler qui ils sont vraiment en les aidant à se détacher des conventions sociales. Cela autorise une rapide allusion à l'ouvrage de Robert Bly *Iron John* qui repose à peu de choses près sur la même rhétorique du mensonge fait aux hommes sur ce qu'ils sont en réalité[35]. L'éditorial du premier numéro résume également toute la démarche de recréation de la masculinité selon *Loaded* : « *Loaded* is for the man who believes he can do anything if only he wasn't hung over »[36]. Les seuls personnages qui correspondent à cette définition parmi ceux des fictions à succès sont indubitablement Mark et ses amis dans *Trainspotting*. Le marketing du film insiste en effet beaucoup sur des traits de caractère des personnages identiques à ceux érigés comme modèles dans des magazines tels que *Loaded*. La promotion du film obéit par conséquent aux même objectifs commerciaux que le magazine en exploitant une pseudo-identité partagée. Il apparaît cependant que les propos de Mark portent un double sens. Dans ses nombreux commentaires sur son passé, il s'adresse au spectateur par un « you » potentiellement ambigu. Il est manifeste qu'il ne parle pas à des gens qui s'identifient à lui ; il peut à la rigueur parler pour eux, mais il s'adresse bien à ceux qui ne sont pas comme lui et à qui il promet qu'il finira par mener une vie comme la leur. Mark est en effet très factuel, il commente par exemple les effets secondaires de l'héroïne mais ses mots sont en décalage avec la scène qu'ils illustrent. La dimension scatologique, crue ou simplement ridicule des images confère au discours de Mark une forme de second degré ironique et une distance critique vis-à-vis de ce qu'il semble expliquer. Le plan de Spud gisant dans le caniveau, illustrant les salutations qu'il envoie à Mark via la lettre de Diane, peut ainsi être envisagé

[34] *Loaded* 1, May 1994. Une photo de la couverture est disponible sur le site de *The Guardian,* www.the guardian.com/media/gallery/2013/mar/01/top-magazine-covers-poll.
[35] Robert Bly, *Iron John,* Boston, Addison-Wesley, 1990.
[36] James Brown, « Editorial », *Loaded* 1, May 1994, 2.

de la sorte[37]. Cela renvoie d'ailleurs à la métaphore de la défécation présente tout au long du film et aussi à celle de la mort qui atteint son paroxysme avec l'inhumation de Tommy, présenté comme un jeune homme sportif dans la première moitié du film et dont la santé décline à mesure que son addiction grandit durant la deuxième partie. La scène de l'inhumation de Tommy est d'ailleurs traitée sous l'angle de la dérision morbide[38]. Alors que chacun est dans le recueillement de circonstance, Mark se fait raconter les causes du décès de Tommy par un autre membre de l'assistance. Une fois encore, la description de la fin tragique de Tommy se trouve ridiculisée par les images. L'indifférence dans laquelle l'agonie de Tommy s'est produite est caractérisée par la quasi-absence du personnage à l'écran mais par des représentations métonymiques dont un plan fixe sur son ballon, renvoyant à sa sportivité passée. Le chaton, dont on dit qu'il lui a transmis la toxoplasmose qui a fait « exploser son cerveau », est également l'objet de plusieurs gros plans. On peut y percevoir la fragilité de ce grand « garçon » défait par un petit animal, symbole d'innocence juvénile. On peut interpréter cette scène comme une illustration du potentiel masculin gâché par l'excès dont *Loaded* se fait pourtant le chantre en tournant le tragique en dérision. On peut aussi parler de l'oblitération de la vie inutile et ridicule d'un jeune homme, modèle sexuel pour ses amis, qui meurt dans la déchéance physique et, surtout, privé de son cerveau. La dimension commerciale de *Trainspotting* ne le dispense donc pas de ce besoin de fédérer un large public en laissant ouvert bon nombre de champs d'interprétation possibles. La dualité potentielle du discours contraste par conséquent avec les affiches destinées à promouvoir un mode de masculinité nihiliste. L'affiche de promotion de *Trainspotting* aux États-Unis promet au spectateur un film « toe-curlingly good » et, une fois encore, cette expression fait planer le doute sur le sentiment entre gêne et plaisir qu'il peut susciter.

Cette double lecture qu'autorise *Trainspotting* nuance par conséquent l'optimisme potentiellement toxique de *Loaded.* Growse cite Tim Southwell, co-fondateur de *Loaded,* qui parle de l'avènement d'un type de masculinité en rupture avec l'élite culturelle britannique, « high-brow Britain »[39], mais il apparaît que, s'il s'agit bien d'une masculinité disruptive qui est présentée dans les fictions, celle-ci ne correspond pas non plus au portrait qu'en dresse Southwell pour *Loaded.* En effet, les « new lads » des fictions

---

[37] D. Boyle, *Trainspotting,* 1:00:24-1:00:30.
[38] *Ibid.,* 1:07:47-1:09:34.
[39] N. Growse, « The Reluctant Patriarch: The Emergence of Lads and lad Mags in the 1990s », *op. cit.,* 5.

commerciales sont davantage à envisager comme des « in-betweeners »., c'est-à-dire des hommes qui ne correspondent ni au modèle de la masculinité londonienne ni au modèle de l'autre masculinité anglaise imaginée par *Loaded*. Certes, ils diffèrent de l'image du « new man » né dans les années 80 et toujours populaire dans certains milieux. Il s'agit, pour résumer succinctement, du modèle d'une masculinité responsable mais qui ne craint pas d'exprimer ses émotions, conscient qu'il doit partager les tâches quotidiennes avec sa femme mais qu'il doit aussi cultiver son corps[40]. Ce modèle est plus en phase avec celui construit par des magazines comme *Men's Health*. On retrouve un exemple assez proche du « new man » chez Charles dans *Four Weddings and a Funeral*. Ne serait-ce que pour leur antagonisme avec le modèle du « new man », nombre des personnages des fictions étudiées méritent d'être qualifiés de « new lads ». Toutefois, leur véritable préoccupation ne réside pas dans la cultivation du plaisir pour fuir la réalité de leur condition, mais dans la survivance dans une société qui leur signifie qu'elle n'a plus besoin d'eux.

La transmission

L'image du père nourricier, chef de famille, est bien une constante de la narration masculine dans le monde ouvrier. Michèle Lamont le montre justement dans son étude de la classe ouvrière occidentale : « Protecting evokes images of willpower, honor, courage, discipline and physical strength that have historically been directly linked to 'normative masculinity' »[41]. Sick Boy dans *Trainspotting* faillit à ce modèle de représentation car il n'est pas en mesure de sauver son bébé dont, il est vrai, il cache la paternité. Le film repose d'une manière générale sur l'incapacité des jeunes hommes à devenir pères d'autant que le spectre du HIV est régulièrement évoqué. Par comparaison, Gaz a un fils, Nathan, pour lequel il est prêt justement à monter son show dans *The Full Monty*. Phil dans *Brassed Off* a lui-même une famille nombreuse. La question de la procréation n'est donc pas la véritable raison du trouble identitaire de ces deux personnages. Dans ces films, l'histoire repose sur la façon dont la figure du père doit réapprendre à devenir père en se défaisant des principes qu'on lui avait inculqués. Le Blanc souligne justement que le genre social reste précaire parmi ce qu'il appelle « les vies ordinaires ». La redéfinition de la société et

---

[40] Une définition plus complète du *new man* est proposée par Jaspreet Nijjar, « Mutated Masculinities: A Critical Discourse of the New Lad and the New Man in *Sons of Anarchy* and *Ray Donovan* », *Journal of Men's Studies* 27:1, 2019, 24-44.

[41] M. Lamont, *The Dignity of Working-class males, op. cit.*, 35.

de son fonctionnement peut alors priver l'individu d'une existence qu'il croyait stable : « C'est pourquoi il existe une fragilité de la vie ordinaire. Celle-ci n'est jamais assurée de rester dans le cadre social : ce dernier peut, pour des raisons diverses, se dérober, effaçant de ce fait même le sol des expériences d'une vie » [42]. La disparition du modèle ouvrier entraîne celle de la norme masculine qui l'accompagne, ce qui génère chez les personnages à la fois un malentendu et une crainte de disparaître ; on peut parler de crainte d'invisibilisation. Par exemple, Gaz en arrive à la conclusion que l'homme ne sert plus à rien dans la société telle qu'elle se construit : « Men won't exist except in a zoo or something. We're not needed no more [...] obsolete dinosaurs, yesterday's news »[43]. Un de ses interlocuteurs parle même de mutation génétique permettant aux femmes de se passer de géniteur. Il s'agit du postulat de base des personnages principaux du film qui les invite à réimaginer leur place dans la société. On remarque que l'obsession de retrouver un travail génère chez des hommes comme Gerald le sentiment que leur femme les aimera encore. Ils sont donc tous amenés à déterritorialiser leur masculinité hors du champ purement socio-économique. Ceci est confirmé par le réalisateur du film, Peter Cattaneo, qui explique à Glasby ses motivations: « I just loved the fact it wasn't political with a capital 'p', but a funny take on it. And it's about much more than that; about the nature of being a man in post-industrial England »[44].

Le discours sur la masculinité dans les années 90 repose davantage sur la disparition d'un modèle que sur sa réinvention. Contrairement au fonctionnement de la masculinité de classe qui repose sur le principe de la transmission d'un modèle d'une génération à l'autre, la politique sexuelle pose aux hommes des problèmes d'adaptation. Fintan Walsh affirme à ce propos : « We might say that the defining feature of masculinity became its dysfunction »[45]. C'est à dire que le discours sur la masculinité repose paradoxalement sur son incompatibilité avec les normes de ce qu'elle doit ou devrait être, mais rien ne stipule vraiment ce qu'est la norme. Cela confirme donc que les hommes se retrouvent écartelés entre différents modèles proposés notamment par les médias, à l'exemple de l'homme défini par *Loaded.*

---

[42] Guillaume Le Blanc, *L'Invisibilité Sociale* (2009), Paris, PUF, 2015, 9.
[43] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 09:51-10:20.
[44] M. Glasby, *Britpop Cinema From* Trainspotting *to* This Is England*, op. cit.,* 58.
[45] Fintan Walsh, *Male Trouble. Masculinity and the Performance of Crisis,* Londres, Palgrave, 2010, 4.

Pour essayer de préciser alors le devenir du masculin tel qu'il est envisagé dans les fictions, il est intéressant de remarquer que les fils de ces pères dysfonctionnels semblent pour leur part avoir atteint un certain équilibre. Nathan n'hésite par exemple pas à donner ses économies pour financer le projet de son père. Pongo, le fils de Mr Moorhouse, le voisin raciste des Khan dans *East Is East*, ne souscrit pas aux injonctions de son père sur le rejet des étrangers. Il est par conséquent possible de déduire que la masculinité n'est plus à envisager comme un principe de transmission générationnel et social, mais qu'il revient à chacun de construire sa masculinité pour qu'elle lui permette de vivre en société. Gaz, qui cherche à comprendre ce que représente le fait d'être un homme dans une société où les structures ont changé, découvre qu'il faut assumer que les femmes aussi peuvent éprouver des désirs. La masculinité relève donc davantage d'une construction individuelle. Elle renvoie à l'idée de rhizome et de choix culturels personnels qui se défont d'un récit national uniforme. On touche alors le cœur même de la construction identitaire en opposition à un modèle unique. Plus précisément, il s'agit pour le personnage masculin des fictions commerciales de trouver un autre lui, un homme différent du modèle qu'on lui a enseigné et imposé. Le passage de l'ouvrier au stripteaser dans *The Full Monty* illustre bien cette idée de l'alter ego qu'il faut trouver en soi. Il peut être fait référence, non sans nuance, à ce que Michel Deneken estime être l'un des principes du personnalisme : « L'*alter* devient le fondement de l'*ego* et permet une vie plurielle dans la pensée, dans le sentiment et dans l'acte »[46]. Il importe de préciser ce propos ici car, dans les exemples cités, il n'est pas question de faire preuve d'altruisme pour exister mais d'accepter que notre propre altérité conditionne notre existence réelle. Quoi qu'il en soit, cela suppose toujours une ouverture vers l'autre. Les exemples présents suggèrent en outre d'accepter d'être en rupture avec la norme héritée des générations précédentes pour se trouver soi-même.

Pour reprendre l'image développée par Haywood, la masculinité dans les années 90 est à envisager comme des « constellations »[47] ; c'est-à-dire comme une combinaison choisie par chaque homme de traits afférant à différents types de masculinité qu'on pourrait qualifier de « génériques » mais non « généralisants ». C'est pourquoi les films

[46] Michel Deneken, « Meurt le personnalisme, revient la personne : la voix d'Emmanuel Mounier », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* 1, 2012, 349-383, 352.
[47] Chris Haywood et *al*, *The Conundrum of Masculinity. Hegemony, Homosociality, Homophobia and Heteronormativity, op. cit.,* 61.

commerciaux, certainement toujours dans une volonté d'universalisation, proposent au spectateur de jauger la pertinence pour eux de masculinités qui se trouvaient auparavant invisibilisées dans un système normatif de transmission. Cela ne signifie toutefois pas pour autant que les hommes ne choisissent pas un modèle préconçu pour eux (c'est le cas de la masculinité toxique qualifiée de « uncool Britpop » par Cummins), ni que les médias, à commencer par le cinéma, n'orientent pas ce choix en donnant un tour plus favorable à un modèle qu'à un autre. Toutefois, en localisant le nouveau laddisme au sein de la classe ouvrière, les fictions de notre étude nous semblent davantage faire référence à des réactions de refus de la part des jeunes hommes de se voir confier des responsabilités qui seraient héritées d'un modèle qui n'est finalement plus reconnu. Les intrigues portent sur une recherche de nouvelles fonctions, et on peut leur reconnaître la volonté de maintenir visibles des hommes dont l'existence sociale tend à être invisibilisée par les discours politiques des années précédentes. Cette perception contraste avec la culture « lad » que *Loaded,* entre autres, souhaite créer, et qui aujourd'hui n'est pas une affaire de classe sociale mais de comportement sociétal imputable à des hommes de divers horizons sociaux[48].

B) Sexualités masculines

Andy Medhurst[49] rappelle que jusque dans les années 90, le cinéma britannique a plutôt représenté les quelques rares personnages ouvertement homosexuels comme des personnages lubriques et incapables de vivre en société. Le risque de contamination du public était sûrement dans les esprits comme dans celui de Lady Jean Mann, l'une des membres du parlement les plus opposés à la dépénalisation de l'homosexualité[50], qui souhaitait que le cinéma ne présente pas de personnages homosexuels pouvant susciter la sympathie dans le but d'éviter que les plus jeunes spectateurs y voient un modèle acceptable. La clause 28 du *Local Government Act* de 1988[51] proposée par le gouvernement

[48] Alison Phipps attire par exemple l'attention sur le fait que le laddisme a généré un nombre significatif de masculinités différentes chez les jeunes hommes pouvant parfois entretenir une culture de la violence et de la misogynie. Alison Phipps, « (Re)theorising Laddish Masculinities in Higher Education », *Gender and Education* 29:7, 2016, 815-830, http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/60158/.
[49] Andy Medhurst, « In Search of Nebulous Nancies. Looking for Queers in Pre-gay British Film », *in* Robin Griffths, ed., *British Queer Cinema,* Londres, Routledge, 2006, 21-34.
[50] Lady Jean Mann est intervenue à la Chambre des Communes sur ce sujet par 5 reprises le 26 novembre 1958. Source : http://api.parliament.uk/historic-hansard/people/mrs-jean-mann/1958.
[51] Section 28, *Local Government Act* 1988.

Thatcher a suivi la même logique en interdisant toute promotion de l'homosexualité au sein des écoles et en faisant disparaître toute œuvre traitant du sujet dans les manuels et bibliothèques scolaires. Même si quelques tentatives de représentation d'un personnage gay positif ont pu être remarquées comme dans *Maurice* de James Ivory[52], il peut sembler surprenant qu'un nombre plus significatif de personnages masculins gays apparaissent dans des comédies cinématographiques ou télévisuelles britanniques à succès dans les années 90. James Leggott considère que la visibilité nouvelle de personnages homosexuels dans des comédies telles que *Four Weddings and a Funeral* ou *The Full Monty* témoigne d'une inflexion positive concomitante à l'évolution de la considération des personnes homosexuelles dans la classe politique. Il constate que ce parallèle est d'autant plus visible sous l'ère Blair :

> Although these films tend to refrain from direct political commentary their drive to assimilate homosexuality within the cinematic mainstream is paralleled by its political 'normalisation' during the times of Blair's office through acts such as the equalization of the age of consent, the outlawing of workplace discrimination on grounds of sexuality and the legal recognition of same-sex civil partnership[53].

Cela ne signifie pas pour autant que la masculinité homosexuelle est reconnue comme une forme de masculinité participant à la reconstruction des hommes car, Leggott le rappelle très bien, la représentation homosexuelle reste un élément périphérique de la culture filmique britannique.

Hétérosexualité par défaut(s)

Envisager l'étude de la construction des masculinités et de l'hégémonie suppose de soulever la question de la sexualité masculine. Timothy Hoxha souligne que James Bond représente le modèle-même de la masculinité hétérosexuelle dominante : « In truth, the Bond character's eye-spy bravado glorifies male virility, extols casual sex, and highlights the importance of sexually conquering all women, especially those deemed as femme fatale »[54]. Le générique traditionnel entre la scène d'ouverture et le reste de l'intrigue de *Goldeneye*, premier Bond de la décennie, ne fait aucunement exception à la règle et exploite la sensualité et les scènes suggestives pour inspirer ce sentiment. Mark et ses amis dans

---

[52] James Ivory, *Maurice,* Merchant-Ivory, 1987.
[53] J. Leggott, *Contemporary British Cinema, op. cit.,* 85-86.
[54] Timothy M. Hoxha, « The Masculinity of James Bond: Sexism, Misogyny, Racism, and the Female Character », *in* Robert G Weiner et *al*, eds., *James Bond in World and Popular Culture: The Films Are Not Enough,* 2nd Edition, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011, 193-206, 193.

Trainspotting sont sans surprise à mille lieues de ce modèle. Ce sont même des amants défaillants qui n'arrivent pas toujours à satisfaire leurs partenaires et qui se trouvent pris à défaut par elles. La séquence qui commence en discothèque et se termine au matin illustre en trois temps les piètres amants que sont Tommy, Spud et Mark[55]. Tommy et Spud se confient tout d'abord l'un à l'autre sur les exigences de leurs partenaires respectives. Ils ne comprennent pas que leurs compagnes leur imposent six semaines d'abstinence pour sublimer leur relation comme elles l'ont lu dans le magazine *Cosmo*[56]. Mark quant à lui peine à trouver une partenaire d'un soir et tombe amoureux de Diane qui l'emmène chez elle. La séquence suivante repose sur des plans alternés mettant en scène parallèlement la nuit que chacun des trois garçons va passer avec sa compagne. Outre le montage très dynamique alternant un lieu après l'autre de manière quasiment frénétique comme pour signifier l'humeur du moment, les trois situations sont liées entre elles par le commentaire en voix off d'un match de football dont le cri de « goal » final illustre la prouesse de Mark[57]. La simultanéité du match et des ébats sexuels, si elle n'est pas dénuée d'humour, rappelle la conversation initiale entre Spud et Tommy qui prétendent parler football à leurs compagnes plutôt que de leur avouer leur méconnaissance de la sexualité féminine. En outre, elle place le loisir et la sexualité sur le même plan et oppose d'une certaine façon les hommes aux femmes, comme si l'enjeu était de savoir lequel des deux allait défaire l'autre. Aucune de ces trois expériences sexuelles ne s'avère réellement satisfaisante et ce sont les trois jeunes femmes qui ont décidé de leur issue. Diane signifie à Mark qu'elle est mineure. La compagne de Tommy met un terme prématuré à leurs ébats en découvrant que leur sextape a disparu. Enfin, Spud s'endort avant même d'avoir entamé les préliminaires et se réveille au matin dans des draps souillés par sa diarrhée consécutive à la prise d'héroïne. Son humiliation atteint alors son apogée quand il est forcé par la mère de sa compagne de lui donner ses draps à laver[58]. Dans les trois cas les amants se trouvent pris à défaut, chacun par une forme d'inaptitude. A l'instar de Spud, ils ne représentent pas l'amant idéal, incarnant la fois la douceur et la fermeté, tant désiré par leur compagne. Loin de se conformer à Bond, ils sont finalement des hétérosexuels défaillants.

---

[55] D.Boyle, *Trainspotting, op. cit.,* 19:30-27:20
[56] *Ibid.,* 19:30-20 :48
[57] *Ibid.,* 23:48-25:10.
[58] *Ibid.,* 27:12-27:20

Leur hétérosexualité est, selon l'aveu même de Mark, non pas un choix mais une hétérosexualité par défaut[59]. Cette constatation de Mark fait indubitablement écho au modèle masculin unique perçu comme garant de la perpétuation de l'héritage. En effet, le schéma de « MBWF » discuté par Creighton ainsi que la préférence accordée à l'héritier mâle dans la succession au trône royal reposent indirectement sur l'hétérosexualité indiscutée de l'homme-modèle. Il est censé remplir l'obligation d'avoir des descendants directs pour assurer la pérennité du modèle social imposé. Herz et Johansson en font le constat en ces termes :

> The notion of compulsory heterosexuality is not only tied into conceptions, ideas and acts of sexuality, but it is rather viewed as a foundational structure in society and culture. In this way, sexuality is rooted in societal structures and connected to central social institutions, such as the family and marriage[60].

Ce mode de représentation fait toutefois partie du domaine du négociable et peut être soumis à des changements. Dès les années 70, Gayle Rubin[61] souligne au sujet des femmes qu'elles sont enchaînées à un ensemble de normes contraignantes imposées par l'hétérosexualité que Rubin nomme « hétéronormativité », un terme qui requiert beaucoup d'attention et dont la définition est soumise à plusieurs interprétations. Ainsi la position défendue par Herz et Johansson[62] en 2015 mérite d'être retenue car elle définit l'hétéronormativité comme le système structurel qui repose sur le présupposé d'hétérosexualité régissant l'organisation de la société. Cette norme suppose que la masculinité soit hégémonique, comme le disent Herz et Johanson au même titre que Connell. C'est selon eux cet aspect particulier qui doit être renégocié car il repose sur le postulat qu'un homme est par définition hétérosexuel et que les individus sont perçus par le filtre binaire homme/femme qui impose à chacun un ensemble de codes de comportement auxquels ils ne peuvent se soustraire.

La visibilisation de la masculinité homosexuelle peut alors satisfaire cet objectif de renégociation de l'hégémonie. L'illustration la plus manifeste se trouve dans *Four Weddings and a Funeral.* Charles fait en effet appel à Matthew pour l'aider à comprendre l'amour.

---

[59] *Ibid.,* 01:04:56

[60] Marcus Herz, Thomas Johansson, « The Normativity of the Concept of Heteronormativity », *Journal of Homosexuality* 62, 2015, 1009-1020, 1011, https://tandfonline.com/doi/full/10.1080/00918369.2015.1021631.

[61] Gayle Rubin, « The Traffic in Women », *in* Linda Nicholson, ed., *The Second Wave. A Render in Feminist Theory,* New York, Routledge, 1997, 157-210.

[62] M. Herz, T. Johansson, « The Normativity of the Concept of heteronormativity », *op. cit.,* 1012.

C'est d'ailleurs en s'inspirant de la relation entre Gareth et Matthew, qui n'ont d'autres choix que de vivre en union libre, que Charles va proposer à Carrie de continuer sa vie avec lui. Les protagonistes de *The Full Monty* se retrouvent eux aussi pris à défaut dans ce qu'ils considèrent être le fondement de leur identité. Gaz, piqué par les remarques amusées de deux femmes comparant son corps à celui des stripteasers, leur promet de se mettre pleinement à nu pour justifier de sa virilité. Cet argument de cour d'école suscite une réaction de rejet au sein de la troupe. Chacun refuse de dévoiler son anatomie prétextant un peu naïvement « my willy is my willy »[63]. Cela signifie qu'ils considèrent leur pénis à part du reste de leur corps en lui conférant un rôle sacré, certainement le dernier garant de leur masculinité en voie d'extinction. On note d'ailleurs un double sens dans le discours que Gaz tient à ses camarades pour les convaincre lorsqu'il conclut par « Are you in or are you out ? »[64]. Guy, ouvertement gay, fait alors office de guide pour ses comparses sur le chemin de la séduction. Il les incite à rendre leur corps plaisant aux yeux du public féminin notamment en utilisant la cabine à UV de la femme de Gerald. Les autres hommes expriment d'ailleurs une sorte de dégoût, à l'instar de Horseman qui dit tomber malade, mais Guy parvient à leur imposer de porter également le string[65]. Il s'agit d'ailleurs du seul personnage du film qui ne craint pas d'attirer les regards et répond sympathiquement aux sifflets des femmes qui saluent sa plastique avantageuse[66]. Gaz et Dave conviennent, non sans ironie, que leur spectacle réservé aux femmes et ayant pour but de relocaliser leur masculinité dans la sphère de la séduction, s'apparente à la série *Queer as Folk*[67], mais eux aussi appliquent les conseils de Guy pour arriver à leurs fins.

Les personnages hétérosexuels mal à l'aise avec la négociation des normes qui leur sont imposées trouvent par conséquent des éléments de contournement utiles au sein de la masculinité gay pour se reconstruire et redevenir actuels, aux sens francophone et anglophone du terme. Il importe de remarquer que cette visibilité positive conférée aux personnages gays se cantonne à cette dimension utilitaire. Il s'agit bien de seconds rôles au cinéma comme dans la société. Suzanna Walters met justement en exergue ce rôle de faire-valoir utile aux hétérosexuels déficients pour renégocier leur identité masculine :

---

[63] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 49:23-49:26.
[64] *Ibid.,* 50:09.
[65] *Ibid.,* 52:52-53:20.
[66] *Ibid.,* 1:12:02
[67] *Ibid.,* 1:11:35

> Gayness is seen through the eyes of confused heterosexuals, struggling with their own reactions and feelings. While I applaud the attempts to reckon with heterosexual fears and homophobia, I am afraid that this focus can further marginalize gay people, set them aside as vehicles for straight enlightenment, much in the way that people of color serve as avenues for white understandings of race[68].

Selon l'hypothèse émise par Walters, la masculinité homosexuelle ne servirait donc que d'élément de comparaison justifiant la supériorité hétérosexuelle même défaillante. Il serait donc préférable dans tous les cas d'être hétérosexuel que d'être homosexuel et la comparaison entre les deux sexualités que les films populaires rendent possible serait rassurante pour tous ceux qui craignent que leur identité masculine soit remise en cause par leurs défauts de sexualité. Ce n'est pas nécessairement le but de la visibilisation de la masculinité homosexuelle dans ces fictions tant les personnages gays sont des amis de valeur pour leurs homologues hétérosexuels. L'amitié qui les lie semble plutôt tendre vers l'acceptabilité de la masculinité gay. Il ne s'agit pas de convertir le personnage hétérosexuel mais d'être un allié dans sa vie quotidienne. En cela, il ne s'agirait pas non plus d'une forme de « protest masculinity » mais d'une forme de masculinité complice.

Helene Shugart s'est interrogée sur la présence de plus en plus fréquente des duos homme gay/femme hétérosexuelle dans les comédies romantiques des années 90-2000 aux États-Unis et son étude fait apparaître que c'est plutôt l'homosexualité qui se rapproche des codes de l'hétérosexualité :

> Indeed, in each of the texts, the gay male leads conform precisely to mainstream, heterosexual romantic comedy conventions in which straight male leads are "handsome, muscular, and physically fit" as well as, without exception, white and upper-middle class. While gay men certainly can be characterized by these traits, noteworthy is the fact that this is the only performance of homosexuality available in these configurations. As such, the range and complexity of gay (and lesbian) identity is obfuscated, and "acceptable" gay identity is limited to that which most closely approximates heteronormative conventions of masculinity[69].

Shugart en conclut que cette proximité entre la représentation à l'écran du personnage gay et les normes hétérosexuelles est garante du succès populaire des comédies américaines qui visibilisent la masculinité homosexuelle. Ce postulat correspond davantage à la façon dont le personnage gay est représenté à l'écran dans les fictions commerciales des années 90 au Royaume-Uni. Celui-ci ne remet pas en cause les représentations mais tend plutôt

---

[68] Suzanna Danuta Walters, *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America,* Chicago, UP, 2001, 104-105.

[69] Helene A. Schugart, « Reinventing Privilege: The New (Gay) Man in Contemporary Popular Media », *Critical Studies in Media Communication* 20:1, 2003, 67-91, 73.

à s'y conformer. Il devient, en caricaturant certes un peu, le bon homo qui vient au secours du mauvais hétéro. Indépendamment du discours sur la renégociation de l'hégémonie, c'est davantage sur la définition d'une masculinité homosexuelle acceptable que reposent ces fictions populaires. Cela tendrait à montrer qu'il s'agit davantage de démocratisation de l'homosexualité que d'intégration de l'homosexualité au sein des formes de vie acceptables de la démocratie culturelle.

Homosexualité sociale

Il n'est pas inutile de revenir quelques instants sur des arguments avancés en faveur de la dépénalisation de l'homosexualité lors du débat à ce sujet en Grande-Bretagne pour envisager le concept d'homosexualité sociale. Derek MacGhee fait ressortir de son étude du *Wolfenden Report* la nécessité absolue pour les hommes gays d'être « discreet and well-behaved »[70], il s'agit pour le dire autrement de ne pas se faire remarquer en société en adoptant les conventions édictées par la norme hétérosexuelle. Le rapport stipule en effet que le comportement de ces hommes en société ne doit pas attirer l'attention des autorités pour ne pas constituer de menaces à l'ordre public :

> It has to be borne in mind that there are many homosexuals whose behavior never comes to the notice of the police or the courts, and it is probable that the police and the courts only see the worst cases; the more anti-social type of person is more likely to attract the attention of the police than the discreet person with a well-developed social sense[71].

Guy dans *The Full Monty* et Matthew dans *Four Weddings and a Funeral* correspondent en tous points à ce prérequis. Cela laisserait donc supposer que les mentalités n'ont pas évolué et que les personnages gays se sont conformés à l'imagerie hétéronormative.

Lors de la scène des auditions où Guy apparaît pour la première fois à l'écran, celui-ci se présente comme un carreleur dont le film préféré est *Singing in the Rain,* qui n'a pas de compétences en chant ni en danse mais possède un atout significatif[72]. Guy fait référence sans les nommer à ses attributs masculins dont on comprend à la réaction des autres hommes présents dans la salle qu'ils sont bien supérieurs à la moyenne. De ce point de vue, Guy est « hors-norme » mais cela le distingue positivement des autres en le

---

[70] Derek MacGhee, *Homosexuality, Law and Resistance,* Londres, Taylor and Francis, 2001, 122.
[71] John Wolfenden, *Report of the Committee on Homosexual Offences and Prostitution,* Londres, HMSO, 1957, 192.
[72] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 32:38-34:10.

rapprochant des critères de virilité énoncés par Shugart. Guy se démarque également d'autres personnages de fiction comme Martin dans *Notting Hill*. Celui-ci, dont la sexualité n'est pas mentionnée, correspond physiquement à l'absence de virilité souvent associée à un homme homosexuel. Le malaise de Martin en société renforce également le précepte selon lequel il est incompatible avec la vie sociale. Guy est au contraire épanoui et pleinement intégré si l'on reprend son discours de présentation. Il exerce un métier manuel, donc physique, qui renvoie au discours traditionnel sur la masculinité ouvrière mais seule sa référence à *Singing in the Rain* peut laisser supposer qu'il est gay. On remarque que Jamie dans *Beautiful Thing* est lui aussi un amateur de comédies musicales et, pour rappeler les études de Eckart Voigt, il existe dans les esprits une dichotomie entre films pour hommes et films pour femmes qui confine au stéréotype basique. Quoi qu'il en soit, regarder un film n'est pas considéré comme un acte social mais comme un acte privé. On remarque également dans *The Full Monty* que l'indécence sur la voie publique, qui constituait le premier chef d'arrestation des homosexuels avant la dépénalisation, a changé de camp. Ce sont en effet les quatre membres hétérosexuels du groupe qui sont placés en garde à vue après leur répétition dans une usine désaffectée[73]. Guy et Lomper échappent pour leur part à l'arrestation pour se cacher dans la chambre de Lomper où ils échangent leur premier baiser à l'abri des regards. Gaz et ses compagnons doivent par conséquent faire l'expérience des regards moqueurs et désapprobateurs de tous les policiers et policières présents au bureau lors de leur audition, un peu comme un écho à ce à quoi étaient exposés les hommes gays arrêtés pour leur comportement jugé « asocial ». Notons d'ailleurs que la scène de la répétition du striptease dans l'usine est en soi une illustration du difficile processus de transformation du modèle masculin dans un lieu où le corps, qui était un outil de travail, devient un outil de séduction. La scène du baiser entre Guy et Lomper est quant à elle significative de la dichotomie établie par le Rapport Wolfenden entre l'espace public, lieu de neutralisation, et l'espace privé, où l'expression de sentiments homosexuels entre deux hommes uniquement, âgés de plus de vingt-et-un ans, et sans présence de personnes tierces dans la pièce, est autorisée.

Le couple formé par Gareth et Matthew permet d'approfondir cette dimension. S'il est établi dès le générique du début que les deux hommes vivent ensemble[74], Nigel Mather

[73] *Ibid.,* 1:01:42-01:04:55.
[74] M. Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 1:17-01:35.

fait une remarque intéressante au sujet des parents de Gareth lors de la scène de l'enterrement :

> Gareth's parents are not shown speaking at the funeral, and this pained silence and look of incredulity on their faces implies that they may feel that [...] his flamboyant gay lifestyle, in stark contrast to the greyness of the industrial provincial town where he is laid to rest, could possibly have contributed to his premature demise[75].

L'hypothèse de Mather fait sens si l'on considère que le spectateur sait que les deux hommes vivent ensemble, contrairement aux personnages du film. Ainsi l'extravagance vestimentaire et le comportement enjoué du personnage peuvent être assimilés à des manifestations de l'homosexualité du personnage en public. Or, Gareth n'en fait jamais état et c'est une découverte pour Charles et ses amis. C'est finalement le fait que Mather en soit arrivé à cette conclusion qui importe plus que la scène en elle-même. Il impute aux parents un sentiment potentiel proche de la position de l'Église d'Angleterre sur l'homosexualité. Elle ne condamne pas l'orientation sexuelle, mais considère l'acte comme un péché contraire à la volonté de Dieu[76]. La mort de Gareth suscite donc toujours des interrogations et des variétés d'interprétation, mais il est en revanche indéniable que Matthew, un modèle de tempérance, est en quelque sorte récompensé à la toute fin du film lorsqu'on le voit célébrer sa relation avec un autre homme dans une atmosphère visiblement enjouée. Les photos qui illustrent le générique de fin témoignent toutefois d'une certaine ambiguïté[77]. En effet, une étude du cadre de chacune de ces photos nuance quelque peu l'idée que Matthew peut à présent vivre sa vie de couple au grand jour. À l'instar de Lomper et Guy dans *The Full Monty*, Matthew et son compagnon sont représentés dans une scène prise en intérieur, ce qui n'est le cas pour aucun des autres couples hétérosexuels, photographiés en extérieur. Certes le film a été réalisé bien avant la loi autorisant l'union civile mais il reflète le principe selon lequel la masculinité homosexuelle se rapproche de celle hétérosexuelle mais n'en est nullement l'égale, quand bien même elle se plierait aux exigences sociales.

---

[75] N. Mather, *Tears of Laughter, op. cit.,* 157.
[76] Voir Matthew Grimley, « Law, Morality and Secularisation: *The Church of England* and the *Wolfenden Report*, 1954-1967 », *Journal of Ecclesiastical History* 60:4, 2009, 725-741, 729, https://doi.org/10.1017/S0022046908005952.
[77] M. Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 1:48:43-1:49.51.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral*, 1:48:43.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral*, 1:49:02.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral,* 1:49:30.

Figure 60 - L'inégalité des espaces autorisés dans *Four Weddings and a Funeral*

Ce vernis d'égalité ou cette égalité relative dans le traitement des personnages homosexuels peut aussi être perçu comme un moyen de canaliser les contestations de l'ordre hégémonique. Cela rappelle ce que Rancière nomme « la police ». Il est tout à fait envisageable en effet d'imaginer que la société concède quelques droits à des formes de vie, jugées auparavant marginales et luttant pour leur reconnaissance, afin de faire taire leur opposition. Dans le cas présent, autoriser une visibilité, contrôlée ou limitée, à un couple homosexuel, peut constituer en soi une manière d'imposer une forme de conformité par rapport à la norme et d'étouffer toute velléité de remise en cause du modèle social. Les couples de Matthew reposent sur des principes très proches des

couples hétérosexuels, ce qui peut laisser supposer en creux, comme le font Herz et Johanson, que l'hétéronormativité est perçue comme le seul modèle de vie auquel chacun peut/doit aspirer, reléguant alors les autres choix de vie à l'invisibilité et au silence.

> In contrast to this perspective and critique, a second, more far-reaching approach on heteronormativity also involves individuals' ability or desire to organize their lives. One such example is when people who define themselves as lesbian or gay decide to start a family with their partner and child(ren) and perhaps also get married, consequently adopting a heterosexual lifestyle. Because heterosexuality and ways of organizing family life that are associated with heterosexuality are seen as the fundament of a heteronormative society, this way of organizing family can potentially be seen as a threat to homosexual lifestyles. Using this more far-reaching definition of heteronormativity, the power structure is also reproduced by homosexual people living as heterosexuals. This way of using heteronormativity could therefore result in unnecessary guilt in and pressure on people living their lives as LGBT. It also includes rather static conceptions of both what is considered heterosexual lifestyles and what is considered homosexual lifestyles[78].

Pour résumer les points de vue énoncés précédemment, la promotion de l'image de « l'homosexuel social » consiste à n'envisager qu'un type de masculinité homosexuelle acceptable, celle qui se rapproche le plus des principes de fonctionnement hétéronormés. Cela ne fait que corroborer notre impression que la visibilité positive à l'écran et nouvellement acquise des personnages gay relève davantage de la démocratisation culturelle que de la reconnaissance de leur identité sexuelle comme égale à l'hétérosexualité. En rendant cette masculinité complice, il serait donc possible de juguler toute tentative de contestation de l'hégémonie. En outre, dans les fictions de notre corpus, les personnages gay permettent aux personnages hétérosexuels de puiser de nouvelles idées leur permettant de mieux assumer leurs fonctions sociales. Il semble de surcroît que le mode de vie gay, certes relégué à la vie en intérieur, soit une source d'inspiration pour la création d'un nouveau mode de consommateur hétérosexuel.

La marchandisation du mode de vie « homosexuel »

La représentation du couple formé par Gareth et Matthew renvoie directement à la sphère de la vie domestique. Un insert sur une poêle à frire rompt le rythme des scènes introductives des personnages dans la séquence d'ouverture. Un zoom arrière permet ensuite de suivre Gareth lorsqu'il vient servir le déjeuner à Matthew alors que ce dernier

[78] M. Herz, T. Johansson, « The Normativity of the Concept of Heteronormativity », *op. cit.,* 1014.

le débarbouille comme s'il retirait une tâche de rouge à lèvres[79]. Les tâches domestiques traditionnellement attribuées aux femmes sont partagées par les deux hommes et ceux-ci sont investis de caractéristiques contraires aux représentations hétéronormées de la masculinité qui attribuent au masculin la responsabilité de la sphère extérieure et non domestique. En cela, le couple gay Matthew/Gareth se rapproche de celui mis en scène par la publicité Ikea diffusée la même année qui représente un couple d'hommes d'âge moyen, blanc et visiblement à l'aise financièrement, qui réfléchissent à l'achat d'une table de salle à manger[80]. Ils racontent s'être rencontrés à un mariage et affirment vouloir s'engager l'un envers l'autre. La table de salle à manger sert par conséquent de base à la constitution de leur foyer. Ils forment un couple très traditionnel qui ne remet nullement en cause aucune des institutions hétéronormées du mariage, à commencer par la fidélité. Ils s'apparentent par conséquent au concept d'homonormativité ainsi que Lisa Duggan le définit :

> The New neo-liberal sexual politics of the IGF might be termed *the new homonormativity* – it is a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions, but upholds and sustains them, while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domesticity and gay consumption[81].

Les couples gays représentent alors un potentiel économique non négligeable qui justifie que les publicitaires s'adressent à eux. Les personnages de la publicité, au même titre que Matthew qui semble de nouveau épanoui en amour, entretiennent l'idée qu'en adoptant un mode de vie conforme à la norme hétérosexuelle il est possible d'être heureux, et que cette harmonie s'acquiert par la consommation des mêmes produits que ceux consommés par les couples hétéronormés. Ils peuvent être considérés comme des exemples de « médiatype ». Julianne Newton et Rick Williams estiment qu'il s'agit là de modèles potentiellement indicateurs d'une certaine intégration tout en mettant à mal l'essence même de l'identité de leur groupe : « Built upon social stereotypes, mediatypes generate divisions in the collective as well as in individual personalities [...] Most often, mediatypical messages suggest that a product's ownership or a personality model [...] is

[79] M. Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 1:18-1:19.
[80] Publicité Ikea, 1994, https://www.youtube.com/watch?v=7qBDiIOP1P8
[81] Lisa Duggan, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy,* New York, Beacon, 2003, 50.

the source of self-fulfillment »[82]. Il serait toutefois erroné de considérer que les personnages de fiction comme Matthew ne représentent des modèles que pour les spectateurs gays. Une étude de la publicité menée par Jean-Claude Soulages met en lumière l'usage des identités masculines considérées subalternes pour créer de nouvelles catégories de comportement consumériste chez les hommes hétérosexuels. Soulages prend pour exemple le modèle de « l'homme d'intérieur », très sensible à la bonne tenue de son foyer et à la répartition des tâches domestiques[83]. Il démontre que ce modèle marketing est un dérivé de l'imagerie traditionnellement associée aux homosexuels normatifs :

> Les identités supplétives de la masculinité donnent lieu à des glissements dans les rôles attendus de l'homme, et l'apparition d'un nouvel avatar masculin, « l'homme d'intérieur ». Outre les procédés humoristiques ou les séries d'épreuves qualifiantes ou disqualifiantes auxquels sont confrontés les héros masculins, les publicitaires vont répercuter ces évolutions socio-culturelles, en usant d'un autre stratagème qui consiste à forger ce que l'on pourrait dénommer des « identités réactives ou contre-hégémoniques ». En exhibant ces comportements ou ces identités narratives à contre-emploi, le discours publicitaire va introduire délibérément des glissements dans les rôles attendus[84].

Le frère de Billy Elliot constitue une illustration de ce glissement de rôles. Il est en effet à la fois un jeune mineur rebelle et frondeur et un jeune homme se pliant sans broncher aux tâches domestiques dans le logis familial.

---

[82] J. Newton, R. Williams, « Archetypes – Transcending Stereotypes of Feminine and Masculine in the Theatre of Mediatypes », *in* Susan Dente Ross et Paul Martin Lester, ed., *Images that Injure – Pictorial Stereotypes in the Media, op. cit.*, 198.

[83] Voir Figure 61, page 378.

[84] Jean-Claude Soulages, « Les identités contre-hégémoniques du masculin », Genre en séries 4, 2016, https://doi.org/10.4000/ges.2508

Publicité Ikea UK, 1994.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral*, 01:20.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:28:23.

Figure 61 - L'avatar de l'homme d'intérieur

Le modèle consumériste gay repose par conséquent sur un double détournement. Il simplifie d'abord l'identité masculine homosexuelle pour la relocaliser dans la sphère privée où elle peut s'exprimer en accord avec les normes de la masculinité hétérosexuelle. Elle contribue ensuite à créer une sous-division de la masculinité dominante qui correspond à une renégociation partielle d'identité en phase avec le besoin d'invention de nouveaux comportements de consommation.

Ce constat étant posé, il importe de le nuancer. Les études précédemment citées tendent à dénoncer la potentielle oblitération de l'identité homosexuelle sur l'autel de

l'hétéronormativité. Frederik Dhaenens estime pour sa part que cette création narrative n'est pas sans fondement dans la vie réelle et qu'elle peut être considérée comme représentative d'une partie des membres de cette catégorie de masculinité. Plus particulièrement, il estime que le désir de fonder une famille n'est pas nécessairement un réflexe homonormatif conditionné et que nombreuses sont les représentations d'une forme de résistance à l'hégémonie à l'écran :

> [These fictions] show the growing demands of gay men for the legitimization of their homes and families. They evoke the critique of queer theorists that homonormative aspirations regarding domesticity support the oppressive mechanisms of heteronormativity. Above all they reveal how gay homemaking is a complex negotiation of adoption and transgression of traditional needs, norms, and values centred on desire for domesticity instead of a desire for the heteronormal[85].

Soulages confirme en outre cette assertion quand il fait siens les propos d'Éric Macé et affirme que la visibilisation de « ces masculinités supplétives » est à percevoir comme « autant de traces de revendications identitaires ou comportementales contre-hégémoniques »[86]. Le personnage de Matthew dont il a été principalement question ici ne revendique-t-il pas le droit à l'existence publique et à la considération de sa peine quand il préside la cérémonie des funérailles de son amant ? La scène finale de *Beautiful Thing* où Jamie et Ste dansent à la vue de tous est elle aussi une manifestation de défiance par rapport à la norme imposée. Ainsi il est possible de conclure qu'à l'image de la représentation de la masculinité « lad », celle de la masculinité homosexuelle néglige elle aussi la constellation des possibilités qui la composent pour n'en promouvoir qu'une jugée acceptable à l'aune des principes hégémoniques. Mais en parallèle, le fait de rendre visible la possibilité d'existence de cette forme alternative de masculinité satisfait plus ou moins à grande échelle le désir d'affirmation identitaire du spectateur qui se retrouve en elle. La démocratisation culturelle pourrait constituer en soi un début de contestation de l'hégémonie qu'il importe de valider ou non dans le domaine de la perception de la masculinité féminine.

---

[85] Frederik Dhaenens, « Gay Male Domesticity on the Small Screen – Queer Representations of Gay Homemaking in Six Feet Under and Brothers and Sisters », *Popular Communication – The International Journal of Media and Culture* 10:3, 2012, 217-230, 229, http://dx.doi.org/10.1080/15405702.2012.682936.

[86] J.C. Soulages, « Les identités contre-hégémoniques du masculin », *op. cit.*, https://doi.org/10.4000/ges.2508

C) Les masculinités féminines ou le miroir du masculin.

La perméabilité des sphères culturelles féminine et masculine et l'influence des masculinités alternatives sur la construction de la masculinité durant l'ère post-féministe sont à relativiser. John Beynon considère en effet qu'à l'image de ce qui a déjà été remarqué, la fluidité des individus dans la sphère publique est en fait circonscrite à des domaines particuliers au début des années 2000 :

> It is often now asserted that masculinity and femininity are becoming more fluid and that men and women are increasingly occupying a shared middle-place. The evidence for this assertion that men are becoming more like women and women more like men is somewhat tenuous and based on isolated instances[87].

Beynon cite comme exemple de féminités masculines ceux des sportifs qui manifestent leur émotion lors de victoires et des pères qui s'occupent de leur foyer quand leur femme est encore au travail. Quant aux femmes dites masculines, elles ne se limitent selon lui qu'aux jeunes femmes adoptant un comportement proche du laddisme en consommant beaucoup d'alcool en discothèque, et aux femmes qui accèdent à des fonctions importantes les contraignant à adopter une posture masculine. Le cas des sportifs mis à part, les considérations de Beynon sur les façons dont est envisagée la masculinité féminine dans la société relèvent davantage du jugement moral négatif que de l'intégration positive de ce comportement. Elles mettent en exergue soit la nécessité pour une femme qui veut réussir d'avoir un homme dans sa vie, comme le montre l'exemple du « père au foyer », soit une imitation du comportement irresponsable masculin, soit l'obligation de se conformer aux normes masculines pour exercer le pouvoir. Dans tous les cas, la masculinité chez la femme n'est établie que par comparaison avec les normes masculines et non comme un comportement qui peut potentiellement établir de nouvelles normes. On peut alors envisager de parler de masculinité-miroir en ce sens qu'elle peut refléter différentes facettes de la masculinité existante et réfléchir aux fonctions que ce miroir remplit à l'écran.

---

[87] J. Beynon, *Masculinities and Culture, op. cit.,* 14-15.

Les femmes à hommes

La question de l'asservissement de l'homme au désir de la femme est souvent au cœur de nombreuses recherches traitant de *The Full Monty*. John Hill reconnaît l'ambiguïté du rôle accordé aux personnages féminins dans la comédie en distinguant Mandy, l'ex-femme de Gaz, des autres femmes présentes à l'écran. Au sujet de ces dernières, il considère qu'elles remplissent la fonction traditionnelle allouée aux rôles féminins dans la tradition du « working-class realism »[88]. Le rôle périphérique accordé aux femmes est de poser un problème auquel les hommes doivent trouver une réponse ; il s'agit souvent d'un désir d'ascension sociale ou d'amélioration du cadre de vie. Concernant Mandy, Hill parle d'une « reproletarianisation », donc d'un mouvement inverse. Mandy, qui a visiblement réussi à changer de niveau de vie avec son nouveau compagnon et qui prive Gaz de ses droits paternels, peut en effet être envisagée comme une métaphore du Thatchérisme où une femme prend le pouvoir et décide en quelque sorte d'ignorer la détresse de la classe ouvrière en prônant la réussite individuelle. Son euphorie dans la scène finale lorsqu'elle exprime beaucoup de fierté vis à vis de la tâche accomplie par Gaz, la ramène symboliquement dans la sphère ouvrière puisqu'elle manifeste à nouveau de l'intérêt pour son ex-mari. Cela étaye l'idée que l'objectif du film n'est pas de parler des préoccupations féminines mais des biais par lesquels l'homme peut reprendre son rôle aux yeux des femmes qui l'ont privé de son identité dominante. Hill fait mention d'un changement de rôle temporaire où les femmes apparaissent selon les termes d'Eddie Dyja « as bawdy as the men they are replacing »[89]. Par conséquent la fonction des femmes amatrices de striptease masculin n'est pas à envisager comme une contestation de l'hégémonie masculine mais comme une clef de sa survivance. Les femmes fonctionnent comme un miroir pour les hommes, qui découvrent d'après Glasby ce que cela fait d'être considérés comme un objet[90], et elles révèlent aux hommes comment s'approprier de nouveau leur attention. Rappelons pour corroborer cette idée l'attitude gênée des femmes de *Bhaji on the Beach* lors de la soirée réservée aux femmes car leur soumission à l'homme ne leur permet pas de profiter du spectacle.

---

[88] J. Hill, « Failure and Utopianism : Representations of the Working Class in British Cinema of the 1990s », *in,* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s, op. cit.,*185.
[89] E. Dyja, *Studying British Cinema: The 1990s, op. cit.,* 104.
[90] M. Glasby, *Britpop Cinema From* Trainspotting *to* This Is England*, op. cit.,* 59.

Le spectacle et la réussite des hommes de *The Full Monty* constituent une illustration pertinente de la double fonction de l'homme-objet au cinéma. Leveratto et Jullier soulignent justement son rôle à la fois individuel et social. Sur le plan individuel, il permet au public de se satisfaire de la visibilisation et de la reconnaissance de son désir :

> La prise en compte de « l'homme-objet », du plaisir érotique que peut procurer, indépendamment de l'efficacité propre du récit, le physique d'un acteur à tout spectateur, homme ou femme, qui se rend sensible à sa présence, permet de réintroduire cette incertitude esthétique, et avec elle, l'agentivité du spectateur, sa capacité à éprouver et à assumer son désir sexuel. Il nous rappelle que le cinéma n'est pas seulement un champ de domination idéologique au sein des rapports de genre, mais aussi un espace de « pratiques de liberté » *via* des « *ars erotica* » visuels et subjectifs[91].

Leveratto et Jullier estiment en cela que c'est une reconnaissance du désir féminin qui doit recevoir un traitement égal à celui de l'homme [92] mais ils rappellent aussi que « l'aphrodisme », donc le plaisir visuel du beau, est aussi un moyen de sublimer « l'hétéropouvoir »[93]. Merleau-Ponty explique très clairement la capacité de l'aphrodisme à affirmer le pouvoir masculin :

> L'homme ne montre pas ordinairement son corps, et lorsqu'il le fait, c'est tantôt avec crainte, tantôt avec l'intention de fasciner ou qu'au contraire l'exposition de son corps va lui livrer autrui sans défense, et c'est alors autrui qui sera réduit en esclavage. La pudeur et l'impudeur prennent donc place dans une dialectique du moi et d'autrui qui est la dialectique du maître et de l'esclave[94].

Gaz et ses amis sont loin d'être considérés comme des canons de beauté contrairement aux stripteasers qu'ils comptent égaler, et le succès final que la troupe rencontre devant le public féminin est à dissocier de celui que le « boy band » initial reçoit. C'est sur ce point d'ailleurs que de nombreuses critiques du film se méprennent ainsi que le montre Elena Boschi en analysant le rôle joué par le titre « Hot Stuff » de Donna Summer[95] comme bande-son intradiégétique dans trois scènes du film.

Ce titre, qui exprime sans ambiguïté le désir féminin, est celui sur lequel les stripteaseurs se déshabillent hors-écran, alors que la séquence se focalise sur l'euphorie des spectatrices. Il constitue selon Boschi l'expression même du désir des femmes

---

[91] Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, « De la symétrie. Performance cinématographique et expérience du genre à l'aune des hommes-objets du cinéma américain », Genre en séries 5, 2017, 7, https://doi.org/10.4000/ges.767.
[92] *Ibid.,* 25.
[93] *Ibid.,* 21.
[94] Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1945, 194.
[95] Pete Bellotte, Harold Faltenmeyer, Keith Forsey, « Hot Stuff », Casablanca Records, 1979.

présentes au spectacle : « Besides evoking the performance in the working men's club, the lyrical content also seems to voice those women's needs, igniting female bonding through recognition of the theme of unashamedly active female desire »[96]. Dans ce cas présent il est alors tout à fait justifié de parler d'homme-objet comme d'un moyen de satisfaire un besoin sexuel. Boschi constate toutefois que le titre réapparaît lors de la scène au Job Centre et lors des répétitions. Gaz et ses amis apprennent donc à répondre à ce désir. Toutefois, ce n'est pas sur ce titre qu'ils vont se produire mais sur la chanson de Joe Cocker « You Can Leave your Hat on »[97] où cette fois un homme reste maître de la conduite d'un striptease qu'il explique, pour ne pas dire impose, à une femme. Il est donc manifeste que le show final n'est pas la manifestation d'une soumission masculine mais au contraire de la reprise de pouvoir de l'homme sur la femme :

> Using 'Hot Stuff' for rehearsal sequences and 'You Can Leave Your Hat On' for the final performance marks disco as the fuel which reignites their self-esteem along the way but cannot accompany a public display of their reconstructed working-class male masculinities[98].

La conclusion de Boschi fait aussi apparaître la connotation homosexuelle des titres du disco qui rappelle que la masculinité homosexuelle est un outil de reconquête mais pas un signifiant d'égalité dans l'expression de la masculinité hégémonique. Le constat de Hill sur la possible reconquête de Mandy par Gaz s'en trouve par conséquent renforcé mais elle se situe finalement au-delà de la simple considération sociale. On peut en conclure que le film signifie que les femmes ne peuvent pas se passer des hommes dans tous les aspects de leur vie quotidienne. La masculinité féminine se trouve dans le cas présent renvoyée au reflet du désir féminin que l'homme doit savoir comprendre et satisfaire dans son rôle de chef de famille.

Cela soulève indirectement la considération que reçoivent les femmes sans homme. Il y a dans *Four Weddings and a Funeral* deux exemples de femme britannique, si l'on exclut Carrie, l'Américaine, qui méritent l'attention. Fiona, amoureuse en secret de Charles, doit répondre à des allégations de lesbianisme de la part d'une convive âgée qui considère que faire son coming-out est finalement plus intéressant que de prétendre ne pas avoir trouvé

---

[96] Elena Boschi, « Where You from, You Sexy Thing? Popular Music, Space and Masculinity in *The Full Monty », Journal of British Cinema and Television* 13:4, 2016, 516-535, 525.
[97] Randy Newman, « You Can Leave your Hat on », EMI, 1986.
[98] E. Boschi, « Where You from, You Sexy Thing? Popular Music, Space and Masculinity in *The Full Monty », op. cit.,* 527.

l'homme de sa vie[99]. Cela fait écho au souhait d'Eddie de trouver une solution à l'inintérêt de sa fille Saffie pour la séduction dans *Absolutely Fabulous*. Eddie considère en effet que l'absence de considération d'une femme pour la mode ne peut être que la manifestation d'une volonté de contester le patriarcat et d'affirmer fièrement son homosexualité. La déception d'Eddie quant à l'hétérosexualité de sa fille signifie en creux qu'elle ne voit aucun fondement au célibat de Saffie et conclut que ce ne peut être qu'une anomalie. Scarlet dans *Four Weddings and a Funeral*, confesse quant à elle à une petite fille qu'elle n'est qu'un objet sexuel pour les hommes qu'elle rencontre, voire une simple occasion de divertissement ainsi que l'atteste sa comparaison de l'acte sexuel au « ping pong »[100]. Elle attribue, dans son cas, son célibat à sa stupidité. Ce constat, qui confère aux femmes sans homme un statut en décalage avec la norme hégémonique, est toutefois compensé car Fiona et Scarlet trouvent un mari et sont donc de nouveau « conformes » à la norme.

L'expression du désir féminin n'est donc pas à considérer comme un marqueur d'indépendance et encore moins d'égalité entre la masculinité féminine et la masculinité hégémonique ; elle est davantage présentée comme l'expression d'un besoin qui montre aux hommes ce qui leur fait défaut et comment palier leur déficience pour qu'ils restent maîtres dans leur relation aux femmes. Le stiptease final de *The Full Monty* peut en cela être considéré comme la réincarnation du masculin dans son corps d'homme. Au sein des intrigues des films de notre corpus les femmes qui tentent d'être les égales des hommes par effet miroir ont quant à elles plus de difficultés à s'affirmer.

Les working-class women et la morale hégémonique

La typologie des masculinités et féminités fluides établie par Beynon évoque le comportement de la jeune femme autorisée à reproduire le comportement masculin de la recherche du plaisir prioritairement à la prise de responsabilités exigée par la norme. Dans *Trainspotting,* Diane, écolière le jour femme libérée la nuit, est un exemple de « ladette » qui cherche à fuir la norme à l'instar de Mark. Leah, dans *Beautiful Thing,* présente toutefois un intérêt supérieur dans l'étude de la considération que reçoivent ces jeunes femmes indépendantes et maîtresses de leur corps, contrairement aux femmes à hommes précédemment citées. Selon Connell, le corps est bel et bien un élément qui régit les

[99] M. Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 43:40-44:26.
[100] *Ibid.,* 50:36-51:20.

relations sociales : « bodies are involved more actively, more intimately, more intricately in social processes than social theory has usually allowed (..) the body is a participant in generating social practice »[101]. Cela induit qu'un usage du corps contraire aux normes sociales peut alors être source de critiques. En guise de réaction à l'allusion de Tony trouvant qu'elle s'occupe bien de son neveu et que la maternité lui sied, Leah revendique son droit de disposer de son corps librement et n'hésite pas à évoquer l'avortement[102]. Ce faisant, Leah se trouve être en contradiction avec le concept hégémonique de maternité et s'expose à de nombreuses critiques. Le personnage de Leah est en effet, tant dans son comportement et ses vêtements que dans son langage, très proche de ce que la société qualifiera quelques années plus tard de « chavs », des jeunes femmes dont le comportement est jugé anti-social. Rhian Jones explique que ce concept est en fait une diabolisation des jeunes femmes de la classe ouvrière, jugées responsables des malheurs qui les frappent du fait de leur attitude :

> The female 'chav' fits into narratives of slut-shaming and taste-policing, implying unladylike promiscuity, lack of restraint, and vulgarity in dress, speech and behaviour. All heavily classed presentations, these are held to be especially objectionable when observed in women, with sexual excess seen as a central signifier of 'disrespectable' femininity. Intersections like this make explicit several implications of the discourse around the figure of the female 'chav', not least the conflation of sexuality and class to invoke the Victorian and Edwardian spectre of working-class women, with their hazardous lack of morality, taste and discrimination and their unregulated, untrammelled sexuality, spawning hundreds of equally depraved and financially burdensome children[103].

Ainsi qu'Elias Le Grand le démontre, ce présupposé d'amoralité résulte d'une réaction de panique de la société normée au sujet de menaces potentielles à son bon fonctionnement[104]. Le personnage de Vicky Pollard[105], une fille-mère de banlieue au langage fleuri et dont la vulgarité renvoie au stéréotype social de déni de féminité associé aux « chavs » à l'orée des années 2000, est d'ailleurs fréquemment cité comme exemple de repli conservateur dans les représentations de la classe ouvrière à l'écran. Assez loin du stéréotype de Vicky Pollard, Leah rejoint Jamie et Ste en dansant avec Sandra, la mère célibataire de Ste, et cette scène résonne comme une vision proleptique des préjugés

---

[101] R. Connell, *Masculinities, op. cit.,*851.
[102] H. MacDonald, *Beautiful Thing, op .cit.,* 42:02-42:03.
[103] Rhian Jones, *Clampdown. Pop-cultural Wars on Class and Gender,* Winchester, Zero, 2013, 30.
[104] Elias Le Grand, « Linking Moralisation and Class Identity: The Role of Ressentiment and Social Responsibility to *Chavs* », *Sociological Research Online* 4, 2015, http://www.socresonline/org.uk/20/4/15.html.
[105] Matt Lucas, David Walliams, *Little Britain,* BBC, 2003-2007.

sociaux qu'elle va devoir affronter en défendant sa masculinité féminine aux yeux de la société.

Sandra est un personnage plus ambigu dans le film, car elle se trouve à la croisée des chemins entre la douceur féminine attendue de la mère qu'elle est mais qu'elle n'a jamais eue, et la fermeté masculine de la gérante de pub qu'elle ambitionne de devenir. Il est établi que Sandra est une femme de pouvoir qui peut expulser les indésirables, dont Leah, du pub où elle travaille. Elle ne craint pas non plus d'infantiliser les hommes en les sermonnant vertement, comme elle le fait avec Tony son compagnon ou son voisin, le père de Ste. Son rapport avec les hommes est tout à la fois teinté de défiance et de connivence. La séquence de son entretien pour devenir gérante d'un pub huppé résume cette ambivalence entre masculinité contestataire et masculinité complice[106]. À l'extérieur du siège social où elle doit être auditionnée, elle n'accepte pas le sifflement machiste d'un employé appréciant visiblement son physique avantageux et en particulier sa mini-jupe. Elle s'oppose ainsi à cet employé en mettant un terme à ses allégations. Pour autant, elle répond par une blague sexiste à une question qui lui est posée sur le type d'employé qu'elle devrait embaucher estimant que c'est « the one with the biggest tits ». Elle emprunte cette fois les mots d'un homme qui doit l'aider à obtenir ce poste, quitte à choquer une autre femme, membre des recruteurs. Elle emploie d'ailleurs un vocabulaire assez dépréciatif à l'égard des femmes qu'elle qualifie par exemple de « birds ». Ce type d'expression correspond d'après Sherryl Kleinman à une volonté des hommes d'invisibiliser les femmes : « linguists use the strong knowledge of 'symbolic annihilation' to refer to the disappearance of women into male-based terms »[107]. Sandra se distingue donc de la sphère féminine aussi bien dans son langage que dans son comportement. Elle arrose d'ailleurs le postérieur de Leah qui porte une mini-jupe un peu à la manière dont l'employé l'a sifflée [108].

Sa réussite professionnelle, l'acceptation de l'homosexualité de son fils et son soutien dans le combat qu'il va devoir mener font toutefois de Sandra un personnage positif qu'il faut plutôt interpréter comme un contre-argument au débat accusant les mères célibataires d'être la cause de la déchéance sociale au sein de la société britannique.

---

[106] H. MacDonald, *Beautiful Thing, op. cit.,*24:41-25:25.
[107] Sherryl Kleinman, « Why Sexist Language Matters », *Qualitative Sociology* 25:2, 2002, 299-304, 302, https://doi.org./10.1020/A:1015474919530.
[108] H. MacDonald, *Beautiful Thing, op. cit.,* 27:07-27:10.

Kirk Mann et Sasha Roseneil estiment que c'est l'infanticide du petit James Bulger par sa mère en 1993 qui a permis à la société d'ostraciser les mères célibataires, invoquant l'absence de père comme l'un des motifs potentiels de ce drame[109]. La menace du modèle de vie hégémonique imputée à la libéralisation de la femme est, selon les deux sociologues, la raison sous-jacente à la diabolisation des mères célibataires comme Sandra : « In general this backlash is directed against feminism and against many of the social changes of the past two decades which have reduced women's economic and social dependence on men »[110]. De ce point de vue, le personnage de Sandra qui s'octroie des caractéristiques auparavant réservées aux hommes est un type de personnage que l'on retrouve dans la littérature « lad ». Rosalind Gill démontre que c'est ce genre de personnage qui justifie le sentiment de victimisation chez les hommes et leur besoin de reprendre leurs attributs :

> In striking contrast to this depiction of masculinity, the female leads in this genre are generally presented as competent, successful and 'together'. In line with a broader postfeminist sensibility, female characters are shown as facing no barriers or encumbrances to reaching the top of their chosen professions, and as 'having it all'[111].

Ce n'est pourtant pas le cas de Sandra dans la fiction. Elle fait face à des obstacles assez nombreux et c'est Leah, qu'elle considère pourtant comme son antithèse, qui lui apporte son soutien. Il s'agit de femmes fortes et non de femmes de pouvoir ; il est bon de rappeler cette distinction ici. Le désir d'indépendance de Sandra et Leah, qui les conduit souvent à déprécier les modes de comportement assignés à leur sexe chacune dans leur domaine, fait écho à la difficulté pour Jamie de s'affranchir des codes de la sexualité masculine. *Beautiful Thing* replace la masculinité féminine dans un contexte où les femmes de la classe ouvrière voient en ce comportement tout simplement un moyen de vivre leur vie au quotidien. Elles ne servent aucunement de boucs-émissaires dans un discours qui tendrait à blâmer l'émancipation des femmes au sujet d'une dislocation des valeurs de la société. Il s'agit alors d'envisager à travers ces femmes au comportement masculin la difficile renégociation de la féminité et non une intention de singer les comportements masculins pour ressembler aux hommes, même si dans le cas de Sandra, l'ambiguïté de son attitude entre féminisme et machisme fait apparaître l'équilibre délicat qu'il faut trouver entre les

---

[109] Kirk Mann, Sasha Roseneil, « Poor Choices? Gender, Agency and the Underclass Debate », *In* Gill Jagger, Caroline Wright, eds., *Changing Family Values,* Londres, Routledge, 2004, 98-118, 99.
[110] *Ibid.,* 109.
[111] Rosalind Gill, « Powerful Women, Vulnerable Lads », *Gender and Language* 8:2, 2014, 185-204, 197, https://doi.org/10.1558/genl.v8i2.185.

deux types de comportement. Une fois encore la représentation positive des femmes célibataires de la classe ouvrière, que l'on ne trouve finalement que dans un des films du corpus, en soulignant toutefois leur ambiguïté, relève davantage d'une démocratisation ou d'une simple reconnaissance d'existence. Leah, comme nous l'avons déjà dit, cherche un équilibre dans une identité de substitution. C'est ce besoin d'exister autrement qui motive la quête des deux femmes et qui se transforme en devoir pour les femmes de pouvoir.

Masculinité imposée

Beynon souligne que les cas de femmes ayant accédé à de hautes fonctions sont encore très rares au début du XXIe siècle et ce n'est pas une surprise qu'ils le soient tout autant dans le cinéma populaire britannique. Trois personnages peuvent toutefois être remarqués : les reines Elizabeth I et Victoria ainsi que le personnage de M, le directeur du MI-6, qui prend les traits d'une femme dès le premier épisode de la franchise Bond des années 90. Il est bon de rappeler qu'il s'agit dans les trois cas de créations fictives reposant sur des modèles existants ou ayant existé. C'est un truisme au sujet des deux reines mais peut-être moins pour le personnage de M dont Jeremy Strong précise qu'il est directement inspiré de Stella Rimington, directrice du MI-5 nommée en 1992[112]. Cela permet de déduire que les scénaristes d'alors n'ont pas spontanément en tête d'imaginer conférer à une femme une fonction de pouvoir, ou que les producteurs ne sont pas spécialement disposés à l'accepter. Autrement dit, à moins que ce type de personnage n'existe déjà dans la vie réelle, les spectateurs ne semblent pas prêts à le voir sur les écrans. Il convient aussi de souligner que ces reines dirigeantes ont accédé à cette fonction à défaut d'héritiers mâles dans leur lignée. Le dernier point qui mérite d'être remarqué en préambule est qu'une actrice en particulier incarne ces femmes de pouvoir, Dame Judi Dench, dont on peut se demander si elle ne correspond pas à un type de représentation spécifique de la femme de pouvoir.

La représentation des reines à l'écran n'est pas chose nouvelle dans l'histoire du cinéma mais *Orlando,* le film de Sally Potter, se distingue en 1992, en présentant Elizabeth I sous les traits d'un homme[113]. Certes, le roman de Woolf dont le film est l'adaptation, joue sur la transformation des genres, mais le choix de Potter apporte un degré

---

[112] Jeremy Strong, « Introduction », *in* Jeremy Strong, ed., *James Bond Uncovered,* New York, Palgrave, 2018, 1-22, 6.
[113] Sally Potter, *Orlando,* Adventure Pictures, 1992.

supplémentaire de transgression des genres imposés. On peut y percevoir en premier lieu une certaine ironie visant à moquer l'interdiction faites aux femmes de jouer sur scène encore en application sous l'ère élisabéthaine. Les rôles féminins étaient attribués aux hommes et le film peut signifier que l'inverse est à présent possible. Il s'agit d'ailleurs de la trame de la comédie *Shakespeare in Love*[114] quelques années plus tard, qui met en scène la Reine transgressant sa propre loi en affirmant dans un geste de complicité féminine que Viola est bien un homme[115]. Au-delà de cet aspect transgressif c'est, selon Glyn Davis, la perception du rôle de Reine qui est modifiée, celui-ci étant confié à l'acteur ouvertement gay Quentin Crisp dans *Orlando*[116]. Davis insiste longuement sur la vie de Crisp qui est passé de marginal à homme social en fonction des lois de la société sur l'homosexualité en Grande-Bretagne, ce qui lui permet de conclure, certes avec justesse, que le comédien confère à la reine une dimension queer dont on reparlera. La remarque de Davis sur le discours tenu à la souveraine durant son règne attire tout particulièrement l'attention ici. Il a souvent été dit à la « Reine Vierge » que, n'étant pas mariée, elle était à la fois « King and Queen »[117]. En outre, il convient de rappeler qu'Elizabeth I en particulier constitue un symbole auquel les films de propagande de guerre ont fait référence pour défendre l'idéal de vie britannique menacé par l'idéologie nazie. Elizabeth est une figure de l'héritage national qui, en dépit de son sexe, appartient par conséquent au domaine masculin. Elle justifie malgré elle l'hégémonie masculine. La fonction oblitère alors le sexe et la femme de pouvoir se voit imposer un comportement masculin. Cette dualité se retrouve aussi dans le film de Madden où Elizabeth adopte un discours masculin en jetant le doute sur la virilité de Kent qui n'a pas su retenir son épouse dans le foyer conjugal peu de temps après leur union[118]. Ajoutons alors le rôle de Victoria dans *Mrs Brown,* que la fonction prive de jouir du statut de « woman » que John souhaite lui accorder. Dans tous ces exemples, le pouvoir est ainsi associé à la masculinité. La Reine n'a de pouvoir que parce qu'elle est roi par défaut et n'a d'autre choix que de se départir de sa féminité. Il s'agit en l'occurrence davantage d'une soumission de la femme à la masculinité que d'une appropriation du pouvoir par la femme.

---

[114] John Madden, *Shakespeare in Love,* Miramax, 1998.
[115] J. Madden, *Shakespeare in Love, op. cit.,* DVD Universal, 2015, 1:43:16-1:46:08.
[116] Glyn Davis, « Queens and Queenliness: Quentin Crisp as *Orlando*'s Elizabeth », *in* Mandy Merk, ed., *The British Monarchy on Screen, op. cit.*, 155-179, 161.
[117] *Ibid.,* 162.
[118] J. Madden, *Shakespeare in Love, op. cit.,* 1:46:08-1:47:44.

L'exemple du personnage de M dans la franchise Bond ne déroge pas à la règle sur les obligations de genre. La « féminisation » du rôle de M, pour reprendre l'expression employée par Tom MacNeely, soulève d'après lui de nombreuses incohérences[119]. Il cite par exemple l'ambiguïté de M dans son entretien avec Bond dans *Goldeneye.* Il souligne pertinemment le double langage de la directrice qui qualifie à la fois Bond de « Sexist mysogynist dinosaur, a relic of the cold war »[120] et affirme aussi avoir les qualités requises pour tenir son poste en employant cette fois une expression masculiniste : « If you think I don't have the balls to send a man out to die, your instinct did wrong »[121]. M se trouve, à l'instar de Sandra, obligée de justifier ses qualités aux yeux des hommes en empruntant leur discours. Tout cela correspond selon MacNeely à une stratégie de compensation qu'il retrouve dans la préfèrence de M pour le Bourbon, contrairement à son prédécesseur qui offrait toujours un cognac : « The female M's lack of 'balls' and her preference for less refined liquor suggest an over-compensation for her lack of masculinity »[122]. Ajoutons à ce constat le choix du réalisateur de compenser la petite taille de Dench en comparaison avec Brosnan en privilégiant les plans serrés sur M, en la cadrant régulièrement en contre-plongée et en utilisant la profondeur de champ dans les plans où les deux personnages apparaissent. La position assise de Bond et M se tenant debout pour lui parler renforcent visuellement cette idée de compensation[123]. Toutefois, les gros plans sur le visage de M n'occupent que la moitié de l'écran et cela peut signifier qu'elle ne parvient pas à exercer pleinement sa supériorité hiérarchique sur Bond. Enfin, le plan final de la séquence consiste en un gros plan sur M en plongée une fois qu'elle a manifesté davantage de sympathie vis à vis de Bond en lui souhaitant de revenir vivant et que celui-ci a quitté la pièce. Il est ainsi possible de supposer qu'elle reprend son identité féminine sensible. Elle occupe alors pleinement l'écran.

---

[119] Tom MacNeely, « The Femininization of M: Gender and Authority in the Bond Films », *in* Robert Weiner, Lynn Whitfield, Jack Becker, eds., *James Bond in World and Popular Culture: the Films are not Enough,* 2nd Edition, *op. cit.*, 156-161, 156.
[120] Martin Campbell, *Goldeneye,* DVD, MGM, 2007, 45:11-45:12.
[121] *Ibid.,* 45:25:26-:45:25:27.
[122] T.MacNeely, « The Femininization of M: Gender and Authority in the Bond Films », *op. cit.,* 158.
[123] M. Campbell, *Goldeneye, op. cit.,* 43:39-46:12

M. Campbell, *Goldeneye,* 43:46.

M. Campbell, *Goldeneye*, 44:28.

M. Campbell, *Goldeneye* 46:12.

Figure 62 - La supériorité relative de M dans *Goldeneye*

Le statut incertain de M par rapport à la masculinité est, de l'avis de MacNeely, l'un des principaux problèmes que le personnage a posés aux scénaristes en particulier dans tous les films de la saga Bond de la période Brosnan :

> To put the onus on the filmmakers, they don't seem quite certain what to do with the female M they have created. Her view of Bond's methods is inconsistent. In *Goldeneye*, she directly calls Bond a misogynist. Yet in *Tomorrow Never Dies*, she tosses out double entendres with relish, suggesting that Bond must "pump" a former lover for information. In the following film, *The World Is Not Enough*, she is back to a more prudish stance, warning Bond not to seduce Electra King. And, to continue the pendulum of ambivalence, the female M actually recruits female agent Miranda Frost to seduce Bond as part of a plan to keep a closer watch on him in *Die Another Day*[124].

[124] T.MacNeely, « The Femininization of M: Gender and Authority in the Bond Films », *op. cit.*, 159-160.

Cette incertitude est levée, selon Strong, dans les épisodes où Bond est incarné par Daniel Craig, dans la mesure où la relation entre M et Bond prend davantage un tour maternel[125]. Le pouvoir de M sur Bond revêt alors les caractéristiques plus traditionnelles de l'influence d'une mère sur son fils.

Judi Dench en tant que M donne aussi une certaine image de la femme de pouvoir à la fois féminine dans son choix vestimentaire et masculine dans sa coupe de cheveux très courte et son regard dur. Cette double identité est reprise quand elle incarne Victoria et Elizabeth sous la direction de John Madden. Le discours de celui-ci en ouverture de la cérémonie en honneur de la carrière de Dench permet de comprendre indirectement pourquoi l'actrice donne son corps à tant de femmes de pouvoir. Selon lui, elle est à la fois : « Glamorous yet ordinary, serious yet irreverent, speaks poetry like an angel, and swears like a trooper, awesome in her power, yet meek and self-effacing: she dazzles with the complexity and simplicity of what she does »[126]. Cette définition de l'actrice, outre le fait qu'elle semble faire correspondre le statut de la femme de pouvoir à celui d'une femme mûre, entre deux âges, permet de conclure que la masculinité de la femme de pouvoir se localise une fois encore dans un entre-deux : la liberté de pouvoir être soi et l'obligation de devoir être ce qui est attendu de soi. Dans le cas des femmes de pouvoir à l'écran citées ici, l'obligation semble clairement peser sur la liberté.

La représentation des masculinités autres à l'écran pose dans un premier temps l'existence positive de celles-ci, ce qui illustre en soi une ouverture de l'espace public à la pluralité masculine à l'exception notable de la masculinité « lad » plutôt perçue comme une phase de transition. On remarque toutefois que le discours narratif qui tend à ne plus définir la masculinité dans une perspective de classe peine à la réinventer dans le cadre de la politique sexuelle. L'hétéronormativité sous-jacente à l'appréciation de ces différentes masculinités réduit le champ de leur représentation à une dichotomie entre la soumission à une normalité oblitérant le choix d'autres individus se réclamant de ce type de masculinité et une relégation à la marge. Ainsi les films mettent davantage en avant des masculinités complices non contestataires, utiles à l'évolution de la masculinité dominante

[125] J. Strong, « introduction », *op. cit.,* 6.

[126] Propos rapportés dans l'article de Ben Dalton, « Judi Dench Honoured for Ouststanding Contribution to UK Film at Screen Awards », *Screendaily,* 29 November 2019, www.screendaily.com/news/judi-dench-honoured-for-outstanding-contribution-to-uk-film-at-screen-awards/5145240.article.

pour qu'elle comprenne comment préserver ou récupérer son autorité en fonction des changements dans la société. Citons ici le constat de Robert Hess III sur la difficulté d'aider chaque individu à construire son identité face aux « challenges of negotiating a fluid gender identity in a non-fluid world »[127]. Les films commerciaux, faut-il le rappeler, se trouvent à l'intersection des normes sociétales et des évolutions de la société. Cela suppose alors que l'accomplissement de l'individu, aussi proche puisse-t-il être de la norme sociétale, est présenté comme un cheminement vers un modèle autre. Guillaume Le Blanc affirme justement que les tentatives de conformité à un modèle imposé ne sont pas forcément synonymes de déni d'existence :

> S'il est vrai qu'une vie est traversée par les genres sociaux et qu'elle est au sens fort exposée au cahier des charges des règles qui encadrent une activité, une vie ne ne se réduit pas à la logique du prélèvement que les normes font subir aux vies ; vivre, c'est parvenir à retourner cette opération de prélèvement à son expéditeur. Le prélèvement des postures, des comportements, des représentations qui soumettent la vie à un haut régime de dépendance, est assuré en retour par un usage singulier des règles d'un genre social qui se fait toujours à distance de ces règles. Cet usage ne s'oppose pas au prélèvement, il lui assure au contraire une plus grande efficacité car il parvient à rendre le pôle des règles vivable pour une vie. Ainsi, une vie use-t-elle des normes qui prélèvent en elles ce dont elles ont besoin pour développer le genre social qui les supporte. L'emprise d'un genre social ne vaut alors que pour autant que des usages de soi s'inscrivent dans le genre social, le colonisant de mille tours et détours, parvenant à soutirer des butins inédits. C'est dans ce registre de la contrebande que le quotidien s'invente par les pratiques de braconnage des vies qui posent des pièges dans les genres sociaux qui règlent leurs activités[128].

Ainsi, Le Blanc fait référence au braconnage de Michel de Certeau en estimant que les normes sont faites pour être partiellement adoptées mais que la vie réelle est faite de ruptures avec ces rôles imposés historiquement. L'analyse des rôles conférés aux masculinités autres dans les fictions du corpus nous permet de constater que les prérogatives du masculin hétéronormé, au niveau institutionnel, ne sont guère disputées par d'autres formes de masculinité auparavant invisibilisées ou mal visibilisées. On peut toutefois supposer que l'ouverture de ces films à ces autres masculinités peut signifier les prémices d'une reconsidération de la norme, tout du moins d'une évolution des représentations individuelles. Ce sont par conséquent les possibilités de construction identitaire masculine proposées par ces films à l'individu qui se doivent d'être étudiées.

---

[127] Robert Hess III, « Practice and Personal Empowerment », *in* Julie L. Nagoshi, Craig Nagoshi, Stephan/ie Brzuzi, *Gender and Sexual Identity. Transcending Queer and Feminist Theory,* New York, Springer, 2014, 127-142, 127.

[128] G. Le Blanc, *L'Invisibilité Sociale, op. cit.,* 35-36.

CHAPITRE 8 - REDEFINIR LA NORME

Le modèle masculin tel qu'il est conçu dans le récit narratif traditionnel présente de nombreux paradoxes à l'écran qui interrogent sur sa pérennité à l'aube d'un nouveau millénaire. Qui mieux que le personnage de James Bond peut représenter cet idéal masculin britannique d'après-guerre ? En effet, il s'agit d'un personnage célèbre mondialement et il appartient à la fois aux patrimoines littéraire et cinématographique nationaux. Or, les films de la série *Bond* dans les années 90 reflètent une certaine volonté des producteurs et scénaristes de transformer ce personnage « relique de la guerre froide » en un homme de son temps, ce qui n'est pas sans révéler quelques difficultés. Il suffit pour s'en convaincre de mentionner la séquence pré-générique du dernier *Bond* réalisé dans les années 90, *The World Is not Enough*[129]. Un zoom avant fond littéralement sur le personnage de James Bond, blessé, après être tombé sur le toit du Millenium Dome, mais épargné in extremis par la femme qu'il pourchassait. Cette courte séquence, durant laquelle Bond s'accroche tant bien que mal au câble du toit d'un bâtiment construit pour célébrer l'entrée du pays dans le XXIe siècle, est symbolique à plus d'un titre car elle rend visible la faillibilité de Bond sur laquelle toute l'intrigue du film repose[130].

Citons dans un premier temps le choix du Millenium Dome. Le fait que Bond tombe sur son toit (re)pose la question de l'obsolescence du mâle alpha tel qu'envisagé après-guerre. Représenter Bond à l'extérieur du « Dome », temple de la nouvelle société britannique, inclusive et créative à cette époque[131], porte à croire que 007, héritier des figures narratives masculines héroïques depuis les années 60, n'y a plus sa place. On peut y percevoir alors en filigrane le problème de l'espace accordé au masculin dans le nouveau récit national. De surcroît, le fait que la vie de Bond tienne littéralement à un fil tendu horizontalement à la suite d'une dégringolade vertigineuse peut aussi laisser entendre que la survie du masculin ne dépend plus d'une organisation verticale de la société mais d'une perception horizontale des individus qui la composent, rappelant en cela l'idée du rhizome. Il s'agit ici, si l'on replace la scène dans l'ensemble du film, d'une potentielle remise en cause de la hiérarchie masculine et du modèle unique auquel chaque homme

---

[129] Michael Apted, *The World Is not Enough* (1999), DVD, MGM, 2000, 07:17-13:43.
[130] Voir Figure 63, page, 396.
[131] Voir par exemple l'article de Jim MacGuigan et Abigail Gilmore, « The Millenium Dome: Sponsoring, Meaning and visiting », *International Journal of Cultural Policy* 8:1, 2002, 1-20, https://doi.org/10.1080/10286630290032486.

devrait se conformer. Cette impression est renforcée par le choix des acteurs dans la mesure où l'ennemi de Bond est interprété par Robert Carlyle qui n'est autre que l'interprète de Gaz, l'homme un peu malingre qui tente de justifier sa virilité dans *The Full Monty*. On ajoutera enfin que les deux personnages masculins sont tous deux dominés par Elektra King, une femme qui représente pour la première fois le véritable cerveau de la menace à laquelle Bond doit mettre un terme. Le rapport de domination homme-femme se trouve alors au cœur de l'intrigue et la tueuse qui échappe à Bond dans la séquence d'introduction sert de préambule à cette nouvelle quête masculine qui échoit au personnage principal. Faut-il pour autant considérer que le personnage de Bond incarné par Pierce Brosnan illustre une rupture avec le modèle hégémonique des Bond joués par ses prédécesseurs, ou bien n'est-il représentatif que d'une mise à jour du modèle hégémonique ?

M. Apted, *The World Isn't Enough*, 13:41.

Figure 63 - Bond, un modèle en danger ?

Nick James profite de la sortie du dernier opus de la franchise Bond avec Pierce Brosnan, *Die Another Day*[132], pour écrire un éditorial sur l'évolution du personnage depuis sa création[133]. L'article repose sur la comparaison entre les interprétations de Connery et Brosnan. Selon Nick James, le premier est un symbole de résistance physique, adepte des douches glacées, alors que l'autre est assimilé à un mannequin en carton en deux dimensions. Un autre article, plus récent, écrit par Kim Newman au sujet du dernier Bond avec Daniel Craig, *No Time to Die*[134], compare cette fois la composition jouée par Daniel

[132] Lee Tamahori, *Die another Day,* MGM, 2002.
[133] Nick James, « Bond Is Forever », *Sight and Sound,* November 2002, 3.
[134] Cary Joji Fukunaga, *No Time to Die,* MGM, 2021.

Craig à celle de Brosnan[135]. Newman estime que le personnage de Bond incarné par Craig a des zones d'ombre et désobéit davantage aux règles imposées ; il est « rougher-edged » selon ses termes. James Bond n'est plus envisagé dans sa fonction d'agent secret, un rôle utilitaire finalement assez proche de la définition donnée à la masculinité ouvrière. Ceci est d'autant plus vrai que 007 est un agent féminin dans le film. C'est par conséquent la dimension psychologique de l'homme répondant au nom de James Bond qui suscite les commentaires. Loin du personnage en deux plans évoqué précédemment, c'est une troisième dimension que Newman attribue au rôle campé par Craig qui exprime une certaine inclination pour le non-conformisme. Là où Nick James pensait que la substance de Bond était sa force physique, Kim Newman affirme que c'est dans sa dimension psychologique que réside sa masculinité.

Il a été question jusqu'à présent de réfléchir à la rupture entre une vision verticale de la société et l'émergence d'une représentation horizontale des individus. L'étude des personnages masculins nous conduit à envisager une mutation plus profonde de la perception des hommes en ce qu'ils ont de plus personnel. C'est par conséquent la substance de leur masculinité qu'il convient d'analyser ici. Il faut pour cela repérer ce qui définit un homme à l'écran et identifier les éléments relatifs à la perception qu'a cet homme de sa propre condition. Il importe de ne pas oublier non plus que la très grande majorité des œuvres à l'étude sont réalisées par des hommes au sujet des hommes et expriment leur propre point de vue sur la masculinité, notamment dans la représentation du rapport aux femmes et aux masculinités alternatives. Il s'agit finalement de déterminer si le regard des hommes sur eux-mêmes rompt significativement avec celui imposé par le récit national pour poser les bases d'un nouvel héritage sur lequel toutes les masculinités, et par extension tout individu, auraient un droit de regard. Il faut entendre ce dernier comme la liberté de juger la pertinence des représentations mais aussi le droit d'être considéré aux yeux des autres.

---

[135] Kim Newman, « Review: *No Time to Die* », *Sight and Sound,* December 2021, 70.

A) Appréhender l'homosocialité

Daniel Weltzer-Lang invite à étudier les masculinités en se concentrant sur les rapports entretenus par les hommes entre eux[136]. Ce qu'il nomme « la maison des hommes »[137] est le lieu où se construit le « mec » par rapport aux autres hommes et en dehors des considérations de la femme. Il s'agit de déterminer comment un homme se perçoit lui-même et comment il reconnaît le statut d'homme à un autre individu. Pour ce faire, Weltzer-Lang propose une méthodologie qui interroge « la complexité du social » et qui place « les minorités au centre »[138]. En d'autres termes, l'étude de la masculinité doit selon lui prendre en compte les tâches imposées aux hommes par la société à différents niveaux et doit mesurer le degré d'inclusion des masculinités alternatives dans la définition de ce qui constitue un homme. Cela suppose en tout premier lieu que cette étude se défasse des présupposés hétéronormés qui pourraient la corrompre :

> Les études empiriques doivent intégrer le double mouvement observable chez les hommes actuellement. D'une part, la redéfinition (même confuse) de rapports sociaux de sexe et de genre. Pour cela, il faut chercher les tendances émergentes, traquer les nouveaux modes de vie des hommes pour les étudier, regarder les bricolages quotidiens qu'effectuent aujourd'hui les couples hétérosexuels, essayer de les analyser sur un temps long pour éviter les clichés réducteurs, décortiquer les « nouveaux pères », observer les collectifs de logements (des manières alternatives de vivre ensemble), étudier les rapports hommes-hommes, interroger les hommes qui vivent en couple homosexuel[139] .

C'est par conséquent tout un ensemble de définitions et de postures que les hommes britanniques adoptent les uns vis à vis des autres qu'il importe d'identifier pour analyser le point de vue proposé par les fictions cinématographiques des années 90 à ce sujet.

Exclusion-Inclusion

L'appartement où vit Ste dans *Beautiful Thing* est à proprement parler une maison d'hommes dans la mesure où il vit avec son père et son frère aîné. C'est d'ailleurs ce dernier qui l'exclut en permanence du domicile familial, notamment en fermant la porte

---

[136] Daniel Weltzer-Lang, « Débattre des hommes, étudier les hommes et intervenir auprès des hommes dans un perspective de genre », *in* Daniel Weltzer-Lang et *al,* dirs., *Masculinités : état des lieux,* Toulouse, Erès, 2011, 41-54.
[137] *Ibid.,* 43.
[138] *Ibid.,* 46.
[139] *Ibid.,* 45.

à clef derrière lui, laissant Ste sur le seuil de la porte[140]. L'exclusion est au cœur de la relation entre le jeune homme et sa famille. Il se trouve au centre d'un simulacre de match de boxe entre son père et son frère et fait en quelque sorte office de sac d'entraînement permettant aux deux autres de mesurer leurs forces. Ste finit par se rebeller en repoussant son frère violemment, ce qui renvoie un temps le personnage hors-champ avant que celui-ci ne revienne se jeter sur lui avec force violence[141]. Ce n'est donc pas en soi la force physique qui détermine qui est autorisé à rester dans une maison d'hommes, mais le degré de performance, ce que le sport autorise alors. De manière fort intéressante, c'est également la boxe qui représente la masculinité traditionnelle dans *Billy Elliot*. Jackie Elliot remet en effet ses gants de boxe à son fils Billy, espérant symboliquement transmettre sa virilité à son jeune fils. Dans les deux exemples, la boxe est un moyen d'affirmer sa légitimité d'homme dans une société masculine et on peut en conclure que le corps-à-corps est la condition unique pour qu'un homme justifie son identité masculine. Le football est lui aussi décrit comme une façon d'accéder à ce statut. Une fois encore, il s'agit d'un sport de confrontation. La pression sociale qu'il fait peser sur les jeunes hommes pour prouver leur valeur est évoquée par Tony, le compagnon de la mère de Jamie. Lors d'une assez courte séquence, on peut voir Tony arriver à l'appartement de Jamie un ballon de football à la main pour lui proposer de l'aider à surmonter sa peur d'intégrer les normes de la société. Tony confesse à demi-mots à Jamie ô combien il avait peur dans sa jeunesse de ce ballon qu'il associait aux prises de responsabilité attendues de lui : « Your mom told me straight…problems… fear of the ball coming near me »[142]. La pratique de la boxe ou du football sont ainsi décrites comme les seules conditions d'entrée dans la maison des hommes. L'usage du corps sert alors à exprimer son pouvoir sur l'autre, ce qui évoque le « biopouvoir » tel que Foucault le définit :

> La mise en place au cours de l'âge classique de cette grande technologie à double face anatomique et biologique, individualisante et spécifiante, tournée vers les performances du corps et regardant vers les processus de la vie, caractérise un pouvoir dont la plus haute fonction désormais n'est peut-être plus de tuer mais d'investir la vie de part en part[143].

---

[140] H. MacDonald, *Beautiful Thing, op. cit.,*11:48-11:52.
[141] *Ibid.,* 34:13-34:23
[142] *Ibid.,*11:55-12:33
[143] M. Foucault, *Histoire de la sexualité -1. La volonté de savoir* (1976)*, op. cit.,* 183-184.

En temps de paix, le sport est par conséquent un moyen de se conformer aux usages traditionnels qui exigent que l'homme prouve sa valeur dans la performance physique. Les films font toutefois une distinction entre une maison d'hommes et « la maison des hommes » en présentant des figures de résistance à cette norme.

Dans *Billy Elliot,* les plans de coupe qui alternent le combat des mineurs face à la police pour préserver leur emploi et le cheminement de Billy qui se heurte à des murs pour justifier son désir de devenir danseur, ponctuent le déroulement de l'histoire. Le piquet de grève est en soi un sport de contact entre deux équipes adverses, mais le véritable affrontement dont le film fait état est celui de Billy face à son père. Leur vive discussion sur les différences entre la boxe et le ballet a pour enjeu de faire avouer au père que des danseurs comme Wayne Sleep sont des athlètes à part entière et non des personnages défaillants caractérisés par le terme de « poof »[144]. Cette dénomination est révélatrice, selon Jacqui Miller, d'un véritable problème de définition au sein des communautés masculines traditionnelles puisqu'elle renvoie de manière indifférenciée à l'homosexualité ou au refus d'intégrer les usages de la masculinité traditionnelle :

> Sleep, who might be an implied extra-textual role model for Billy, having spent his childhood in Hartlepool, County Durham and won a Royal Ballet School scholarship, may, as an 'out' homosexual, be a 'poof', if that is the term's synonym here, but the reference to Sleep is more [...] a 'knowing joke' : the connotations of physical strength imply the range of identities within a single individual[145].

L'exemple de Wayne Sleep permet en effet de dissocier la sexualité de la performance physique, ce qui vide davantage de son sens l'emploi du terme péjoratif « poof » et implique de repenser le concept de masculinité parmi les hommes. Le véritable combat de Billy est donc de forcer son père, et plus largement les hommes de sa communauté, à envisager d'autres moyens de faire corps et de concevoir l'homosocialité différemment qu'à travers la compétition. Sur ce point, David Alderson considère que le film constitue une allégorie du changement des relations entre hommes caractéristique du néo-libéralisme social, qui voit l'individu s'affranchir des contraintes collectives pour imaginer des masculinités inclusives :

> In its account of the development of a striking miner's son into a successful ballet dancer, *Billy Elliot* presents the transition to neoliberalism as one from a repressive and repressed "masculine" past to a more tolerant, expressive,

[144] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 25:38-27:18

[145] Jacqui Miller, « Criss-Cross: Identity and Transformation in Re-reading Billy Elliot », *Journal of British Cinema and Television* 13:4, 2016, 536-551, 547.

> cosmopolitan, and "feminine" present through what I shall ultimately describe as a kind of national allegory that takes us from the strike itself through to Billy's apotheosis onstage dancing the lead in an all-male version of *Swan Lake*[146] .

Le ballet peut être envisagé non pas comme un sport de compétition mais comme un sport de collaboration entre tous ces protagonistes et cela justifie d'autant plus le choix de la troupe de monter un spectacle dans *The Full Monty*. Plutôt que de privilégier l'option de la lutte physique face à l'autorité qui les a privés à la fois de leur travail et de leur statut d'homme, ils choisissent de s'unir, faisant fi de leurs différences pour retrouver et affirmer leur masculinité. Michot considère que ces hommes réapprennent les valeurs de leur condition à travers la danse et non plus à travers la violence : « Besides, having a common goal and working together to reach it give Gaz and his friends a reason to get up in the morning and to be self- disciplined ; they thus recreate the "professional" links and social life they were missing »[147]. Ces exemples tendent à montrer que les films commerciaux de la décennie 90 en Grande-Bretagne privilégient une définition inclusive de l'homosocialité en la fondant davantage sur l'entraide et la coopération que sur l'opposition physique. Il n'en demeure pas moins que c'est une inclusion qui ne va pas de soi tant que l'individu ne cherche pas à la gagner. Cela correspond en tout point aux préceptes énoncés par Weltzer-Lang car le sens de l'homosocialité est relocalisé dans la vie réelle et dans le besoin d'union entre les hommes indépendamment des considérations de genre ou de sexualité. Cette définition n'exclut aucunement le combat social tel celui des mineurs mais elle invite chaque homme à rechercher des points communs avec les autres plutôt que de stigmatiser leurs différences. Ce sont des relations d'ordres différents toutes basées sur l'altérité. C'est pourquoi l'homosocialité telle qu'elle est représentée à l'écran embrasse des acceptions variées qui se déclinent de la collaboration à la relation intime, sans jugement de la part d'autrui.

Cela étant, il convient de préciser quelque peu l'idée de collaboration ou de collusion car elle ne signifie en rien qu'il y a égalité entre les hommes. Il demeure toujours une forme de meneur ou de modèle selon les appréciations de chacun au sein de « la maison des hommes ». *Billy Elliot* en est une illustration parfaite. La scène du ballet final où Billy entre en scène inclut en effet un plan de coupe sur les autres danseurs du corps de ballet

---

[146] David Alderson, « Making Electricity: Narrating Gender, Sexuality, and the Neoliberal Transition in *Billy Elliot* », *Camera Obscura* 75:3, 2011, 1-27, 2, https://doi.org/10.1215/02705346-2010-008.
[147] Julie Michot, « You haven't Seen the Last of Men », *Journal of Bodies, Sexualities, and Masculinities* 2:1, 2021, 44-67, 52, https://doi.org/10.3167/jbsm.2021.020105.

qui attendent que le danseur étoile exécute son tableau. L'effet de groupe et ces regards teintés d'admiration mêlée à de l'envie laissent entendre que Billy leur est supérieur à la fois par son talent et sa supériorité physique. La hiérarchie entre les hommes n'a donc pas disparu, ce qui invite à considérer les modèles de mâle dominant présents à l'écran.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 1:40:06.

Figure 64 - Nouveau modèle, nouveaux subordonnés dans *Billy Elliot*

Alternatives de pouvoir

La réussite, à quelque niveau que ce soit, reste l'objectif premier des personnages principaux des fictions commerciales. Entendons par réussite le fait d'atteindre un objectif dont le degré d'ambition peut varier. Il peut s'agir de gagner un prix comme dans *Brassed Off*, de devenir danseur étoile à Londres comme dans *Billy Elliot* ou ni plus ni moins de sauver le monde, à l'instar de James Bond. Toby Miller compare d'ailleurs ce dernier aux mineurs que la désindustrialisation a conduits à la précarité. Il conclut que Bond ne réussit pas mieux qu'eux ; il ajoute même qu'il est « l'alpha » et « l'omega » de la masculinité :

> The secret agent is a member of the precariat, that latest breed of post- industrial person, with high levels of educational attainment, great facility with cultural and communications technologies and genres—and a very uncertain future. Spies are protean, pacey, and problematic, from their *alpha* to their *omega*. They are the ultimate flexible subjects: empty and ready to obey, depthless and prepared to innovate. That model is reworked time and again, but is far from being a straightforward assertion of brute maleness or elite taste. Rather, it encompasses

> Mandel's split subject, the vulnerable beauty of traditional femininity, and the uncertain membership of the precariat. And its name is Bond[148].

Aussi surprenant que cela puisse paraître de prime abord, le propos de Miller se justifie si on considère que Bond est au service de sa nation mais que son travail ne lui garantit pas en retour un confort de vie personnel à la hauteur du service rendu. Elle n'assure d'ailleurs pas sa sécurité. D'un point de vue privé, Bond ne peut en effet pas fonder un foyer ni avoir une relation stable. Cela explique que Miller le considère comme une victime du « precariat » qui résulte de la fusion entre « prolétariat » et « précarité ». Il peut toutefois être objecté à Miller que la masculinité de Bond ou son rayonnement hégémonique ne se situent nullement au niveau de la vie quotidienne. Ce serait même à ce sujet un exemple de contre-hégémonie. Au contraire, Bond est un symbole national tourné vers l'international. Il représente par métonymie la grandeur du pays face aux menaces géopolitiques mondiales. Linda Racioppi et Colleen Tremonte le montrent d'ailleurs très bien. Il suffit selon elles d'analyser les séquences pré-génériques de chaque *Bond* pour comprendre la nature des relations internationales au moment du tournage du film et comment l'Angleterre (dans la mesure où elle est citée dans *Goldeneye* au lieu du Royaume-Uni comme pour signifier qu'elle demeure la nation dominante) se présente sous les traits d'un homme capable de mâter toute menace à son endroit : « At the same time, the pre-title/title sequences serve both diegetic and metonymic functions, re-presenting 'real' international politics and global security threats within a normalizing male hegemony »[149]. Aucun de ces constats n'est pourtant faux. Ils placent seulement l'étude de l'hégémonie masculine à des niveaux différents, que Connell et Messerschmidt nomment « the geography of masculinities »[150]. Selon eux, la définition de l'hégémonie varie en fonction de l'environnement dans lequel on place le masculin et du rôle qu'il y joue. Il convient alors de distinguer le « local », le « regional » et le « global ». Bond sera à envisager comme modèle hégémonique au niveau mondial alors qu'il sera des plus défaillants au niveau local ; il n'a aucune vie sociale et n'interagit pas avec les personnes de son environnement immédiat ; on peut même dire qu'il n'existe pas à ce niveau précis, n'ayant

---

[148] Toby Miller, « Paradoxical Masculinity: James Bond, Icon of Failure », *in* Jaap Verheul, ed., *The Cultural Life of James Bond. Spectres of 007,* Amsterdam, UP, 2020, 125-148, 140.

[149] Linda Racioppi, Colleen Tremonte, « Gender and Genre: The work of Pre-Title/Title Sequences in James Bond Films », *Journal of Film and Video,* 66:2, 2014, 15-25, 15, https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.66.2.0015.

[150] R. Connell, J. Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept », *op. cit.*, 849.

aucune vie domestique. Précisons que selon Connell et Messerschmidt le terme « regional » renvoie au niveau de l'état-nation. Il faut donc en conclure que l'étude de la domination masculine ne peut être conduite qu'en relation avec des discours culturels qui varient d'un environnement à l'autre. Les niveaux « regional » et « local » correspondent davantage ici à notre analyse du pouvoir masculin puisque la très grande majorité des fictions commerciales de notre étude ont pour cadre narratif des lieux et des communautés précisément identifiées comme britanniques.

À cet égard, les personnages de *The Full Monty* offrent une perspective intéressante sur ce qui motive la domination hiérarchique entre hommes. Guy et Horse, tous deux présentés sous l'angle de la prouesse sexuelle, ne sont pas pour autant les meneurs du groupe comme le souligne Boschi[151]. De surcroît, Halberstam note que ces deux personnages, et en particulier Horse, défient les idées reçues en se définissant autrement qu'à travers leur vie sexuelle[152]. Cela signifie alors que le « mâle dominant » n'est plus envisagé sous l'angle des attributs sexuels. On peut en déduire que ces hommes rendus « extraordinaires » sur le plan sexuel perdent l'avantage sur des hommes sans atout manifeste comme Gaz, ce qui autorise Michot à affirmer que cette comédie met en scène le triomphe de l'homme ordinaire[153]. Une conclusion similaire peut s'appliquer à d'autres fictions étudiées et permet de mettre en lumière une évolution significative de la perception culturelle de la masculinité dominante au sein des communautés. Il est vrai qu'il y a dans le cinéma britannique une certaine tradition des héros malgré eux dont les défauts finissent par assurer une victoire sur un malentendu. Les personnages incarnés par John Cleese dans *A Fish Called Wanda*[154] et *Fierce Creatures*[155] ainsi que *Johnny English*[156] incarné par Rowan Atkinson, alias Mr Bean, en sont autant d'illustrations. Ce sont toutefois des personnages satiriques dont les défaillances constituent le ressort comique. Les victoires souvent douces-amères de Gaz, des musiciens de *Brassed Off*, voire de Charles dans *Four Weddings and a Funeral,* les rapprochent davantage du modèle du « schlemiel »

---

[151] E. Boschi, « Where You from, You Sexy Thing? Popular Music, Space and Masculinity in *The Full Monty* », *op. cit.*, 530.
[152] Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives,* New York, UP, 2005, 140.
[153] J. Michot, « You haven't Seen the Last of Men », *op. cit.,* 62.
[154] Charles Crichton, *A Fish Called Wanda,* MGM, 1988.
[155] Robert William Young, Fred Schepisi, *Fierce Creatures,* Jersey Film, 1997.
[156] Peter Howitt, *Johnny English,* Working Title, 2003.

dont Buchbinder souligne la popularité croissante dans les comédies hollywoodiennes[157]. Il s'agit des personnages dont Ben Stiller est l'un des interprètes principaux. Figures souvent tragiques dans les drames, ils sont des personnages comiques dans les comédies, souvent moqués pour leur inaptitude sociale (pères défaillants, employés incompétents…). Ils arrivent malgré tout à leurs fins en employant des moyens de contournements des attentes judéo-chrétiennes qui pèsent sur eux. Selon Buchbinder, les « schlemiels » sont des personnages rassurants pour tout spectateur qui se croit inapte dans les obligations qui lui sont imposées en tant qu'homme. Cette popularité est telle qu'ils en deviennent presque la norme car les « schlemiels » représentent une forme de résistance à l'héritage hégémonique et proposent des alternatives pour réussir : « The representation of the *schlemiel* figure in film and television narratives may thus be understood as *a resistance to or even a refusal of* the coercive pressure of the gender system »[158]. Buchbinder nuance certes quelque peu l'influence de ce type de personnage principal, insistant sur son caractère souvent pathétique.

On ne peut donc pas pleinement considérer que les fictions commerciales britanniques de notre étude valorisent ce type de personnage mais elles se retrouvent à mi-chemin entre la représentation d'un Rollo Lee, séducteur malgré lui de la belle Wanda, et celle de Gaylord Focker dans la comédie américaine *Meet the Parents*[159]. Ce serait d'ailleurs une erreur d'assimiler les hommes ordinaires qu'elles mettent en avant à des hommes créés pour générer un effet principalement comique. Nous pouvons toutefois retenir un point commun tout à fait significatif avec le « schlemiel » : son combat contre ce qui lui est injustement imposé et le fait se sentir hors-norme. Les personnages principaux des comédies sociales telles que *Beautiful Thing, Brassed Off, The Full Monty* et *Billy Elliot,* font en quelque sorte écho au refrain politique fréquemment entendu dans la bouche de Margaret Thatcher pour justifier sa politique économique et sociale : « There is no alternative »[160]. Les succès, certes souvent éphémères, des personnages principaux, peuvent être envisagés comme autant de contradictions à ce slogan. Par conséquent, au niveau local, l'homme dominant est un homme ordinaire qui prend l'initiative de réfuter

---

[157] D.Buchbinder, *Studying Men and Masculinities, op. cit.,* 151-170.
[158] *Ibid.,* 162. Les mots en italiques sont ceux de la citation originale.
[159] Jay Roach, *Meet the Parents,* Universal Pictures, 2000.
[160] Nick Jones répertorie les citations les plus célèbres de Margaret Thatcher dans l'article « A lifetime of Public Speaking », BBC News, March 2002, consultable à l'adresse suivante : http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/1888444.stm.

un discours qui l'exclut *de facto* de la norme imposée à un niveau supérieur. Il emploie des moyens alternatifs pour réussir là où on ne l'attend pas et c'est dans le domaine culturel au sens large qu'il y parvient. Citons pour confirmer cette hypothèse la résistance de John Brown au Prince de Galles qui veut forcer l'accès à la chambre de sa mère Victoria alors qu'elle ne doit pas être dérangée. En réponse à la menace déguisée du Prince qui veut faire acte d'autorité comme son titre l'y autorise, John corrige l'erreur grammaticale que le Prince a faite en tentant de l'intimider : « You don't know to whom you're talking »[161]. John apporte ainsi la preuve que l'homme ordinaire peut lui aussi avoir une forme de pouvoir en démontrant des qualités qui lui étaient inconnues ou qui ne lui étaient pas prêtées. L'avènement de l'homme ordinaire au rang de masculin dominant au niveau local confirme l'hypothèse de Connell et Messerschmidt qui estiment que c'est davantage la manière dont un type d'homme réagit par rapport à un discours donné qui détermine la masculinité plutôt que le discours lui-même : « Hegemonic masculinity has multiple meanings [...]. Men can dodge among multiple meanings according to their interactional needs [...] Consequently, 'masculinity' represents not a certain type of man but, rather, a way that men position themselves through discursive practices»[162]. Pour en revenir aux exemples de Guy, personnage homosexuel, et Horse, personnage afro-britannique, on leur reconnaît une égalité voire une supériorité physique qui, dans le discours traditionnel, leur aurait conféré l'ascendant sur les autres hommes du groupe. Cependant, le succès de l'homme ordinaire tient au fait qu'il ne place plus la hiérarchie masculine dans le champ sexuel mais dans l'adaptabilité de l'homme face aux situations qu'il rencontre. Le spectateur individuel, libéré des normes potentiellement exclusives d'une communauté d'interprétation à laquelle il souhaite appartenir, peut ainsi voir son besoin de reconnaissance individuelle satisfait par le truchement des hommes ordinaires victorieux portés à l'écran.

Histoires d'hommes

Notre étude a montré jusqu'à présent que les fictions commerciales subvertissent les rôles publics traditionnellement assignés aux individus. Cela corrobore le point de vue

[161] J. Madden, *Mrs Brown, op. cit.,* 33:40-33:43.
[162] R. Connell, J. Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept », *op. cit.*, 841.

de Connell selon lequel attribuer un rôle particulier aux sexes est une ineptie qui invisibilise la multiplicité des formes d'identité et ignore la variété des relations sociales :

> In sex role theory, action (the role enactment) is linked to a structure defined by biological difference, the dichotomy of male and female – not to a structure defined by social relations. This leads to categoricalism [...]. This leads to a misperception of social reality, exaggerating differences between men and women. It is telling that discussions of the 'male sex role' have mostly ignored gay men and have had little to say about race and ethnicity[163].

Ce constat reste toutefois à vérifier. Le début du spectacle des stripteasers amateurs de *the Full Monty* tend à démontrer que les hommes se défont des obligations imposées à leur condition en ôtant leur uniforme d'agent de sécurité. Il est possible de dresser le même constat lors de la scène finale de *Billy Elliot,* où Jacky, Tony, Michael et son compagnon se trouvent réunis côte à côte pour assister à la présentation. La ligne qu'ils forment, si elle n'est pas homogène en termes d'âge, de sexualité et d'ethnicité, tend justement à prouver que la présence de chacune de ces masculinités est légitime. Billy, dans son saut final, forme aussi une ligne droite parallèle à celle de ses parents et amis masculins. Il apparaît d'ailleurs déguisé en cygne et il peut être déduit qu'il propose une autre forme de masculinité viable dans la maison des hommes en se distinguant des quatre autres hommes. Alderson considère à juste titre que la scène est un exemple même du discours inclusif sur l'homosocialité :

> In the theatre, Jacky and Tony find themselves seated next to the now publicly transgendered Michale (who is also given a black boyfriend, just to push all the right buttons at once) [...]. This, then is a version of cosmopolitanism – simultaneously, that is, of movement and coexistence – characterized by a male homosociality in which the structural hostility toward homosexuality has dissolved [...][164].

Cette ligne d'hommes différents ne constitue donc pas la ligne symbolique d'arrivée qui marquerait l'aboutissement de la quête de l'individu masculin dans sa construction d'homme selon un modèle établi. En cela, une rapide comparaison peut être dressée entre le personnage de Billy et celui de Colin Smith dans *The Loneliness of the Long-Distance Runner*[165]. Tous deux se distinguent par des aptitudes physiques remarquables mais Colin doit en faire usage pour gagner une course qui lui permettra de retrouver un statut de

---

[163] R. Connell, *Masculinities, op. cit.,* 26.
[164] D. Alderson, « Making Electricity: Narrating Gender, Sexuality, and the Neoliberal Transition in *Billy Elliot* », *op. cit.,* 20.
[165] Tony Richardson, *The Loneliness of the Long-Distance Runner,* British Lion Films, 1962.

jeune homme honorable après une tentative de cambriolage. Le refus de Colin de franchir la ligne d'arrivée, se laissant alors dépasser par tous les autres coureurs, le renvoie aux bans de la société mais il reste satisfait de ne pas s'être trahi. *A contrario*, Billy n'est pas exclu pour avoir suivi son inclination, il impose même un modèle littéralement « en ligne », pour traduire grossièrement une expression anglaise, avec d'autres exemples de masculinité. La différence entre Colin, sommé d'être en compétition avec d'autres hommes pour justifier sa valeur, et Billy, affranchi de tout jugement, démontre que les fictions britanniques des années 90 proposent un discours différent sur les masculinités individuelles.

Il est tentant ici de comparer *The Full Monty* à une autre comédie britannique plus ancienne : *The Lavender Hill Mob*[166]. Pour schématiser les deux histoires, il s'agit dans les deux cas d'un groupe restreint d'hommes en décalage avec les normes imposées à leur sexe qui décident de trouver un moyen alternatif de gagner une reconnaissance sociale. Dans *The Lavender Hill Mob*, Holland, un petit employé de banque, décide d'organiser le vol spectaculaire d'une cargaison d'or avec l'aide de comparses recrutés par hasard. On remarque qu'à l'instar de Colin dans *The Loneliness of the Long-Distance Runner*, les masculinités jugées défaillantes sont métaphoriquement associées à la délinquance et au crime. Le vol peut en soi être perçu comme la tentative de s'approprier un statut social dont on n'est pas jugé digne. C'est pourquoi, en dépit de son génie, Holland est arrêté. On constate cependant que Gaz et ses amis ne font qu'un passage éclair au bureau de police et certains policiers assistent même à leur spectacle. Ils ne sont donc pas punis pour leur transgression. Au-delà de cette comparaison en aparté, c'est toute la construction du discours hégémonique dans le film de Crichton qu'il faut analyser. Le plan de Holland est contrarié par un groupe de collégiennes en voyage scolaire à Paris et qui est en permanence représenté comme un troupeau d'oies avançant en groupe et caquetant sans cesse. Cette mise en scène, sexiste s'il en est, relègue aussi Holland et ses partenaires au même rang. Il est vaincu par ces jeunes filles et se trouve potentiellement privé de sa masculinité[167]. On note toutefois un double discours à ce sujet. La voix off du journaliste commentant l'enquête qualifie l'instigateur du vol de génie et emploie l'expression condescendante de « Little Holland » au sujet de l'employé de banque, sans savoir qu'il

[166] Charles Crichton, *The Lavender Hil Mob,* Ealing, 1952.
[167] *Ibid.,* 52:07-55:20.

parle de la même personne[168]. On en déduit que le masculin subordonné n'a pas le droit de voir son intelligence reconnue par l'institution, mais que ce cliché est tourné en dérision dans le film puisque le spectateur sait que Holland et le cerveau de l'affaire ne font qu'un. Enfin, la séquence durant laquelle Holland est à tort récompensé pour son courage lors de l'attaque des malfaiteurs le fait passer de service en service, jusqu'à être escorté par l'ensemble de sa hiérarchie jusqu'au bureau du directeur dont seuls des applaudissements extradiégétiques illustrent la reconnaissance[169]. L'homme au bas de l'échelle sociale est dépeint comme un être humilié, servile et sans intérêt. Il constitue pourtant le ressort comique de tout le film et il reconnaît lui-même sa punition comme justifiée en suivant docilement l'inspecteur venu l'arrêter. Gaz, contrairement à Holland, n'a que faire de sa hiérarchie, rappelant à Gerald, son contremaître, qu'ils sont dans la même situation, et son positionnement en rupture avec le discours traditionnel des rôles assignés au genre lui permet de réussir.

Ces deux comparaisons évoquent les constats de Connell et Messerchmidt selon lesquels la masculinité est une question de positionnement par rapport à un discours général. Se placer en rupture par rapport au discours hégémonique ne semble plus être facteur de déclassement ou de négation de son identité masculine. Toutefois, pour reprendre notre constat sur le traitement des masculinités alternatives à l'écran et revenir à l'affirmation de Connell, l'inclusion des masculinités dans la « maison des hommes » ne met pas un terme au discours hégémonique ; elle en modifie la teneur tout au plus. Si l'on considère à nouveau les quatre fictions citées ici, on constate que toutes ces histoires restent une affaire d'hommes. Les femmes ne jouent pas de rôle dans l'acceptation des masculinités alternatives par les hommes eux-mêmes. Plus précisément, quand bien même y contribueraient-elles, elles ne sont pas invitées à en célébrer l'avènement. Il suffit pour s'en convaincre de considérer le personnage de Mrs Wilkinson, la professeure de danse de Billy. Jacqui Miller rappelle ô combien elle investit le territoire des hommes en donnant cours dans la salle de boxe et comment elle subvertit de ce fait la théorie des rôles imposés au sexe :

> Mrs Wilkinson inverts and transgresses binaries of gender. In direct contrast to the ultra-feminine signification of her pupils' tutus, she conducts her classes in the 'masculine' garb of an anorak and denim boiler suit, and at other times wears a plaid shirt and duffle coat. Her appropriation of the power encoded in

[168] *Ibid.,* 44:40-44 :46.
[169] *Ibid.,* 41:14-42:12.

> masculine tropes is supported by her heavy smoking, a link she shares with Jackie. Moreover, her performance supports her authority[170].

C'est également elle qui accompagne Billy dans la découverte de sa passion et défend son projet face à son père et son frère. Pourtant, elle n'est pas présente au spectacle final, celui-ci ne se focalisant que sur les hommes. Un court plan de coupe précédant la scène finale la représente seule dans l'obscurité de la salle de boxe, une solitude comparable à celle de Colin et qui résonne comme une punition pour avoir transgressé les normes[171]. *A contrario* de Jacky et Tony, le succès de Billy ne permet pas à la femme qui lui a montré la voie de retrouver la lumière.

Il nous est permis de déduire ici que les films de notre étude revisitent les relations internes au sein de « la maison des hommes » et il est toléré de subvertir les normes pour permettre au masculin de continuer d'exercer son autorité. Gardons à l'esprit les références récurrentes aux dinosaures dans *Goldeneye, Brassed Off* et *The Full Monty* pour affirmer que le modèle régissant la construction masculine nécessite d'être réadapté à l'évolution sociale, ce qui se traduit par une définition nouvelle de l'homosocialité. En parallèle, les films commerciaux britanniques des années 90 attirent davantage le regard sur la coopération entre hommes différents que sur la compétition pour savoir qui se rapproche le plus de la norme. La dichotomie entre l'unité et l'unique, que nous avons identifiée à plusieurs reprises, est particulièrement palpable dans la construction de l'identité masculine représentée ici. Nous sommes alors en droit de nous demander quelle portée ce double discours peut avoir sur la construction individuelle

B) Discours de dominants

Le discours hégémonique n'est visiblement pas remis en cause contrairement à sa teneur. L'image traditionnelle qui place la domination physique masculine comme seul élément justificateur de l'ordre social est même réprouvée dans les représentations du quotidien. George Khan est par exemple exclu du foyer familial par ses enfants après avoir fait acte de violence sur son épouse. Il n'en demeure pas moins que ce sont ses fils qui se sont appropriés le seuil de la maison comme nous l'avons déjà remarqué. Si le fond

---

[170] J. Miller, « Criss-Cross: Identity and Transformation in Re-reading Billy Elliot », *op. cit.*, 543.
[171] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 1:37:21.

du discours hégémonique ne change pas, c'est donc bien sa forme qui exprime une rupture avec l'héritage culturel. Pour mesurer l'ampleur du changement de ce que l'on pourrait considérer comme une réécriture, il est nécessaire de garder à l'esprit les géographies du masculin présentées par Connell et Messerschmidt, tant le ton du récit sur la domination masculine varie en fonction des situations et explique toute l'adaptabilité et, il faut bien le dire, toute l'ambiguïté d'une homosocialité polysémique. Cela étant, si la domination masculine est perçue comme un fait indiscutable, l'analyse de la fiction masculine portée à l'écran laisse apparaître en creux certaines incertitudes de l'homme sur sa propre place dans la société à quelque niveau que soit localisée sa quête de domination. Une fois encore, il est utile de faire référence au personnage de George dans *East Is East* qui n'arrive pas à comprendre pourquoi ses propres fils lui échappent et tournent le dos aux valeurs traditionnelles sur lesquelles il a souhaité fonder son foyer. Il s'agit alors d'analyser les effets du discours sur le pouvoir masculin contenu dans les fictions commerciales de notre étude pour mettre en lumière ce qui se cache derrière la visibilité d'un ordre masculin réagencé sur les trois niveaux international, national et communautaire.

Emphases

Sur le plan de la géographie mondiale, la domination physique des hommes sur les femmes demeure l'élément sur lequel l'accent est porté significativement. Elle reste l'expression de la puissance du pays et de la valeur des hommes qui l'habitent comme Tim Edwards l'affirme : « Violence is seen as a key part not only of men's maintenance of power over women but rather more in terms of men's power over the entire planet»[172]. L'usage du terme « violence » chez Edwards en lieu et place d'une expression plus nuancée sur la domination physique n'est d'ailleurs pas anodin tant l'homme, traditionnellement élément métonymique de la nation guerrière, doit lutter pour justifier sa supériorité. Il se trouve que son adversaire tend de plus en plus à être une femme au cinéma. Le héros masculin n'a donc d'autre choix que de l'affronter physiquement. La confrontation qui oppose Bond à deux rivales féminines dans *Goldeneye* et *The World Is not Enough* permet de distinguer les enjeux de ce rapport physique extrême où l'homme se voit contraint

[172] Tim Edwards, *Culture of Masculinity,* Londres, Routledge, 2006, 51.

d'(ab)user de tous ces atouts pour reprendre le contrôle sur la femme, elle-même porteuse d'une dimension métonymique.

Dans *Goldeneye,* Bond a fort à faire pour vaincre Xenia, bras armé de son adversaire. Ce n'est certes pas la première fois que Bond est confronté à une femme puissante physiquement dans la série des films de la saga, mais il parvient généralement à la convaincre de finir par collaborer avec lui. Pussy Galore[173] ou May Day[174], toutes deux investies d'une certaine forme de masculinité féminine, constituent l'illustration pertinente des femmes dominatrices renvoyées à la condition du « sexe faible » après avoir succombé aux charmes de 007. Xenia témoigne d'une véritable rupture avec les deux exemples précédents. Il s'agit d'une femme aux pulsions sexuelles exacerbées qui tue ses victimes avec un plaisir sadomasochiste affiché. Elle tente en effet d'assassiner Bond par deux fois en le contraignant à se soumettre à des actes sexuels non désirés. L'affrontement final entre les deux personnages insiste tout particulièrement sur la dimension du viol[175]. Bond, sonné par un accident d'avion, n'est pas en mesure de réagir à l'agression rapide de Xenia qui s'abat sur lui depuis un hélicoptère et simule un acte d'abus sexuel tout en tentant de l'étouffer en exerçant une forte pression avec ses cuisses sur le bassin de sa victime. Bond ne peut que la tuer pour assurer sa propre survie. En localisant ce corps à corps dans le domaine des relations sexuelles abusives et en faisant directement allusion au viol masculin, la séquence permet d'insister sur la nécessité de faire acte de violence sur une femme déviante. Elle illustre en outre la théorie de Bourdieu sur le phallus qui n'est en soi pas une référence directe à l'attribut physique de l'homme mais au présupposé de relation dominante entre l'homme et la femme :

> Ce n'est pas le phallus (ou son absence) qui est le fondement de cette vision du monde, mais c'est cette vision du monde qui, étant organisée selon les divisions en *genres relationnels,* masculin et féminin, peut instituer le phallus, constitué en symbole de la virilité, du point d'honneur proprement masculin, et la différence entre les corps biologiques en fondements objectifs de la relation entre les sexes, au sens de genres construits comme deux essences sociales hiérarchisées[176].

Le personnage de Xenia porte donc l'essence même de la profanation du masculin sacré et on peut assimiler sa mort à une sorte de punition quasi divine. Le plan large en contre-plongée qui la représente plaquée et adossée contre la partie haute d'un tronc d'arbre est

---

[173] Guy Hamilton, *Goldfinger,* Eon, 1964.
[174] John Glen, *A View to a Kill,* MGM, 1985.
[175] M. Campbell, *Goldeneye, op. cit.,* 1:38:12-1:40:15.
[176] P. Bourdieu, *la Domination masculine, op. cit.,* 44-45.

évocateur d'une crucifixion symbolique du personnage. L'arbre étant généralement associé dans les textes du canon à la représentation phallique, le symbolisme de la scène revêt une dimension quasi religieuse ; on notera également que les deux branches principales représentant la croix de Xenia, forment un Y, chromosome réservé génétiquement à l'espèce masculine. La relégation de Xenia à une blague que fait Bond à ce sujet minimise cependant son potentiel réel. Il est fréquent dans les films de la saga Bond que les caractéristiques saillantes d'un personnage soient contenues dans son patronyme. On peut en effet voir dans le nom de famille de Xenia Onatopp, une forme d'antonomase. Elle est à la fois « on a top » d'un arbre, à la recherche du « top », jouissance ultime, mais sa défaite ne la place plus au-dessus de Bond, d'un point de vue ni sexuel ni professionnel. La hiérarchie hégémonique s'en trouve donc préservée.

Le patronyme d'Elektra King dans *The World Isn't Enough* peut aussi faire référence au désir d'Elektra de gouverner le monde mais ce personnage évoque un aspect supplémentaire du besoin de légitimer la domination masculine sur le plan mondial. Rappelons que l'objectif d'Elektra dans l'histoire est de mettre le monde à ses pieds en contrôlant la totalité du marché pétrolier, et elle compte mener son projet à terme en se jouant de la faillibilité masculine vis-à-vis de ses charmes. Elle est en soi un personnage miroir de Bond si l'on se réfère aux exemples précédemment cités. Contrairement à Xenia, Elektra n'est pas le bras armé de l'ennemi mais elle incarne par métonymie, rappelons-le, la menace sur l'ordre mondial. Une fois encore la confrontation finale entre les deux personnages est localisée dans le champ des relations sexuelles violentes et non désirées[177]. Elektra soumet Bond à une chaise de torture tout en le forçant à accepter ses baisers. La victoire de Bond est mise en scène de manière sensiblement différente. Bond est en tout premier lieu libéré de ses entraves grâce à l'intervention héroïque de son ancien ennemi Valentin, ce que l'on peut assimiler à une forme de collaboration masculine conforme à la nouvelle définition de l'homosocialité. S'ensuit alors une sorte de poursuite qui se termine au dernier étage d'un bâtiment menant à la chambre d'Elektra. L'analogie entre les plans de coupe sur l'escalier et le fait que les personnages principaux, féminin et masculin, se retrouvent au sommet de l'édifice, font immanquablement penser à *Vertigo* de Hitchcock[178]. La sensualité envoûtante et ambiguë d'Elektra et Madeline leur permet

[177] M. Apted, *The World Isn't Enough, op. cit.,* 1:40:21-1:45:35.
[178] Alfred Hitchcock, *Vertigo,* Paramount Pictures, 1958.

en effet de semer la confusion dans l'esprit des hommes, illustrée métaphoriquement par l'image de l'escalier. La mort d'Elektra n'est toutefois pas accidentelle. James Bond use de son revolver, un autre symbole phallique, pour mettre fin aux jours de son ennemie qui refuse de croire qu'il est capable de la tuer tant elle a su se faire aimer de lui. La caméra est placée derrière Bond cette fois, pour que le spectateur partage avec lui la fin d'Elektra et puisse voir son corps s'écrouler sur le lit. Le personnage féminin est alors dépossédé de son pouvoir en étant cette fois renvoyé à la sphère intime ; le lit n'est que le lieu de leurs ébats et l'endroit où elle avait pris psychologiquement et physiquement l'ascendant sur lui. Bond est alors seul au plus haut étage du bâtiment et confirme sa suprématie. Le plan en plongée qui place l'arme de Bond dans la moitié supérieure de l'image et qui pointe vers Elektra placée au second plan, en est une parfaite illustration[179].

On peut cependant s'interroger sur le risque potentiel qu'un recours à la violence sur un personnage féminin par un personnage masculin peut représenter sur les comportements masculins en société. C'est pourquoi au niveau national la visibilité de la domination masculine doit davantage s'entendre comme une représentation métonymique des relations internationales que comme une représentation des rapports homme-femme dans la vie quotidienne. Derrière cette violence poussée à son paroxysme, c'est toute l'expression d'une crainte que le système construit autour du phallus ne s'écroule qui se fait jour, en parallèle à une narration qui démontre qu'il peut être préservé. Outre cette potentielle lecture qui associe les fins violentes de Xenia et d'Elektra a un anathème à l'égard de la nature des hommes, il est également envisageable de considérer la victoire de Bond comme un moyen pour les hommes de se rassurer sur la nouvelle compétition avec les femmes sur le marché du travail à la suite de la transformation économique des pays pionniers de l'industrialisation. Si l'on compare Bond à Xenia d'un point de vue strictement professionnel, on ne peut nier que tous deux font sensiblement le même travail. Xenia se pose alors en rivale professionnelle de 007 pour prendre l'ascendant hiérarchiquement sur lui. David Collinson et Jeff Hearn transposent justement dans le domaine du travail l'analyse de Kimmel sur l'hégémonie contestée et leur constat justifie d'envisager la confrontation entre Bond et Xenia comme une métaphore des relations homme-femme sur ce nouveau marché du travail :

[179] Voir Figure 65, page 415.

> [Kimmel's] definition of 'hegemonic masculinity' sets the standard against which men are measured and against which other forms of manhood are evaluated, a notion of manhood that is equated with being strong, successful, capable, reliable and in control. Kimmel argues that masculinity is 'a defence against the perceived threat of humiliation and emasculation in the eyes of other men'. In this sense, dominant cultural definitions of masculinity are strongly related to the place of men's practices in work, employment, and organizations, and thus in some cases management[180].

Dans une certaine mesure, il est possible de comparer les personnages de Xenia et de Mrs Wilkinson dans *Billy Elliot* puisque toutes les deux s'approprient les attributs de travail masculin mais ne parviennent pas à être victorieuses.

M.Campbell, *Goldeneye,* 1:39:21-1:40:10.

M. Apted, *The World Isn't Enough,* 1:41:27-1:45:33.

Figure 65 - Rivalités homme-femme dans la saga Bond

Le caractère éminemment sexuel de Xenia et Elektra peut aussi se comprendre comme un moyen de communiquer aux hommes comment maîtriser leurs pulsions et leurs angoisses vis-à-vis de l'apparente ascension des femmes. Arp et Decker l'expliquent ainsi :

> More to the point, there may be benefit to the sexually charged roles that women like Xenia Onatopp and Elektra King play in Bond films. It is a matter of fact

[180] David Collinson, Jeff Hearn, « Men and Masculinities in Work, Organizations, and Management », *in* Michael Kimmel, Jeff Hearn and Raewyn Connell, eds., *Handbook of Studies on Men and Masculinities,* Londres, Sage, 2005, 289-309, 299.

> that men tend to be more sexually active, even more aggressive than women. When we take into account the fact that more men than women watch Bond movies, it may be a good thing that men can act out some of their fantasies in a 'safe' way rather than involving others. In other words, Bond's sexual escapades could have the positive consequence of acting like the release valve on a pressure cooker even as men struggle for a better understanding of themselves as sexual creatures[181].

L'emphase portée sur la domination physique des hommes dans les films avec Bond dans les années 90 peut par conséquent s'interpréter à deux niveaux. Au niveau international, c'est la menace sous des traits féminins qui doit être vaincue par la nation empruntant quant à elle des traits masculins . Les victoires de Bond sont à la fois rassurantes pour ceux qui douteraient de la remise en cause de leur autorité masculine et, surtout, elles ne justifient le recours à la domination physique qu'à des situations extrêmes, hautement improbables et hyperboliques pour prôner des moyens moins violents de garder le contrôle.

La création du personnage féminin de M, mais aussi la collaboration de Bond avec deux agents secrets féminins dans les deux autres films de la saga *Bond* incarnée par Brosnan[182], nous permettent de corroborer l'hypothèse défendue par Collinson et Hearn, selon laquelle la femme est reconnue comme l'égale de l'homme sur le marché du travail. Cet aveu tout relatif, qui contrarie finalement l'image traditionnelle du rôle dominant du père comme soutien de famille incontesté, se trouve compensé par un discours insistant sur le fait que l'homme reste malgré tout en contrôle de la situation. C'est sur la base d'appréhensions similaires que l'on peut discuter la construction du « Girl Power » au niveau national cette fois.

Oxymores

Le phénomène Spice Girls dans les années 90 a mis en lumière le « Girl Power » qui peut être perçu comme l'une des expressions du post-féminisme spécifiquement britannique, comme le sous-entend Justine Ashby[183] qui met également l'accent sur l'ambiguïté du message porté par le groupe de chanteuses lui-même : « In short, the very

---

[181] Robert Arp, Kevin Decker, « That Fatal Kiss: Bond Ethics and the objectification of Women », *in* Jacob Held, James South, eds., *James Bond and Philosophy,* Chicago, Open Court, 2006,151-159,155.

[182] Les agents secrets Wai Lin dans *Tomorrow Never Dies* (1997) et Jinx dans *Die Another Day* (2002) sont en effet représentées comme des partenaires sensiblement égales à Bond, à ceci près que leur mission commune ne peut être menée à bien que par le travail de Bond.

[183] Justine Ashby, « Postfeminism in the British Frame », *Cinema Journa,* 44:2, 2005, 127-133.128.

logic of 'girl power' confounded any real attempt to politicize it »[184]. Nous avons déjà évoqué le discours paradoxal de Gerri Halliwell notamment sur son allégeance politique au conservatisme mais Ashby considère que le groupe dans son ensemble fait partie de la collusion hétéroclite d'artistes aux inclinations différentes caractérisée par *Cool Britannia*. En outre, elle estime que l'image portée par les cinq membres des Spice Girls fait écho aux « Blair's babes », ces femmes politiques mises en avant par le New Labour pour représenter le renouveau politique de la nation en dépit d'un patronyme terriblement misogyne et passéiste[185]. L'association entre le post-féminisme et l'hégémonie persistante semble par conséquent tenir de l'oxymore dans un récit célébrant le renouveau social. Le film *Spice World* est tout à fait révélateur de ce concept antithétique par nature. La fin du film, que d'aucuns pourraient considérer comme une métalepse filmique autorisant les personnages réels à se moquer de leur propre rôle dans la fiction, ne fait qu'accroître la difficulté à comprendre le « Girl Power » incarné par les Spice Girls, dans la mesure où les protagonistes reconnaissent aussi indirectement qu'elles ne sont pas non plus ces jeunes femmes qui défendent le post-féminisme dans leurs chansons et leurs attitudes en public. Dans le film, le groupe est majoritairement entouré d'hommes, qu'il s'agisse du chauffeur, du manager, du documentariste ou du magnat de la presse à scandale, la seule véritable alliée féminine des Spice Girls étant leur ancienne attachée de presse en congé maternité et qui les fait rêver à leur vie future de mères. On ne peut que constater alors, qu'en dehors de postures savamment entretenues, la vision d'avenir des cinq artistes reste très traditionnaliste. La confusion est d'autant plus entretenue par le personnage de Chief, un homme étrange qui préside à la destinée du groupe en délivrant des messages cryptiques. Un homme veille donc sur ces filles qui se veulent indépendantes. Il est judicieux de souligner que Chief est incarné par Roger Moore, traditionnellement associé à ses prestations dans le rôle de James Bond, donc à l'hégémonie masculine. Pour essayer de mieux comprendre ce qui a pu présider à l'écriture de ce film, Sayeed dresse un parallèle saisissant entre l'histoire du groupe et ses démêlés avec leur producteur initial Simon Fuller dont les cinq artistes souhaitaient se séparer au moment où le film a été réalisé. On peut alors supposer que Chief n'est ni plus ni moins que la caricature de Fuller dont les décisions cryptiques nuiraient potentiellement au groupe. La volonté des *Fab Five* de

[184] *Ibid.,* 129.
[185] *Ibid.,* 128.

s'émanciper d'un producteur pour gagner en autonomie, exprimée à travers ce personnage hautement ridicule, ferait par conséquent davantage sens en comparaison avec le discours officiel du « Girl Power ». Power Sayeed conclut cependant que ce phénomène n'est qu'une expression marketée et vide de sens du post-féminisme, qu'il nomme « feminism-lite » dans son article :

> Girl power, said American singer-songwriter Ani DiFranco, 'is where the life gets sucked out of feminism, and the word becomes a meaningless bumper-sticker'. The notion that women are not treated equally to men, but that they should be, had become a bland values statement for virtually all cultural, political and business organizations – one often claimed, but rarely acted upon. This wider trend had been reflected perfectly, and thus reinforced, by the Spice Girls. The contradictions and emptiness of feminism-lite made it very different things to very different people. The Spice Girls had been both sex objects for straight boys and men, and role models for a large number of girls[186].

Ashby et Power Sayeed se rejoignent sur ce point, et nous permettent de conclure que *Spice World,* au même titre que le message porté par le groupe des cinq jeunes femmes, est une construction commerciale qui participe à l'enrichissement des hommes qui ont su adapter un discours progressiste en une manne commerciale, en vidant le contenu idéologique de sa substance et en ne gardant que des grandes lignes acceptées de tous (égalité hommes-femmes…) mais finalement peu appliquées dans la vraie vie. La comparaison avec les « Blair's babes » n'en est que plus significative : le féminisme propose des alternatives de rupture avec l'hégémonie, le « Girl Power » est davantage un moyen pour l'hégémonie d'en contrôler l'influence. Si *Spice World* peut s'entendre comme le manifeste d'émancipation des Spice Girls dans un monde d'hommes qui les oppresse, le coup d'arrêt donné à la carrière du groupe peu de temps après la sortie et le succès commercial du film en Grande-Bretagne laisse à penser que cette velléité d'indépendance ne fait l'objet que d'une aimable fiction, mais ne trouve pas d'écho significatif dans la vie quotidienne, du moins dans la remise en cause de l'ordre hégémonique. La journaliste Miranda Sawyer écrit d'ailleurs à leur sujet qu'elles étaient « the Girl Power Rangers »[187] pour souligner à quel point les démonstrations de leurs convictions ne tenaient qu'à un spectacle en carton- pâte, assez caractéristique de la série animée pour enfants *Power Rangers*[188]. On constate en revanche que ce mouvement au discours marketé aurait

---

[186] R. Power Sayeed, *1997. The Future that never Happened, op. cit.,* 265.

[187] Miranda Sawyer, "They were the Girl Power rangers", *The Observer,* 21 December 1997, https://newspapers.com/image/258457407/.

[188] La série *Power Rangers* a été créée par Haim Saban et est produite depuis 1993. Sa diffusion est internationale.

finalement des conséquences néfastes dans la pacification des rapports hommes-femmes puisque ce « laddisme au féminin » qui rejette les conventions imposées entretiendrait selon Kitty Nicols un discours misogyne de la part des hommes, notamment ceux se définissant comme « lads » et qu'elle nomme « mischievous masculinities »[189]. Certes, il s'agit dans ce cas de masculinités incontrôlées, ce qui autorise Nick Growse à émettre l'hypothèse qu'une masculinité hégémonique repensée sur des principes de domination moins oppressifs pourrait être préférable à des formes de masculinité qui échappent à tout contrôle :

> This scenario might shed light generally on the meaning of post- war countercultural movements in Britain but particularly on the emergence of new laddism in the 1990s, with its emphasis on masculine pleasure-seeking, its impatience with social constraints, its ridicule of masculine pretensions, its self-lacerating representation of the weak man and more generally its use of subversive humour. Ironically, this interpretation would ostensibly have lads and feminists fighting for the same cause. However, as Barbara Ehrenreich suggests in "The Decline of Patriarchy", the dismantling of patriarchy might lead to new and worse forms of masculine abuse. It would be provocative and sensationalist to suggest that patriarchy is a feminine construction, but it might be considered, from a feminine point of view, as an ideological means, *faute de mieux* and in the absence of reproductive instincts, of containing masculine abuse and obtaining masculine contribution, however unequal, to the work that reproduction entails[190].

Il faut toutefois se garder d'associer trop vite le « Girl Power » à la réaction machiste qui peut en découler. Ashby estime que la véritable expression du « Girl Power » est contenue dans le film de Gurinder Chadha *Bend It like Beckham*[191] qui, après la disparition des Spice Girls, a été considéré par Tony Blair lui-même comme la véritable essence de la nouvelle société qu'il promettait de créer :

> By Chadha's own admission, *Bend It like Beckham,* was intended as 'a girl power movie'. With its rite-of-passage narrative about two teenage girls who struggle with and triumph over the various prejudices that stand in the way of their ambitions to become professional soccer player, the film frames questions of racial and sexual identity within an upbeat, postfeminist idiom. For the prime minister at least, the film exemplified the spirit of Blairite Britain[192].

---

[189] Kitty Nicols, « Moving beyond Ideas of Laddism: Conceptualising 'Mischievous Masculinities' as a New Way of Understanding Everyday Sexism and Gender Relations », *Journal of Gender Studies,* 2016, https://dx.doi.org/10.1080/09589236.2016.1202815.

[190] N. Growse, « The Reluctant Patriarch: The Emergence of Lads and lad Mags in the 1990s », *op. cit.,* 16.

[191] G. Chadha, *Bend It like Beckham,* Kintop Pictures, 2002.

[192] J. Ashby, « Postfeminism in the British Frame », *op. cit.,* 130.

Cette description pourrait tout à fait correspondre à *Bhaji on the Beach* également, à l'exception du fait que les personnages sont des femmes d'âges différents et non uniquement des jeunes femmes. En rapprochant l'histoire des deux films, il est indéniable que les protagonistes de *Bhaji* sont victimes des préceptes rigides sociaux et moraux qui régissent leur vie et souhaitent s'en émanciper. Toutefois, si elles rejettent catégoriquement la violence des époux, elles négocient leur place dans la société tout comme le font Jess et Juliette dans *Bend It like Beckham*. Par conséquent, l'oxymore de l'hégémonie masculine féministe tient davantage dans l'espace négocié par les femmes et concédé par les hommes à leur discrétion que dans la reconfiguration d'une société sur des principes résolument égalitaires entre les sexes. L'analyse du discours hégémonique repensé au niveau « regional » dans les fictions du corpus fait donc écho à notre étude des dénominateurs communs. Elle confirme que, même au sujet de la relation homme-femme, l'espace public n'est pas un espace d'égalité même s'il autorise l'expression de points de vue différents. On peut même remettre ici en question ce dernier aspect tant l'expression du « Girl Power » peut parfois sembler contrôlée. L'étude du discours « national » et « regional » fait ainsi ressortir assez nettement une démarche d'apaisement des anxiétés de la masculinité traditionnelle au sujet des changements sociétaux.

Chiasmes

Au niveau local, le récit hégémonique trahit une autre forme de peur en tentant de relativiser des angoisses identitaires. Prenons pour exemple la séquence qui suit immédiatement l'enterrement dans *Four Weddings and a Funeral,* juste après le coming-out de Matthew[193]. La construction narrative du film qui ponctue chaque changement de situation et saut dans la chronologie est reprise à l'identique après l'épisode malheureux du décès de Gareth. L'échange entre Charles et Tom partageant un parapluie et se demandant si les modèles de leurs parents leur correspondent pleinement est interrompu par le gimmick traditionnel des réveils qui illustrent les retards permanents de Charles aux mariages puis par le traditionnel insert sur un faire-part. La présence de Tom dans le lit de Charles entretient l'incertitude quant à l'évolution de leur relation. Celle-ci se trouve alors corroborée par l'insert sur le faire-part masquant cette fois l'identité de la personne qui va s'unir à Charles, puis par la présence de Matthew comme garçon d'honneur au

[193] M. Newell, *Four Weddings and a Funeral, op. cit.,* 1:25:52-1:29:09

domicile du futur marié. Notons que l'adresse de la cérémonie puis l'arrivée de Charles à l'église dissipent les éventuels sous-entendus. Ce micro-rebondissement comique qui retarde légèrement l'information est en fait un moyen de jouer sur les allusions entre les personnages et les présupposés du spectateur. En outre, l'écho qu'entretient cette scène avec celle de la relation domestique du couple Matthew-Gareth semble vouloir démontrer que le fait de partager le même lit ne signifie pas forcément qu'il est question d'une relation homosexuelle mais d'une relation amicale. L'hétérosexualité des deux hommes est donc rapidement réaffirmée. La scène réfute aussi les potentiels soupçons d'homosexualité cachée au sujet d'un homme qui n'arrive pas à se marier.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral*, 1:26:06.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral*, 1:28:10.

M. Newell, *Four Weddings and a Funeral,* 1:28:14.

Figure 66 - Les clichés sur l'homosexualité dans *Four Weddings and a Funeral*

La justification rapide de la nature des rapports entre Tom et Charles qui survient juste après leur acceptation inconditionnelle de l'homosexualité de leur ami peut également être analysée comme une antithèse qui dissocie la bienveillance vis-à-vis de l'homosexualité et l'absence d'ambiguïté d'une relation amicale forte entre deux hommes. Le film permet alors de préciser la réelle différence entre homosocialité et homosexualité si l'on suit la définition proposée par Haywood et *al* : « The discontinuity between male homosociality and homosexuality results in male homosocial relationships being a form of 'male bonding', which is characterized by homosical desire and intimacy as well as a homosexual panic »[194]. On peut déduire que l'histoire repose sur une forme chiasmique dans la mesure où deux scènes sont en apparence similaires mais portent un sens opposé. On perçoit d'ailleurs que les univers où s'expriment en parallèle l'homosexualité et la sexualité de la masculinité hégémonique sont assez distinctement représentés à l'écran dans *Beautiful Thing*. Les chambres de Jamie et Ste présentent deux décors aux antipodes l'un de l'autre alors qu'on pourrait les imaginer identiques d'un point de vue architectural au sein de la résidence. Jamie a sa propre chambre au décor soigné avec des posters de vedettes du show business au mur et une guirlande lumineuse de couleur qui contrastent avec la chambre que Ste partage avec son grand frère. L'aménagement est rudimentaire, la pièce sert de débarras et est agrémentée d'affiches de football et de petits trophées. Les deux univers divergent et situent Jamie dans un environnement plutôt féminin aux couleurs pastel alors que Ste vit dans un monde plutôt masculin auquel il ne semble pas réussir à s'adapter.

[194] Chris Haywood et al, *The Conundrum of Masculinity. Hegemony, Homosociality, Homophobia and Heteronormativity, op. cit.,*57.

H. MacDonald, *Beautiful Thing,* 21:52. H. MacDonald, *Beautiful Thing,* 08:31.

Figure 67 - Constructions chiasmiques dans *Beautiful Thing*

Le plan large qui représente Ste dans sa chambre en train d'essayer de nettoyer les chaussures de sport qu'il a empruntées en cachette à son frère rappelle l'expression anglaise « to be in someone else's shoes » et suggère que Ste a beau chercher à trouver sa place dans ce milieu masculin qui joue au football ou pratique la boxe, mais qu'il n'y est pas à sa place. La sienne est dans le monde de Jamie qui refuse de jouer au football et préfère les comédies musicales. Une fois encore Ste et son frère sont des figures chiasmiques. L'un comme l'autre peut porter les chaussures de sport ; ils sont indifférenciés physiquement mais là où le frère a le privilège de posséder la paire de chaussures, Ste ne peut que l'envier ou essayer d'emprunter lesdites chaussures en cachette au risque de les souiller. Le personnage masculin normatif demeure par conséquent un modèle à reproduire et Ste ne peut pas cacher son incapacité à être comme son frère. Le film ne fait donc pas l'économie des clichés imputés aux hommes gays, et il les cautionne d'une certaine façon en ne les remettant pas en cause. On retrouve ici l'écueil que Battles et Hilton-Morrow soulignent au sujet de la série TV américaine *Will and Grace* [195] qui obéit à la convention des sitcoms TV américaines selon laquelle l'homosexualité est un défaut de masculinité[196]. Elles estiment que le personnage de Will peut être perçu comme une menace pour la pérennité du modèle hégémonique, tant il peut se prêter à une lecture qui le rangerait du côté des personnages hétéronormés. C'est tout à fait le cas de Ste qui joue au football et se prête aux mêmes rituels que ses camarades

[195] David Kohan, Max Mutchnick, *Will and Grace,* NBC, 1998-2006.
[196] Kathleen Battles, Wendy Hilton-Morrow, « Gay characters in Conventional Spaces: *Will and Grace* and the situation Comedy genre », *Critical Studies in Media Communication* 19:1, 2002, 87-105, 90, https://doi.org/10.1080/07393180216533.

contrairement à Jamie qui s'y oppose ouvertement. Ainsi, Battles et Hilton-Morrow expliquent la nécessité pour les scénaristes de révéler une faille dans le personnage hétéronormatif en apparence pour marquer une différence notable qui ne prêtera plus à confusion sur son identité et rassurera en somme les spectateurs sur leur propre sexualité[197]. Ste qui mesure sa légitimité à porter les chaussures de son frère fait bien écho à l'image de défaut d'homosexualité associée traditionnellement aux masculinités non hégémoniques. Les chaussures autorisent le frère de Ste à collectionner les succès, comme l'attestent les coupes sur l'étagère, alors que le lit de Ste n'est décoré d'aucun signe de succès associé à la prouesse physique masculine. Même si, contrairement à *Will and Grace,* il peut être objecté que *Beautiful Thing* met en lumière le discours hétérosexiste pour mieux le contester, il n'en demeure pas moins que ses deux personnages principaux, soit dans leur comportement, soit dans leur difficulté à s'imposer, sont présentés comme des hommes conformes aux clichés.

Le récit qui se fonde sur le chiasme identitaire permet de distinguer la masculinité hégémonique de toute autre forme de masculinité aussi proche soit-elle du discours traditionnel. Il révèle toutefois une autre forme d'appréhension du masculin dominant qui exprime le besoin de ne pas être pris pour un autre, considéré plus faible. Les exemples cités précédemment permettent d'illustrer la manière dont Bourdieu conçoit l'essence de la virilité : « La virilité, on le voit, est une notion éminemment *relationnelle*, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de peur du féminin et d'abord en soi-même »[198]. C'est la présentation au regard qui importe. Les personnages de fiction jouent par conséquent une double fonction, ils sont soumis au regard des autres à l'intérieur de la narration et fonctionnent comme des modèles créés de toute pièce qui permettent à un public, en l'occurrence ici un public hétérosexiste, de renforcer une approche hégémonique contestée dans leur quotidien. Il ne s'agit toutefois pas d'oblitérer, par la force ou l'invisibilisation, un modèle non conforme à leurs yeux, mais de marquer clairement les caractéristiques qui leur permettent de souligner les différences qui justifient la continuité de leur domination. La construction de l'identité sexuelle, on le voit, reste donc subordonnée au regard des autres au même titre que toutes les autres composantes

[197] *Ibid.,* 91.
[198] P. Bourdieu, *La Domination Masculine, op. cit.,* 83-84.

de l'identité en raison d'un besoin de reconnaissance par un groupe. En l'occurrence le groupe des hommes ne s'avère pas plus inclusif que les autres groupes identitaires.

Le discours des fictions filmiques commerciales britanniques des années 90 trahit les potentielles angoisses du modèle hégémonique sur la contestation de sa légitimité. Il apporte des inflexions nécessaires au récit traditionnel pour assurer la persistance de la domination sur les autres individus. Les modèles hégémoniques visibles ou palpables dans les films de notre étude plaident certes pour une ouverture de l'espace aux autres sexualités mais démontrent aussi que des distinctions significatives demeurent et ne peuvent donc pas disputer une certaine autorité. Il a beaucoup été question dans cette partie de l'importance du regard des hommes sur les autres. Bond, qui pourrait paraître humilié par des femmes aux yeux du spectateur, maintient toujours son autorité. Les mouvances post-féministes, plus ou moins contrôlées, suscitent quant à elles un certain désir aux yeux des hommes. Enfin, il est établi qu'une distinction entre homosocialité et hétérosexualité peut facilement être identifiée. Ce discours hégémonique illustre finalement assez bien le concept de « police » initié par Rancière. On peut en effet considérer que le discours de « groupe » autorise de nouvelles expressions de l'individualité mais leur attribue une latitude mesurée qui ne peut jamais venir contester l'image traditionnelle et permet même de façonner leur degré d'acceptabilité sociale à l'aune de celle-ci. On dessine alors par le truchement de cet exemple le difficile espace de construction octroyé aux personnages rhizomatiques. Entre la relative rupture avec l'autorité institutionnelle et le besoin de se sentir conforme au sein d'un groupe, l'individu masculin n'a en effet que peu de liberté pour faire sa place dans la maison des hommes s'il souhaite faire accepter sa différence. Pourtant, si l'on considère que le personnage masculin est une construction en trois dimensions, comme le fait Newman au sujet du Bond incarné par Daniel Craig, il semble bien qu'un tiers-lieu masculin existe. C'est ainsi qu'après avoir montré que les regards traditionnels pouvaient être épargnés ou consolés par les films commerciaux des années 90 en Grande-Bretagne, nous allons tenter de révéler comment l'universalité de ces œuvres les autorise à représenter le passage vers un espace masculin propice à la réinvention de soi.

C) La troisième dimension masculine

Dans son étude sur la nature de la masculinité, Steve Garlick questionne le modèle défendu par Giddens dans les années 90 selon lequel l'individu a la possibilité d'évaluer la pertinence du discours social traditionnel dans sa construction au quotidien. Loin de garantir un modèle social stable comme l'estime Giddens, cette possibilité offerte au sujet d'adapter le discours à son environnement peut être envisagée d'après Garlick comme une menace à l'ordre social tel qu'il a été initialement conçu[199]. L'indiscipline grandissante du personnage de Bond dans les productions de la saga depuis les années 2000 est un exemple qui tend à donner raison à cette hypothèse. Les films de notre étude peuvent vouloir obéir à la même logique. L'individuation des hommes et la réponse personnelle qu'ils apportent à leurs problèmes du quotidien permettent de mettre au jour un ensemble de stratégies de reconstruction de la masculinité qui s'écartent significativement des attendus sociaux traditionnels. L'homme se voit conférer un droit de regard lui autorisant cette liberté de juger de ce qui est bon pour lui ou non en fonction de la situation. Cette troisième dimension du masculin, qui renvoie à sa capacité de prendre des libertés vis-à-vis des attendus hégémoniques, peut alors tout à fait le conduire à réfuter complètement le récit collectif pour favoriser une approche individuelle, voire individualiste. Cet espace d'émancipation masculine mérite par conséquent d'être mesuré pour montrer en quoi le modèle hégémonique unique, à force de réécriture et d'ouverture sur des modèles jugés subalternes, peut conduire à sa propre disparition au profit d'une multitude d'identités sociales que nous avons déjà qualifiées de constellations.

Corps et regards

Butler estime que le genre se définit par les actions imposées à chaque sexe : « In the first instance, performativity must be understood not as a singular deliberate 'act', but rather as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names »[200]. Butler souligne en effet l'absence de choix proposé aux individus comme justification première de sa théorie. Par conséquent, pratiquer une activité

---

[199] Steve Garlick, *The Nature of Masculinity. Critical Theory, New Materialisms, and Technologies of Embodiment,* Vancouver, UBC Press, 2016, 15.

[200] Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of « Sex »* (1993), Londres, Routledge, 2011, XII.

contraire à celle de son sexe est perçu comme une transgression et cela se vérifie dans l'usage que font les individus de leur corps. *Brassed off* offre en cela un exemple éloquent de genre performatif. Le retour des hommes de la mine est filmé comme une succession d'événements ritualisés qui placent le corps de l'homme au rang d'outil nécessaire à la réalisation du travail. La scène où les hommes prennent une douche commune s'inscrit dans la chronologie des tâches à accomplir avant de quitter le lieu de travail[201]. Le corps masculin n'a donc pas d'autres valeurs aux yeux des autres hommes. Ce n'est pas le cas lors de la présentation de Gloria à l'orchestre lorsque celle-ci est affublée par l'un des musiciens du surnom de « Gloria's tits »[202]. Cette réflexion sexiste en parallèle avec la scène de la douche met en exergue la fonction du corps féminin au regard des hommes ; il est soumis à leur appréciation, ce qui est traditionnellement présenté comme un privilège exclusif du genre masculin. Michot explique en effet que dans la distribution des rôles genrés il revient à l'homme de contempler : « the man is the bearer of the gaze » ; l'homme est donc actif alors que la femme doit se soumettre à son regard, devenant de ce fait passive[203]. Kelly Farrell souligne alors le message transgressif porté par *The Full Monty* : « If the *Full Monty* can in part be read as a fable of decay, the nit can also be considered an allegory of the gaze »[204]. En reprenant les théories de Laura Mulvey sur le plaisir spectatoriel où le corps féminin est l'objet du plaisir du public, Farrell démontre que la reconversion inattendue des six ouvriers au chômage dans le striptease pour le plaisir des femmes inverse totalement les rôles. Le regard est en effet un des éléments-clefs de l'intrigue du film. Chacun des six hommes doit apprendre à accepter le regard de ses compagnons et surtout à susciter l'intérêt du regard féminin. En apprenant à devenir objet de regard, chaque homme ré-évalue tout d'abord sa propre condition. Le spectateur comprend que les attributs masculins de Guy sont hors-normes grâce à un plan panoramique horizontal présentant les réactions de chaque homme dans l'assistance[205]. Leur surprise n'est exprimée qu'à travers leur regard. Celui de Nathan est aussitôt caché par son père après une première réaction de surprise. Toutefois, l'exemple le plus manifeste de cet apprentissage du regard est porté par le personnage de Dave, car il ne

---

[201] M. Herman, *Brassed Off, op. cit.,* 45:38-45:52.
[202] *Ibid.,* 12:20.
[203] J. Michot, « You haven't Seen the Last of Men », *op. cit.,* 58.
[204] Kelly Farrell, « Naked Nation. *The Full Monty,* Working-class Masculinity and the British Image », *Men and Masculinities* 6:2, 2003, 119-135, 121, https://doi.org/10.1177/1097184X03255844.
[205] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 32:38-34:10.

s'agit pas ici d'un élément comique de l'histoire. Dave est en effet complexé par son embonpoint et soupçonne sa femme de trouver un collègue davantage à son goût. Sa peur de se présenter nu face à une audience féminine s'explique par sa méconnaissance du regard féminin. Lorsqu'il épie son rival potentiel caché derrière une gondole de supermarché, on remarque que la séquence est constituée d'une alternance de champ-contrechamp qui illustre ici l'incapacité pour Dave de changer de point de vue au propre comme au figuré [206]. Son diagnostic repose donc sur des critères hétérosexistes d'appréciation du physique. Sa femme lui expliquera plus tard toute l'erreur de son jugement. Il serait d'ailleurs erroné de considérer que le fait d'accepter de soumettre son corps au regard féminin est un défaut de masculinité. Michot rappelle par exemple les rumeurs de défaut de masculinité non assumée des bodybuilders dans les années 80[207]. *A contrario*, apprendre le regard féminin est un moyen de reprendre le contrôle. En effet, et Michot le souligne également, le fait de positionner la caméra derrière les stripteasers d'un soir lors de la scène finale attire l'attention non pas sur la performance qui est en train de se jouer mais sur la réaction positive d'un public féminin entièrement acquis au spectacle. Cela fait écho à la scène qui constitue l'élément déclencheur de l'intrigue lors de la découverte par Gaz de l'émoi féminin devant un corps masculin, un concept qui lui était jusque-là étranger. La caméra ne se focalise nullement sur le show mais sur Jean qui extériorise tout le plaisir qu'elle éprouve à le regarder[208]. La scène finale prouve que les six hommes de la troupe ont finalement compris les attentes de leurs spectatrices. Ils sont accueillis par les mêmes cris d'exaltation que les stripteasers professionnels. En acceptant d'endosser un rôle traditionnellement attribué au corps féminin, Gaz et son équipe reprennent finalement l'avantage sur les femmes en sachant susciter et contrôler leurs désirs. Michot dresse d'ailleurs le constat suivant : « Patriarchy is not quite dead. Indeed, in the last scene, the six strippers are definitely in control: they dominate the frame and play with the women's desire, since they alone will decide if and when they 'take off their hats' »[209]. Émettons par conséquent l'hypothèse que le patriarcat change seulement de forme ou élargit le choix des rôles genrés.

---

[206] *Ibid.,* 35:52 – 36:13.
[207] J. Michot, « You haven't Seen the Last of Men », *op. cit.,* 54.
[208] P. Cattaneo, *The Full Monty, op. cit.,* 08:15 – 08:20.
[209] J. Michot, « You haven't Seen the Last of Men », *op. cit.,* 61.

Pour revenir à l'affirmation de Farrell sur la dimension allégorique du film et sur la présentation au regard comme moyen de (re)prendre le pouvoir, on remarque que la littérature britannique fait état de cette nouvelle stratégie de domination qui place la féminisation du corps masculin, devenu objet de regard, au cœur de la reconstruction identitaire de l'homme. Hanif Kureishi, dans sa nouvelle « Philip », en fait explicitement cas. Son narrateur, qui relate sa relation de subordonnée à un ami qu'il juge supérieur à lui en tout point, avoue avoir apprécié maîtriser son regard en déambulant nu devant lui : « I just liked being desirable, and fancied the idea, for a time, in being in what I considered to be the 'feminine' position. It was the first time I'd had such power over anyone, the ability to make them crazy »[210]. Il importe de remarquer que le narrateur est hétérosexuel et joue du regard de son ami bisexuel. Ainsi, Kureishi place la performativité du corps masculin au quotidien toujours dans sa fonction utilitaire, certes, mais hors des champs limités du genre. Qui plus est, l'aveu du narrateur exprime une prise de conscience individuelle d'une dimension de sa nature jusque-là inconnue car absente du discours hétéronormatif. Il n'est plus question ici de défaut de masculinité associé au comportement sexuel et à la passivité du personnage, mais au contraire d'une alternative proposée au personnage normatif pour prendre le pouvoir sur quiconque semble le dominer par ailleurs. Dans la nouvelle de Kureishi, Philip est un homme violent et manipulateur qui fait office de modèle pour le narrateur qui le compare à un grand frère. La nudité du narrateur est finalement son seul avantage lui permettant un temps de se sentir supérieur à lui.

L'industrie musicale britannique suit une trajectoire similaire. Georgina Gregory explique que les « boy bands » des années 90 marquent une étape significative de l'objectivisation du corps à des fins marketing cette fois. En comparant en particulier les clips du groupe britannique Take That aux productions cinématographiques dont elle estime qu'elles sont à l'origine de cette évolution, Gregory note une différence significative quant à la relation des artistes au regard du public[211]. Selon elle, les « boy bands » nourrissent directement les attentes du regard spectatoriel contrairement aux personnages de fiction qui ne se soumettent directement qu'au regard les uns des autres :

---

[210] Hanif Kureishi, « Philip », *Collected Stories,* Londres, Faber, 2010, 683-699, 689.
[211] Georgina Gregory, *Boy Bands and the Performance of Pop Masculinity,* New York, Routledge, 2019, 97.

> [In] Take That's queer performance in the video accompanying *Pray,* Paul MacDonald notes the way close-ups of sculpted and shirtless bodies emphasize the band members' youthful good looks, providing a visual spectacle ostensibly designed to gay males and female spectators. Similar homoerotic readings are invited in *These days* [...]. The fact they are portrayed being preened in a beauty salon, enjoying spray tans and hair styling, further underscores their preparation and intention to be looked at[212].

Pour expliciter l'affirmation de Grégory, il faut reconnaître aux personnages de fictions cinématographiques une valeur d'exemple dont s'emparent les producteurs musicaux pour communiquer au public ce plaisir spectatoriel potentiel, ce qui est tout à fait vérifiable dans *The Full Monty.* Toutefois, et on le retrouve aussi dans la nouvelle de Kureishi, les artistes de « boy bands » jouent aussi un jeu. Il est impossible de ne pas leur reconnaître la même nature que celle qui a présidé à la création des Spice Girls. Dans ce cas précis, la notion de domination a pour objectif de convaincre une clientèle d'acheter des produits dérivés estampillés à l'image du groupe mais la stratégie de présentation du corps masculin au regard reste fondamentalement la même.

Sur le plan politique enfin, cette mise à nu de l'homme, certes plus symbolique, devient également un argument permettant à des hommes de premier plan de négocier une période délicate où leur légitimité est mise en cause. Farrell estime en effet que promettre le « Full Monty » est en somme une métonymie de la nation qui est à réinventer et rappelle que Tony Blair et le Prince Charles ont tous deux eu recours à cette image pour tenter de réaffirmer la légitimité de leur pouvoir[213]. Jon Herskovitz écrit par exemple dans *Variety* en 1998 que Blair, en utilisant l'expression « to go the Full Monty », exprime toute sa *détermination* à rénover totalement l'économie du pays[214]. Le Prince Charles, quant à lui, a rejoué la scène de la file d'attente au *Job Centre* pour promouvoir l'action de sa fondation en faveur des jeunes à Sheffield en 1998[215]. Outre l'impact positif en termes de communication pour son action, beaucoup de commentateurs d'alors y ont perçu une stratégie de réinvention du pouvoir monarchique après le scandale Diana[216]. Cette

---

[212] *Ibid.,* 98.
[213] K. Farrell, « Naked Nation. *The Full Monty,* Working-class Masculinity and the British Image », *op. cit.,* 129-133.
[214] Jon Herskovitz, « Blair Going Full Monty », *Variety,* January 1998, https://variety.com/1998/scene/vpage/blair-going-full-monty-1117435387/.
[215] Sally Bedell Smith, *Charles: The Misunderstood Prince,* Londres, Michael Joseph, 2017, 362.
[216] Le site *You* du *Daily Mail* qui traite des personnes célèbres et au monde de la mode : www.you.co.uk, consacre un article à cet événement médiatique. Michael Hogan: « Where Were You when : Prince Charles did the Full Monty Dance? », April 21, 2019, https://www.you.co.uk/where-were-you-when-charles-did-the-full-monty-dance.

réappropriation politique du phénomène *The Full Monty* est caractéristique du changement de regard de la société sur l'objectivation du corps masculin. Remarquons également le mouvement inverse initié par la démocratie culturelle qui place la culture populaire comme moyen d'influence de la communication politique et non le contraire. En outre, le fait de permettre à l'homme de jouer de son corps l'autorise également à explorer une autre dimension de son identité.

Pour conclure cette démonstration, ajoutons que l'étude sociologique conduite par Katy Pilcher sur les motivations des femmes spectatrices de strip-tease masculin en Grande-Bretagne met en évidence un élément significatif[217]. Si la majorité des femmes interrogées reconnaissent éprouver un certain plaisir à regarder les danseurs se dénuder sur scène, elles insistent surtout sur l'occasion que ce spectacle leur offre pour se retrouver entre elles. Elles s'approprient en somme un espace réservé. Il nous semble que c'est justement le message de la scène finale de *The Full Monty*, où les hommes, en se mettant à nu, se présentent dans leur vérité et leurs différences au sein d'un espace féminin dont ils ne soupçonnaient pas l'existence. On peut alors supposer que cela illustre un changement du regard de l'homme sur le partage de l'espace en société.

Vers une identité queer

Il ne s'agit pas ici de discuter la théorie « queer » mais simplement d'expliquer le sens de ce terme pour mieux appréhender les perspectives d'identité masculine qui sont proposées aux Britanniques par le biais des fictions commerciales des années 90. Tim Edwards en dresse les grands traits en estimant que ce qui est « queer » est ce qui réfute l'identité individuelle définie par une politique de genre imposée[218]. Il n'est pas inutile d'en préciser ici toute la difficulté d'appréhension. Dominique Memmi considère par exemple que *Billy Elliot* ouvre la voie à la nouvelle identité du corps ouvrier, estimant qu'il s'agit du « masculin conjugué au féminin »[219]. Il faut toutefois se garder de considérer que le ballet est une activité traditionnellement féminine, sous peine de renforcer le discours de genre. Jacqui Miller établit un parallèle très intéressant entre le genre filmique attribué à *Billy*

---

[217] Katy E.M Pilcher, « A 'Sexy Space' for Women ? Heterosexual Women's Experiences of a Male Strip Show Venue », *Leisure Studies* 30:2, 2011, 217-235, http://doi.org/10.1080/02614367.2010.512048
[218] T. Edwards, *Cultures of Masculinity, op. cit.,* 20.
[219] Dominique Memmi, « La recomposition du masculin dans les milieux populaires : une issue à la domination sociale ? », *Le Mouvement Social,* 18, 2002, 151-154, 154.

Elliot, Brassed Off ou *The Full Monty,* et l'évolution des personnages de ces fictions. Miller qualifie ces films d'« hybrid »[220], terme que nous avons rencontré à plusieurs étapes de notre recherche. Nous avons déjà signalé notre méfiance vis-à-vis des genres filmiques et nous pourrions ajouter *East Is East* à la liste de Miller car toutes ces fictions ont en commun de convoquer des caractéristiques inhérentes à des genres divers. Il en est naturellement de même pour leurs personnages, et Miller considère que Billy, partiellement déguisé en cygne, est une sorte de métaphore caractéristique de son identité « hybride », un mélange des genres. Il est préférable de se garder de supposer que Billy exprime son homosexualité sur scène en reprenant les traits d'un cygne, traditionnellement interprété par une ballerine. Il faut pour cela se rappeler que Billy est révolté à l'idée que l'histoire de ce ballet repose sur l'interdiction faite à deux personnages de s'aimer[221]. Pour étayer ce propos, rappelons aussi comment Matthew Bourne, à l'origine de la version exclusivement masculine du *Lac des Cygnes,* déclare avoir envisagé son œuvre : « It's been interpreted as a homosexual story, but that wasn't the explicit intention. The prince's relationship with the swan is more about a repressed young man's need to be loved, rather than about any sexual desire »[222]. La scène finale de *Billy Elliot* n'est donc pas un coming-out déguisé mais doit plutôt se comprendre comme l'expression d'un choix personnel de s'affirmer en puisant dans des moyens autrefois interdits par la convention de genre. Si l'on considère la définition qu'Agnès Gayraud donne de la « Pop », cela fait également de Billy un personnage héritier de cette culture :

> Puisque, plus que tout autre art musical, la pop s'est attachée à exprimer les situations particulières et individuelles, et qu'elle est mue par l'avènement incessant de nouveaux prétendants à l'expression, c'est d'abord à cette échelle, au gré des émancipations de race, de sexe et de genre, de classe et de génération qu'elle a progressé – et fait progresser les consciences. La contestation de l'expression majoritaire par des minorités qui réclament le droit à l'expression, qui a remis en cause, transformé, fait périmer ses normes expressives, a éminemment nourri ses modèles de négativité et d'avant-garde.[223].

La performance « queer » de Billy s'entend donc comme une réaction à l'injustice et comme l'expression d'une libération des entraves de la norme, jugée inadéquate dans sa situation personnelle. Mais, dans la mesure où il s'agit d'un acte conscient, c'est aussi la

---

[220] J. Miller, « Criss-Cross: Identity and Transformation in Re-reading Billy Elliot », *op. cit.*, 545.
[221] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 46:59-48:18.
[222] Anna Tims, « How We Made Matthew Bourne's Swan Lake », The Guardian, 14 October 2013.
[223] Agnès Gayraud, *Dialectique de la Pop,* Paris, La Découverte, 2018, 467.

manifestation d'un changement de regard de l'individu sur lui-même qu'il faut cette fois envisager.

Cela invite à mobiliser un autre exemple de personnage « pop » ou « queer » souvent négligé. Tony, le compagnon de la mère de Jamie dans *Beautiful Thing,* mérite en effet l'attention. Il a déjà été fait mention de son appréhension du ballon rond, qui représente pour lui un monde de conventions et de responsabilités non désirées, mais Tony présente d'autres dimensions tout aussi intéressantes. Il réprouve ouvertement qu'une femme soit qualifiée de « bird »[224] dans le langage à la mode et n'hésite pas à emprunter la chemise de nuit de sa compagne pour déambuler dans l'appartement[225]. On notera enfin qu'il n'a pas de travail précis, et que Sandra lui assigne la responsabilité des tâches ménagères dans le foyer, en particulier celle de préparer les repas. Sa modestie, tant dans les apparences que dans le comportement, n'en font pas non plus un médiatype. Tony est par conséquent le véritable trait d'union entre les identités masculines dans le film. S'il peut être regrettable de noter une relative conformité des jeunes garçons gays et des hommes hétérosexuels aux modèles hétérosexistes dans le film, Tony fait de son côté voler en éclats toutes les conventions relatives à la masculinité traditionnelle. Il est le double inversé de Sandra dont on a évoqué l'attitude parfois masculine mais aussi le miroir inversé du meneur de revue travesti du pub où se rendent Jamie et Ste[226]. Ce dernier revendique son apparence empruntée aux codes féminins pour exprimer son homosexualité. Tony n'a rien d'autre à signifier à travers les vêtements de sa femme, si ce n'est son manque de considération face aux conventions qu'on lui octroierait comme on lui ferait une passe au football. Dans les deux cas toutefois, l'identité du personnage est l'objet d'une création individuelle et non l'appropriation de codes imposés. Cela rejoint le postulat que dresse Alan Sinfield au sujet de la difficulté pour Billy, entre autres personnages de fiction, d'imposer la version de son identité telle qu'il la conçoit : « [these films] afford an 'index of the difficulty of inventing new forms of political and social identities'. They are what we have to work with, while pointing towards more positive intiatives»[227]. Il faut entendre le constat de Sinfield comme une reconnaissance de la valeur éducative du film commercial qui peut proposer un modèle différent et le faire accepter. Les fictions commerciales participent alors à la

---

[224] H. MacDonald, *Beautiful Thing, op. cit.*, 26:47.
[225] *Ibid.,* 52:09 – 52:30.
[226] *Ibid.,* 1:00:17-1:01:12.
[227] Alan Sinfield, « Boys, Class and Gender: From Billy Casper to Billy Elliot », *History Workshop Journal* 62, 2006, 166-171, 170.

visibilité des nouvelles expressions de la masculinité. C'est le même cheminement que suit Hanif Kureishi dans ses nouvelles écrites entre les années 1990 et 2010. Bettina Schötz attire l'attention sur cette période particulière dans la création artistique de Kureishi ; elle souligne toute la valeur de ses écrits pour qui souhaite étudier l'évolution des représentations du masculin :

> [...] later stories tend to emphasize the constructedness of gender identity and offer examples of new forms of masculinity, spannning from men eager to adapt to the demands of a relationship of equal power with their female partners to self-declared 'feminist house-husbands'[228].

La conclusion de la nouvelle « Philip » est en cela assez éloquente et fait écho à la construction des nouveaux hommes présents à l'écran. Le narrateur, après avoir évoqué le souvenir de sa relation tumultueuse avec son meilleur ami, fait le constat suivant : « Thank God, even now I am capable still of rebelling against myself »[229]. A l'instar du narrateur dans cette nouvelle, bon nombre d'exemples de personnages de fiction sont en effet confrontés à eux-mêmes et à leurs dilemmes intérieurs pour affirmer leur refus du discours sur lequel leur éducation a reposé, ou pour s'opposer au diktat de leurs proches. Nous avons cité Gaz et Billy Elliot, mais il est aussi possible d'évoquer les six fils dans *East Is East* qui souhaitent vivre une vie en cohérence avec ce qu'ils sont et non avec les valeurs qui leur ont été inculquées, comme nous allons l'évoquer plus avant.

Tony semble par opposition être arrivé au terme de ce conflit intérieur[230]. Du moins ce n'est pas son cheminement vers la construction de son identité qui fait l'objet de l'histoire. Il affiche une singularité qui rompt avec l'attitude des autres hommes et son non-conformisme ne le rend pas « interchangeable » pour reprendre ce que Michot dit des stripteasers au début de *The Full Monty*[231]. Tony constitue un exemple de masculinité individuelle qui investit une nouvelle dimension l'autorisant à jouer avec les codes du genre. C'est pourquoi le terme « creolisation », avec un « c » minuscule, proposé par David Buchbinder, s'avère particulièrement pertinent pour qualifier le caractère tridimensionnel de la nouvelle identité masculine portée à l'écran :

---

[228] Bettina Schölz, « 'What is a Man?', or the Representation of Masculinity in Hanif Kureishi's Short Fiction », *DQR Studies in Literature* 58, 2015, 217-250, 218, https://doi.org/10.1163/9789004299009_012.
[229] H. Kureishi, « Philip », *op. cit.,* 699.
[230] Voir Figure 68, page 435.
[231] J. Michot, « You haven't Seen the Last of Men », *op. cit.,* 51.

> This is a description almost of postmodern culture itself. And perhaps this is the place to begin thinking of the possibility of a new masculinity, one that (unlike the conservative masculinities with which we are familiar or like the nostalgic one advocated by Bly and Biddulph) is capable of continual shifts and alterations, now adapting parts of more traditional masculinities and blending them with new feminisms, now with new notions of male–male relations, and so on, so that new constellations of what may count as hegemonic *masculinities* may be given the chance to come into being. In such circumstances, we may feel free enough to abandon the idea that men *must* conform to a certain model of the masculine if they are to be counted as men, and come to recognize that "masculinity" is simply the totality of how *all* men might choose to enact socially the fact of their maleness[232].

La créolisation du masculin tient par conséquent dans la capacité de l'individu à exercer son libre-arbitre en dehors des conventions qui lui ont été imposées. Elle peut être perçue comme une expression par l'homme de sa féminité intérieure, mais cela peut aussi être compris comme la capacité pour le sujet d'évaluer ce qui est bon pour lui, quitte à emprunter des voies qui ne lui étaient jusque-là pas ouvertes.

H. MacDonald, *Beautiful Thing,* 52:12.

Figure 68 - La créolisation du masculin dans *Beautiful Thing*

La troisième voie

La réécriture de soi, qui est au cœur de la « self-therapy »[233] prônée par Giddens, est censée favoriser l'expression d'une multitude d'identités pour permettre à chacun de se sentir intégré dans la vie publique et d'y prendre part. Giddens avertit d'ailleurs que cela peut induire des changements drastiques dans la vie d'un individu : « Taking charge of

[232] D.Buchbinder, *Studying Men and Masculinities, op. cit.,* 180.
[233] A. Giddens, Modernity and self-identity, *op. cit*., 70-71.

one's life involves risks, because it means confronting a diversity of open possibilities »[234]. On subodore dans ce concept initié par Giddens les prémices de la troisième voie qu'il souhaite défendre en montrant qu'il est loisible à l'individu de se construire en dehors de l'uniformité prescriptive du collectivisme et du désintérêt de l'individualisme pour la vie commune. Schölz note par exemple dans les nouvelles de Kureishi traitant de l'évolution de la masculinité le caractère « chameleon-like » des identités masculines[235]. En utilisant cette métaphore, Schölz ne fait pas référence à la capacité du masculin à se fondre dans la masse mais au contraire à se distinguer en ayant conscience des nombreuses facettes de sa personnalité, sans pour autant renier sa vie sociale. L'analyse de la représentation des choix proposés à Billy Elliot pour se réaliser dans la société permet de percevoir plus clairement comment envisager cette troisième dimension de l'expérience masculine.

Trois séquences-clefs du film sont mises en parallèle par le réalisateur et méritent d'être comparées : les images d'archives de la comédie musicale *Top Hat*[236] avec Fred Astaire[237], la promenade de Billy et Debbie dans la rue[238] et le raccourci proposé par Michael à Billy lors du cours d'éducation physique[239]. Le court extrait de *Top Hat* représente le personnage joué par Astaire en train de danser avec les autres membres de la troupe, mais en suivant une ligne parallèle aux autres. Dans le film, cela constitue le premier indice de la distinction à laquelle aspire Billy en choisissant la danse. Il s'agit de se démarquer sans rompre avec le collectif des hommes. *A contrario*, Debbie et Michael lui proposent des chemins qui oblitèrent sa liberté de choisir et entravent ses projets. Ceci est représenté dans les deux scènes par les murs qui délimitent les chemins que les enfants empruntent et illustrent alors l'absence de choix possibles dans les voies qui sont offertes à Billy[240].

La séquence durant laquelle Debbie et Billy discutent dans la rue est filmée sur le mode du travelling pour que le spectateur suive leur progression. On notera que le cordon policier qui surveille la manifestation des ouvriers remplit ici une double fonction métaphorique. Il bloque tout d'abord l'accès à une rue, ce qui renvoie à l'idée de police de

---

[234] *Ibid.,* 73.
[235] B. Schölz, « 'What is a Man?', or the Representation of Masculinity in Hanif Kureishi's Short Fiction », *op. cit.,* 248.
[236] Mark Sandrich, *Top Hat,* RKO, 1935.
[237] S. Daldry, *Billy Elliot, op. cit.,* 12:25-12:28.
[238] *Ibid.,* 13:54-14:30.
[239] *Ibid.,* 17:01-17:57.
[240] Voir Figure 69, page 438.

la société qui limite les alternatives à la voie qu'il faut suivre. En second lieu, le fait que Debbie laisse glisser négligemment son bâton sur les boucliers des agents comme elle le fait sur les murs laisse à penser qu'elle s'accommode de ces perspectives limitées mais fait aussi fi de la domination masculine. Cela l'autorise d'ailleurs à conduire Billy vers la vie domestique. La caméra se distancie en effet des deux enfants pour proposer cette fois un plan large où l'on voit un poster publicitaire pour la marque de machine à laver Servis sur le mur qui borde leur trajet. On peut y voir un homme musclé évoquant l'image d'un « génie de la lampe » et qui est comparé à un esclave domestique. En d'autres termes, Debbie propose à Billy d'être danseur, mais en contrepartie il doit satisfaire aux obligations ménagères du couple qu'elle souhaiterait former à l'avenir avec lui. Billy prend alors congé de son amie avant d'arriver au niveau de la publicité en empruntant une rue différente, et Debbie disparaît curieusement après le passage d'un camion de police. On en déduit alors que Debbie souhaite contrôler Billy mais que celui-ci entend conserver sa liberté en changeant de rue.

Avec Michael, Billy découvre cette fois comment éviter de suivre les autres garçons lors de la course d'endurance. Leur déambulation est anticipée par la caméra qui permet de constater que Michael conduit Billy sous un pont. L'allusion à la vie « underground » est indéniable et l'on comprend que Michael souhaite que Billy emprunte la voie de l'homosexualité encore considérée comme une pratique cachée lors de leur jeunesse. Les deux garçons prennent grand soin de ne pas se mouiller en longeant le cours d'eau qui coule sous le pont et il leur faut emprunter un gué pour éviter que leur stratagème ne se remarque ; la référence à la discrétion imposée aux hommes homosexuels n'en est que plus manifeste. On peut aussi y percevoir un écho de *Maurice* d'E.M. Forster. Michael essaie d'inciter Billy à exprimer l'homosexualité qu'il lui prête en trouvant un lieu à l'écart des regards un peu à l'image d'Alec qui invite Maurice à le rejoindre dans un abri à bateaux la nuit pour lui exprimer son amour[241]. Qui plus est, le plan en contre-plongée qui suit le regard de Billy vers la route qui surplombe le chemin qu'il vient de suivre lui permet de constater que les autres garçons occupent symboliquement une place supérieure dont Billy s'est exclu. Une fois de plus, la voie qui lui est proposée ne lui permet pas de réaliser son objectif, celui d'être comme Fred Astaire : différent mais en compagnie des autres.

---

[241] Edward Morgan Forster, *Maurice* (1971), Londres, Penguin, 1993, 320. Cette scène est reprise dans l'adaptation de James Ivory qui joue également sur le passage entre ombre et lumière que doit emprunter Maurice pour rejoindre Billy en secret. James Ivory, *Maurice* (1987), DVD, BFI, 2006, 2:09:00.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 12:27.

S. Daldry, *Billy Elliot*, 14:06.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 14:21.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 17:27.

S. Daldry, *Billy Elliot,* 17:55.

Figure 69 - Un objectif, deux propositions dans *Billy Elliot*

On pourrait alors supposer que le refus de Billy d'accepter les alternatives proposées par ses deux amis correspond à une vision conservatrice de la société. En effet, outre la *Proposition 28* sur l'effacement de l'homosexualité initiée sous l'ère Thatcher, le concept de l'homme au foyer est battu en brèche par la Première ministre qui fait de son statut de femme politique et de femme d'intérieur un élément fondateur de sa politique de communication auprès des épouses. L'image de la femme au foyer est en effet prégnante dans le discours de M. Thatcher et justifie entre autres choses la réticence du gouvernement d'alors à réguler le temps partiel, jugé suffisant pour les femmes. Laura

Beers dresse à ce sujet un bilan tout à fait édifiant de la glorification de la femme au foyer portée par l'image médiatique de Margaret Thatcher :

> In a world in which the majority of women may have resented the limited opportunities open to women, but still embraced the traditional gender order, Thatcher's self-presentation as the housewife Prime Minister could be viewed as striking an admirable and enviable balance between family and career[242].

Le rôle de l'homme au foyer n'est conséquemment pas attribué au genre masculin dans le discours politique dominant des années 80. Cela étant, la voie que souhaite emprunter Billy se veut différente. Il ne tourne par exemple pas le dos à ses deux amis. Le véritable objectif de Billy est, comme nous l'avons déjà dit, de faire changer le point de vue de son père sur le ballet, un point de vue de ce fait très conservateur. La troisième voie qu'emprunte Billy s'apparente davantage à ce que Fatemeh Hosseini nomme la « filiarchy » dans son étude des œuvres de Ian MacEwan. Hosseini prend grand soin de donner une définition précise de ce concept dans le domaine littéraire pour le distinguer des emplois de ce terme dans d'autres champs d'études :

> In fact the crucial difference between patriarchy and 'filiarchy' lies in their differing, even opposing notions of masculinity. While hegemonic masculinity as defined by RW Connell, is the bedrock of patriarchy, non-hegemonic masculinities construct 'filiarchy' [243].

En élargissant cette notion aux études filmiques, il est alors possible de conclure que la construction masculine protéiforme résulte d'une rupture du fils avec les préceptes du père car il les juge nuisibles à la réussite de ses objectifs de vie. On retrouve ici toute la trame narrative de *East Is East* ainsi que la détresse de Phil dans *Brassed Off* quand il comprend que son père ne perçoit plus les enjeux de la réalité de leur quotidien. En outre, cela oblige le personnage masculin à se heurter au modèle hérité et cela s'impose d'autant plus dans les années 90 où la réalité économique du monde occidental change les rôles sociaux en profondeur. Cette mutation nécessaire de la masculinité perçue initialement comme garante du bien-être familial est parfaitement résumée dans la nouvelle « The Decline of the West » de Kureishi[244]. Le personnage principal constate les paradoxes des préceptes inculqués par son père et la préoccupation des membres de son foyer à ne voir

---

[242] Laura Beers, « Thatcher and the Women's Vote », *in* Ben Jackson, Robert Saunders, eds, *Making Thatcher's Britain,* Cambridge, UP, 2012, 113-131, 124.
[243] Fatemeh Hosseini, « 'Filiarchy' and Masculinity in the Early Novels of Ian McEwan », *DQR Studies in Literature,* 58, 2015, 191-216, 194.
[244] H. Kureishi, « The Decline of the West », *Collected Short Stories,* Londres, Faber, 2010, 700-708.

en lui que la source de financement de leur confort, ne lui laissant même pas la possibilité de leur expliquer qu'il vient d'être mis au chômage. Le point de vue omniscient permet de comparer la pression imposée par l'environnement extérieur sur le personnage et son besoin de communiquer ses sentiments. Dans tous les cas, outre le changement de regard des hommes sur eux-mêmes, c'est l'expression de leur voie intérieure qui motive leur choix d'emprunter une troisième voix. Cela renvoie alors au fondement-même de l'espace démocratique dont Giddens invite chaque individu à s'emparer en mettant en avant ce qu'il nomme le « civic liberalism » :

> 'Civic liberalism' – the recapturing of public space – none the less must be a basic part of an inclusive society at the top. How can this liberalism be renewed or sustained? The successful cultivation of the cosmopolitan nation is one way. People who feel themselves members of a national community are likely to acknowledge a commitment to others within it. The development of a responsible business ethos is also relevant[245].

Les exemples cités précédemment servent d'illustration à cette notion tant la découverte et la justification de soi semblent motiver l'expression de l'individu dans la sphère publique. Toutefois, si Giddens met au premier plan le multiculturalisme, il apparaît dans les fictions commerciales que c'est en tout premier lieu l'affirmation d'un choix de masculinité personnel comme modèle acceptable qui autorise l'accès à l'espace public.

L'émancipation masculine à l'écran porte finalement un double discours qui rend la construction identitaire de l'individu masculin complexe. Elle reflète d'une part la prise de conscience par les personnages du fait que le monde qui les entoure est injuste et qu'il faut rompre avec les concepts traditionnels pour exister au quotidien, quitte à emprunter des stratégies autrefois considérées comme l'apanage de la féminité ou des masculinités jugées défaillantes. En parallèle, et ce n'est pas un moindre paradoxe, le personnage masculin craint d'être exclu de cette même société en affirmant une masculinité alternative. C'est en somme le rejet d'un monde duquel on a peur d'être rejeté. A ce propos, le postulat de Giddens sur le multiculturalisme se prête à une lecture potentiellement différente de celle qu'en fait Garlick. Il peut s'entendre comme le choix laissé à l'homme de découvrir toutes les dimensions de la sphère culturelle masculine au sens large. Il a alors à sa disposition un vaste ensemble de possibilités pour se construire lui-même, et non pas pour satisfaire aux exigences d'un seul modèle, mais pour dessiner

---

[245] A. Giddens, *The Third Way, op. cit.,* 55.

les contours d'un être unique tout aussi valable. C'est de cette universalité, conforme à la définition qu'en donne Jullier quand il s'agit du cinéma populaire, que peut émerger une société où l'individuel et le collectif se rencontrent. Dans tous les cas cependant, la redéfinition de la norme, si elle reste une préoccupation majeure dans bon nombre des fictions étudiées, n'est envisagée que dans l'environnement immédiat du personnage. Elle peut éventuellement influencer la politique sexuelle nationale ou infléchir l'ordre patriarcal mondial mais on voit que, sur ces aires géographiques spécifiques de la masculinité, la domination hégémonique reste indisputée dans les années 90. Seul le niveau communautaire semble véritablement permettre la créolisation du masculin.

CONCLUSION

Le personnage britannique masculin des fictions commerciales des années 90 n'est pas à proprement parler un homme en crise mais, comme Beynon le dit justement, le représentant d'une masculinité en permanente reconstruction. On peut ainsi affirmer qu'il s'agit d'une masculinité qui s'adapte à la crise en repensant les rôles et en s'affranchissant d'une politique genrée limitant les perspectives de réinvention. Il n'en demeure pas moins qu'à l'exception notable de *Beautiful Thing* et, dans un autre registre de *Trainspotting,* tous ces premiers rôles masculins, blancs et hétérosexuels, parviennent à réaffirmer leur domination sociale en arrivant à leurs fins. L'ordre hégémonique n'est pas stricto sensu menacé ; on peut même affirmer qu'il est préservé, mais c'est la perception genrée du corps masculin, des fonctions masculines et de l'expression masculine, qui est remise en cause. Il est alors possible d'expliquer la nouvelle visibilité à l'écran de masculinités auparavant écartées mais aussi l'expression d'un changement relatif de regard sur la féminité. Il s'agit à un niveau institutionnel pour ce nouveau masculin hégémonique de puiser parmi ces formes d'identité un ensemble de stratégies nouvelles permettant d'inventer de nouveaux modes de contrôle. Il sera alors en mesure de les employer vis à vis des mouvements contestataires, en leur octroyant un espace d'expression en échange d'un certain conformisme de leur part. Cela ressemble par conséquent davantage à une sorte de démocratisation de la culture masculine.

Il ne faut toutefois pas manquer de remarquer que les personnages masculins sont invités à extérioriser les pensées qu'ils gardaient secrètes de peur d'être exclus de la norme. C'est alors au niveau individuel que les changements proposés sur la perception de l'identité se veulent plus profonds. La détermination de Billy se veut aussi tonitruante à son niveau que pouvaient l'être les différentes manifestations sociales et sociétales qui caractérisaient le pays dans les années 80 par exemple. La capacité d'adaptation du masculin induit également que le personnage doit comprendre son environnement immédiat pour proposer une version de son identité qui l'aide à réaliser ses objectifs dans la vie quotidienne. Comme le dit Guillaume Le Blanc :

> [Il n'existe] aucun "Je" qui puisse rester totalement distinct des conditions sociales de son émergence mais le « "je" doit nécessairement se faire sociologue […] lorsqu'il cherche à donner une définition de lui-même, une définition qui doive inclure les conditions de sa propre émergence ». C'est à cette condition narrative que la vie hors de soi peut prendre la tournure pratique d'une vie qui

> conteste certaines modalités de la visibilité et de la lisibilité par lesquelles les vies sont toujours hors d'elles-mêmes[246].

Les masculinités visibles à l'écran dans les productions filmiques britanniques des années 90 présentent alors naturellement de véritables ruptures avec les conventions imputées auparavant à leur sexe et forment, en particulier avec la littérature, un univers de masculinités variées qui tendent finalement à brouiller les normes et à élargir les définitions du monde masculin. Cela autorise Jeffrey Weeks à considérer que la condition des individus non-hétérosexuels a finalement bénéficié, toutes proportions gardées, de cette réinvention de la masculinité dominante en temps de crise :

> This is the terrain of the new cosmopolitanism and of a related concept, that of a new radical humanism [...]. The progress of human solidarity is the ability to see more and more differences as unimportant when compared with similarities with regard to pain and humiliation[247].

L'affirmation de Weeks peut résumer la majorité des fictions de notre étude qui, si elles ne rompent pas avec l'héritage social, favorisent la visibilité positive de celles et ceux qui n'avaient auparavant pas accès à l'espace public. La collaboration et le partage entre les individus font partie de la norme et prennent le pas sur l'ostracisation, auparavant le moyen privilégié par l'ordre hégémonique pour conserver le pouvoir. Notre choix de travailler sur l'exemple plus spécifique de la construction identitaire masculine nous permet de mettre en lumière toutes les dimensions parfois antagonistes de ce processus, et de souligner ô combien les risques d'exclusion de la sphère démocratique sont grands. Il peut s'agir d'une exclusion sociétale motivée par un jugement de non-conformité à la norme mais il peut aussi résulter d'une auto-exclusion, où l'individu ne recherche que son identique et rejette tout autre sujet qu'il considère représentatif d'une norme, son « selfsame ». On comprend qu'il peut exister une alternative à ces deux menaces potentielles à un avenir commun. Dans les exemples sur lesquels nous avons travaillé, il apparaît que l'individu est en mesure d'exprimer son individualité dans son environnement quotidien, seul à recouper sa sphère intime et la sphère publique pour autoriser cette reconnaissance du multiple. Ainsi, en « braconnant » dans cet espace du quotidien les éléments culturels qui lui semblent pertinents, il constituera son « je », élément distinct, mais suffisamment proche de sa communauté pour qu'il revendique

---

[246] Guillaume Le Blanc, « La vie hors de soi », *in* Fabienne Burgère, Guillaume Le Blanc, dirs., *Judith Butler. Trouble dans le sujet, trouble dans les normes,* Paris, PUF, 2009, 111-127, 125.
[247] Jeffrey Weeks, *The World We Have Won,* Londres, Routledge, 2007, 223-224.

appartenir à un « nous ». C'est dans cet état d'esprit que la société britannique recherche une identité collective, à la fois fédératrice et respectueuse de l'unicité de l'individu. Il en résulte une équation complexe, qui repose sur des principes contradictoires, que l'on peut trouver représentée à l'écran dans les fictions commerciales nationales de la décennie.

CONCLUSION

Dans un manifeste publié en 2020, la BBC exprime par la voix de June Sarpong, « director of creative diversity » de la chaîne, tout son engagement pour favoriser une meilleure visibilité des minorités au sein de ses productions. Pavé d'excellentes intentions, et reconnaissant que la BBC a failli à sa mission de rendre visibles différentes minorités pour « créer le changement », le dossier s'ouvre sur une citation empruntée à Marian Wright Elderman, activiste pour les droits des enfants aux États-Unis : « You can't be what you can't see »[1]. Cela rejoint le postulat de Weeks sur le gain en visibilité positive acquis par les minorités sexuelles dans les années 90 dans les médias britanniques. La visibilité est devenue synonyme d'existence publique. Le concept n'est pas foncièrement nouveau car les idéalistes britanniques soulignaient déjà l'importance de n'exclure personne de la sphère publique ainsi que le rappellent David Boucher et Andrew Vincent[2]. Cependant, il convient de nuancer quelque peu ce propos qui nous semble incomplet. On ne peut certes pas exister sans être vu, mais cela ne signifie pas pour autant que l'on gagne sa place dans la société si l'on devient visible. On peut être reconnu comme individu existant mais ne pas se voir reconnaître un rôle au sein du commun en raison d'une différence. C'est ce paradoxe que souligne Banhurst au sujet de la visibilité positive des identités « queer » :

> A sense of group or personal invisibility may persist even in the face of widespread popularity for queer characters in the media [...] the experience of queer visibility presents a special case but illuminates a universal aspect of human life, the simultaneous contrast, conceptual and physical, of either-or and both-and conditions. Although there is no escape from this universal condition, it is possible to choose which contrasts to embrace and which to ignore[3].

Il y a par conséquent dans le visible une part de volonté du créateur, comme on le voit dans le dossier de la BBC, et une part d'interprétation de ce qui est rendu visible par le public. Acter l'existence de la diversité est un pas, lui accorder une place égale dans la construction de la société en est un autre. Cela fait écho à toute la fonction de l'art selon Anne Sauvagnargues, qui explicite la théorie de l'art mineur et de l'art majeur selon Deleuze : « Un énoncé devient créateur dans la mesure où il quitte le terrain de la

---

[1] June Sarpong, *BBC Creative Diversity Report,* Londres, BBC, 2020, 1.
[2] David Boucher, Andrew Vincent, « L'idéalisme et la culture philosophique britannique », *Revue germanique internationale* 15, 2001, traduction de Baudouin Millet, 239-260, https://doi.org/10.4000/rgi.840.
[3] K.G. Banhurst, « Visibility as Paradox »*, op. cit.,* 2

subjectivité normale ou majeure, se dépersonnalise, pour devenir la fonction d'une communauté et rendre visible les devenirs qui travaillent la société historique »[4]. Il faut par conséquent que l'art rompe avec les normes contemporaines pour en réinventer de nouvelles que s'appropriera tout un chacun. C'est toute la question à laquelle ce travail s'est proposé de réfléchir jusqu'ici : comment un cinéma populaire peut inventer des normes alors qu'il est censé ne reproduire que les normes reconnues ? Nous pouvons répondre que les films de notre corpus appartiennent à un cinéma du paradoxe ; les considérations contradictoires à son sujet en constituent déjà une preuve.

Les années 90 au Royaume-Uni sont elles-mêmes révélatrices de nombreuses contradictions. Il suffit de reprendre la liste exhaustive des maux de la société britannique listée par le think tank Demos pour s'en convaincre. La dévolution peut en soi être perçue comme la tentative de concilier deux opposés historiques : l'unité par la différence. La signification de l'adjectif « British », qui est commun aux individus des quatre nations, renvoie lors de cette décennie à un terme moribond dont la réhabilitation est considérée comme urgente. Il porte surtout en lui la fin du récit de la modernité britannique. Le Royaume n'est plus la super-puissance mondiale politique et économique qu'il a été au début du siècle. Le « devenir » — incertain — auquel fait mention Sauvagnargues, est une préoccupation majeure en particulier parce que les sujets de « frustration » sont nombreux. En procédant par analogie à la fois dans l'analyse de ces différentes fictions et dans leur comparaison avec d'autres productions visuelles et/ou artistiques, on remarque que les affres du quotidien sont à l'origine même de leur création. Jaudon affirme à ce propos que toute l'expression de ces frustrations du quotidien constitue la richesse politique des films qui les mettent en scène. Il appartient alors à la politique de s'en emparer :

> Il n'y a pas d'un côté le quotidien, de l'autre le récit, mais une relation dialectique où chacun se nourrit de l'autre. La politique se joue alors au croisement des deux dispositifs : elle prend naissance dans les frustrations répétées de l'expérience ordinaire et se déploie ensuite dans des actions où s'accomplit le destin historique de la communauté[5].

L'intrigue de *The Full Monty,* pour ne citer qu'elle, correspond précisément aux définitions de Jaudon et Sauvagnargues. Elle repose sur l'expression d'une réaction à une

---

[4] Anne Sauvagnargues, « Art mineur – art majeur : Gilles Deleuze », *Espaces Temps Les Cahiers* 78-79, 2002, 120-132, 130.

[5] R. Jaudon, « Puissances de l'insignifiance. La politisation du quotidien au cinéma », *op. cit.,* 4.

frustration liée à la fin d'une utopie qui plaçait l'ouvrier dans la position d'un engrenage incontournable du fonctionnement de la société capitaliste moderne. Les protagonistes de la fiction choisissent de se différencier du rôle social qui leur incombe traditionnellement pour réinventer leur condition. En cela, il s'agit d'une œuvre postmoderne dont Hugh Silverman pose l'une des caractéristiques majeures :

> Être *en*-différence, c'est penser, être et faire mais de façon différen-*tielle*, en cessant de s'appuyer sur l'unité, l'univocité, l'identité tout autant que sur la pure diversité, multiplicité ou distinction. Être *en*-différence, c'est penser dans la différence. Une esthétique de la différence dans la tradition, le nouveau, le début et les fins, l'identité dans la différence elle-même[6].

Silverman nous permet ainsi d'étayer notre vision du cinéma du paradoxe qui peut faire coexister la tradition et la rupture pour envisager un autre devenir dans une société qui a perdu sa dynamique de création d'avenir(s).

Le paradoxe de Britannia

Les séries *Keeping up Appearances, Absolutely Fabulous* ainsi que le film *Four Weddings and a Funeral,* tendent à démontrer que Britannia était déjà à l'agonie sur le plan culturel et moral dès le début de la décennie. Cette mort de la culture historique choisie par la nation est également évoquée métaphoriquement dans *Brassed Off.* Vouloir suivre ses préceptes devient sujet de moqueries ou source de pression pour l'individu. Vues de l'extérieur, et on peut évoquer ici *Emma, the Matchmaker*, ces histoires entretiennent pourtant l'image d'une nation charmante, un rien désuète mais capable de rire d'elle-même tout en préservant ses traditions. C'est sûrement cette image qui a motivé plus tard *Cool Britannia,* un instrument de reconquête économique qui tire sa force d'une identité façonnée et par trop unifiante. Pourtant, en y regardant de plus près, les trois premières œuvres citées ainsi que *Jane Austen's Emma* de Diarmuid Lawrence brossent un portrait différent de l'identité britannique perçue cette fois par les Britanniques. Le mariage heureux d'Emma chez Lawrence ne résout pas la famine dont souffre une partie de la société ; ce film apporte la preuve qu'on ne guérit pas les maux de la société en décidant, même de bonne grâce, de se plier aux institutions. Le bonheur personnel n'est qu'une question de choix et de motivations personnelles. Il serait tentant alors d'opposer à *Cool Britannia* tourné vers le

[6] Hugh Silverman, « Le postmodernisme comme modernité 'fin de siècle' », *Revue de métaphysique et de morale* 4, 2001, traduit par Arnaud Villani, 67-78, 72.

monde extérieur, un *Keep Cool Britannia* à destination des Britanniques eux-mêmes et évoquant la nécessité de ne plus faire peser des obligations trop pressantes sur chaque sujet. Cette lecture du paradoxe de Britannia permet alors d'envisager les fictions populaires britanniques des années 90 sous un angle différent où ce qui prime n'est plus la façon dont la société modèle l'individu, mais comment l'individu modèle la société. On peut alors justifier l'accent porté par les fictions de notre étude sur l'individu non plus uniquement sous l'angle commercial de recherche d'universalité pour plaire au plus grand nombre, mais sous celui d'un traitement narratif de la société perçue comme une agrégation d'individualités différentes.

Le paradoxe de l'accent sur l'individu

En ouvrant l'espace de représentation à des individualités différentes, les films commerciaux légitiment leur existence comme constitutive de la société. Plus exactement, l'individu n'est plus envisagé à l'aune de considérations collectives qui lui confèreraient une sorte d'interchangeabilité avec un autre. Les exemples de *The Full Monty* et de *Spice World* témoignent d'une visibilisation des individualités et des différences qui, si elles ont le mérite de ne pas traiter l'individu comme un produit générique, mettent en évidence deux manières antagonistes d'aborder la question de l'individu. Cette distinction doit, selon Emmanuel Mounier, être clairement établie pour mesurer le degré d'inclusion démocratique des personnalités au sein de la société.

L'écueil selon Mounier est de se contenter de la représentation des identités multiples d'un sujet : « Mille photographies échafaudées ne font pas un homme qui marche, qui pense et qui veut. C'est une erreur de croire que le personnalisme exige seulement qu'au lieu de traiter les hommes en série, on tienne compte de leurs différences fines »[7]. Pour Mounier, cela ne sert qu'à « comprendre l'individu pour mieux l'utiliser »[8]. Il n'est alors aucunement question d'un traitement égalitaire de différences. On le remarque dans *Spice World* où les cinq héroïnes ne sont différentes qu'en apparence et ne font pas de cette complémentarité un moyen de porter un projet de changement de la société. Elles affirment presque elles-mêmes que leur existence n'est que fiction. Un même constat peut être dressé au sujet des formes de masculinité portées à l'écran. Une

[7] E. Mounier, *Le Personnalisme, op. cit.,* 9.
[8] *Idem.,* 9.

hiérarchie de valeurs est particulièrement perceptible notamment dans la définition des premiers rôles masculins et des rôles secondaires. À un niveau méta-référentiel, il n'est pas inutile de rappeler que le laddisme, qui est sociologiquement un comportement de rejet d'une identité commune imposée, devient un sujet marketing à destination de la jeunesse comme on a pu le constater dans *Trainspotting*. Il s'agit dans tous ces cas de formes de domestication de la différence qui lui octroient un semblant d'existence sans pour autant en reconnaître la validité sociale.

Le personnalisme ainsi que le définit Mounier se rapproche davantage de la démocratie culturelle. Il faut reconnaître dans les différentes identités culturelles présentes dans l'espace public une valeur identique. C'est une valeur que défend Kureishi par exemple en se réclamant artiste britannique et non « écrivain postcolonial ». Ce sont également les frites au masala que mangent les héroïnes de *Bhaji on the Beach*. Sur la question du traitement des individualités, nous pouvons alors conclure que le progrès reflété par les différentes fictions que nous avons étudiées reste encore insuffisant. Rappelons ici que, même s'ils motivent les initiatives au sein de leur groupe, les personnages principaux sont pour une écrasante majorité des hommes blancs hétérosexuels qui, en comparaison avec leurs comparses, se rapprochent le plus des critères normés de l'individu-modèle, héritier des traditions. Il en ressort une impression d'entre-deux où le sujet n'est ni totalement affranchi ni totalement dépendant de l'ordre historiquement établi. Les enfants Khan dans *East Is East,* en choisissant d'adhérer à la culture d'origine de leur mère, ne sont anticonformistes qu'aux yeux de leur père. Billy Elliot quant à lui, s'il affirme son refus de suivre des voies toutes tracées, se produit à Londres, cœur de l'identité nationale, et a su prendre la tête d'un groupe d'autres jeunes hommes ayant potentiellement vécu une expérience analogue à la sienne. Seul *Beautiful Thing* semble véritablement aller au bout du processus de reconnaissance de l'individualité comme condition à part entière de l'existence collective. Ceci en justifie peut-être le statut de film culte qui lui est encore conféré aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, l'accent porté sur l'individu dans les fictions commerciales britanniques de la fin du millénaire fait un pas en direction de la troisième voie prônée par Giddens à la même période. On peut aussi y percevoir des échos au personnalisme, en particulier dans la façon dont la communauté est envisagée. Cette analogie avec deux courants de pensée de périodes différentes ne fait que souligner la complexité des fictions étudiées.

Le paradoxe des victoires individuelles

Les fins pour la plupart heureuses de ces films mettent elles aussi en évidence un paradoxe certain. Régulièrement taxées d'apologie de l'individualisme, il nous semble qu'elles n'en sont pourtant pas les hérauts. Ces victoires, souvent ponctuelles, sont aussi ce que Mounier qualifie de victoires « à hauteur d'homme »[9]. Force est de constater qu'aucune des réussites portées à l'écran n'est garante de changement au niveau national. C'est au sein de leur communauté et auprès de leur famille au sens large que les principaux protagonistes remportent une victoire. Nous pouvons alors considérer que l'*Umwelt* où se rencontrent la sphère privée et la sphère publique « immédiate » est le seul espace que les individus ont le pouvoir de modifier au gré de leurs actions. Cela n'en fait pas pour autant des victoires *a minima* car la redécouverte du quotidien passe par la reconnaissance des individus qui le composent et le refus de s'isoler dans sa propre sphère. L'action collective n'en est que plus valorisée, ce qui explique l'importance donnée aux petits groupes dans bon nombre de fictions commerciales. Il nous est alors permis d'affirmer que les intrigues des films commerciaux britanniques des années 90 se construisent davantage sur un désir voire une nécessité de (re)découvrir l'autre plutôt que sur celui d'encourager l'individualisme.

Le paradoxe de l'art

Rappelons que l'objectif premier des « Cultural Studies » est d'élucider ce qui constitue l'impulsion de la création culturelle pour défendre l'intérêt de toute œuvre. Joëlle Zask explique que l'art et la démocratie, loin de se subordonner l'un à l'autre, se rencontrent et collaborent dans ce qu'elle nomme la « reconnaissance publique » :

> Je propose d'appeler 'reconnaissance publique' une relation s'établissant en un point qui, au lieu de préexister à la situation que la relation établit, est le fruit d'une rencontre, d'une coopération ou d'une participation entre des instances interagissantes. Ce point de rencontre n'est pas découvert, il est élaboré, et le commun en résulte[10].

L'art et le désir démocratique se nourrissent mutuellement et, de ce fait, nous pouvons valider l'hypothèse de Copelman selon laquelle la « consommation » d'une œuvre, aussi insignifiante puisse-t-elle paraître, se veut le reflet de la confluence de plusieurs désirs ou

---

[9] *Ibid.,* 45.
[10] Joëlle Zask, *Art et démocratie,* Paris, PUF, 2003, 12.

de plusieurs craintes individuelles à un moment donné[11]. On ne peut alors qu'interroger toutes les sources des besoins exprimés par chaque spectateur. Une musique, le besoin de comprendre que même des icônes historiques peuvent aussi être des sujets aux préoccupations analogues aux siennes, reconnaître en un objet une signification particulière, sont autant d'éléments pertinents qui témoignent de la multiplicité de la société à une période donnée. Ils reflètent également les différentes préoccupations, parfois antagonistes, qui se manifestent au sein d'une société donnée en fonction des situations économiques, sociales et/ou politiques du moment. Comment alors ne pas souscrire aux propos de Laurent Jullier pour défendre la valeur de toute production culturelle en s'affranchissant des critères de jugement :

> Pour barrer la route à des phénomènes qui balkanisent la société, comme la honte culturelle et le mépris envers le goût d'autrui, il n'est guère d'autres moyens que d'expliquer comment sont bâtis ces panthéons. La puissance d'intimidation du produit fini de l'appréciation, en l'occurrence l'étiquette chef-d'œuvre ou sa jumelle navet, diminuera si l'on sait comment il a été fabriqué. Et l'université est un lieu tout indiqué pour produire ce genre d'explications[12].

Jullier pose ici un triple défi à tout enseignant universitaire. Le premier consiste à choisir un objet d'étude, potentiellement sujet à controverses sur son intérêt supposé. Le deuxième est d'en montrer la richesse historico-culturelle auprès de ses étudiants. Le troisième est d'inciter ses étudiants à se défaire de leurs préoccupations quotidiennes pour envisager celles d'un quotidien différent. En l'occurrence, il est plus qu'urgent de répondre présent à cet appel.

---

[11] D. Copelman, « Consuming *Downton Abbey:* The Commodification of Heritage and Nostalgia », *op. cit.*, 64.

[12] Laurent Jullier, « La Valse des étiquettes. Quelques problèmes posés par l'appréciation des films », *Mise au Point* 15, 2022, http://journals.openedition.org/map/5499.

FILMOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Fictions cinématographiques

Boyle, Danny, *Trainspotting,* Channel Four Films, 1996.

Mark, un jeune Écossais vivant à Édimbourg dans les années 90, essaie de mettre fin à son addiction à l'héroïne et comprend qu'il lui faut aussi pour cela changer de vie et de relations. Sa tâche n'en est que plus difficile.

Campbell, Martin, *Goldeneye,* United Artists, 1995.

M, la nouvelle directrice du MI-6, décide d'envoyer James Bond en Russie pour récupérer une arme surpuissante volée par un groupe de terroristes mené par un ancien ami de Bond, décidé à se venger du Royaume-Uni.

Cattaneo, Peter, *The Full Monty,* Channel Four Films, 1997.

Sheffield dans les années 90, six hommes à la recherche d'un emploi décident de monter un spectacle de striptease masculin.

Chadha, Gurinder, *Bhaji on the Beach,* Channel Four Films, 1993.

Un groupe hétéroclite de femmes d'origine indienne vivant à Birmingham passent une journée à Blackpool qui va changer leur vie.

Daldry, Stephen, *Billy Elliot,* BBC Films, 1999.

Le jeune Billy Elliot va tenter de faire accepter son désir de devenir danseur étoile au sein d'une communauté de mineurs se battant pour le maintien de leur emploi dans le nord-est de l'Angleterre au cours des années 80.

Herman, Mark, *Brassed Off,* Channel Four Films, 1996.

À la fin des années 80, les membres amateurs de la fanfare de la mine du village de Grimley dans le Yorkshire tentent de remporter le premier prix du championnat national des fanfares alors que toute la communauté se mobilise pour la survie de la mine.

Madden, John, *Her Majesty Mrs Brown,* BBC Films, 1997[1].

Après une longue période de deuil douloureux, la reine Victoria reprend goût à la vie en compagnie de John Brown, un écuyer écossais ayant servi auprès de son époux. Cette relation contrarie la vie politique du pays au plus haut niveau de l'État.

MacGrath, John, *Emma, the Matchmaker,* Miramax, 1996.

Mademoiselle Emma Woodhouse trouve plaisir à jouer les entremetteuses au sein de sa petite communauté. Son manque de discernement la conduit à commettre des erreurs qu'elle devra réparer.

Newell, Mike, *Four Weddings and a Funeral,* Polygram, 1994.

Charles a de plus en plus de difficultés à accepter les conventions du mariage auxquelles un nombre croissant de ses amis semblent vouloir adhérer. Sa rencontre avec Carrie, une Américaine, ne fait que de renforcer ses doutes.

O'Donnell, Damien, *East Is East,* Channel Four Films, 1999.

A Salford dans les années 70, les enfants de la famille Khan, famille mixte, veulent s'affirmer comme jeunes Britanniques et s'opposent à leur père, obsédé par leurs futurs mariages et leur réputation au sein de la communauté pakistanaise.

Spiers, Bob, *Spice World,* Polygram, 1997.

Les Spice Girls préparent leur grand spectacle au Royal Albert Hall non sans satisfaire à leurs autres obligations privées et publiques. Elles doivent aussi déjouer les plans du rédacteur en chef d'un tabloïd qui souhaite les conduire au fiasco.

Fictions télévisées ou initialement produites pour la télévision

Clarke, Roy, *Keeping Up Appearances,* BBC, 1990-1995.

Hyacinth Bucket, véritable tyran domestique, tente de préserver un mode de vie guidé par un sens aigu de l'étiquette, quitte à cacher le reste de sa famille aux yeux de ses voisins. Elle ne se rend pas compte qu'elle demeure la seule à croire à ses dissimulations.

[1] Il s'agit du titre original de l'œuvre. Les articles et ouvrages qui en font mention utilisent le titre *Mrs Brown.*

Lawrence, Diarmuid, *Jane Austen's Emma,* ITV, 1996.

Emma Woodhouse doit trouver un équilibre entre son envie de se rebeller contre les conditions imposées aux femmes de son époque et son amour pour Mr Knightley.

MacDonald, Hetty, *Beautiful Thing,* Channel Four Films, 1998.

Jamie et Ste découvrent leur amour mutuel au sein d'une banlieue londonnienne dans les années 90 où les préjugés demeurent tenaces.

Spiers, Bob, *Absolutely Fabulous,* BBC, 1992-2012.

Eddina et Patsy, deux amies d'enfance, affichent leur opposition à la société londonienne conservatrice en tentant de s'approprier un mode de vie dont elles ont elles-mêmes du mal à maîtriser les codes.

CORPUS SECONDAIRE

Fictions cinématographiques

Apted, Michael, *The World Isn't Enough,* MGM, 1999.

Chaplin, Charles*, Behind the Screen,* Mutual Film Corporation, 1916.

Cavalcanti, Alberto, *Went the Day Well,* Ealing Studios, 1942.

Crichton, Charles, *The Lavender Hill Mob,* Ealing Studios, 1951.

Frears, Stephen, *The Queen,* Miramax, 2006.

Hammond, Peter, *Spring and Port Wine,* Memorial, 1970.

Herman, Mark, *Purely Belter,* FilmFour, 2000.

Leonard, Robert Z., *Pride and Prejudice,* MGM, 1940.

Madden, John, *Shakespeare in Love,* Miramax, 1999.

Ivory, James, *Maurice,* Merchant-Ivory, 1987.

Kapur, Shekhar, *Elizabeth,* Polygram, 1998.

Michell, Roger, *Notting Hill,* Polygram, 1999.

Potter, Sally, *Orlando,* Adventure Pictures, 1992.

Pressburger, Emeric, Michael Powell, *A Canterbury Tale,* Archers Film Production, 1944.

Films et séries documentaires

Epstein, Rob, Jeffrey Friedman, *The Celluloid Closet,* Channel Four Films, 1995.

White, Ryan, *Visible: Out on Television,* Apple TV, 2020.

AUTRES ŒUVRES CITÉES

Fictions cinématographiques

Benedek, Laszlo, *Death of a Salesman,* Columbia Pictures, 1951.

Chadha, Gurinder, *Bend it like Beckham,* Kintop Pictures, 2002.

Chaplin, Charles, *The Great Dictator,* Charles Chaplin Film Corporation, 1940.

—, *Monsieur Verdoux,* United Artists, 1947.

Crichton, Charles*, A Fish Called Wanda,* MGM, 1988.

Curtis, Richard, *Love Actually,* Working Title, 2003.

Frears, Stephen, *Sammy and Rosie Get Laid,* FilmFour, 1987.

—, *Victoria and Abdul,* Universal, 2017.

Freedkin, William, *The Exorcist,* Hoya, 1973.

Fukunaga, Cary, *No Time to Die,* MGM, 2021.

Glen, John, *A View to a Kill,* MGM, 1985.

Hamilton, Guy, *Goldfinger,* Eon, 1964.

Hitchcock, Alfred*, The Lady Vanishes,* Gainsborough Pictures, 1938.

—, *Vertigo,* Paramount Pictures, 1958.

Howitt, Peter, *Sliding Doors,* Miramax, 1998.

—, *Johnny English,* Working Title, 2003.

Hudson, Hugh *Chariots of Fire,* Allied Stars Ltd, 1981.

Hytner, Nicholas, *The Madness of King George,* Channel Four Films, 1995.

Ivory, James, *The Remains of the Day,* Columbia Pictures,1993.

Jarrold, Julian, *Becoming Jane,* Columbia Pictures, 2007.

Kubrick, Stanley, *A Clockwork Orange,* Warner Bros, 1971.

Lester, Richard, *A Hard Day's Night,* United Artists, 1964.

Lyne, Adrian, *Flashdance,* Polygram, 1983.

Meadows, Shane, *This is England,* FilmFour, 2007.

Nair, Mira, *Vanity Fair,* Granada, 2004.

Palma (de), Brian, *Scarface,* Universal Pictures, 1983.

Richardson, Tony, *The Loneliness of the Long-Distance Runner,* British Lion Films, 1962.

Roach, Jay, *Meet the Parents,* Universal Pictures, 2000.

Sandrich, Mark, *Top Hat,* RKO, 1935.

Schlesinger, John, *Billy Liar,* Vic Films, 1963.

Simmons, Anthony*, The Optimists of Nine Elms,* Cheetah Films, 1973.

Spottiswoode, Roger, *Tomorrow Never Dies,* United Artists, 1997.

Vallée, Jean-Marc, *The Young Victoria,* GK Films, 2009.

Young, Robert, Fred Schepisi, *Fierce Creatures,* Jersey Film, 1997.

Fictions télévisées

Aherne, Caroline, Craig Cash, *The Royle Family,* Salford, Granada, 1998-2000.

Angell, David, Peter Casey, David Lee, *Frasier,* NBC, 1993-2004.

Martin Dennis, *Men Behaving Badly,* Beryl Vertue, 1992-1998.

Holabird, Katharine, Helen Craig, *Angelina Ballerina,* Hit Entertainment, 2002-2006.

Kohan, David, Max Mutchnick, *Will and Grace,* NBC, 1998-2006.

Langton, Simon, *Pride and Prejudice*, BBC, 1995.

Lucas, Matt, David Walliams, *Little Britain,* BBC, 2003-2007.

Morgan, Peter, *The Crown,* Sony Pictures, 2016-2022.

Overman, Howard*, Misfits,* Channel Four TV, 2008.

Postgate, Oliver, *Clangers,* BBC, 1969-1974.

Films et séries documentaires

Disney*,* Walt, *Epcot/Florida Film*, The Walt Disney Company, 1966.

Dower, John, *Live Forever. The Rise and Fall of Britpop,* BBC, 2003.

BIBLIOGRAPHIE

CINEMA, CULTURE(S) ET DEMOCRATIE

Ouvrages cités en référence

Agamben, Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique.* Paris, Payot et Rivages, 1995.

—, *Qu'est-ce qu'un dispositif* ?, Paris, Payot et Rivages, 2006.

Badiou, Alain, *L'Être et l'événement,* Paris, Seuil, 1988.

Beauvoir (de), Simone, *Idéalisme moral et réalisme politique* (1945), Paris, Gallimard, 2017.

Berkeley, George, « Principles of Human Knowledge » (1710), *in* Howard Robinson, ed., *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues,* Oxford, OUP, 1999.

Bhabha, Homi K., *Nation and Narration* (1990)*,* Londres, Routledge, 2000.

Bourdieu, Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement* (1979)*,* Paris, Minuit, 2016.

Bourriaud, Nicolas, *The Exform,* New York, Verso, 2016.

Bringuier, Jean-Claude, *Conversations libres avec Jean Piaget,* Paris, Robert Laffont, 1977.

Calder, Angus, *The People's War* (1969)*,* Londres, Pimlico, 1990.

Caughie, John, Kevin Rockett, *The Companion to British and Irish Cinema,* Londres, BFI, 1996.

Caune, Jean, *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles,* Grenoble, PUG, 1999.

Cavell, Stanley, *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Films* (1971), Cambridge, HUP, 1979.

—*, Themes out of School,* Chicago, UCP, 1984.

—*, In Quest of the Ordinary* (1988)*,* Chicago, UCP, 1994.

Childs, Peter, Mike Storry, *Encyclopedia of Contemporary British Culture,* Londres, Routledge, 1999.

—, *British Cultural Identities,* 5th Edition, Londres, Routledge, 2017.

Cremin, Colin, *Exploring Videogames with Deleuze and Guattari,* Londres, Routledge, 2016.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Rhizome,* Paris, Minuit, 1976.

—*, Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie,* Paris, Minuit, 1980.

—, *Qu'est-ce que la philosophie ?,* Paris, Minuit, 1991.

Dyja, Eddie, *Studying British Cinema: The 1990s,* Leighton, Auteur, 2010.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir* (1975), Paris, Gallimard, 1994.

—, *Dits et écrits, Tome III* (1976-1979), Paris, Gallimard, 1994.

—, *Sécurité, Territoire, Population* (1977-1978), Paris, Gallimard, 1994.

—, *Archéologie du savoir* (1969), Paris, Gallimard, 2008.

Gems, Jonathan, Vinod Mahindru, *Who Killed British Cinema?,* Birmingham, Quota, 2017.

Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age* (1991), Cambridge, Polity, 2011.

—, *The Transformation of Intimacy – Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies,* Stanford, Stanford UP, 1992.

—, *The Third Way. The Renewal of Social Democracy,* Cambridge, Polity, 1998.

—, *Runaway World* (1999), Londres, Profile, 2002

Gourmont (de), Rémy, *L'Idéalisme* (1893), Paris, XIX, 2015.

Grossberg, Lawrence, *We Gotta Get out of this Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture,* Routledge, New York, 1992.

—, *Cultural Studies in the Future Tense,* Londres, Duke UP, 2010.

Han, Byung-Chul, *The Expulsion of the Other. Society, Perception and Communication Today,* Cambridge, Polity, 2018.

Higson, Andrew, *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain,* Oxford, Clarendon, 1995.

—, *English Heritage, English Cinema,* Oxford, OUP, 2003.

—, *Film England,* Londres, JB Tauris, 2011.

Honneth, Axel, *The I in We. Studies in the Theory of Recognition,* traduction de Joseph Ganahl, Cambridge, Polity, 2012.

Le Blanc, Guillaume, *L'Invisibilité Sociale* (2009), Paris, PUF, 2015.

—, *L'Insurrection des vies minuscules* (2014), Paris, Bayard, 2020.

Lovejoy, Arthur O., *The Great Chain of Beings* (1933), Cambridge, HUP, 2001.

Mercer, Kobena, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies,* New York, Routledge, 1994.

MacNab, Geoffrey, *Stairways to Heaven, Rebuilding the British Film Industry,* Londres, JB Tauris, 2018.

Ory, Pascal, *Qu'est-ce qu'une nation ? Une histoire mondiale,* Paris, Gallimard, 2020.

Power Sayeed, Richard, *1997. The Year that Never Happened,* Londres, Zed, 2017.

Rachel, Daniel, *Don't Look Back in Anger. The Rise and Fall of Cool Britannia, Told by Those Who Were There,* Londres, Trapeze, 2019.

Rancière, Jacques, *La Mésentente – Politique et Philosophie,* Paris, Galilée, 1995.

—, *Aux Bords du politique,* Paris, La Fabrique, 1998.

—, *Le Partage du sensible,* Paris, La Fabrique, 2000.

—, *Malaise dans l'esthétique,* Paris, La Fabrique, 2004.

—, *Les Écarts du cinéma,* Paris, La Fabrique, 2011.

—, *Le Destin des images,* Paris, La Fabrique, 2015.

—, *Les Temps modernes,* Paris, La Fabrique, 2018.

—, *Le Fil perdu. Essai sur la fiction moderne,* Paris, La Fabrique, 2021.

Renan, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?* (1882), Paris, Mille et Une Nuits, 1997.

Rosanvallon, Pierre, *Le Parlement des invisibles*, Paris, Seuil, 2014.

Ricœur, Paul*, Temps et récits III, le temps raconté,* Paris, Seuil, 1985.

Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant,* Paris, Gallimard, 1976.

Street, Sarah, *British National Cinema,* Londres, Routledge, 1997.

—, *British National Cinema,* 2nd Edition, Londres, Routledge, 2009.

Smith, Chris, *Creative Britain,* Londres, Faber and Faber, 1998.

Smith, David M., Enid Wistrich, *Devolution and Localism in England,* Farnham, Ashgate, 2014.

Sandrook, Dominic*, The Great British Dream Factory* (2015), Londres, Penguin, 2016.

Turner, Alwyn, *A Classless Society. Britain in the 1990s,* Londres, Aurum, 2013.

Wilde, Oscar, *The Soul of Man under Socialism* (1891), Londres, Minerva, 2021.

Zask, Joëlle*, Art et démocratie,* Paris, PUF, 2003.

Ouvrages consultés

Abercrombie, Nicholas, Alan Warde and *al.*, *Contemporary British Society,* Cambridge, Polity, 1994.

Agamben, Giorgio, et *al.*, *Démocratie dans quel état ?,* Montréal, Ecosociété, 2009.

Arday, Jason, *Cool Britannia and Multi-Ethnic Britain. Uncorking the Champagne Supernova,* Londres, Routledge, 2020.

Barr, Charles, *All our Yesterdays: 90 years of British Cinema,* Londres, BFI, 1986.

Cavell, Stanley, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage,* Cambridge, HUP, 1981.

Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1781), Paris, Gallimard, 1980.

Lacan, Jacques*, Écrits,* Paris, Seuil, 1966.

Richards, Jeffrey, *Films and British National Identity. From Dickens to Dad's Army,* Manchester, MUP, 1997.

Tocqueville (de), Alexis*, De la Démocratie en Amérique* (1835), Paris, Gallimard, 2002.

Woodward, Kath, *The Politics of In/Visibility. Being There,* Londres, Palgrave MacMillan, 2015.

Articles cités en référence

Ashcroft, Richard T., Mark Bevir, « Multiculturalism in Contemporary Britain: Policy, Law and theory », *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 21:1, 2018, 1-21.

Audi, Paul, « Rousseau et la dénaturation de l'âme », *in* Jean-François Perrin et Yves Citton, dirs, *Jean-Jacques Rousseau et l'exigence d'authenticité. Une question pour notre temps*, Paris, Garnier, 2014, 35-54.

Baillon, Jean-François, « 'Undefended Frontiers': Derridean Hospitality and Interstitial Chronotopes of Democracy in Powell & Pressburger's Wartime Feature Films », *Film Journal* 7, 2021, 35-43, http://filmjournal.org/film-journal-7/ (dernière consultation le 15 mai 2022).

Bennett, Tony, « Introduction : Popular Culture and the Turn to Gramsci », *in* Tony Bennett et *al.,* eds., *Popular Culture and Social Relations,* Milton Keynes, OUP, 1986.

Bhabha, Homi K., Jonathan Rutherford, « Le Tiers-espace », *Multitudes* 26, 2006, 95-107.

Bettelheim, Bruno, Morris Janowitz, « Reactions to Fascist Propaganda. A Pilot Study », *The Public Opinion Quarterly* 14:1, 1950, 53-60.

Birman, Joel, « Je suis vu, donc je suis : la visibilité en question », *in* Nicole Aubert et *al.,* dirs., *Les Tyrannies de la visibilité,* Toulouse, Érès, 2011, 39-52.

Birnbaum, Jean, « La nouvelle question démocratique. Entretien avec Pierre Rosanvallon », *in* Jean Birnbaum, dir., *Hériter, et après ?,* Paris, Gallimard, 2017, 150-168.

Brown, Geoff, « Something for Everyone: British Film Culture in the 1990s », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the the 90s,* Londres, BFI, 2000, 27-36.

Bong Choi, Jung, « National Cinema: an Anachronistic Delirium? », *The Journal of Korean Studies* 16:2, 2011, 173-192.

Careitero, Teresa, « Compassion et visibilité du malheur », *in* Nicole Aubert et *al.,* dirs., *Les Tyrannies de la visibilité,* Toulouse, Érès, 2011, 237-244.

Castra Michel, « Identité », *in* Serge Paugam, dir., *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, PUF, 2000, 72-73.

Caterer, James, « Carrying a Cultural Burden. British Film Policy and its Products », *Journal of British Cinema and Television* 5:1, 2009, 146-156.

Childs, Peter, Mike Storry, « Introduction: the Ghost of Britain Past », *in* Mike Storry, Peter Childs, eds., *British Cultural Identities* 5th Edition, Londres, Routledge, 2017, 1-36.

Clément, Guillaume, « De *Britpop* à *Cool Britannia* : une identité britannique revue et corrigée par le *New Labour* », *Observatoire de la société britannique* 5, 2008, 195-209, https://doi.org/10.4000/osb.684 (dernière consultation le 10 février 2022).

Cloarec, Nicole, « In the Name of the British People: Words and Democracy in Three Post-Brexit Films », *LISA* 19:51, 2021, https://journals.openedition.org/lisa/13168 (dernière consultation le 04 août 2022).

Copelman, Dina, « Consuming *Downton Abbey:* The Commodification of Heritage and Nostalgia », *Journal of British Cinema and Television* 16:1, 2019, 61-77.

Cottret, Bernard, Lauric Henneton, « La commémoration, entre mémoire prescrite et mémoire proscrite », *in* Bernard Cottret et Lauric Henneton, dirs., *Du Bon Usage des commémorations. Histoire, memoire et identité, XVIe-XXIe siècle,* Rennes, PUR, 2010, 7-24.

Cubitt, Sean, « Film, Landscape and Political Aesthetics: *Deseret* », *Screen,* 57.1, 2016, 21-34.

—, « Challenges of Cinema », *Film, University, Press, and Studies,* JRank Articles, 2022, https://science.jrank.org/pages/8627 (dernière consultation le 04 août 2022).

Cusick, Edmund, Mike Storry, « Heritage », *in* Mike Storry, Peter Childs, eds., *British Cultural Identities* 5th Edition, Londres, Routledge, 2017, 267-292.

Doustaly, Cécile, « Les politiques de soutien à l'art en Angleterre depuis 1990. "Exception britannique", dirigisme ou modèle hybride ?», *LISA* 5:1, 2007, https://journals.openedition.org/lisa/1505 (dernière consultation le 04 août 2022).

Elley, Geoff, « History, Heritage and the National Past » *in* British Cinema of the 1980s and the 1990s », in John Hill, ed., *A Companion to British and Irish Cinema,* Chichester, Wiley Blackwell, 2019, 127-140.

Elsaesser, Thomas, « Images for Sale: the 'New' British Cinema », *in* Lester D. Friedman, ed., *Fires were Started. British Cinema and Thatcherism*, 2nd Edition, London, Wallflower, 2006, 45-57.

Ezra, Elizabeth, « National Cinema in the Global Era », *in* Pam Cook, ed., *The Cinema Book,* Londres, BFI, 2007, 168-170.

Fassin, Éric, « Politiques de la (non-)représentation », *Sociétés et représentations* 45:1, 2018, 9-27.

Feuerhahn, Wolf, « Du milieu à l'*Umwelt* : enjeux d'un changement terminologique », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 199:4, 2009, 419-438.

Fragnon, Julien, « 1998. Retour du passé, force du présent », *in* Bernard Cottret et Lauric Henneton, dirs., *Du Bon Usage des commémorations. Histoire, memoire et identité, XVIe-XXIe siècle,* Rennes, PUR, 2010, 169-183.

Fuller, Graham, « Misery Loves Company », *Film Comment* 47:6, 2011, 36-43.

Giocanti, Sylvia, « Peut-on se passer de la notion d'identité ? La contribution de Montaigne », *Essais* 11, 2017, 29-38, http:// journals.openedition.org/essais/3294, (dernière consultation le 20 janvier 2022).

Hall, Stuart, « Who Needs Identity? », *in* Stuart Hall and Paul Du Gay, eds., *Questions of Cultural Identity,* Londres, Sage, 1996, 1-17.

Hanson, Stuart, « Spoilt for choice? Multiplexes in the 90s », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the the 90s,* Londres, BFI, 2000, 48-59.

—, « The Rise of the Multiplex », *in* I.Q. Hunter, Laraine Porter, Justin Smith, eds., *The Routledge Companion of Cinema History*, Londres, Routledge, 2017, 317-327.

Harroche, Claudine, « l'Invisibilité interdite », *in* Nicole Aubert et *al.,* dirs., *Les Tyrannies de la visibilité,* Toulouse, Érès, 2011, 77-102.

Higson, Andrew, « The Limiting Imagination of National Cinema, *in* Mette Hjort, Scott MacKenzie, eds., *Cinema and Nation,* Londres, Routledge, 2000, 57-68.

—, « Re-presenting the National Past », *in* Lester D. Friedman, ed., *Fires were Started. British Cinema and Thatcherism*, 2nd Edition*,* London, Wallflower, 2006, 91-109.

Hall, Sheldon, « The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate » *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema,* Londres, Routledge, 2014, 46-56.

Hill, John, « Failure and Utopianism. Representations of the Working-Class in British Cinema of the 1990s », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s,* Londres, BFI, 2000, 178-187.

Hitchcock, Peter, « They Must Be Represented? Problems in Theories of Working-Class Representation », *PMLA* 115:1, 2000, 20-32.

Jaudon, Raphaël, « Puissances de l'insignifiance. La politisation du cinéma au quotidien », *Mise au point,* 14, 2021, https://doi.org/10.4000/map.5208 (dernière consultation le 26 juillet 2022).

—, « Esthétique de la politique ou politique de l'esthétique ? Jouer Rancière contre lui-même », *Essais* 16, septembre 2020, 15-25, https://doi.org/10.4000/essais.812 (dernière consultation le 13 janvier 2022).

Kamm, Jürgen, Birgit Neumann, « Introduction: the Aesthetics and Politics of British TV Comedy », *in* Jürgen Kamm, Birgit Neumann, eds., *British TV Comedies,* Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, 1-21.

Kerlan, Alain, « L'école qui vient : éducation ou médiation ? La recomposition postmoderne, entre verticalité et horizontalité », *Recherches en éducation* 2, 2007, 25-34.

Kizlari, Dimitra, « The Rise of Rhizomatic Cultural Policies », *International Journal of Public Administration* 43:3, 253-261, 2020.

Latour, Vincent, « Huit années de gestion travailliste des relations raciales (1997-2005). Vers une automatisation du modèle multiculturel britannique ? », *Observatoire de la société britannique* 1, 2006, 205-217, https://doi.org/10.4000/osb.559 (dernière consultation le 12 janvier 2022).

Laugier, Sandra, « Cavell : Scepticisme et reconnaissance », *in* Christian Lazzeri, Alain Caillé, dirs., *La Reconnaissance aujourd'hui,* Paris, CNRS, 2009, 273-301, https://books.openedition.org/editionscnrs/7225?lang=fr (dernière consultation le 26 juillet 2022).

Lheureux, Florent, Patrick Rateau, Christian Guimelli, « Hiérarchie structurale, conditionnalité et normativité des représentations sociales », *Les Cahiers internationaux de psychologie sociale* 1, 2008, 41-55.

Lowenthal, David, « Fabricating Heritage », *History and Memory* 10:1, 1998, 5-24.

Miller, Toby, « The Film Industry and the Government. Endless Mr Beans and Mr Bonds? », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s,* Londres, BFI, 2000, 37-47.

Murphy, Robert, « A Path through the Moral Maze », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s,* Londres, BFI, 2000, 1-16.

Monk, Claire, « The British 'Heritage Film' and its Critics », *Critical Survey* 7:2, 1995, 116-124.

—, « Projecting a New Britain », *Cineaste,* 26:4, 2001, 34-37.

Newman, Kim, « 49th Parallel. That's for Thomas Mann, That's for Matisse, That's for Picasso, and That's for Me », *in* Jay Slater, ed., *Under Fire: a Century of War Movies,* London, Allan, 2009, 33-42.

Parekh, Bhikhu « Defining British National Identity », *The Political Quarterly* 71:1, 2000, 251-262.

—, « Being British », *Government and Opposition* 37:3, 2002, 301-315.

Petersen, Jennifer « Can Moving Pictures Speak? Film, Speech, and Social Science in Early Twentieth-Century Law », *Cinema Journal* 53:3, 2014, 76-99.

Renouard, Maël, « Nostalgie ou mélancolie », *in* Jean Birnbaum, dir., *Hériter, et après ?,* Paris, Gallimard, 2017, 41-49.

Sidebottom, Kay, « A Thousand Gateaux. Rethinking Deleuze and Guattari through *The Great British Bake-Off* », *in* Naomi Barnes and Alison Bedford, eds., *Unlocking Social Theory with Popular Culture*, Cham, Springer, 2021, 135-146.

Storey, John, « Becoming British », *in* Michael Hiffings, Clarissa Smith and John Storey, eds., *The Cambridge Companion to Modern British Culture*, Cambridge, CUP, 2001, 12-25.

Street, Sarah, « Contemporary British Cinema », *in* Pam Cook, ed., *The Cinema Book,* 3rd Edition, London, BFI, 2007, 175-187.

Suzzoni, Cécilia, « L'héritage des anciens. Déconstruire mais jusqu'où ? », *in* Jean Birnbaum, dir., *Hériter, et après ?,* Paris, Gallimard, 2017, 63-79.

Taylan, Farhat, « Centralité et modificabilité. Trois moments dans l'histoire de la notion de milieu », *Le Portique,* 25, 2010, https://journals.openedition.org/leportique/2475 (dernière consultation le 03 mars 2022).

Tratner, Michael, « Working the Crowd: Movies and Mass Politics », *Criticism* 45:1, 2003, 53-73.

Turner, Alwyn, « John Major and the Classless Society », *in* Kevin Hickson and Ben Williams, eds., *John Major, an Unsuccessful Prime Minister?*, Londres, Biteback, 2017, 319-324.

Van Ypersele, Laurence, « Les Mémoires collectives », *in* Laurence Van Ypersele, dir., *Questions d'histoire contemporaine. Conflits, mémoires et identités,* Paris, PUF, 2006, 191-202.

Welch, David, « Nazi Propaganda and the Volksgemeinschaft: Constructing a People's Community", *Journal of Contemporary History* 39:2, 2004, 213-238.

Worthen, William B., « Drama, Performativity and Performance », *PMLA* 113, 1998, 1093-1107.

Zask, Joëlle, « De la démocratisation à la démocratie culturelle », *Nectart* 2:3, 2016, 40-47.

Articles consultés

Andrews, Hannah « 'This is FilmFour – Not Some Cheesy, Pseudo-Hollywood Thing!': The Opening Night Simulcast of FilmFour on Channel 4 », *Journal of British Cinema and Television* 9:4, 2012, 569–587.

Bock, Gabriele, Siegfried Zielinski, « Britain's Channel 4: A TV Provider Caught Between Private Sector Funding and Its Cultural Mission », translated by Corina Holzherr, *Journal of British Cinema and Television* 11:4, 2014, 418–439.

Bolognani, Marta, Erum Haider, Humera Iqbal and Zahra Sabri, « 101 Damnations: British Pakistanis, British Cinema and Sociological Mimicry », *South Asian Popular Culture* 9:2, 2011, 161-175.

Boucher, David, Andrew Vincent, « L'idéalisme et la culture philosophique britannique », *Revue germanique internationale* 15, 2001, traduction de Baudouin Millet, 239-260, https://doi.org/10.4000/rgi.840 (dernière consultation le 17 juillet 2022).

Brunet, Johanne, Galina Gornostaeva, « Working Title Films, Independent Producers. Internationalization of the Film Industry », *International Journal of Arts Management* 9:1, 2006, 60-69.

Collins Klobah, Loretta, « Pakistani Englishness and the Containment of the Muslim Subaltern in Ayub Khan Din's Tragi-comedy Film 'East Is East'», *South Asian Popular Culture* 1:2, 2003, 91-108.

Davis, Lennard J., « The Ghettoization of Disability: Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema », *in* Anne Waldschmidt and *Al,* eds., *Culture – Theory – Disability,* Bielefeld, Transcript, 2005, 39-50.

Douglas-Jones, Rachel, Salla Sariola, « Rhizome Yourself. Experiencing Deleuze and Guattari from Theory to Practice », *Rhizomes* 19, 2009, http://www.rhizomes.net/issue19/sariola.html, (dernière consultation le 15 février 2022).

Dufour, Dany-Robert, « Malaise dans l'éducation et crise de la subjectivité contemporaine », *in* Laurent Cornaz, dir., *Y a-t-il une éducation après la modernité ?*, Paris, L'harmattan, 2002, 29-38.

Duggan, Lisa, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy,* New York, Beacon, 2003.

Élie, Maurice, « Le monde, la raison et le sensible : Husserl, Whitehead, Merleau-Ponty », *Noesis* 5, 2003, 59-101.

Genders, Amy, « An Invisible Nation? The BBC and English-language Arts Television in Wales », *Journal of British Cinema and Television* 16:4, 2019, 409–428.

Hubbard, Phil, « Sortir mais hors de la ville ? », traduction de Paul Claval, *Géographie et culture* 53, 2005, 21-38.

Hill, John, « Contemporary British Cinema. Industry, Policy, Identity », *Cineaste* 26:4, 2001, 30-33.

—, « British Cinema as National Cinema. Production, Audience, Representation », *in* Robert Murphy, ed., *The British Cinema Book*, 3rd Edition, London, BFI, 2009, 13-20.

—, « Living with Hollywood. British Film Policy and the Definition of 'Nationality'», *International Journal of Cultural Policy* 22:5, 2016, 706-723.

James, Nick et *al.*, « Whose Heritage ? », *Sight and Sound,* August 2019, 21-44.

Jouët-Pastré, Emmanuelle, « Que signifie voir l'intelligible dans les dialogues de Platon ? », *Pallas* 92, 2013, 217-224.

Latour, Vincent, « Multiculturalism Upheld? Immigration, 'Race Relations' and Diversity management under John Major (1990-1997) », *Observatoire de la société britannique* 7, 2009, 219-231, https://doi.org/10.4000/osb.804 (dernière consultation le 15 janvier 2022).

MacGuigan, Jim, Abigail Gilmore, « The Millenium Dome: Sponsoring, Meaning and visiting », *International Journal of Cultural Policy* 8:1, 2002, 1-20, https://doi.org/10.1080/10286630290032486 (dernière consultation le 12 mai 2022).

Meyer, Christoph, Marie-Soleil Frère et Christian Baden, « Navigating the Complexities of Media Roles in Conflict: The INFOCORE Approach », *Media, War & Conflict* 11:1, 2018, 3-21. https://doi.org/10.1177/1750635217719754 (dernière consultation le 06 août 2022).

MacMillan, Christopher, « Broken Bond: *Skyfall* and the British Identity Crisis », *Journal of British Cinema and Television* 12:2, 2015, 191-206.

Nwonka, Clive James, « Diversity Pie: Rethinking Social Exclusion and Diversity Policy in the British Film Industry », *Journal of Media Practice* 16:1, 2015, 73-90.

Querrien, Anne, « Faire rhizome en passant en revue », *Le Portique* 20, 2007, 1-12.

Révauger, Jean-Paul, « La Grande-Bretagne de Tony Blair entre deux modèles de société », *Observatoire de la société britannique* 1, 2006, 11-24, https://doi.org/10.4000/osb.482 (dernière consultation le 18 juillet 2022).

Robinson, Lena, « South Asians in Britain. Acculturation, Identity and Perceived Discrimination », *Psychology and Developing Societies* 17:2, 2005, 181-194.

Tirtaine, Cécilia, « Évolution des relations entre État et cinéma au Royaume-Uni (1979-2005) », *LISA* 5:1, 2007, 33-57, http://journals.openedition.org/lisa/1521 (dernière consultation le 20 janvier 2022).

Worley, Claire, « It's not about Race, it's about the Community. New Labour and Community Cohesion », *Critical Social Policy* 25:4, 2005, 483-496.

Publications périodiques

National Heritage Act 1997, www.legislation.gov.uk (dernière consultation le 15 février 2022).

Principles and Objectives of Wartime Propaganda (1940), Ministry of Information, http://www.bbc.co.uk/archive/hawhaw/8928.shtml?page=1 (dernière consultation le 09 janvier 2022).

Churchill, Winston, *War of the Unknown Warrior* (1940), http://winstonchurchill.org/learn/speeches, (dernière consultation le 10 janvier 2022).

Griggs, Steven, Mike Smith, Mark Bramah, *Governance, Neighbourhoods and service Delivery,* Manchester, ASPE, 2008.

Leonard, Mark, *Britain™. Renewing our Identity,* Londres, Demos, 1997.

Malraux, André, *Discours de Versailles. 28 septembre 1968*, www.malraux.org, (dernière consultation le 15 février 2022).

Wickham, Phil, *Producing the Goods? UK Film Production 1991-2000. An Information Briefing,* Londres, BFI, 2003.

—et *al.*, *The Stats. An Overview of the Film, Television, Video and DVD Industries 1990-2003,* Londres, BFI, 2006.

Articles de presse

Dyer, Richard, « Feeling English », *Sight and Sound,* March 1994, 17.

Johnson, Boris, « How we Laughed at these Comic New Regulations about Films », *The Telegraph,* 14th December 2006, https://www.boris-johnson.com/2006/12/14/british-films/ (dernière consultation le 12 février 2022).

Kamp, David, « London Swings Again », *Vanity Fair,* March 1997, https://www.vanityfair.com/magazine/1997/03/london199703 (dernière consultation le 04 août 2022).

Sarpong, June, *BBC Creative Diversity Report,* Londres, BBC, 2020.

Thatcher, Margaret, « No Such Thing as Society », *Women's Own,* October 1987, https://www.margaretthatcher.org/document/106689 (dernière consultation le 13 février 2022).

Topham, Laura, « The Real Billy Elliot: How one Family Sacrificed Everything to Fulfill their Son's Dancing Dream », *The Mail on Sunday,* 16 September 2008, https://www.dailymail.co.uk/news/article-1056766/The-real-billy-elliot-how-family-sacrificed-fulfill-sons-dancing-dream.html (dernière consultation le 11 avril 2022).

CINEMA, ANALYSE DE L'IMAGE ET RECEPTION

Ouvrages cités en référence

Ahmed, Sara,*The Cultural Politics of Emotion,* 2nd Edition, Édimbourg, EUP, 2014.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism,* New Edition, Londres, Verso, 2006.

Bakhtine, Mikhaïl, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981.

Balazs, Béla, *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art* (1931), Londres, Dobson, 1978.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1985), Paris, Cerf, 1994.

Bernard, Catherine, *Matière à réflexion,* Paris, PUPS, 2018.

Bettelheim Bruno, *The Uses of Enchantment* (1976), Londres, Penguin, 1991.

Billig, Michael, *Talking of the Royal Family,* 2nd Edition, Londres, Routledge, 1998.

—, *Banal Nationalism* (1995), Londres, Sage, 2002.

Butler, Jeremy G., *Television. Visual Storytelling and Screen Culture,* 5th Edition, Londres, Routledge, 2018.

Callahan, Maureen, *Champagne Supernovas,* New York, Touchstone, 2014.

Castro, Teresa, *La Pensée cartographique des images,* Lyon, Aléas, 2008.

Certeau (de), Michel, *l'Invention du quotidien,* Paris, Gallimard, 1990.

Chambers, Deborah, *Representing the Family*, Londres, Sage, 2001.

—, *Cultural Ideals of Home. The Social Dynamics of the Domestic Space,* Londres, Routledge, 2020.

Comolli, Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009.

Edensor, Tim, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life,* Oxford, Berg, 2002.

Eisenstein, Sergei, *Film Forms. Essays in Film Theory* (1948), New York, HBJ, 1977.

Foucault, Michel*, Dits et écrits 1954-1988, Tome IV,* Paris, Gallimard, 1994.

Hebdige, Dick*, The Meaning of Style,* Londres, Routledge, 1979.

Hill, John, *British Cinema of the 1980s: Issues and Themes,* Londres, Clarendon, 1999

Holmes, Su, *British TV and Film Culture of the 1950s,* Bristol, Intellect, 2005.

Jullier, Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?,* Paris, La Fabrique, 2002.

Leach, Jim, *British Film,* Cambridge, CUP, 2004.

Leggott, James, *Contemporary British Cinema. From Heritage to Horror,* Londres, Wallflower, 2008.

Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne,* Paris, Minuit, 1979.

Martin-Jones, David, *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts,* Édimbourg, EUP, 2006.

Mather, Nigel, *Tears of Laughter. Comedy Drama in 1990s British Cinema,* Manchester, Manchester UP, 2006.

—, *Sex and Desire in British Films,* Manchester, Manchester UP, 2022.

Merleau Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1945.

Moor, Andrew, *Powell, Pressburger: A Cinema of Magic Spaces* (2005)*,* New York, JB Tauris, 2012.

Mounier, Emmanuel*, Le Personnalisme* (1949), Paris, La république des lettres, 2020.

Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé, Paris, La Fabrique,* 2008.

Richards, Jeffrey, Anthony Aldgate, *Best of British Cinema and Society from 1930 to Present,* Londres, JB Tauris, 1999.

Scholz, Anne-Marie, *From Fidelity to History,* New York, Berghahn, 2013.

Skey, Michael*, National Belonging and Everyday Life. The Significance of Nationhood in an Uncertain World*, Londres, Palgrave, 2011.

Smith, Greg M., *Film Structure and the Emotion System,* Cambridge, CUP, 2003.

Staiger, Janet, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception,* New York, NYUP, 2000.

Stellabrass, Julian, *High Art Lite. British Art in the 1990s,* Londres, Verso, 1999.

Sturken, Marita, Lisa Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, 3rd Edition, New York, OUP, 2018.

Taylor, Barnaby F., *The British New Wave. A Certain Tendency?,* Manchester, Manchester UP, 2006.

Truffaut, François, *Hitchcock by François Truffaut. Revised Edition,* New York, Simon and Chuster, 1984.

Williams, Linda, *Hard Core Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible,* Berkeley, UCP, 1989.

Warshow, Robert, *The Immediate Experience* (1970), Cambridge, HUP, 2001.

Yates, Candida, *The Play of Political Culture, Emotion and Identity,* Londres, Palgrave, 2015.

Ouvrages consultés

Bergson, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), http://www.ebooksgratuits.com, 2005 (dernière consultation le 20 février 2022).

Chapman, James, *Past and Present. National Identity and the British Historical Film,* Londres, JB Tauris, 2005.

Condé, Michel, *Trois thèses (paradoxales) sur le cinéma,* Liège, Écran large sur tableau noir, 2014.

Durkheim, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), Paris, PUF, 2013.

Grossin, William, *Pour une science des temps. Introduction à l'écologie temporelle*, Paris, Octares, 1996.

Maniglier, Patrice, Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma,* Paris, Bayard, 2011.

Membery, York, *Pierce Brosnan. The Biography,* Londres, Virgin, 2003.

Plantinga, Carl, *Moving Viewers,* Los Angeles, UCP, 2009.

Rasmussen, David M., *Symbol and Interpretation,* The Hague, Martinus Nijhoff, 1974.

Ross, Kristin, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonisation and the Reordering of French Culture,* Londres, Mit, 1995.

Articles cités en référence

Albera, François, « Quel héritage renions-nous ? », *in* Naoum Kleiman, Antonio Somaini, eds., *Sergueï Eisenstein, Notes sur une histoire générale du cinéma* (1946-1948), Paris, AFRHC, 2013, 201-212.

Arcagni, Simone, « Analisi e generi », version française inédite, *Close Up* XI:21, 2007, 7-12.

Christie, Ian, « As Others See Us », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s,* Londres, BFI, 2000, 68-79.

Bhabha, Homi K., « Culture's In-Between », *in* Stuart Hall, Paul du Gay, eds., *Questions of Cultural Identity* (1996), Londres, Sage, 2003, 53-60.

Bechofer, Frank, David MacCrone, « Imagining the Nation. Symbols of National Culture in England and Scotland », *Ethnicities* 13:5, 2012, 544-564, https://doi.org/10.1177/1468796812469501 (dernière consultation le 17 février 2022).

Brown, Geoff, « Paradise Found and Lost: The Course of British Realism », *in* Robert Murphy, ed., *The British Cinema Book,* Third Edition, London, BFI, 2009, 28-38.

Cerisuelo, Marc, « Stanley Cavell et l'expérience du cinéma », *Revue française d'études américaines* 88, 2001, 53-61.

Christians, Clifford, « Ethics is a New Key », *in* Susan Dente Ross and Paul Martin Lester, eds., *Images that Injure,* Santa Barbara, Praeger, 2011, 421-432.

Clémot, Hugo, « Le rêve Deleuzien et le réveil analytique », *Mise au Point* 8, 2016, http://journals.openedition.org/map/2063 (dernière consultation le 20 février 2022).

—, « Penser l'intime avec le cinéma », *Archives de philosophie,* 81, 2018, 235-253.

Comolli, Jean-Louis, « Un corps en trop », *Cahiers du Cinéma* 278, 1977, 5-16.

Crofts, Stephen, « Reconceptualizing British Cinema », *Quarterly Review of Films and Video* 14:3, 1993, 49-67.

Dacheux, Éric, « L'espace public : un concept clef de la démocratie », *in* Éric Dacheux, dir., *L'Espace public,* Paris, CNRS, 2008, 5-12.

Dahlgren, Peter, « L'espace public et les médias : une nouvelle ère ? » (1994), *in* Éric Dacheux, dir., *L'Espace public,* Paris, CNRS, 2008, 23-30.

Dave, Paul, « The Bourgeois Paradigm and Heritage Cinema », *New Left Review* 224, 1997, 111-126.

Deneken, Michel, « Meurt le personnalisme, revient la personne : la voix d'Emmanuel Mounier », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* 1, 2012, 349-383.

Descola, Philippe « La fabrique des images », *Anthropologie et sociétés* 30:3, 2006, 167-182.

Dickason, Renée, « Social Class and Class Distinction *in* 'Britcoms' 1950s-2000s », in Nicole Cloarec, David Haigron and Delphine Letort, eds., *Social Class on British and American Screens,* Jefferson, MacFarland, 2016, 34-57.

Dufour, Éric, « Usage et expérience du film », *Mise au point* 8, 2016, http://journals.openedition.org/map/2063 (dernière consultation le 20 février 2022).

Edensor, Tim, « Automobility and National identity. Representation, Geography and Driving Practice », *Theory, Culture and Society* 21:101, 2004, 101-119, https://doi.org./10.1177/0263276404046063 (dernière consultation le 12 mars 2022).

—, « Sensing National Spaces: Representing the Mundane in English Film and Television », *in* Ib Bondebjerg, Eva Novrup Redvall, Andrew Higson, eds., *European Cinema and Television. Cultural Policy and Everyday Life,* Basingstoke, Palgrave, 2015, 58-77.

Flax, Jane, « The End of Innocence », *in* Judith Butler, Joan W. Scott, eds., *Feminists Theorize the Political,* Londres, Routledge, 1992, 445-463.

Froger, Marion, « Société et médialité : inclure du tiers », *Intermédialités/Intermédialité* 21, 2013, https//doi.org/10.7202/1020617ar. (dernière consultation le 10 avril 2022).

Gunning, Tom, « The Cinema and Attraction[s], Early Film, its Spectator and the Avant-Garde, *in* Wanda Strauven, ed., *The Cinema of Attractions Reloaded,* Amsterdam, AUP, 2006, 381-388.

Gymnich, Marion, « 'The Lady of the House Speaking': the Conservative Portrayal of Class Stereotypes *in Keeping Up Appearances* », in Jürgen Kamm, Birgit Neumann, eds., *British TV Cultural Concepts, Contexts and Controversies,* Basingstoke, Palgrave, 2016.

Habermas, Jürgen, « 'L'espace public', 30 ans après », *Quaderni* 18, 1992, 161-191.

Hall, Stuart, « Encoding and Decoding in the Television Discourse (1973-2007) », *in* David Morley, ed., *Essential Essays. Stuart Hall, Volume 1,* Durham, Duke UP, 2019, 257-276.

Hill, John, « From the New Wave to Brit Grit », *in* Justine Ashby, Andrew Higson, eds., *British Cinema. Past and Present,* Londres, Routledge, 2000, 249-260.

Hutchings, Peter, « Beyond the New Wave: Realism in British Cinema, 1959-1963 », *in* Robert Murphy, ed., *The British Cinema Book,* Third Edition, London, BFI, 2009, 304-312.

Jullier, Laurent, « Les *Visual Culture Studies* ou 'l'étrange cousin' des études cinématographiques », *Cahier Louis Lumière* 11, 2018, 5-20 https://www.ens.louis-lumiere.fr/cahier-louis -lumiere-11 (dernière consultation le 20 janvier 2022).

—, « De la liberté d'aimer, sans être jugé, les films de son choix », *Le Portique* 41, 2018, 133-146.

—, « La valse des étiquettes. Quelques problèmes posés par l'appréciation des films », *Mise au Point* 15, 2022, http://journals.openedition.org/map/5499 (dernière consultation le 04 août 2022).

Kester, Grant, « Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art », Zoya Kocur and *Al., Theory in Contemporary Art*, 2nd Edition, Londres, Blackwell, 2005, 153-165.

Kirk, John, « Urban Narratives: Contesting Places and Space in some British Cinema from the 1980s », *Journal of Narrative Theory* 31:3, 2001, 353-379.

Krewani, Angela, « Family in front of the Telly: The Royle Family », *in* Jürgen Kamm, Birgit Neumann, eds., *British TV Comedies,* Basingstoke, Palgrave, 2016, 254-264.

Laugier, Sandra, « The Importance of Being Alive », *in* David LaRocca, ed., *Inheriting Stanley Cavell, Memories, Dreams, Reflections,* New York, Bloomsbury, 2020, 231-242.

—, « Rethinking the Ordinary: Austin after Cavell », *in* Russell B. Goodman, ed., *Contending with Stanley Cavell,* Oxford, OUP, 2005, 82-99.

Leggott, James, « Travels in Curtisland, Richard Curtis and British Comedy Cinema », *in* I.Q. Hunter, Laraine Porter, eds., *British Comedy Cinema,* Londres, Routledge, 2012, 184-195.

Leveratto, Jean-Marc, Fabrice Montebello, « Public, identité culturelle et style national. Les limites de l'expertise savante de la consommation cinématographique », *Le Portique* 41, 2018, 7-14.

Leveratto, Jean-Marc, « La Mesure la qualité cinématographique ou la valeur du jugement du consommateur ordinaire », *Le Portique* 41, 2018, 15-32.

Moya Luckett, « Image and Nation in 1990s. British Cinema », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s,* Londres, BFI, 2000, 88-99.

MacKechnie, Kara, « Taking Liberties with the Monarch. The Royal Bio-pic in the 1990s », *in* Claire Monk, Amy Sargeant, eds., *British Historical Cinema,* Londres, Routledge, 2002, 217-236.

Marris, Paul, « Northern Realism. An Exhausted Tradition? », *Cinéaste* 26:4, 2001, 47-50.

Montebello, Fabrice, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires et images du public populaire », *Mouvement* 3, 2003, 113-119.

Mayne, Laura, « Assessing Cultural Impact: Film 4 Canon Formation and Forgotten Films », *Journal of British Cinema and Television* 11:4, 2014, 459-480.

Murphy, Robert, « Citylife. Urban Fairy-Tales in Late 90s British Cinema », *in* Robert Murphy, ed., *The British Cinema Book*, 3rd Edition*,* London, BFI, 2009, 357-365.

Newland, Paul, « Space, Place and Architecture in British Films », *in* John Hill, ed., *A Companion to British and Irish Cinema,* Londres, Chichester, Wiley Blackwell, 2019, 372-385.

O'Sullivan, Tim, « Ealing Comedies 1947-57. The Bizarre British Faced with another Perfectly Extraordinary Situation », *in* I.Q. Hunter, Laraine Porter, eds., *British Comedy Cinema,* Londres, Routledge, 2012, 66-76.

Paris, Hugues, Jocelyn Lachance et Sébastien Dupont, « Pour conclure, un film culte est… », *in* Hugues Paris et *al.*, dirs., *Films cultes et cultes du film chez les jeunes. Penser l'adolescence avec le cinéma,* Québec, PU Laval, 2009, 149-152.

Petley, Julian, « The Englishness of British Cinema: Beyond the Valley of the Corn Dollies », *in* John Hill, ed., *A Companion to British and Irish Cinema,* Londres, Chichester, Wiley Blackwell, 2019, 463-489.

Phillips, Tom, « Shifting Fandoms of Films, Community and Family », *in* Karina Aveyard and Albert Moran, eds., *Watching Films, New Perspectives on Movie-going, Exhibition and Reception,* Bristol, Intellect, 2013, 315-328.

Pippin, Robert Buford, « The Idea that Films Could Have a Bearing on Philosophy », *in* David LaRocca, ed., *Inheriting Stanley Cavell, Memories, Dreams, Reflections,* New York, Bloomsbury, 2020, 181-186.

Quemener, Nelly, « Affects et réception médiatique. Des dimensions idéologiques du plaisir du texte aux dimensions affectives de l'idéologie », *in* Éric Maigret et Laurent Martin, dirs., *Les Cultural Studies, au-delà des politiques des identités,* Lormont, Le bord de l'eau, 2020, 223-235.

Rainer, Emig, « Exploding Family Values, Lampooning Feminism, Exposing Consumerism », *in* Jürgen Kamm, Birgit Neumann, eds., *British TV Comedies,* Basingstoke, Palgrave, 2016, 197-211.

Răşcanu, Iulia, « Who is Afraid of Hybridity? Re-visiting *Bhaji on the Beach* and Perspectives on Multiculturalism in Britain », *South Asian Diaspora,* 2020, 12, https://doi.org/10.1080/19438192.2020.1773136 (dernière consultation le 04 avril 2022).

Roman, Sébastien, « Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricœur », *Le Philosophoire* 44, 2015, 69-86.

Sauvagnargues, Anne, « Art mineur – art majeur : Gilles Deleuze », *Espaces Temps Les Cahiers* 78-79, 2002, 120-132.

Sellier, Geneviève, « *Cultural Studies* et études filmiques françaises : des paradigmes antagonistes ? », *in* Eric Maigret et Laurent Martin, dirs., *Les Cultural Studies au-delà des politiques des identités,* Lormont, Les Bords de l'eau, 2020, 239-254.

Silverman, Hugh, « Le postmodernisme comme modernité 'fin de siècle' », *Revue de métaphysique et de morale* 4, 2001, traduit par Arnaud Villani, 67-78, 72.

Straw, Will, « An Urbanized Cultural Studies? » *in* Eric Maigret, Laurent Martin, dirs, *Les Cultural Studies au-delà de la politique des identités,* Lormont, Bord de l'Eau, 2020, 151-162.

Thomas Mitchell, William J., « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *Perspective* 3*,* 2009, 339-342.

Swirski, Peter, Tero Eljas Vanhanen, « Browbeaten into Pulp », *in* Peter Swirski, Tero Eljas Vanhanen, eds., *When Highbrow Meets Lowbrow. Popular Culture and the Rise of Nobrow,* New York, Palgrave, 2017, 1-10.

Articles consultés

Brennan, Summer, « A Natural History of the Wedding Dress », *Daily Jstor,* 2017. https://daily.jstor.org/a-natural-history-of-the-wedding-dress/ (dernière consultation le 02 avril 2022).

Clarke, John, « Looking for the Conjuncture. Condensations of Time and Space », *in* Éric Maigret, Laurent Martin, dirs., *Les Cultural Studies au-delà des politiques des identités,* Lormont, Le Bord de l'eau, 2020, 81-92.

Ethis, Emmanuel, « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques », *Communication et langages* 119, 1999, 38-54.

Fielding, Steven, « The Heart of a Heartless Political World », *in* Mandy Merck, ed., *The British Monarchy on Screen,* Manchester, MUP, 2016, 64-85.

Higson, Andrew, « The Landscapes of Television », *Landscape Research* 12:3, 1987, 8-13.

—, « Space, Place, Spectacle and Townscape in the Kitchen Sink », *Screen* 25, 1984, 2-21.

Johnes, Martin, « Archery, Romance and Elite culture in England and Wales, *c.*1780-1840 », *History* 89:2, 2004, 193-208.

Kunze, Peter, « Revise and Resubmit: *Beauty and the Beast* (2017), Live-Action Remakes, and the Disney Princess Franchise », *Feminist Media Studies*, 2021, https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1944259 (dernière consultation le 04 août 2022).

Leiduan, Alessandro, « Peut-on encore feindre de croire à la fiction ? Du pacte "fictionnel" et des raisons de le transgresser », *Essais* 11, mai 2017, 87-98, https://doi.org/10.4000/essais.3447 (dernière consultation le 12 janvier 2022).

Leveratto, Jean-Michel, Laurent Jullier, « L'expérience du spectateur », *Degrés* 142, 2010, 1-16.

Lieb, Jonathan, « Identity, Banal Nationalism, Contestation and North American License Plates », *Geographical Review* 101:1, 2011, 37-52.

MacKibbin, Ross, « Mondeo Man in the Driving Seat », *London Review of Books* 21:19, 1999, https://www.lrb.co.uk/the-paper/v21/n19/ross-mckibbin/mondeo-man-in-the-driving-seat (dernière consultation le 25 mars 2022).

Monk, Claire, « The British 'Heritage' Film and its Critics », *Critical Survey* 7:2, 1995, 116-124.

Rowbottom, Anne, « Subject Positions and 'Real Royalists': Monarchy and Vernacular Civil Religion in Great Britain », *in* Nigel Rapport, ed., *British Subjects. An Anthropology of Britain* (2002)*,* Oxford, Berg, 2020, 31-48.

Rose, Gillian, « The Cultural Politics of Place: Local Representation and Oppositional Discourse in Two Films », *Transactions of the Institute of British Geographers* 19:1, 1994, 55-58.

Staiger, Janet, « The Politics of Film Canon », *Cinema Journal* 24:3, 1985, 4-23.

Wolton, Dominique, « Les contradictions de l'espace public médiatisé », *in* Éric Dacheux, dir., *L'Espace public,* Paris, CNRS, 2008, 13-22.

Yekani, Elahe Haschemi, « Who's the Fanatic Now? Father-and-Son Conflict in *My Son the Fanatic* and *East Is East* », *Kritische Berichte. Zeitschrift für Künst* 4, 2007, 78-87.

Articles de presse

Carter, Meg, « Ad Watch » *The Independent,* 15 February 1997, https://www.independent.co.uk/life-style/ad-watch-1278706.html (dernière consultation le 14 mars 2022).

Nevers, Camille, « *Beautiful Thing,* éclat de voisins », *Libération,* 30 Juin 2021, https://www.liberation.fr/culture/cinema/beautiful-thing-eclat-de-voisins-20210630/ (dernière consultation le 04 août 2022).

CINEMA ET MUSIQUE

Ouvrages cités en référence

Cloonan, Martin, *Popular Music and the State in the UK. Culture, Trade or Industry?,* Ashgate, Aldershot, 2007.

Cummins, Kevin, *While We Were Getting High Britpop and the 90s*, Londres, Octopus, 2020.

Donnelly, Kevin J., *The Spectre of Sound,* Londres, BFI, 2005.

—, *British Film Music and Film Musicals,* Basingstoke, Palgrave, 2007.

Glasby, Matt, *Britpop Cinema. From* Trainspotting *to* This is England*,* Bristol, Intellect, 2019.

Glynn, Stephen, *The British Pop Music Film. The Beatles and Beyond,* Basingstoke, Palgrave, 2013.

Harris, John, *The Last Party. Britpop, Blair and the Demise of English Rock,* Londres, Harper, 2003.

Harry, Bill, *The British Invasion. How the Beatles and Other UK Bands Conquered America,* New Malden, Chrome Dreams, 2004.

Pottier, Jean-Marie, *Brit Pulp. La Britpop selon Pulp de Thatcher à Blair,* Boulogne Billancourt, Autour du livre, 2009.

Articles cités en référence

Blair, Alison « *Cosmic Dancer.* Marc Bolan's Otherwordly Persona », *in* Ian Chapman, Henry Johnson, *Global Glam and Popular Music,* Londres, Routledge, 2016, 25-41.

Boltz, Marilyn G., « The Cognitive Processing of Film and Musical Soundtracks », *Memory and Cognition* 32:7, 2004, 1194-1205.

Gayraud, Agnès, *Dialectique de la Pop,* Paris, La Découverte, 2018.

Gillick, John, David Bamman, « Telling Stories with Soundtrack: An Empirical Analysis of Music in Films », *Proceedings of the First Workshop on Storytelling* 2018, 33-42.

Holbrook, Morris B., « Ambi-diegetic Music in the Movies: The Crosby Duets in *High Society* », *Consumption, Markets and Culture* 8:2, 2005, 153-182.

Hubbert, Julie, « The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present », *in* David Neumeyer, ed., *The Oxford Handbook of Film Music Studies,* Oxford, OUP, 2014, 291-318.

Kallioniemi, Kari, « New Romantic Queering Tactics of English Pop in Early Thatcherite Britain and The Second British Invasion », *Radical Musicology* 7, 2019, http://www.radical-musicology.org.uk/2019/Kallioniemi.htm. (dernière consultation le 05 avril 2022).

Articles de presse

Dingwall, John, « Wet Wet Wet admit 'Love is All Around' was almost a B-Side, on 21st Anniversary of Love Song's N°1 Spot », *Daily record,* May 2015, www.dailyrecord.co.uk/entertainment/celebrity-interviews/wet-wet-wet-admit-love-5781453. (dernière consultation le 05 avril 2022).

CINEMA ET LITTERATURE

Ouvrages cités en référence

Austen-Leigh, James Edward, *A Memoir of Jane Austen* (1870), Oxford, Clarendon, 1967.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen-âge et sous la renaissance* (1970), Paris, Gallimard, 1982.

—, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978.

Cano, Marina, *Jane Austen and Performance,* Londres, Palgrave Macmillan, 2017.

Cardwell, Sarah, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel,* Manchester, Manchester UP, 2002.

Jauss, Hans Robert, *L'Œuvre d'art littéraire,* Paris, L'âge d'homme, 1983.

Long, Robert E., *James Ivory in Conversation,* Berkeley, UCP, 2005.

Pidduck, Jane, *Contemporary Costume Film,* Londres, BFI, 2004.

Roach, Catherine M., *Happily Ever After. The Romance Story in Popular Story,* Bloomington, Indiana UP, 2016.

Woolf, Virginia, *The Captain's Death Bed and Other Essays,* Londres, Hogarth Press, 1950.

Ouvrage consulté

Maxey, Ruth, *South Asian Atlantic Literature 1970-2010*, Édimbourg, EUP, 2012.

Articles cités en référence

Cardullo, Bert, « Fiction into Film or Bringing Welsh to a Boyle », *Literature Film Quarterly* 25:3, 1997, 158-162.

Cartmell, Deborah, « 100+ Years of Adaptation or Adaptation as the Art Form of Democracy », *in* Deborah Cartmell, ed., *A companion to Literature, Film, and Adaptation,* Oxford, Blackwell, 2012, 1-14.

Deleyto, Celestino, « Me, Me, Me: Film Narrators and the Crisis of Identity », *in* Mireia Aragay, ed., *Books in Motion,* Amsterdam, Rodolphi, 2005, 243-262.

Despotopoulou, Anna, « Girls on Film: Postmodern Renderings of Jane Austen and Henry James », *The Yearbook of English Studies* 36:1, 2006, 115-130.

Gill, Rosalind, « Powerful Women, Vulnerable Lads », *Gender and Language* 8:2, 2014, 185-204, 197, https://doi.org/10.1558/genl.v8i2.185 (dernière consultation le 11 mai 2022).

Higson, Andrew, « Selling Jane Austen to Movie Audiences in the 1990s », *in* Eckart Voigts-Virchow, ed., *Janespotting and Beyond,* Tübingen, GNV, 2004, 35-50.

Hopkins, Lisa, « Emma and the Servants », *Persuasions On-Line* 3, 1999, https://jasna.org/persuasions/on-line/opno3.hopkins.html (dernière consultation le 15 février 2022).

Hudelet, Ariane, « Austen and Sterne: Beyond Heritage », *in* Deborah Cartmell, ed., *A Companion to Literature, Film, and Adaptation,* Oxford, Blackwell, 2012, 256-271.

Kaplan, Deborah, « Mass Marketing Jane Austen: Men, Women and Courtship in Two Film Adaptations », *in* Linda Troots, Sayre Greenfield, eds., *Jane Austen in Hollywood,* 2nd Edition., Lexington, UP of Kentucky, 2001, 177-187.

MacLeod, John, « Diaspora and Utopia. Reading the Recent Work of Paul Gilroy and Caryl Phillips », *in* Mark Shakelton, ed., *Diasporic Literature and Theory. Where Now?,* Newcastle, CSP, 2008, 2-17.

Malynkhina, Margarita, « From Boys to Men. Masculinity in the Making in Nick Hornby's Fiction », *in* Laura Laurusaite, ed., *Imagology Profiles, the Dynamics of National Imagery in Literature,* Newcastle, CSP, 2018, 154-168.

Mellet, Laurent, « *Sense and Sensibility* à l'écran : l'adaptation entre explication et consolation », *Cahiers victoriens et édouardiens* 82, 2015, http://journals.openedition.org/cve/2361 (dernière consultation le 21 février 2022).

—, « '[Laughter] was Something that Drew People Together. It was something Shared'. ('The Paradox of Satire [I]'): from Laughing along to Mislaughing oneself away and Coming out in Jonathan Coe's Fiction » *Études britanniques contemporaines* 51, 2016, http://journals.openedition.org/ebc/3360 (dernière consultation le 21 février 2022).

Ménégaldo, Gilles, « Étude comparative de deux versions filmiques de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë », *in* Christian Chelebourg et *al.*, dirs., *Héritage, Filiation, Transmission,* Louvain, PUL, 2011, 213-226.

Monaghan, David, « Emma and the Art of Adaptation », *in* Gina MacDonald, Andrew MacDonald, eds., *Jane Austen on Screen,* Cambridge, CUP, 2003, 197-227.

Palmer, Sally, « Robbing the Roost: Reinventing Socialism in Diarmuid Lawrence's *Emma* », *Persuasions On-Line* 3, 1999, https://jasna.org/persuasions/on-line/opno3.palmer.html (dernière consultation le 15 février 2022).

Parey, Armelle, Shannon Wells-Lassagne, « On Adapting Endings », *in* Armelle Parey, Shannon Wells-Lassagne, eds., *Adapting Endings from Book to Screen. Last Pages, Last shots,* Londres, Routledge, 2021, 9-20.

Schölz, Bettina, « 'What is a Man?', or the Representation of Masculinity in Hanif Kureishi's Short Fiction », *DQR Studies in Literature* 58, 2015, 217-250, 218, https://doi.org/10.1163/9789004299009_012 (dernière consultation le 10 juin 2022).

Selejan, Corina, « Jane Austen's *Emma* through the Cinematic Lens », *East-West Cultural Passage* 9, 2010, 115-135.

Thiesse, Anne-Marie, « Des fictions créatrices : les identités nationales », *Romantisme* 110, 2000, 51-62.

Van Eynde, Laurent, « L'esthétique du grotesque et l'institution imaginaire de la société », *in* Isabelle Ost et *al.,* dirs., *Le Grotesque,* Bruxelles, PU St Louis, 2019, 81-95.

Voigts-Virchow, Eckart , « 'Corset Wars': An Introduction to Syncretic Heritage Film Culture Since the Mid-1990s », *in* Eckart Voigts-Virchow, ed., *Janespotting and Beyond,* Tübingen, GNV, 2004, 9-34.

Article consulté

Eaton, Mark, « Ivory and the New Nobrow Culture: Niche Marketing *The Wings of the Dove* and *The Golden Bowl* », *Literature Film Quarterly* 34:4, 2006, 257-266.

Œuvres de fiction

Austen, Jane, *Emma* (1815), Londres, Penguin Books, 2003.

Forster, Edward Morgan, *Maurice* (1971), Londres, Penguin, 1993.

Fielding, Helen, *Bridget Jones's Diary* (1995), Londres, Picador, 2016.

Kureishi, Hanif, *Collected Stories,* Londres, Faber, 2010.

Articles de presse

Craig, Cairns, « Filming Forster. Rooms without a View », *Sight and Sound,* June 1991.

Kahn Din, Ayub, « *East Is East*, the Play I almost Didn't Write », *The Guardian,* 21 October 2009, https://www.theguardian.com/stage/2009/oct/21/east-is-east-ayub-khan-din (dernière consultation le 05 mars 2022).

Krach, Aaron, « Dubliner Damien O'Donnell's Unique Directions with East Is East », *IndieWire,* April 17th, 2000, https://www.indiewire.com/2000/04/dubliner-damien-odonnells-unique-direction-is-east-is-east-81687/ (dernière consultation le 10 avril 2022).

MacCrum, Robert, « Every 10 Years You Become Someone Else », *The Guardian,* 19 January 2014, https://www.theguardian.com/books/2014/jan/19/hanif-kureishi-interview-last-word (dernière consultation le 04 mai 2022).

CINEMA ET REPRESENTATION DES MASCULINITES

Ouvrages cités en référence

Bourdieu, Pierre, *La Domination masculine,* Paris, Seuil, 1998.

Beynon, John, *Masculinities and Culture,* Buckingham, Open UP*,* 2002.

Buchbinder, David, *Studying Men and Masculinities,* Londres, Routledge, 2013.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity,* 2nd Edition, New York, Routledge, 1999.

—, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of « Sex »* (1993)*,* Londres, Routledge, 2011.

Connell, Raewyn, *Masculinities,* 2nd Edition*,* Berkeley, UCP, 2005.

Duggan, Lisa, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy,* New York, Beacon, 2003.

Edwards, Tim*, Men in the Mirror: Men's Fashions, Masculinity and Consumer Society,* Londres, Cassell, 1997.

—, *Culture of Masculinity,* Londres, Routledge, 2006.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité -1. La volonté de savoir* (1976)*,* Paris, Gallimard, 2013.

Garlick, Steve, *The Nature of Masculinity. Critical Theory, New Materialisms, and Technologies of Embodiment,* Vancouver, UBC Press, 2016.

Godfrey, Sarah, *Masculinity in British Cinema, 1990-2010,* Édimbourg, EUP, 2022.

Gregory, Georgina*, Boy Bands and the Performance of Pop Masculinity,* New York, Routledge, 2019.

Jones, Rhian, *Clampdown. Pop-cultural Wars on Class and Gender,* Winchester, Zero, 2013.

Haywood, Chris, et *al*, *The Conundrum of Masculinity. Hegemony, Homosociality, Homophobia and Heteronormativity,* New York, Routledge, 2018.

Lamont, Michèle*, The Dignity of Working Men,* Cambridge, HUP, 2000.

MacGhee, Derek, *Homosexuality, Law, and Resistance,* Londres, Taylor and Francis, 2001.

Southwell, Tim, *Getting away with it. The Inside Story of 'Loaded',* Londres, Ebury, 1998.

Walsh, Fintan, *Male Trouble. Masculinity and the Performance of Crisis,* Londres, Palgrave, 2010.

Walters, Suzanna, *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America,* Chicago, CUP, 2001.

Weeks, Jeffrey, *The World We Have Won,* Londres, Routledge, 2007.

Willis, Paul, *Learning to Labor. How Working-Class Kids Get Working-Class Jobs* (1978)*,* New York, CIP, 1981.

Ouvrages consultés

Sally Bedell Smith, *Charles: The Misunderstood Prince,* Londres, Michael Joseph, 2017.

Bly, Robert, *Iron John,* Boston, Addison-Wesley, 1990.

Halberstam, Jack, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives,* New York, NUP, 2005.

Halperin, David M., *How to Be Gay,* Cambridge Mass., The Belknap Press of Harvard U., 2012.

Jung, Carl J., *Man and his Symbols,* New York, Doubleday, 1964.

Pullen, Christopher*, Gay Identity, New Storytelling and the Media,* Londres, Palgrave Macmillan, 2009.

—, *Straight Girls and Queer Guys. The Hetero Media Gaze in Film and Television,* Édimbourg, EUP, 2016.

Spicer, Andrew, *Typical Men. The Representation of Masculinity in Popular British Cinema,* Londres, JB Tauris, 2001.

Articles cités en référence

Alderson, David, « Making Electricity: Narrating Gender, Sexuality, and the Neoliberal Transition in *Billy Elliot* », *Camera Obscura* 75:3, 2011, 1-27, 2, https://doi.org/10.1215/02705346-2010-008 (dernière consultation le 15 mai 2022).

Arp, Robert, Kevin Decker, « That Fatal Kiss: Bond Ethics and the objectification of Women », *in* Jacob Held, James South, eds., *James Bond and Philosophy,* Chicago, Open Court, 2006,151-159.

Ashby, Justine, « Postfeminism in the British Frame », *Cinema Journal* 44:2, 2005, 127-133.

Barnhurst, Kevin G., « Visibility as Paradox », *in* Kevin G. Barnhurst, ed., *Media Q. Visibility and its discontent,* New York, Peter Lang, 2007, 1-20.

Battles, Kathleen, Wendy Hilton-Morrow, « Gay Characters in Conventional Spaces. Will and Grace and the Situation Comedy Genre », *Critical Studies in Media Communication* 19:1, 2010, 87-105, https://doi.org/10.1080/07393180216533 (dernière consultation le 16 mai 2022).

Blidon, Marianne, « La Gay Pride entre subversion et banalisation », *Espace populations sociétés* 2, 2009, 305-318, https://journals.openedition.org/eps/3727 (dernière consultation le 15 février 2022).

Boschi, Elena, « Where You from, You Sexy Thing? Popular Music, Space and Masculinity in *The Full Monty », Journal of British Cinema and Television* 13:4, 2016, 516-535.

Cacqueray (de), Elizabeth, « New Slants on Gender and Power Relations in British Second World War Films », *Miranda* 2, 2010, https://journals.openedition.org/miranda/1146 (dernière consultation le 05 janvier 2022).

Collinson, David, Jeff Hearn, « Men and Masculinities in Work, Organizations, and Management », *in* Michael Kimmel, Jeff Hearn and Raewyn Connell, eds., *Handbook of Studies on Men and Masculinities,* Londres, Sage, 2005, 289-309.

Connell, Raewyn, James Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept », *Gender and Society* 19:6, 2005, 829-859.

Creighton, Colin, « The Rise and Decline of the 'Male Breadwinner Family' in Britain », *Cambridge Journal of Economics* 23, 1999, 519-541.

Davis, Glyn, « Queens and Queenliness: Quentin Crisp as *Orlando*'s Elizabeth », *in* Mandy Merk, ed., *The British Monarchy on Screen,* Manchester, Manchester UP, 2016, 155-179.

Ducray, Amandine, « Conflits, féminité, et identités diasporiques. Le pouvoir de la représentation chez Pratiba Parmar et Gurinder Chadha », *Caliban* 27, 2010, https://doi.org/10.4000/caliban.2208 (dernière consultation le 14 avril 2022).

Farrell, Kelly, « Naked Nation. *The Full Monty,* Working-class Masculinity and the British Image », *Men and Masculinities* 6:2, 2003, 119-135, 121, https://doi.org/10.1177/1097184X03255844 (dernière consultation le 20 mai 2022).

Fouz-Hernandez, Santiago, « School is Out: The British 'Coming' Out Films of the 1990s », *in* Robin Griffiths, ed., *Queer Cinema in Europe,* Bristol, Intellect, 2008,145-164.

Growse, Nick, « The Reluctant Patriarch: The Emergence of Lads and Lad Mags in the 1990s », *Media* 2, 2012, https://doi.org/10.4000/inmedia.428 (dernière consultation le 04 mai 2022).

Hennessy, Rosemary, « Queer Visibility in Commodity Culture », *Cultural Critique* 29, 1994-1995, 31-76.

Herz, Marcus, Thomas Johansson, « The Normativity of the Concept of Heteronormativity », *Journal of Homosexuality* 62, 2015, 1009-1020, https://tandfonline.com/doi/full/10.1080/00918369.2015.1021631 (dernière consultation le 08 mai 2022).

Hosseini, Fatemeh, « 'Filiarchy' and Masculinity in the Early Novels of Ian McEwan », *DQR Studies in Literature* 58, 2015, 191-216.

Hoxha, Timothy, « The Masculinity of James Bond: Sexism, Misogyny, Racism, and the Female Character », *in* Robert G. Weiner et *al*, eds., *James Bond in World and Popular Culture: The Films Are Not Enough,* 2nd Edition, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011, 193-206.

Jullier, Laurent, Jean-Marc Leveratto, « De la symétrie. Performance cinématographique et expérience du genre à l'aune des hommes-objets du cinéma américain », *Genre en séries* 5, 2017, 7, https://doi.org/10.4000/ges.767 (dernière consultation le 14 mai 2022).

Le Blanc, Guillaume, « La vie hors de soi », *in* Fabienne Burgère, Guillaume Le Blanc, dirs., *Judith Butler. Trouble dans le sujet, trouble dans les normes,* Paris, PUF, 2009, 111-127.

MacNeely, Tom, « The Femininization of M: Gender and Authority in the Bond Films », *in* Robert Weiner, Lynn Whitfield, Jack Becker, eds., *James Bond in World and Popular Culture: The Films are not Enough,* 2nd Edition, Newcastle Upon Tyne, CUP, 2011, 156-166.

Mann, Kirk, Sasha Roseneil, « Poor Choices? Gender, Agency and the Underclass Debate », *in* Gill Jagger, Caroline Wright, eds., *Changing Family Values,* Londres, Routledge, 2004, 98-118.

Michot, Julie, « You haven't Seen the Last of Men », *Journal of Bodies, Sexualities, and Masculinities* 2:1, 2021, 44-67, https://doi.org/10.3167/jbsm.2021.020105 (dernière consultation le 16 mai 2022).

Miller, Jacqui, « Criss-Cross: Identity and Transformation in Re-reading *Billy Elliot* », *Journal of British Cinema and Television* 13:4, 2016, 536-551.

Miller, Toby, « Paradoxical Masculinity: James Bond, Icon of Failure », *in* Jaap Verheul, ed., *The Cultural Life of James Bond. Spectres of 007,* Amsterdam, AUP, 2020, 125-148.

Medhurst, Andy, « In Search of Nebulous Nancies. Looking for Queers in Pre-gay British Film », *in* Robin Griffths, ed., *British Queer Cinema,* Londres, Routledge, 2006, 21-34.

Monk, Claire, « Underbelly UK. The 1990s Underclass Film, Masculinity and the Ideologies of 'New' Britain », in Justine Ashby, Andrew Higson, eds., *British Cinema. Past and Present*, Londres, Routledge, 2000, 274-287.

—, « Men in the 90s », *in* Robert Murphy, ed., *British Cinema of the 90s*, Londres, BFI, 2000, 156-166.

Newton, Julianne, Rick Williams, « Archetypes: Transcending Stereotypes of Feminine and Masculine in the Theatre of Mediatypes », *in* Susan Dente Ross and Paul Martin Lester, eds., *Images that Injure. Pictorial Stereotypes in the Media,* Santa Barbara, Praeger, 2011. 197-210.

Pilcher, Katy E.M, « A 'Sexy Space' for Women ? Heterosexual Women's Experiences of a Male Strip Show Venue », *Leisure Studies* 30:2, 2011, 217-235, http://doi.org/10.1080/02614367.2010.512048 (dernière consultation le 29 août 2022)

Racioppi, Linda, Colleen Tremonte, « Gender and Genre: The work of Pre-Title/Title Sequences in James Bond Films », *Journal of Film and Video* 66:2, 2014, 15-25, https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.66.2.0015 (dernière consultation le 20 juin 2022).

Schugart, Helene, « Reinventing Privilege: The New (Gay) Man in Contemporary Popular Media », *Critical Studies in Media Communication* 20:1, 2003, 67-91.

Sinfield, Alan, « Boys, Class and Gender: From Billy Casper to Billy Elliot », *History Workshop Journal* 62, 2006, 166-171.

Smith, Clarissa, « British Sexual Cultures », *in* Michael Hiffings, Clarissa Smith and John Storey, eds., *The Cambridge Companion to Modern British Culture*, Cambridge, CUP, 2001, 244-261, 247.

Strong, Jeremy, « Introduction », *in* Jeremy Strong, ed., *James Bond Uncovered,* New York, Palgrave, 2018, 1-22.

Soulages, Jean-Claude, « Les identités contre-hégémoniques du masculin », *Genre en séries* 4, 2016, https://doi.org/10.4000/ges.2508 (dernière consultation le 11 mai 2022).

Weltzer-Lang, Daniel, « Débattre des hommes, étudier les hommes et intervenir auprès des hommes dans une perspective de genre », *in* Daniel Weltzer-Lang et *al,* dirs., *Masculinités : état des lieux,* Toulouse, Erès, 2011, 41-54.

Articles consultés

Beers, Laura, « Thatcher and the Women's Vote », *in* Ben Jackson, Robert Saunders, eds., *Making Thatcher's Britain,* Cambridge, CUP, 2012, 113-131.

Charsley, Katharine, « Unhappy Husbands. Masculinity and Migration in Transnational Pakistani Marriages », *The Journal of Royal Anthropological Institute* 11, 2005, 85-105.

Chibnall, Stephen, « Britain's Funk Soul Brothers. Gender, Family and Nation in the New Brit-Pics », *Cinéaste* 26:4, 2001, 38-42.

Dhaenens, Frederik, « Gay Male Domesticity on the Small Screen. Queer Representations of Gay Homemaking in *Six Feet Under* and *Brothers and Sisters* », *The International Journal of Media and Culture* 10:3, 2005, 217-230, http://dx.doi.org/10.1080/15405702.2012.682936. (dernière consultation le 11 mai 2022).

Grimley, Matthew, « Law, Morality and Secularisation: *The Church of England* and the *Wolfenden Report*, 1954-1967 », *Journal of Ecclesiastical History* 60:4, 2009, 725-741, 729, https://doi.org/10.1017/S0022046908005952. (dernière consultation le 10 mai 2022).

Hess, Robert, « Practice and Personal Empowerment », *in* Julie L. Nagoshi, Craig Nagoshi, Stephan/ie Brzuzi, *Gender and Sexual Identity. Transcending Queer and Feminist Theory,* New York, Springer, 2014, 127-142.

Hollinger, Karen, *Biopics of Women,* New York, Routledge, 2020.

Hunter, I.Q., Laraine Porter, « British Comedy Cinema. Sex, Class and very Naughty Boys », *in* I.Q. Hunter, Laraine Porter, *British Comedy Cinema,* Londres, Routledge, 2012, 1-17.

Ingraham, Chrys, « The Heterosexual Imaginary. Feminist and Theories of Gender », *Sociological Theory* 12.2, 1994, 203-219.

Kleinman, Sherryl, « Why Sexist Language Matters », *Qualitative Sociology* 25:2, 2002, 299-304, 302, https://doi.org./10.1020/A:1015474919530 (dernière consultation le 12 mai 2022).

Le Grand, Elias, « Linking Moralisation and Class Identity: The Role of Ressentiment and Social Responsibility to *Chavs* », *Sociological Research Online* 4, 2015, http://www.socresonline/org.uk/20/4/15.html (dernière consultation le 12 mai 2022).

Medhurst, Andy, « In Search of Nebulous Nancies. Looking for Queers in Pre-Gay British Films», *in* Robin Griffiths, ed., *British Queer Cinema,* Londres, Routledge, 2006, 21-34.

Memmi, Dominique, « La recomposition du masculin dans les milieux populaires : une issue à la domination sociale ? », *Le Mouvement Social* 18, 2002, 151-154.

Nicols, Kitty, « Moving beyond Ideas of Laddism: Conceptualising 'Mischievous Masculinities' as a New Way of Understanding Everyday Sexism and Gender Relations », *Journal of Gender Studies,* 2016, https://dx.doi.org/10.1080/09589236.2016.1202815 (dernière consultation le 16 mai 2022).

Nijjar, Jaspreet, « Mutated Masculinities: A Critical Discourse of the New Lad and the New Man in *Sons of Anarchy* and *Ray Donovan* », *Journal of Men's Studies* 27:1, 2019, 24-44.

Phipps, Alison, « (Re)theorising Laddish Masculinities in Higher Education », *Gender and Education* 29:7, 2016, 815-830, http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/60158/ (dernière consultation le 28 août 2022).

Rubin, Gayle, « The Traffic in Women », *in* Linda Nicholson, ed., *The Second Wave. A Render in Feminist Theory,* New York, Routledge, 1997, 157-210.

Publications périodiques

Wolfenden, John, *Report of the Committee on Homosexual Offences and Prostitution,* Londres, HMSO, 1957.

Sexual Offences Act, 1967.

« Section 28 », *Local Government Act,* 1988.

Articles de presse

Brown, James, « Editorial », *Loaded* 1, May 1994, 2.

Dalton, Ben, « Judi Dench Honoured for Ouststanding Contribution to UK Film at Screen Awards », *Screendaily,* 29 November 2019, www.screendaily.com/news/judi-dench-honoured-for-outstanding-contribution-to-uk-film-at-screen-awards/5145240.article (dernière consultation le 11 mai 2022).

Herskovitz, Jon, « Blair Going Full Monty », *Variety,* January 1998, https://variety.com/1998/scene/vpage/blair-going-full-monty-1117435387/ (dernière consultation le 20 mai 2022).

Hogan, Michael, « Where Were You when Prince Charles did the Full Monty Dance? », April 21, 2019, https://www.you.co.uk/where-were-you-when-charles-did-the-full-monty-dance (dernière consultation le 20 mai 2022).

James, Nick, « Bond Is Forever », *Sight and Sound,* November 2002, 3.

Lebovici, Elizabeth, « Gay et teenager à Londres en 1995, c'est dans *Beautiful Thing,* joli film rose », *Libération,* 21 août 1996, https://www.liberation.fr/gay-et-teenager-a-londres-en-1995-c-est-dans-beautiful-thing-joli-film-rose-de-hettie-macdona_179314/, (dernière consultation le 04 août 2022).

Newman, Kim, « Review: *No Time to Die* », *Sight and Sound,* December 2021, 70.

O'Hagan, Andrew, « The Boys Are Back in Town », *Sight and Sound* 2, 1996, 7.

Ques, Florian, « *Beautiful Thing* : 3 raisons d'aller (re)voir ce classique gay qui ressort au cinéma », juin 2021, https://tetu.com/2021/06/30/cine-beautiful-thing-raisons-aller-voir-film-classique-gay-ressort-au-cinema/ (dernière consultation le 04 août 2022).

Sawyer, Miranda, "They were the Girl Power Rangers", *The Observer,* 21 December 1997, https://newspapers.com/image/258457407/ (dernière consultation le 15 mai 2022).

INDEX DES ŒUVRES ETUDIEES

Index des œuvres étudiées

A

A Canterbury Tale, 54, 246.

Absolutely Fabulous, 41, 217-218, 221, 235, 254, 313.

B

Behind the Screen, 116.

Bhaji on the Beach, 41, 302-305, 307, 311, 358-359, 381, 420, 451,.

Beautiful Thing, 18, 20, 32-33, 35, 37, 39-40, 124, 169-170, 174, 178, 201, 211, 219, 223, 229-230, 311, 327, 372, 379, 384-387, 398-399, 405, 422-424, 433, 435, 442, 451.

Billy Elliot, 41, 161, 164-165, 170-171, 173, 177-178, 186, 188-190, 193, 199, 203, 214, 218, 231, 261, 285, 287, 289-290, 309, 311, 319-323, 326-327, 332-333, 339, 377-378, 399-402, 405, 407, 415, 431-432, 434, 436, 438, 451.

Brassed Off, 26, 41, 156, 181-183, 186, 188-190, 212, 214, 219-220, 229-230, 258, 261, 275, 295, 319, 333, 336, 350, 353, 357, 362, 402, 404, 405, 410, 427, 432, 439, 449.

E

East Is East, 26, 41, 208-211, 213-214, 216, 218, 220-222, 225-227, 231, 234, 236-237, 250, 252, 275, 277, 287, 316, 318-319, 323, 333, 341, 364, 411, 432, 434, 439, 451.

Elizabeth, 246, 268.

Emma, the Matchmaker, 41, 49, 78, 138, 449.

F

Four Weddings and a Funeral, 21, 25, 40, 64, 120, 162-163, 191, 253, 262-263, 279, 283, 285, 297, 299-300, 311, 328, 331, 336, 339, 362, 366, 368, 371, 374, 378, 383-384, 404, 420, 421, 449.

G

Goldeneye, 41, 259-260, 366, 390-391, 403, 410- 412, 415.

H

Her Majesty Mrs Brown, 22, 40, 181, 183, 192, 194, 197, 212, 224, 267, 269-273, 308, 323, 331, 333, 389.

J

Jane Austen's Emma, 41, 49, 73, 81, 84, 142, 143, 449.

K

Keeping Up Appearances, 41, 206-207, 217-218, 232, 255, 266, 314, 356, 449.

M

Maurice, 324, 366, 437.

N

Notting Hill, 69, 372.

O

Orlando, 388-389.

P

Pride and Prejudice (1940), 136, 139.

Purely Belter, 278, 358-359.

S

Shakespeare in Love, 271, 389.

Spice World, 41, 157, 160, 187, 196, 217, 274, 282, 313, 417-418, 450.

Spring and Port Wine, 208- 210, 226, 354.

T

The Full Monty, 21, 40, 63, 157, 158-160, 170-172, 175-176, 178, 185, 188, 190, 198, 200-201, 203, 214, 223, 227-228, 257, 261, 275, 295, 311, 319, 325, 330, 336, 350, 353, 356, 362, 364, 366, 369, 371-373, 381-382, 384, 396, 401, 404-405, 407-408, 410, 427, 430-432, 434, 448, 450.

The Lavender Hill Mob, 408-409.

The Queen, 272-273.

The World Isn't Enough, 396, 413, 415.

Trainspotting, 21, 25, 40, 63, 152-155, 157, 161, 165-167, 170-171, 179-180, 194-198, 203, 261, 275, 276-277, 291-293, 325-326, 329, 356, 360-362, 367, 384, 442, 451.

W

Went the Day Well, 55, 152-153, 155.

Résumé

Les films britanniques des années 90 se rapportant au patrimoine culturel et l'histoire du pays sont sujets à controverse. Souvent classés sous la dénomination critique de « heritage movies », ils sont alors considérés comme les vecteurs d'une conception très conservatrice du glorieux passé du pays empreinte de nostalgie pour l'ordre social d'avant la Seconde Guerre mondiale par contraste à la situation existante. Cependant, certains critiques estiment que ces œuvres, principalement des adaptations et des fictions historiques, proposent une révision progressiste du patrimoine culturel qui représente toutes les facettes de la société contemporaine en les rendant visibles.

Les années 90 au Royaume-Uni sont sur le plan politique une période de transition entre le néo-conservatisme social thatchérien et le concept de « société moderne » proposé par Tony Blair. Il convient alors de s'interroger sur quel(s) principe(s) repose l'identité nationale représentée au cinéma et à la télévision par les fictions britanniques d'alors. Cela supposera de réévaluer la pertinence de la dénomination de « lowbrow movie » au sein des différents genres cinématographiques auxquels peuvent appartenir ces créations à la lumière de nouvelles lectures esthétiques et d'une contextualisation sociale et politique.

Mots clefs :

films commerciaux / visibilité/ identité / démocratie culturelle / minorités / britannicité

Abstract

Complying with inherited models or breaking away from them: social (in)visibility in British on-screen fiction of the 90s

The British movies of the 90s that refer to the country's cultural and historical heritage can be considered controversial. They are often given the critical term of "heritage movies" which means they are perceived as the conveyors of a highly conservative view of the country's glorious past tinged with nostalgia for the prewar social order contrasting with the existing situation. However, some critics claim that these films —mainly adaptations or historical fiction— suggest a progressive reinterpretation of the cultural heritage thus depicting all the aspects of society at the time and making them visible.

The 90s in the United-Kingdom were a period of political transition from the Thatcherite social neo-conservatism to Tony Blair's concept of "Modern Society". Therefore, it is necessary to question the principle(s) of the representation of national identity conveyed by British on-screen fiction in the 90s. It implies reassessing the relevance of the term "lowbrow movie" that encompasses different film genres, in the light of new aesthetic readings against the social and political contextualization that this thesis examines.

Keywords :

lowbrow movies / visibility/ identity/ cultural democracy/ minorities/ Britishness