

LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHÈQUE

Numéro 20

*Le cinéma de
Pat Collins*

*Dossier réuni par
Jerry White*



LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHÈQUE

Numéro 20

***Le cinéma de
Pat Collins***

*Dossier réuni par
Jerry White*

Publié en 2020 par

Department of English
University of Saskatchewan
Arts Building — 9 Campus Drive
Saskatoon (Saskatchewan)
S7N 5A5



UNIVERSITY OF SASKATCHEWAN
College of
Arts and Science
DEPARTMENT OF ENGLISH
ARTSANDSCIENCE.USASK.CA

La Cinémathèque Québécoise
335, boul. de Maisonneuve est
Montréal (Québec)
H2X 1K1



© La Cinémathèque Québécoise

ISBN 978-0-88880-644-4

Dépôt légal : 1e trimestre 2020
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque et Archives Canada

Traduction: Justine Pignato
Revision: Henri Biahé

Sur la couverture: *Silence* (Pat Collins, 2013)

Avant Propos

Pat Collins est une figure atypique du cinéma irlandais, bien qu'il soit impossible de l'imaginer sortir d'aucun autre contexte national. Le cinéma de l'Ile d'Émeraude a connu une sorte de renaissance dans les années 1990, avec des réalisateurs comme Neil Jordan (*The Crying Game*, *Michael Collins*) et Jim Sheridan (*My Left Foot*, *In the Name of the Father*, *The Boxer*) qui ont conquis un large public hors d'Irlande, si l'on peut dire, pour la première fois dans l'histoire du pays. À l'instar du cinéma australien des années 1970 ou la littérature latino-américaine des années 1960, cette véritable première vague de longs métrages irlandais semblait être des produits parfaitement adaptés à la mondialisation : totalement exportables vers différents milieux mais en même temps possédant suffisamment de spécificités culturelles pour faire d'eux des objets exotiques et authentiquement nouveaux. Mais comme en Amérique latine, cette soudaine visibilité mondiale a eu pour effet de masquer une tradition de production culturelle locale plus ancienne, dont l'histoire sociale et politique était alors complexe. Le cinéma irlandais n'a pas émergé de nulle part dans les années 1990 ; les efforts déployés pour construire les bases d'un cinéma local datent au moins des années 1940 et ont souvent été définis par le soutien de l'État et le cinéma documentaire (en un sens, cela peut sembler familier aux personnes qui connaissent l'histoire du cinéma québécois). Ce contexte irlandais spécifique, conjuguant documentaire et retard de développement, est essentiel pour comprendre le travail de Pat Collins. Nombre de ces films des années 1990 (et des années 2000), qui ont circulé mondialement, se présentaient génériquement comme irlandais ; c'est-à-dire plus ou moins urbains, avec parfois un soupçon de misère rurale ou de violence nord-irlandaise. Le fait de prétendre avoir un tel statut composite est une affliction totalement typique de la culture dublinoise et dissimule les importantes variations régionales de la vie irlandaise. Ainsi, savoir que Collins est un Corcagien (homme du comté de Cork), soit quelqu'un de l'extrême sud-ouest de l'Irlande, est aussi crucial que de connaître le contexte national si l'on veut comprendre son travail. Malgré sa très forte sensibilité régionaliste, mais aussi peut-être à cause d'elle, Collins est également un véritable cinéaste mondial. Il s'agit là d'une toute autre forme de mondialisation que celle que nous avons évoquée brièvement précédemment, en citant Neil Jordan, l'Amérique latine et l'Australie. Quelqu'un de bien moins indulgent que ce que nous sommes ici, pourrait être tenté de suggérer que ces films risquent la confusion entre « mondialisé » et « très apprécié des Américains ». Cependant, la pratique de Collins porte la trace de certains des aspects les plus importants du cinéma mondial de l'après 1960, quelque chose qui se voit très clairement dans sa connexion avec Abbas Kiarostami.

Documentaire et retard de développement : Collins, la Nation et l'Archive

Un aspect de la pratique de Pat Collins, qui traverse le documentaire et la fiction, est que son cinéma est intimement connecté aux archives. Les films qui font partie de cette rétrospective sont clairs sur ce point ; *Oileán Thoraí* (2002), *Silence* (2012), *What Remains* (2013) et *Le chant du granite* (2017) ;

tous ont recours au son et à l'image d'archive ; la plupart, mais pas tous, puisent dans les collections du Irish Film Institute [Institut Irlandais du Film]. Le fait de favoriser l'archive, et spécifiquement des images non-commerciales (c'est-à-dire les vidéos amateurs, les chutes documentaires, etc.) a une importance particulière en Irlande. L'histoire du cinéma irlandais jusqu'aux années 1970 est une histoire essentiellement de domination étrangère à tendance impérialiste, à savoir les intérêts des studios britanniques et américains. Une résistance durable à cette domination n'est pas apparue à travers le cinéma de fiction. Cela est passé par le documentaire, et par le cinéma amateur ; cette histoire plus large a longtemps été occultée par la tendance des spectateurs irlandais, comme tous les spectateurs, à associer « cinéma » avec « long-métrages commerciaux de fiction ».

Prenons un exemple : la fondation des studios Ardmore à Bray, comté de Wicklow (juste au sud de Dublin). L'objectif prétendu était de créer une industrie locale du film en Irlande, c'est pourquoi le gouvernement irlandais de l'époque a contribué généreusement à sa construction. Brian McIlroy décrit ses débuts de cette manière :

Les studios ont ouvert en mai 1958 grâce à un investissement de 250 000 livres sterling de l'Industrial Credit Company Ltd. et de l'Industrial Development Authority. En tant que subvention de travail c'était suffisant mais aucun montant n'était alloué à la formation de techniciens irlandais pour gérer le studio. Il n'y avait pas non plus de circonstances propices à la création d'une industrie du film irlandaise à partir d'Ardmore¹.

La plupart des productions faites à Ardmore étaient britanniques ou américaines, dont seules quelques-unes traitaient de l'Irlande (par exemple, le film du réalisateur britannique George Pollack, *Sally's Irish Rogue* (1958) ou l'adaptation d'*Ulysse* par le cinéaste hollywoodien Joseph Strick en 1967).² Mais rien de cela ne mena à la création d'un cinéma irlandais digne de ce nom, pas plus que *La loi du silence* d'Alfred Hitchcock en 1953 n'a soutenu l'émergence d'un cinéma québécois (malgré Robert Lepage). Lorsque le gouvernement irlandais a renfloué les caisses en 1975 et a renommé les studios National Film Studios of Ireland [Studios du film national d'Irlande], la situation est plus ou moins restée la même ; la production la plus connue qui en est sortie est le grandiose *Excalibur*, de John Boorman, en 1981 (Boorman avait été nommé président des nouveaux studios³). Il y a bien eu quelques exceptions ; *My Left Foot* (1991) de Jim Sheridan a été tourné à Ardmore, et ce film a largement contribué à faire connaître le cinéma irlandais aux yeux du monde dans les années 1990. Mais dans l'ensemble, bien que l'Irlande possède des studios depuis de nombreuses années, ces derniers n'ont pas vraiment profité aux réalisateurs irlandais.

Collins fait partie d'une longue tradition irlandaise d'opposition à cette histoire de domination et d'exclusion. The National Film Institute of Ireland [Institut du film national irlandais], fondé en 1943, visait à produire des courts-métrages documentaires en anglais et en gaélique irlandais qui

mettaient la vie de la nation à l'écran, à la manière de John Grierson dans son approche d'un documentaire à vocation civique et non commerciale. Ils soutenaient aussi le cinéma amateur. Brian McIlroy rappelle que, très peu de temps après l'incorporation de l'Institut, « une unité de production a été établie et il y a eu des discussions et des négociations avec plusieurs ciné-clubs amateurs en Irlande »⁴. C'est l'héritage du court-métrage de Collins *What Remains* (2013), qui est entièrement constitué d'images d'amateurs. Ses deux longs-métrages, *Silence* (2013) et *Le chant du granite* (2017), ainsi que le moyen-métrage *Oileán Thoraí*, font aussi un usage considérable d'images documentaires irlandaises, parfois issues des archives de la télévision irlandaise, parfois de collections plus indépendantes telle que celle du cinéaste et ethnographe irlandais David Shaw Smith (dont les images sont nombreuses dans *Silence*), et parfois par le biais d'images amateurs (ou dans le cas de *Oileán Thoraí*, des images en Super 8 de Collins lui-même).

Rien de cela ne doit être vu comme étant provincial ou folklorique, puisque l'Irlande a développé depuis longtemps des liens étroits entre le cinéma amateur, le documentaire, le cinéma mondial, et la lutte pour un service des archives. Les cinéphiles Liam O'Leary et Proinsias Ó Conluain sont des figures clés de ces relations. O'Leary et Ó Conluain ont publié des histoires du cinéma mondial (respectivement, *Invitation to the Film* en 1945 et *Scéal na Scannán* en 1953), et tous ont contribué à la création d'un cinéma irlandais. O'Leary l'a fait en réalisant occasionnellement de courts documentaires (le très critique *Our Country* en 1949 ou le lyrique *Portrait of Dublin* en 1953) mais principalement par une activité vorace de collecte qui mènera à l'établissement de l'Irish Film Archive en 1992. Ó Conluain a publié, en 1954, *Ár Scannáin Féin* (« Notre cinéma »), un bref ouvrage qui milite pour la création d'un véritable cinéma irlandais, tout en construisant une des carrières de journaliste d'art les plus importantes de l'histoire de la radiodiffusion irlandaise (il était très présent sur la chaîne publique RTÉ). Le désir d'Ó Conluain d'un « scannáin féin » semble avoir atteint son apogée avec le travail de George Morrison, une autre figure importante pour laquelle les images documentaires, les archives et l'internationalisme étaient liés à une vision indépendantiste de la culture irlandaise. Morrison était actif au sein de la Fédération internationale des archives du film (FIAF), et il a utilisé ces liens pour réaliser deux films phares sur l'histoire de la lutte irlandaise pour l'indépendance. *Mise Éire* (« Je suis l'Irlande », 1959) and *Saoirse?* (« Liberté? », 1960). Ces deux longs-métrages documentaires sont presque entièrement construits grâce aux images d'archive des compagnies étrangères d'actualités filmées (principalement britanniques et françaises). Morrison a fait faire des bandes originales entièrement constituées des musiques du compositeur irlandais Seán Ó Riada et la voix off est en gaélique irlandais. Aucun de ces films n'a été sous-titré en anglais avant la fin du XX^e siècle. Morrison avait espéré faire une trilogie qui serait allée jusqu'à la fin de l'histoire des luttes violentes en Irlande (*Mise Éire* nous emmène jusqu'à la fin de la Guerre d'indépendance et *Saoirse?* se termine juste au moment où débute la guerre civile de 1922–23), et il avait espéré que son travail sur ses films conduirait à la constitution d'une archive nationale du film irlandais. Lorsqu'il est apparu clairement que le troisième film ne verrait pas le jour, il a publié un article

dans lequel il a présenté sa vision sur ce qu'un film d'archive devrait être, un article qui faisait fortement référence aux analogies européennes concernant la situation en Irlande : « L'Irlande est, avec l'Albanie, le pays européen le plus en retard dans la conservation de ses films historiques... S'il semble que les dépenses décrites ci-dessus ne sont pas à l'ordre du jour dans notre situation économique actuelle, il convient de rappeler que la Norvège et la Finlande ont constitué des collections de ce type et que le Danemark, si souvent comparé à nous, a établi la troisième collection la plus importante au monde »⁵.

A la fois ancré dans le documentaire mais aussi ouvert à la fiction, Bob Quinn est sans doute la plus importante des figures d'opposition du cinéma irlandais. Quinn a commencé au service de la télévision nationale RTÉ, peu de temps après sa création, mais il démissionne fâché en 1968 la considérant comme étant trop dominée par des principes technocratiques et finalement capitalistes⁶. Il déménage ensuite de Dublin à l'ouest du pays, dans la région gaélophone du Connemara, qui se trouve sur la côte centre-ouest de l'île de l'Irlande, où il a fondé une petite société de production indépendante appelée Cinegae. En plus de produire des courts-métrages documentaires et des documentaires en plusieurs parties (la plupart ont fini par être diffusés par la RTÉ), Quinn a pris une part active dans le mouvement des droits civiques des régions gaélophones et a parfois produit des films de fiction comme *Poitin* (1978), un film sombre et brut qui fut le premier long-métrage entièrement en langue irlandaise. Ces quelques films de fiction incluaient notamment *The Bishop's Story* (1993), son unique œuvre en 35mm. C'est un petit chef-d'œuvre, pratiquement inconnu, qui l'a presque ruiné⁷. Alors qu'elle présentait l'une des quelques projections nord-américaines du film, Kathleen Murphy a eu ces mots inoubliables : « Ce film, souvent muet, tourné en noir et blanc, rappelle la pureté brute du Bergman des débuts. »⁸ Le travail de Quinn au Connemara au cours de cinq décennies, un travail qui englobe le film, la vidéo et une pratique assidue de la photographie, a lentement évolué vers une archive visuelle sans égale des communautés où la langue irlandaise reste la plus intacte au quotidien.

Ce qui demeure clair dans le contexte national que nous venons de présenter, est que cette tradition du cinéma d'opposition irlandais se déroulait en anglais, et un peu en gaélique irlandais ; il était surtout engagé pour un cinéma documentaire de durées variables, bien qu'il y ait aussi eu quelques incursions occasionnelles du côté du long-métrage. La création et l'utilisation d'une véritable archive revêtait une grande importance; en effet, l'archive était omniprésente, quelque chose que le cinéma irlandais ne pourrait jamais oublier s'il devait maintenir son lien à la culture. C'est une bonne façon de comprendre la carrière de Pat Collins dans son ensemble.

Collins, la forme documentaire et Cork

Bien que nous soutenions que Bob Quinn a été une figure déterminante du cinéma irlandais d'opposition, son exemple n'est en fait pas le plus important pour comprendre le travail de Pat Collins. Collins estime n'être ni de

Dublin ni du Connemara; il est Corcagien [Corkman]. Ce bagage régional nourrit fortement son œuvre, le situant dans la tradition d'un travail culturel progressiste qui a marqué cette partie de l'extrême sud de l'Irlande depuis les années 1960 au moins.

En matière de cinéma corcagien, il n'y a personne de plus important que le géant du documentaire irlandais Louis Marcus. Marcus, né à Cork en 1936, a entamé sa carrière de cinéaste au sein de Gael Linn, un groupe militant dédié à la promotion de la langue irlandaise qui était connu pour avoir adopté des médias modernes comme la musique enregistrée et le cinéma. C'est Gael Linn qui a produit les films de George Morrison, sur lesquels Marcus a été assistant monteur. Peu de temps après la fin du tournage de *Saoirse?*, Marcus (qui est Juif) a passé six mois en Israël, et il rappelle à Brian McIlroy que « pendant que j'étais là-bas, tout à fait par hasard, le gouvernement israélien avait persuadé Carl Foreman, le réalisateur américain, de donner un cours avancé de scénarisation filmique et j'ai pu intégrer la classe. C'était fascinant : de ce cours a découlé tout ce qui s'est passé dans l'industrie filmique israélienne depuis. »⁹ Ce qui a poussé Marcus à rentrer d'Israël fut l'occasion qu'il a eu de réaliser un portrait de la ville de Cork, soutenu par Gael Linn, intitulé *Rhapsody of a River* (1965), à nouveau en collaboration avec Seán Ó Riada, qui avait fait la bande originale de *Mise Éire and Saoirse?* Ó Riada était aussi originaire de Cork et à ce moment-là, il venait juste d'en revenir après avoir passé quelques années à Dublin, ayant déménagé dans une petite ville gaélophone de l'ouest du pays. Marcus a été fortement déçu par la manière dont les choses ont tourné avec *Rhapsody of a River*, c'est néanmoins le film qui a lancé sa carrière de réalisateur, et quiconque s'intéresse aux représentations cinématographiques de Cork ne peut échapper à son influence. Ainsi, le moyen-métrage documentaire de Collins, *Cathair Chorcaí* (« La ville de Cork », 2005) se lit comme l'ouverture d'un dialogue direct avec la précédente symphonie-ville de Marcus, où Cork est entièrement définie par la rivière Lee et où on fait connaissance avec la ville principalement à travers la langue irlandaise (le film a été produit par la chaîne de langue irlandaise TG4 l'année où Cork a été désignée Capitale européenne de la culture et le gaélique irlandais a été déclaré l'une des langues officielles de l'Union européenne). Après le faux départ de *Rhapsody of a River*, le travail de Louis Marcus a été plus largement et mieux accueilli que celui d'aucun autre documentariste irlandais : *Fleá Ceoil* (1967), à propos d'un festival de musique dans le comté de Mayo, a remporté un Ours d'argent lors du Festival international du film de Berlin ; *Páistí ag Obair* (1973), qui traite d'une école Montessori à Dublin, a été nommé aux Oscars.

Mais de tous les films de Marcus, *Pobal* (1970) est probablement son travail le plus ambitieux, et le plus pertinent si l'on veut comprendre l'œuvre de Collins¹⁰. Le film est une réflexion sur la notion de communauté en Irlande (« pobal » est un terme particulièrement difficile à traduire, à mi-chemin entre « peuple » et « communauté »), et qui s'étend dans tout le pays et dans certaines de ses îles. La séquence la plus mémorable survient vers la fin, avec un portrait du Dimanche des Guirlandes [Reek Sunday], soit le dernier dimanche de juillet lorsque les Irlandais de tout le pays viennent

gravir Croagh Patrick, la montagne sacrée de l'île. Les images des longues files de pèlerins serpentant sur la montagne sont adossées à une composition pour clavecin entraînant de Seán Ó Riada, dérivée de sa messe pour chœur novatrice *Ceol an Aifrinn* (« La musique de la messe », 1968) et interprétée ici par Ceoltóirí Chualann, un groupe de musique traditionnelle dirigé par Ó Riada qui compte plusieurs membres de The Chieftains. Plus que les liens entre *Cathair Chorcaí* et *Rhapsody of a River*, le court-métrage de Collins *Pilgrim* (2008) ressemble à une reprise de cette séquence de *Pobal*¹⁰, avec une musique entraînante qui était à l'époque à la pointe de la culture traditionnelle et qui a maintenant été remplacée par les sons minutieusement enregistrés de pieds et de guirlandes entrant en contact avec les innombrables pierres de la montagne.



Image 1: *Pobal* (Louis Marcus, 1970)



Image 2: *Pilgrim* (Pat Collins, 2008)



Image 3: *Pobal* (Louis Marcus, 1970)



Image 4: *Pilgrim* (Pat Collins, 2008)

Jason Anderson a décrit le long métrage de Collins, *Silence*, « non seulement comme un mélange de documentaire et de fiction mais aussi de cinéma et d'art sonore »¹¹, ce qui est aussi vrai mais de façon plus intense et concentrée dans *Pilgrim*. Son mélange de documentaire et d'avant-garde nous oblige à redéfinir ce que nous avons évoqué plus tôt, montrant à quel point Louis Marcus et son entourage étaient innovants, et à quel point Cork a été importante pour la pratique culturelle irlandaise des soixante dernières années.

Collins, l'Iran et le monde

L'importance que Collins accorde à la langue irlandaise et son intérêt pour les communautés reculées pourraient amener les spectateurs à supposer que son cinéma est en quelque sorte insulaire ou désintéressé de tout ce qui ne serait pas

irlandais. C'est en fait tout l'opposé. En effet, c'est à peine exagéré que de dire que Collins est le réalisateur irlandais le plus international, qu'il possède un lien avec un cinéma mondial digne de ce nom. David Damrosch a mémorablement défendu que « la littérature mondiale est de l'écriture qui gagne en traduction »¹², ce qui est vrai à propos de la cinématographie de Pat Collins comme c'était le cas de celles de Louis Marcus et de Bob Quinn (deux cinéastes qui, et ce n'est pas un hasard, ont construit leur carrière principalement en travaillant en gaélique irlandais). Marcus et Quinn sont des cinéastes essentiels pour comprendre les qualités irlandaises de Collins¹³ ; pour comprendre ses caractéristiques internationales, le réalisateur incontournable est Abbas Kiarostami.

Cela est d'autant plus clair quand l'on considère le film qu'a coréalisé Collins (avec le cinéaste et critique du cinéma Fergus Daly) sur le géant iranien, *Abbas Kiarostami : l'art de vivre* (2002). Ce modeste moyen-métrage documentaire s'ouvre sur Kiarostami qui parle de la notion de caméra-stylo, dans les îles d'Aran. Le lieu peut paraître inhabituel ; Kiarostami ne se limitait certainement pas au contexte iranien, ayant des liens forts avec la France, mais le paysage côtier brut d'Árainn semble aussi éloigné que possible des villages poussiéreux de ses films. La raison du voyage de Kiarostami dans les îles d'Aran s'explique par le fait qu'il a été invité par le Galway Film Fleadh en 2001, pour une rétrospective de ses films et une classe de maître. À l'échelle de l'Irlande, le Fleadh est le deuxième festival du film le plus important derrière le Cork Film Festival¹⁴, et en 2001, c'était Collins le Corcagien qui programmait le Fleadh en 2000 (Collins a invité Kiarostami cette année, mais sans succès) et qui en 2001 dirigeait la revue de cinéma *Film West* (qui, comme le Fleadh, était édité par le Galway Film Centre). Pendant cette classe de maître à Galway, Kiarostami a répondu à une série de questions à propos de son utilisation du 16mm, du jeu entre le documentaire et la fiction dans son travail, etc. À cette occasion il a déclaré : « Je ne sais vraiment pas comment définir le véritable cinéma documentaire. À première vue, il semble que le cinéma documentaire soit un travail avec les vrais gens, et à propos des vraies personnes. Non, à cet égard, je me considère comme un documentariste. Mais sans avoir de définition claire de ce qu'est le documentaire. »¹⁵ Il faut prendre en compte que ces mots ont été prononcés par quelqu'un qui a essentiellement réalisé des longs-métrages de fiction, bien qu'il ait fait quelques documentaires. Collins est, plus ou moins, l'inverse : il a essentiellement réalisé des documentaires, bien qu'il ait également fait quelques long-métrages de fiction. André Bazin, qui écrivait dans les années 1950, a avancé son célèbre argument selon lequel la scission entre le cinéma muet et le cinéma parlant était une distinction erronée, que « le véritable plan de clivage était ailleurs ». Pour Bazin, les années 1920 aux années 1940 représentaient l'émergence de « deux grandes tendances opposées : les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité »¹⁶. Une opposition similaire a émergé entre les années 1990 et les années 2010 qui défait l'importance de la « ligne de faute » technologique du XXI^e siècle, c'est-à-dire la ligne entre l'argentique et le numérique. Kiarostami a réalisé certaines de ses plus grandes œuvres en numérique ; *10* (2002) est une méditation tout aussi sophistiquée sur les réalités sociales et métaphysiques en Iran que *Le Goût de la cerise* (1997), tourné en 35mm (avec une touche de vidéo à la toute fin).

Collins est quelqu'un qui fait usage de tous les formats dans son travail, du Super 8 à la vidéo numérique la plus haut de gamme, et montre de manière très semblable combien la distinction entre la pellicule et le numérique est en fin de compte aussi peu pertinente que la différence entre le cinéma muet et le cinéma parlant ; la vraie scission est entre des réalisateurs qui considèrent le cinéma comme étant le fait de travailler avec de vraies personnes, à propos de vraies personnes, et des réalisateurs qui considèrent le cinéma comme étant du spectacle.

En plus de cette vaste approche philosophique et esthétique, la sensibilité structurelle et visuelle de Kiarostami a aussi grandement influencé Collins. Le premier long-métrage de Collins, *Silence*, évoque et évolue comme un film de Kiarostami des années 1990, puisqu'il est structuré comme un très long voyage à travers un paysage magnifique qui offre à ses protagonistes une occasion à la fois de méditation et de découverte des réalités sociales. Jason Anderson a avancé la même chose à propos du film, écrivant du preneur de son au centre de l'histoire qu'« il est facile de voir Eoghan comme un irlandais qui ressemble au personnage principal de *Le vent nous emportera* »¹⁷. Nous voyons cependant Eoghan comme une version adulte du petit garçon de *Où est la maison de mon ami?* (1987), quelqu'un qui traverse une étonnante variété de paysages avec, contre toute attente, une tâche simple, et ce faisant il obtient une série de réponses autant qu'une série de nouvelles questions. En tout cas, les sensibilités visuelles des fictions de Collins et Kiarostami sont aussi proches que les sensibilités visuelles des documentaires de Collins et Louis Marcus le sont. Considérons les exemples suivants, venant du premier film de la trilogie Qokar de Kiarostami, *Où est la maison de mon ami?* (1987), et le premier long-métrage de fiction de Collins, *Silence*:



Image 5: *Où est la maison de mon ami?* (Abbas Kiarostami, 1987)



Image 6: *Silence* (Pat Collins, 2013)



Image 7: *Silence* (Pat Collins, 2013)

L'utilisation d'éléments graphiques comme les diagonales ou les courbes pour tailler dans un territoire apparemment aride est, pour Kiarostami, un élément stylistique clé dans la mesure où cela accentue le degré auquel ces voyages, qui semblent simples ou faciles, sont toujours sinueux et infructueux, ce qui en fait de véritables voyages. Ce serait une bonne manière de décrire le récit, dans *Silence*, de cet homme qui se rend de la partie la plus au sud de l'Irlande à la partie la plus au nord ; le voyage est bien plus qu'une simple explication de ce que pourraient évoquer des points de départ et de retour. C'est l'aperçu décisif offert à la fin de *Et la vie continue* (1992), la suite de *Où est la maison de mon ami?*, qui se termine avec une voiture qui peine à grimper une colline, uniquement pour faire demi-tour et prendre en stop un voyageur que le conducteur (le protagoniste du film, un représentant de Kiarostami lui-même) a déjà croisé précédemment. Nous trouvons une composition visiblement similaire, plus tôt, dans le deuxième long métrage de Collins, *Le chant du granite*.



Image 8: *Et la vie continue* (Abbas Kiarostami, 1992)



Image 9: *Le chante du granite* (Pat Collins, 2017)

À nouveau, l'effet recherché est ici de s'interroger sur les notions a priori élémentaires de paysage vide ou de simple voyage ; il y a toujours des arrêts qui devraient être faits, toujours des gens à rencontrer tout au long de la route et avec lesquels il est impératif d'entrer en contact de manière sincère, si l'on veut pleinement vivre sa vie. C'est ce genre de considérations qui ont fait de Kiarostami un réalisateur mondialement reconnu pour son cinéma humaniste, lui qui est indéniablement iranien et pourtant fait des films qui ont tant gagné à être traduits. L'intérêt de ces traductions se mesure à l'influence que ses films ont sur de grands réalisateurs provenant de contextes culturels complètement différents, tels que Pat Collins.

Conclusion

De l'extérieur, il est très facile de se méprendre à propos du cinéma irlandais. Il pourrait sembler que la « ligne de faute » est entre les longs-métrages commerciaux faits par des étrangers du Royaume-Uni et Hollywood, et des longs-métrages commerciaux faits par des Irlandais. Mais à nouveau selon Bazin, dans le cinéma irlandais, *le véritable plan de clivage est ailleurs*. C'est entre les réalisateurs qui ont vu la bataille pour créer un cinéma irlandais au sein d'une industrie mondiale du divertissement et ceux qui ont considéré la bataille comme une pratique culturelle internationaliste. L'industrie du divertissement a une composante culturelle et la pratique culturelle a une composante économique, sans aucun doute. Mais les impératifs sont néanmoins radicalement différents. Ce *plan de clivage* fait partie d'un débat plus large concernant ce pourquoi la culture mondialisée est faite, ce que sont ses vrais *buts*. Pour Collins, la réponse réside dans la revitalisation de la culture irlandaise, qui se nourrit autant de l'énergie de son propre héritage régional (le Cork gaélique) que des éléments les plus dynamiques de la culture mondiale contemporaine (le cinéma iranien). C'est un raisonnement qui vise une mondialisation méritant le soutien de tous ceux et celles qui se soucient du cinéma.

Notes :

1. Brian McIlroy, *World Cinema 4: Ireland* (Trowbridge : Flicks Books, 1989), p. 43.
2. Pour une histoire succincte des Studios, voir Kevin Rockett et al., *Cinema and Ireland* (Syracuse : Syracuse University Press, 1987), pp. 111-14
3. En 1981, Boorman est nommé premier directeur de Bord Scannán na hÉireann /Irish Film Board. Le premier tour des candidatures de l'Office a attribué de l'argent à *Angel* (1982), de Neil Jordan, alors un protégé de Boorman ; Boorman était le producteur exécutif du film. Rockett rappelle que « les cinéastes indépendants ont eu du ressentiment quand il est devenu clair qu'*Angel* était le seul projet à avoir reçu des fonds en 1981. (L'argent a en fait été retourné au Trésor Public à la fin de l'année). » Rockett et al, *Cinema and Ireland*, p. 119.
4. McIlroy, *World Cinema 4: Ireland*, p. 36.
5. George Morrison, « An Irish National Film Archive », *Éire-Ireland* 1.4 (1965), pp. 45 et 52.
6. Il a fait cela aux côtés de Leila Doolan et Jack Dowling. Peu de temps après, ils ont tous les trois co-écrit un acte d'accusation du service : *Sit Down and Be Counted: The Cultural Evolution of a Television Station* (Dublin : Wellington Press, 1969)
7. À propos de cette expérience, Quinn a écrit que « [t]oute pellicule mange de l'argent ; le 35mm lui-même s'en gave... C'est peut-être lié à l'âge mais je ne crois plus que la pellicule vaut tant de temps, d'énergie ou de capital. Ne pensez-vous pas ? Vous êtes jeune. » C'est comme s'il s'adressait directement à Pat Collins, mais près de 25 années d'intervalle dans le futur. Voir Bob Quinn, « What Happened to the Bishop? », *Film Ireland* 39 (1994), p. 12.

8. Kathleen Murphy, notes de programme pour « In the Name of the Nation: Celebrating Irish Filmmaking, 1910–1994 », Film Society of Lincoln Center, June 1994.
9. McIlroy, *World Cinema 4: Ireland*, pp. 120–21.
10. Collins nous dit qu'il connaît bien les films de Louis Marcus mais n'a jamais vu *Pobal*. Dans un courriel du 16 janvier 2020, il explique : « I think Croagh Patrick enforces its own visual style on the film-maker. Perhaps the mountain is calling the shots ! »
11. Jason Anderson, « Sinister Resonances », *Cinema Scope* 54 (2013), p. 52.
12. David Damrosch, *What is World Literature?* (Princeton : Princeton University Press, 2003), p. 281.
13. Collins nous a expliqué (dans le même courriel du 16 janvier 2020) que le cinéaste qui l'a plus influencé, surtout dans la façon dont il a visualisé le paysage, est Patrick Carey (1916–94). Carey était cinéaste documentaire irlandais qui, dans les années 1950 et 60, a également travaillé comme photographe à l'ONE, surtout pour le réalisateur néo-zélandais John Feeney. Leur moyen métrage *Pierres vives*, nominé pour un Oscar en 1958, est célébré ; il est disponible sur le site Web de l'ONE. Mais leur court métrage *Mouvement du ciel* (1962) est probablement plus pertinent. Sujet à approfondir.
14. Le Festival du Film de Cork est l'un des plus vieux festivals du monde, il a été fondé en 1956. Louis Marcus a présenté Cork comme une véritable pépinière de la cinéphilie engagée des années 1950, en disant à Brian McIlroy que « [l]a Cork Film Society [Ciné-Club de Cork] était dirigée par un groupe fascinant constitué autour d'intellectuels comme Sean Hendrick et Seamus Murphy, le sculpteur... C'était un groupe indépendant et anti-establishment en désaccord avec l'Église et avec le conservatisme étriqué de l'Irlande de l'époque. » McIlroy, *World Cinema 4: Ireland*, p. 119.
15. Abbas Kiarostami, *In Conversation with Anthony Sellers: The Fleadh Papers Volume 5* (Galway : Galway Film Fleadh, 2002), p.11. C'est Sellers qui dirigeait le Fleadh en 2001 et qui a réussi à inviter Kiarostami à l'Irlande.
16. André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris : Éditions du Cerf, 2000), p. 64.
17. Anderson, « Sinister Resonances », p. 52.

Oileán Thoraí

Pat Collins, Irlande, 2002, 56 min, anglais et gaélique irlandais, STA

L'Île de Toraigh (*Oileán Thoraí* en gaélique irlandais) est aussi loin qu'il est possible d'être de l'Irlande tout en restant en Irlande. C'est en fait une île qui se trouve à environ quinze kilomètres de la côte nord de l'Île d'Émeraude, dont l'accès est difficile même dans les meilleures conditions, et qui est souvent isolée du continent lors des rudes mois d'hiver.

Le portrait que fait Collins du lieu tourne ostensiblement le dos à des visions plus romantiques de la vie dans une île comme l'Irlande, le plus connu étant le film de Robert Flaherty *Man of Aran* [*L'Homme d'Aran*] (1934). Comme par exemple dans *Nanook of the North* [*Nanouk l'Esquimau*], Flaherty a créé des « personnages » qui parlent anglais dans une sorte de docu-fiction, tandis que les hommes et les femmes de Toraigh que Collins montrent parlent d'eux-mêmes, longuement et dans leur propre langue. Collins filme le paysage de façon à accentuer la beauté brute du lieu, mais la grave précarité matérielle qui définit la vie dans les lieux isolés est aussi importante ici. L'État postcolonial irlandais a fait des lieux comme Toraigh les entrepôts d'une sorte de culture gaélique pure, et par là même d'une immense valeur symbolique; de la même manière qu'avec les autres régions reculées et gaélophones d'Irlande, cette forme d'admiration mène cependant rarement à un quelconque intérêt pour des éléments plus prosaïques comme le développement des infrastructures ou de l'économie locale. Collins, à la manière d'autres cinéastes irlandais postérieurs aux années 1970, prend pour point de départ ce type de déconnexion pour faire un portrait du lieu.

Cela ne signifie pas qu'il ne s'intéresse pas à la longue histoire. Au début du film, Collins insère une description de la construction d'un monastère par Saint Colum Cille, une figure clé du panceltisme (un moine irlandais, connu en français sous le nom de Colomba d'Iona d'après le monastère qu'il a établi sur l'île écossaise du même nom). Cette histoire est racontée par Patsaí Dan Mac Ruaidhrí, qui, de 1993 à sa mort en 2018, a servi de Roi à l'Île de Toraigh, une fonction dont on l'héritage remonte à Colomba lui-même (le poste est actuellement vacant). Patsaí Dan était bien plus qu'une sorte de monarque honoraire (bien qu'il en ait tout de même été un); il a servi de gardien à l'héritage de l'île, et lors des messes célébrées sur l'île, il chantait souvent les psaumes en gaélique irlandais. Il est indissociable des autres animateurs culturels qui marquent le travail de Collins, tels que Tim Robinson ou Joe Heaney (les deux habitent plus au sud, au Connemara), ou Henry Glassie, la véritable figure mondiale au centre du film le plus récent de Collins et qui a sans aucun doute beaucoup à dire sur Patsaí Dan. *Oileán Thoraí* peut apparaître comme une œuvre modeste mais c'est une esquisse saisissante de ce qui viendra plus tard dans l'œuvre de Collins.

Abbas Kiarostami: l'art de vivre

Pat Collins et Fergus Daly, Irlande, 2002, 54 min, anglais et farsi, STF

Ce film peut sembler être le moins personnel de tous les films de Collins, le portrait d'un cinéaste comme on en trouve souvent dans les bonus d'un DVD (il est d'ailleurs disponible en bonus dans le DVD d'*ABC Africa* de Kiarostami). S'agirait-il alors du cas d'un cinéaste majeur dominant la scène, et d'un cinéaste émergent dont la pertinence de la contribution se mesure à l'aune de sa capacité à transmettre les informations à propos du maître ?

Nous ne le pensons pas. *Abbas Kiarostami : l'art de vivre* offre plutôt l'occasion de voir certaines des préoccupations de cinéaste de Collins dans leur forme initiale. Quant au sujet abordé, il s'agit du portrait d'une figure majeure de la culture mondiale, et qui anticipe une partie du travail qu'il a continué à faire dans des films comme *Tim Robinson: Connemara* ou *Henry Glassie: Fieldwork*. Aucun cinéaste n'est plus important pour Pat Collins qu'Abbas Kiarostami en ce qui concerne l'aspect visuel de ses films de fiction. La présence du cinéaste iranien dans les Îles d'Aran a donné l'occasion à Collins de photographier le paysage de manière à la fois ambitieuse et parfois hésitante, comme un jeune artiste dont les esquisses s'inspirent des études d'un maître plus accompli.

Ce voyage dans les Îles d'Aran résulte de la visite de Kiarostami au Galway Film Fleadh en juillet 2001, alors que Collins débutait tout juste sa carrière de cinéaste (et un an après Collins programmait le Fleadh). Kiarostami était au sommet de sa renommée internationale; en 1997, il avait remporté la Palme d'or à Cannes pour *Le goût de la cerise*, et en 1999 il avait gagné le Lion d'argent à la Mostra de Venise pour *Le vent nous emportera*. A cette période, il faisait également l'objet d'une attention particulière en Irlande. Le critique américain Godfrey Cheshire, avec qui Collins et Daly ont un entretien dans le film, était au Fleadh la même année que Kiarostami. Comme nous l'avons dit dans l'introduction, Kiarostami a donné une classe de maître lors du festival, et Cheshire a quant à lui fait une présentation intitulée "Let's Have More Playfulness" [Ayons Plus De Fun] *. Il affirmait alors que le cinéma irlandais avait besoin de développer une approche plus diversifiée et plus authentiquement mondialiste (du cinéma), qui ne serait pas autant dominée par les orientations inspirées du réalisme social. Il insistait sur la pertinence de « cinémas comme le cinéma iranien, qui partagent avec l'Irlande un amour de la poésie et du paysage ». *Abbas Kiarostami : l'art de vivre* est un document qui témoigne d'une époque durant laquelle le cinéma irlandais semblait être à l'aube d'un changement générationnel, promettant une intégration pleine et entière à la sphère du cinéma mondial.

* Publié dans le *Irish Times*, 16 juillet 2001, p. 9.

Pilgrim

Pat Collins, Irlande, 2007, 11 min, sans dialogues

Dans l'introduction, nous avons cité Jason Anderson qui affirmait que *Silence* (2013), le premier long-métrage de Collins, était « un mélange de documentaire et de fiction mais aussi de cinéma et d'art sonore ». Ceci est vrai, et de manière plus intense, dans *Pilgrim*, une œuvre qui peut être considérée comme une première tentative d'évoquer certains thèmes clés qui seront importants plus tard dans ce long-métrage.

Le premier est l'importance du son. Il n'y a aucun dialogue dans le film; la bande-son est entièrement constituée d'un montage sonore des bruits de la montagne. Le vent, les pas, les cailloux qui crissent, les murmures indistincts des pèlerins : la montagne n'est jamais silencieuse. Dans *Silence*, Collins présente cette omniprésence du son comme un aspect troublant d'une modernité qui n'aurait pas été apprivoisée. Dans *Pilgrim*, cependant, c'est la preuve de l'omniprésence de la vie, un rappel que même dans un paysage qui semble immensément vide, il y a toujours du son.

Le pèlerinage du titre fait référence à l'ascension de la montagne Croagh Patrick qui se déroule chaque mois de juillet pendant les vacances, et connu sous le nom de Dimanche des Guirlandes (« Reek Sunday » ou « Domhnach na Cruaiche » en gaélique irlandais). Des milliers de personnes gravissent ensemble la montagne, nombre d'entre eux pieds nus, comme on peut le voir dans certains gros plans de pieds que Collins insère. Mais la tâche de Collins n'est pas ici de simplement présenter le déroulement de la journée. Le film commence dans l'obscurité, non seulement par souci de linéarité mais aussi parce que l'essence d'un pèlerinage est la lutte menée afin d'atteindre une nouvelle lumière, une nouvelle façon de voir le monde. Ainsi, les images du film sont aussi bien définies par l'abstraction et la mimesis que la bande sonore; il mélange librement des films granuleux avec des vidéos qui sautent et des images plus simples de style documentaire. L'effet global est celui d'une hétérogénéité extrême, qui convient bien à l'un des plus anciens événements véritablement de masse de la vie irlandaise, principalement entrepris par des Irlandais plus que par des touristes. Le montage du film, où des personnes trébuchent ou s'arrêtent épuisés, est un rappel du degré auquel cet événement a peu en commun avec la culture mondiale de l'alpinisme, tout comme le film lui-même n'a pas grand-chose à voir avec une tradition de « films de plein air ». La méditation est ce qu'il y a de plus important lors de l'ascension de Croagh Patrick pendant le Dimanche des Guirlandes, le style du film découle du paysage montagnard non pas en en soulignant sa majesté mais en se focalisant, visuellement et acoustiquement, sur son infinie diversité.

Tim Robinson: Connemara

Pat Collins, Irlande, 2011, 57 min, VOA

Tim Robinson est une figure singulière de la littérature irlandaise. Il est très connu pour ses deux ouvrages sur les Îles d'Aran (*Stones of Aran: Pilgrimage* [1986] et *Stones of Aran: Labyrinth* [1995]) et pour sa trilogie sur la région du Connemara, qui se trouve en fait juste à côté des Îles d'Aran (elles ont été publiées en 2006, 2008 and 2011). Les cartes qu'il a publiées de ces lieux ont constitué une activité aussi importante de l'écriture; sa carte de l'Île d'Árainn (le plus large des trois îles, parfois connu sous le nom d'Inishmore) est apparue pour la première fois dans les années 1970 et a été finalisée dans l'importante édition de 1996, et sa carte du Connemara est apparue en 1999. Ces cartes représentent des efforts colossaux, elles documentent méticuleusement le nom de chaque endroit, principalement en gaélique irlandais bien que parfois en anglais, pour les quelques endroits de ces régions qui demeurent anglophones. Cette expérience de cartographie d'Árainn l'a mené à formuler une philosophie de la cartographie, qu'il a décrite ainsi : « dans l'acte géographique basique de cartographier, je vois trois conjonctions : celle du lieu cartographié avec celui ou celle qui cartographie; celle du cartographe avec la carte elle-même; et finalement, celle de la carte avec ce qui est cartographié; cette dernière est une confrontation qui permet de tester l'intérêt de la première et de la seconde » *.

Robinson a exercé une influence énorme sur Collins, particulièrement sur ses longs-métrages. En plus d'être l'exemple parfait de quelqu'un qui s'intéresse aux coins les plus reculés d'Irlande, et aux langues qui sont souvent parlées dans de tels lieux, Robinson a fait figure d'exemple en matière d'éthique. Cette confrontation entre la carte et le cartographié, une confrontation qui teste véritablement la valeur d'une pratique, semble toujours être dans l'esprit de Collins. Les images qui suivent Robinson marchant dans les tourbières du Connemara sont un modèle du vagabond de *Silence* (tout comme les grimpeurs de *Pilgrim*). Nous voyons quelqu'un bouger dans un paysage qui apparaît vide au premier abord, mais qui en fait porte une histoire dont la complexité peut seulement être décelée par l'acte délibéré, et donc méditatif, de marcher. *Silence* est en effet l'histoire d'un ingénieur du son qui se promène à travers les paysages reculés d'Irlande, et dont l'expérience acoustique est décrite par Robinson, dans la voix-off de ce moyen-métrage plus ancien comme ceci : « l'oreille construit une autre totalité à partir de la fragmentation réitérée des tons, et cela peut être terrible, cette large gamme de fréquences fusionne en quelque chose qui frôle l'incohérence auditive et le chaos, ce que les ingénieurs du son appellent le bruit de fond ».

Dans les séquences où l'on suit Robinson qui marche, avec de très gros plans sur sa carte, il devient évident que ces dernières sont non seulement des œuvres d'une grande complexité linguistique (bien que cela apparaisse clairement dans ces gros plans) mais aussi d'une grande subtilité visuelle. La reproduction de l'expérience de la marche est tout aussi importante dans la pratique cartographique de Robinson; se souvenant des premières

cartes qu'il a faites, il a écrit « En concevant des symboles pour différents terrains, tels que les côtes rocheuses, les dunes de sable, les collines escarpées et les tourbières, j'ai cherché des équivalents visuels de la sensation qu'elles procurent sous les pieds » **. Nous voyons la réalisation littérale de cela, à la fin du film, alors que Collins montre des gros plans de pieds (qui rappellent *Pilgrim*) marchant à travers une version agrandie et plastifiée des cartes de Robinson, qui ornent le sol de son atelier dans le petit village de Roundstone, Connemara. C'est une allégorie gentiment absurde de ce à quoi les cartes sont vraiment destinées : aux personnes se déplaçant dans un paysage, qui veulent à peu près comprendre la relation de ce paysage à un ensemble plus large. C'est aussi l'essentiel de ce dont le cinéma de Pat Collins traite.

* Tim Robinson, *Setting Foot on the Shores of Connemara and Other Writings* (Dublin : Lilliput Press, 1996), p.15.

** *Ibid.*, p.76.

Silence

Pat Collins, Irlande/Allemagne, 2012, 87 min, anglais et gaélique irlandais, STA

C'est le premier long-métrage de fiction de Pat Collins, et à ce titre, le film paraît incroyablement ambitieux. Son sujet n'est rien de moins que le paysage irlandais, et un peu au-delà. C'est vrai aussi bien littéralement que métaphoriquement. Le film démarre avec la diaspora (dans ce film Berlin), un espace virtuel d'une importance indubitable dans la culture irlandaise. Suit un lent mouvement qui part de la partie la plus au sud de l'Irlande (West Cork, la terre natale de Collins et dont il a fait à présent sa demeure) jusqu'à l'extrême nord (le film se termine sur l'Île de Toraigh, à quinze kilomètres au large de la côte nord de l'Irlande, ce lieu fait l'objet du moyen-métrage de Collins, *Oileán Thoraí* [2002], au programme de cette rétrospective). Quand quelqu'un me demandait de quoi parlait *Silence*, je pouvais répondre de manière confidentielle et sincère, simplement, « de l'Irlande ».

Comme nous l'écrivons dans l'introduction, Abbas Kiarostami a une influence déterminante sur les deux longs-métrages de Collins. Au niveau du sujet, Collins adopte une approche très kiarostamienne de la quête : la réalisation d'un objectif précis est beaucoup moins importante que la quête elle-même, et plus précisément la réflexion qu'elle permet. C'est d'autant plus vrai dans *Et la vie continue*, et c'est vrai de façon très frappante dans *Silence*. Ses images de paysages, en particulier les plans généraux d'un seul individu dans un paysage désertique ou accidenté, ont également une inspiration clairement kiarostamienne (ce dont nous avons discuté en détail dans l'introduction). Mais l'influence la plus importante est celle du réalisme. Lors d'un entretien en 1992, pour savoir si *Et la vie continue* était « une pure fiction », Kiarostami a déclaré aux *Cahiers du cinéma* que « C'est un malentendu qui existe entre les critiques iraniens et moi. Ils me demandent à chaque

fois quelles parties de mes films sont documentaires. En ce qui concerne [le] premier film [*Où est la maison de mon ami ?*], je peux vous assurer qu'il ne comporte aucune partie documentaire, car pendant les premiers voyages je n'avais aucune caméra avec moi. Donc, tout a été reconstitué mais sous une apparence documentaire » *. Il y a quelque chose de très similaire dans *Silence*, un film complètement fictif qui, dans plusieurs séquences (en particulier les dialogues entre l'ingénieur du son et les personnes qu'il rencontre le long de son parcours) semble clairement « documentaire » (question de cadrage, durée des plans et cadence des voix). Dans une autre entrevue accordée cinq ans plus tard, Kiarostami se rappelle s'être opposé à beaucoup de ses spectateurs afin de deviner si l'homme à la fin de *Le goût de la cerise* était vivant ou non. « Pour moi ce n'est pas important [...]. Ce qui est important, c'est que la vie continue. L'arbre, à nouveau, a fleuri. La nature est verte et en vie : ça c'est plus important que de savoir si l'homme vit ou s'il est mort » **. Ce qui est vraiment important dans *Silence*, c'est que les arbres fleurissent, que la pluie tombe, que les gens se souviennent de l'abandon des communautés rurales — une pratique répandue en Irlande dans les années 1950 et que nous voyons dans le film dans un encart en 16mm / noir et blanc. Les priorités dégagées rappellent fortement de nombreux courts-métrages de Collins (qui sont tous des études de paysages d'un genre ou d'un autre) comme on en trouve, bien sûr, dans la plupart des films de Kiarostami (dont beaucoup pourraient dire la même chose). Que le héros parvienne en fait à enregistrer le son du silence n'est pas le but de ce premier long-métrage.

Tandis que Collins (comme Tim Robinson) est fortement influencé par diverses traditions orales irlandaises, il n'est pas lui-même un conteur, et *Silence* n'est pas vraiment un récit. Comme dans son autre long-métrage *Le chant du granite*, c'est là qu'il est le plus kiarostamien. Dans cette même entrevue de 1997, Kiarostami dit : « J'ai toujours redouté d'avoir à raconter une histoire, d'être un conteur » †. C'est ainsi que Pat Collins, avec ce premier long-métrage, a consolidé sa place parmi les plus grands réalisateurs non-narratifs irlandais.

* *Abbas Kiarostami. Textes, entretiens, filmographie complète* (Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997), p. 44. Publié initialement dans les *Cahiers du cinéma* n°461 (1992).

** *Ibid.*, pp. 81–82. Publié initialement dans les *Cahiers du cinéma* n°518 (1997).

† *Ibid.*, p. 82.

What Remains

Pat Collins, Irlande, 2013, 11 min, sans dialogues

Dans l'introduction de ce dossier, nous avons discuté brièvement de l'importance du cinéma amateur en Irlande. Depuis les années 1960, les films de fiction produits localement (ce qui est actuellement appelé en Irlande « une industrie indigène du film ») étaient globalement absents. Même le cinéma documentaire était relativement marginalisé; quand la chaîne télévision publique, la RTÉ (Raidió Teilifís Éireann) a diffusé pour la première fois en 1961, la situation s'est quelque peu améliorée, mais même des images documentaires produites localement peuvent parfois sembler être noyées sous les productions britanniques et américaines. Ces images tremblantes et granuleuses ont ainsi une résonance particulière dans un pays qui, même après son indépendance, est resté profondément colonisé en matière de cinéma. L'Institut irlandais du film [Irish Film Institute, l'IFI], dont nous avons également parlé dans l'introduction, a fait un travail considérable pour préserver ce patrimoine audiovisuel (sous la direction du Responsable de la programmation du film irlandais, Sunniva O'Flynn). Les spectateurs constateront la longue liste de collections privées présente au générique, toutes détenues par l'IFI, qui servent de matière première à ce film, et dans une moindre mesure à certains autres films de Collins, tels que *Oileán Thoráí*, *Silence* et *Le chant du granite*.

Tout comme les films cités précédemment, *What Remains* est bien plus que le simple montage d'images nostalgiques. Une première série de superpositions sort le spectateur du spectacle nostalgique, tout comme la tendance de Collins envers le montage, avec des images radicalement différentes qui sont souvent mises ensemble. L'image en couleur d'une vieille femme avec sa petite-fille sur ses genoux est suivie d'une série de gros plans, en noir et blanc et dont la couleur s'est estompée, d'une femme seule un peu plus âgée. Cette tension entre la chaleur familiale et des images de solitude, froides et semblables à l'acier, caractérise le film. Il y a beaucoup d'images de vacances à la mer, une activité typiquement irlandaise si tant est qu'il y en ait une (l'île qu'est l'Irlande est petite; on n'est jamais trop loin de la mer). Mais ces images deviennent pleines de mélancolie au cours du film. Cette mélancolie est accentuée par le seul élément qui unifie ces images disparates : les sons des vagues et du vent, que nous entendons tout au long du film. Ces sons représentent une sorte de force unificatrice, rappelant que c'est l'Irlande et incitant le spectateur à voir ces images très intimes d'un point de vue largement culturel. Dans un dialogue marquant avec Akira Kurosawa, Abbas Kiarostami a déploré que « Les critiques croient que la scène et l'écran sont tellement sacrés que nul n'aurait le droit d'y réaliser quelque chose d'ordinaire. À leurs yeux, le naturalisme n'est rien d'autre que banalité » *. *What Remains* est, d'une manière toute kiarostamienne, une modeste tentative de réaliser quelque chose d'ordinaire, qui évite la banalité tout en mettant en lumière l'héritage visuel oublié d'une nation, et en invitant le spectateur à contempler les vestiges, aujourd'hui et bien plus tard.

* Abbas Kiarostami. *Textes, entretiens, filmographie complète* (Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997), p. 59. Publié initialement dans les *Cahiers du cinéma* n°479/80 (1994).

Pat Collins and Sharon Whooley, Irlande, 2013, 21 min, sans dialogues

« Nous utilisons le phare pour suggérer au spectateur l'idée que, nous sommes, de manière significative, les lieux que nous habitons. Martin Heidegger a écrit sur la signification de la construction et de l'habitation et la façon unique dont est nourrie notre manière de penser en fonction de notre sentiment d'appartenance à un lieu. *« Penser est un aspect essentiel du fait de demeurer »*. Nous voulons susciter chez le spectateur la contemplation de la solitude et du silence ainsi que notre place dans le monde ».

— Pat Collins and Sharon Whooley, sur *Fathom*

Fathom a beaucoup en commun avec *What Remains*, notamment l'emploi intensif des images d'archives et l'utilisation de la musique de la mer en guise de bande-son. L'attention est cependant portée ici sur quelque chose de beaucoup plus précis : le film parle d'énormes machines qui produisent de la lumière et des équipes qui les font fonctionner. Le lien entre les phares et le cinéma peut sembler assez simple, et cette association a fasciné de nombreux grands cinéastes documentaires dont Robert Flaherty et John Grierson (dont le film maudit *Industrial Britain* de 1931 contient une séquence avec des lentilles de phares brève mais envoûtante) ainsi que Jean Epstein (dont le film *Les feux de la mer* de 1948 a été produit par Le Conseil du cinéma des Nations Unies et était encore une manifestation convaincante de ses idées sur la photogénie). Mais *Fathom* est bien plus qu'un simple jeu de lumière. Comme Epstein, Collins et Sharon Whooley présentent les phares comme des symboles de stabilité et de régularité. Il y a là une ironie car les phares se définissent à parts égales par leur immobilité totale en tant qu'objets et l'aspect inarrêtable de leur rotation. La plupart des images non archivistiques de *Fathom* mettent l'accent sur cet incessant mouvement circulaire, mouvement dont la constante circularité accentue à son tour la force qu'implique une présence immobile au milieu d'une mer impitoyable.

Ce film est coréalisé par Collins et son épouse, Sharon Whooley. Whooley est une artiste à part entière, qui porte un intérêt tout particulier à la culture matérielle de l'Irlande (elle a participé récemment à une résidence au Centre d'art Uillinn de West Cork où elle a puisé dans les stocks d'inventus d'une boutique de draperies de Cork qui avait ouvert ses portes dans les années 1920). Elle a également co-écrit deux longs-métrages présentés dans ce programme : *Silence et Le chant du granite*. La citation de Heidegger, proposée par les cinéastes afin d'expliquer *Fathom*, donne une idée de l'intensité avec laquelle ils réfléchissent tous deux aux problèmes fondamentaux propres au médium qu'ils emploient. L'un des grands problèmes de Heidegger était, comme le disent Collins et Whooley, « Construire, Demeurer, Penser » (le titre d'un essai publié dans son ouvrage de 1954 *Vorträge und Aufsätze*), mais une préoccupation constante (peut-être la préoccupation constante de son écriture post-guerre) était « La Question de la Technologie » (le titre d'un

autre essai dans ce même ouvrage de 1954). Nous ne souhaitons cependant pas nous aventurer trop loin sur le terrain heideggerien, mais nous suggérons que cette relation entre les désirs incarnés par les diverses technologies (qu'elles soient aussi petites que la mercerie d'un magasin de draperies ou aussi grandes qu'un phare) et l'indomptable réalité du monde naturel (dont le symbole le plus frappant est la mer agitée qui domine les images et la bande-son de *Fathom*) a été une préoccupation majeure de la pensée philosophique de l'après-guerre. *Fathom* doit être considéré comme une intervention sans prétention mais riche en évocations au regard de cette problématique.

Le chant du granite

Pat Collins, Irlande/Québec, 2017, 104 min, anglais et gaélique irlandais, STF

Au mois de mai, le village de Carna accueille un événement appelé le Féile Chomórtha Joe Éinniú, également connu sous le nom de Festival Joe Heaney. C'est un rassemblement de musiciens traditionnels irlandais, issus de toute l'île et au-delà, qui se regroupent afin de célébrer l'un des plus grands chanteurs sean-nós du XXe siècle. Lorsque l'on connaît l'importance de Heaney pour la culture traditionnelle irlandaise, il est ironique (mais pas complètement surprenant) d'apprendre qu'il a passé une grande partie de sa vie à l'extérieur de son pays. Alors qu'il approchait de la fin de la trentaine, il est parti pour Londres, et bien qu'il soit revenu de temps en temps, il n'a plus jamais vraiment vécu en Irlande (il est décédé à Seattle en 1984 à l'âge de 73 ans).

Le chant sean-nós est une forme de chant a capella typiquement irlandaise. Il a vu le jour au XVIIe siècle et la tradition est restée remarquablement constante. Le sean-nós est célèbre pour la complexité de ses tons et de ses rythmes; il est aussi loin du sentimentalisme chantonnant de « Danny Boy », et autres chansons similaires, qu'il est possible de l'être. On peut ressentir le poids de l'histoire dans chaque chanson de sean-nós, le poids des rébellions ratées, de la dépossession et de l'exil. Il est difficile de trouver des analogies musicales précises : pour nous, c'est comme si les chanteurs de sean-nós interprétaient une forme médiévale de jazz d'avant-garde.

Heaney était un géant de cette forme musicale, et venait d'un endroit où elle était un élément essentiel de la culture locale. Il est né Seosamh Ó hÉanaí, en 1919, dans le village de Carna, une grande partie du Connemara où le gaélique irlandais est encore parlé aujourd'hui par la plupart des habitants et qui, au cours de cette première année de la guerre d'indépendance irlandaise était entièrement gaélophone. Il a été nourri par la très riche culture orale et musicale qui continue de définir la culture du Connemara, et il est difficile de l'imaginer venir d'une autre partie de l'Irlande. Il est tout aussi inséparable du « Connemara » que l'écrivain Máirtín Ó Cadhain (le James Joyce du gaélique irlandais) né à environ 50 kilomètres à An Spidéal en 1906. Ó Cadhain a connu récemment un certain succès lorsque son roman de 1949, *Cré na Cille*, a fini par être traduit en anglais. Ce livre n'a pas de narration, il

est entièrement composé de dialogues entre des habitants du Connemara qui doivent vivre ensemble dans l'au-delà. C'est un éventail de personnages que Heaney aurait bien connus : des individus pragmatiques, venant de petites villes et parlant une langue vive et grossière, qui ne savent pas qu'ils sont l'une des dernières générations à avoir le gaélique irlandais comme véritable langue maternelle, la dernière génération irlandaise ayant de véritables difficultés avec l'anglais. Il n'est donc pas surprenant que Collins inclut des citations du petit livre d'Ó Cadhain, *Páipéir Bhana agus Páipéir Bhreaca*. Il a d'abord été écrit pour un discours, donné à la Scoil Gheimhridh Chumann Merriman (université d'hiver Merriman), et constitue une réflexion sur les récits et l'appartenance culturelle qui vagabonde dans les profondes réserves de l'histoire irlandaise et s'étend des villages du Pays de Galles (via Raymond Williams) aux régions les plus reculées de ce qui était alors connu sous le nom d'Union soviétique (Ó Cadhain semble particulièrement fasciné par le Kirghizistan). Ce sont les mots de la voix-off dans des séquences jumelles mettant en vedette Heaney regardant le paysage du Connemara — tout d'abord lorsqu'il est dans sa trentaine, et qu'il est sur le point de partir pour Londres, puis vers la fin du film alors qu'il a plus de soixante-dix ans, et qu'il revient brièvement dans un pays qui n'est plus vraiment chez lui.

L'autre influence littéraire clé, comme dans une grande partie du travail de Collins, est Tim Robinson. Le film tire son titre d'un essai sur la vie de Heaney que Robinson a publié pour la première fois en 2008 puis qu'il a ajouté à son livre de 2011 *Connemara: A Little Gaelic Kingdom*, le dernier livre de sa trilogie sur la région. Il s'agit d'un essai révélateur, une mine d'informations et de réflexions sur l'héritage et l'œuvre de Heaney. C'est l'une des petites digressions de Robinson mais qui explique énormément les qualités formelles du film de Collins qui est parfois difficile, à peine narratif. Robinson se souvient comment « Le point le plus excentrique de l'étonnante orbite de cet homme d'An Aird Thoir [Joe Heaney], a été sa contribution à *Roaratorio*, une composition du magicien de la musique expérimentale, John Cage. Qu'est-ce qui aurait pu être plus éloigné de l'origine et de l'esprit du sean-nós du Connemara ? » *. Robinson pose cette question de façon rhétorique bien sûr. En fait, il y a un engagement rigoureux et une profondeur émotionnelle au cœur du chant sean-nós, et desquels certains membres de l'avant-garde ont tiré d'importantes leçons. Richard Taruskin a prétendu que Cage était simplement un musicien classique portant des tenues d'avant-garde et mû par des valeurs artistiques plutôt traditionnelles **. C'est certainement vrai de Máirtín Ó Cadhain, un moderniste politiquement radical dont le meilleur travail est constitué entièrement d'une langue qui semble être le vestige d'un monde en voie de disparition. C'est le cas de Pat Collins, un cinéaste (oserons-nous dire ?) conservateur radical et avant-gardiste des plus rigoureux.

* Tim Robinson, *Connemara: A Little Gaelic Kingdom* (London: Penguin, 2011), p.124. Publié initialement dans *Irish Pages* 5.2 (2008).

** Richard Taruskin, "No Ear for Music: The Scary Purity of John Cage," *The New Republic*, 15 March 1993.

Henry Glassie: Fieldwork

Pat Collins, Irlande, 2019, 105 min, anglais et portugais, STA

« Rien ne pouvait se mettre entre lui et le travail. C'était de l'engagement à l'état pur, de la pure générosité. Il s'est donné pleinement à la matière et la matière lui a envoyé en retour le signe qu'il appartenait au monde ».

— Henry Glassie, à propos du céramiste turc Ahmet Şahin

Dans les cercles d'études folkloriques, ainsi que dans les études irlandaises, Henry Glassie est une sorte de légende. Son travail sur la culture populaire de l'Ulster rural a été publié au plus fort du conflit en Irlande du Nord (*Irish Folk History: Texts from the North*, paru en 1982) et se distingue par son intimité et l'ajout de détails, fait très rare dans les études ethnographiques de cette période, sans parler du fait d'étudier une région qui faisait presque tous les jours la Une des journaux à cause des violences sectaires qui sévissaient. Lorsque Glassie a donné une conférence à Montréal en 2011 (il était le conférencier d'honneur à la réunion annuelle de l'Association canadienne des études irlandaises, à l'Université Concordia), son intervention était intitulée « The Irish Land as Text ». Il a décrit ce pays comme étant défini par les histoires qui sont racontées et chantées depuis très longtemps, des histoires qui ont déterminées l'organisation du paysage, l'arrangement des intérieurs domestiques, la communication familiale. Bref, il a présenté un pays dans lequel, contrairement au Québécois honoraire Jean-François Lyotard, les grands récits n'ont pas perdu leur crédibilité; « le mode d'unification qui leur est assigné » (en Irlande depuis *longtemps*) reste une force*.

Bien que *Henry Glassie : Fieldwork* s'appuie en grande partie sur des entretiens avec son sujet, il ne s'agit pas simplement d'un portrait didactique. Il a une structure assez complexe, faite d'allers-retours entre deux registres cinématographiques très différents. Les deuxième et quatrième mouvements du film, sur la Turquie et l'Irlande, reposent principalement sur des photographies et quelques séquences d'archives vidéo, et l'on voit beaucoup Glassie parler, parfois dans le cadre d'entrevues tournées par Collins et parfois en dehors. Les premier et troisième mouvements sont très différents. Ces parties se concentrent sur la région de Bahia au Brésil et sur les montagnes Piedmont en Caroline du Nord. Collins adopte ici un style beaucoup plus observationnel, marqué par des plans-séquences (en gros plan) d'artistes au travail, ainsi qu'une bande-son méticuleusement rendue qui aide à ancrer ce travail. Bien qu'une image de Glassie ouvre le film, nous ne le voyons parler seulement après 45 minutes, alors que la séquence brésilienne tire à sa fin et que nous passons aux montages de la Caroline du Nord, une allusion à une partie qui viendra un peu plus tard. Il est légèrement plus présent dans cette partie sur le Piedmont, bien qu'à peine, nous le voyons surtout se tenir à l'écart, prendre des notes. Comme dans la séquence sur le Brésil, lorsque nous le voyons plus, nous savons que Collins va passer à autre chose. Les parties turques et irlandaises, en revanche se déploient comme une sorte d'autobiographie intellec-

tuelle, tandis que Glassie parle des artistes, des musiciens, des conteurs qui ont contribué à former ses cadres intellectuels et éthiques.

Compte tenu du fait qu'il développe ces cadres depuis longtemps, il n'est alors pas difficile de comprendre comment le travail de Glassie tisse des liens avec les intérêts de Collins. Cela devient particulièrement évident lorsque Glassie parle de la façon dont il considère l'histoire, soit principalement comme spatiale, contrairement à une vision temporelle de l'histoire, plus traditionnelle, qui autorise l'exclusion des femmes, des enfants ou des personnes âgées. « Si vous êtes vraiment attentif à la dimension spatiale, tout le monde y participe », explique Glassie. « Je commence donc dans l'espace. Je commence par les cartes... J'ai un ensemble de protocoles qui commencent par les cartes et se terminent par l'intimité ». Toute personne familière du travail de Tim Robinson** ne peut ignorer l'amitié qui existe entre lui et Glassie dans de telles déclarations. Au-delà de leur intérêt pour les cartes, Robinson et Glassie sont des écrivains qui estiment que le paysage et la communauté sont inséparables. Ce sont des intellectuels qui ont passé leur carrière à écouter les gens très attentivement, et qui ont du mal à comprendre comment ils façonnent, et sont façonnés à leur tour, par les paysages dont ils font partie. Le lien le plus important à faire est peut-être que, pour Glassie comme pour Collins, il n'y a rien qui vient s'immiscer entre eux et le travail.

* Voir Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris : Éditions de Minuit, 1979), p. 63. Ce livre est « un Rapport sur le savoir dans les sociétés plus développées qui a été proposé au Conseil des Universités auprès du gouvernement du Québec, à la demande de son président » (p. 9).

** Les lecteurs se souviendront que Robinson est le personnage principal du moyen-métrage de Collins de 2011, au programme de cette rétrospective, sa présence est également claire dans *Silence* (par le biais de gros plans sur ses cartes) et la force motrice derrière *Le chant du granite* (le titre du film est tiré de son essai du même nom publié en 2008).

Essentiellement inscrite dans une perspective historique, cette collection vise à documenter ou à enrichir les démarches et les recherches qui se poursuivent ici ou à l'étranger. Réimpression d'écrits rares ou épuisés, publication de textes historiques qui dorment en archives, études et témoignages sur l'histoire du cinéma nationale ou internationale, tel sont LES DOSSIERS DE LA CINÉMATHEQUE.

ISBN 978-0-88880-644-4