



Faculté des Lettres  
& des Sciences Humaines



**Master 2**

**LLCE – Langues, Littératures et Civilisations étrangères,  
spécialité Anglais**

**Université de Limoges**

2017 – 2018

La représentation de l'Irlande rurale  
à travers le cinéma et la  
photographie, des années du Tigre  
Celtique à nos jours.

par Danielle Baraka

Mémoire dirigé par : Estelle Epinoux

Maître de conférence au département d'études Anglophones  
de l'Université de Limoges.





# Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier ma directrice de mémoire, Madame Estelle Epinoux, Maître de conférence au département d'études Anglophones de L'université de Limoges, pour l'aide et le soutien qu'elle m'a apporté tout au long de ce travail. Je la remercie également pour sa disponibilité et pour ses précieux conseils qui m'ont aidé à approfondir ma réflexion et m'ont guidé pour la mise en forme de mon travail. Son enseignement sur le cinéma et sur la culture Irlandaise a largement contribué à faire avancer mon analyse.

Je remercie les enseignants de Master 2 qui ont été présents tout au long de l'année pour nous soutenir et nous conseiller pour la rédaction de notre mémoire.

Je voudrais également exprimer toute ma gratitude aux personnes suivantes :

Valérie Morisson, Maître de conférences en Anglais à l'université de Bourgogne à Dijon, pour son aide précieuse dans mes recherches concernant la photographie Irlandaise.

Justin Carville, professeur à l'Institute of Art, Design and Technology de Dún Laoghaire, pour le temps qu'il a bien voulu m'accorder et les précieux documents qu'il a mis à ma disposition au sujet de la photographie Irlandaise contemporaine.

Sean Hillen, pour sa disponibilité, sa générosité, sa passion et la richesse des informations qu'il m'a fournies qui m'ont donné matière à réflexion.

Je remercie chaleureusement Garance, Ilona, Marie, Myriam et Pierre, mes compagnons de Master 2, pour leur inestimable soutien. Leur amitié et leur bonne humeur a largement contribué à rendre cette année riche et bénéfique.

Je remercie mes filles : Liza et Mélodie, mes parents et mon conjoint pour leur soutien de chaque instant, leur confiance et leurs encouragements.

Un grand merci à Mélodie pour la relecture.

## Table des matières

Remerciements.....	1
Glossaire.....	3
Introduction.....	4
I– Le paysage rural Irlandais à travers le cinéma et la photographie.....	13
1 – Le paysage rural Irlandais dans les arts visuels.....	13
1.1 – Notions de ‘paysage’ et de ‘ruralité’.....	13
1.2 – L’héritage d’une tradition : représentations du paysage rural Irlandais à travers les Arts visuels. (peinture, photographie, cinéma).....	16
1.3 – Le paysage rural : reflet de l’entreprise coloniale.....	16
1.4 – Paysage rural et Nationalisme culturel.....	23
1.5 – Le Romantisme : le Sublime, le Beau, le Pittoresque et l’idéal de la Pastorale.....	24
1.6 – La promotion touristique des paysages ruraux.....	30
2 – Un paysage démystifié.....	30
2.1 – Le contexte.....	30
2.2 – Le Nationalisme en question.....	35
2.3 – Le mythe du paysage romantique mis à l’épreuve.....	40
2.4 – Tourisme et Irlande rurale.....	46
3 – Un paysage ré-inventé.....	52
3.1 – Un paysage atemporel.....	52
3.2 – Les limites de la liberté.....	53
3.3 – Des paysages imaginaires : mouvements et transformations du paysage.....	59
II – Ruralité et Identité.....	62
1 – Identité rurale dans le contexte de la globalisation :.....	62
2 – Des personnages en marge.....	66
3 – Les lieux d’habitation et la famille en milieu rural :.....	68
3.1 – Les lieux d’habitation.....	68
3.2 – L’image de la famille traditionnelle.....	72
III – Des œuvres en rupture ou en continuité ?.....	75
1 – Quel regard sur le passé ?.....	75
2 – Monde rural et monde urbain dans le paysage artistique des années 2000.....	78
3 – Un paysage de l’absence réinvesti par la présence humaine.....	80
4 – Perspectives et innovations: quelle représentation de la ruralité à l’aube du 21ème siècle ?.....	86
Conclusion.....	92
Annexes.....	96
Bibliographie.....	112
Articles.....	114
Sites web consultés.....	116

# Glossaire

Terme	Définition
Act of Union (l'Acte d'Union)	l'Act of Union de 1801 unit le royaume unifié de Grande-Bretagne et le royaume d'Irlande.
Big House	Le terme Big House désigne les grandes maisons ou les manoirs appartenant à l'ascendance Protestante en Irlande. Cette classe a contrôlé le pouvoir politique et économique en Irlande pendant plusieurs centaines d'années.
Cinématogramme	Terme associé au film <i>La jetée</i> de Chris Marker qui combine montage photographique et moments filmés. (il s'oppose au <i>photogramme</i> qui représente chaque image photographique d'un film).
Daguerréotype	Procédé photographique mis au point par Louis Daguerre en 1839 par lequel l'image était fixée sur une plaque métallique.
Ghost Estate	Un 'lotissement fantôme' est un lotissement inoccupé. C'est le nom que l'on donne en particulier à ceux construits en Irlande pendant la période de croissance économique du Tigre Celtique.
Glèbe	Terre cultivée.
Image-mouvement	Concept développé par le philosophe Gilles Deleuze, l'image-mouvement est la manière de faire participer le spectateur au temps du film en faisant appel à ses fonctions sensori-motrices.
Image-Temps	L'image-temps brise le processus induit par l'image-mouvement. Il n'y a plus de repères cohérents. Gilles Deleuze la définit comme ' <i>une situation optique et sonore pure</i> '.
Laterna Magica	Premières animations peintes sur verre, elles sont considérées comme l'ancêtre du cinématographe dont elles furent les prémices.
Mondialisation	Ouverture des économies nationales sur le marché mondial.
Nationalisme culturel	Le nationalisme culturel irlandais prône un retour aux valeurs gaéliques des irlandais et combat l'impérialisme culturel anglais.
Postmodernité	Concept de sociologie historique de la fin du 20ème siècle qui entend marquer la fin de l'époque moderne et de ses utopies. Elle exprime un individualisme et la subjectivité des goûts personnels.
Réalisme social	Mouvement qui s'est développé pendant la période d'entre deux guerres en réaction contre l'idéalisme du courant romantique. Les artistes se penchent sur les dures réalités de la vie, en particulier celle des ouvriers et des pauvres avec le souci de restituer ce qu'ils ont vu, sans embellir ou idéaliser la réalité.
Romantisme	Mouvement littéraire et artistique apparu à la fin du 18ème siècle en Angleterre et en Allemagne. Il s'oppose au classicisme et privilégie le sentiment à la raison.
Tigre Celtique	L'expression <i>Tigre Celtique</i> désigne la période de Boom économique qu'a connu l'Irlande entre les années 1990 et 2001-2002. Elle est calquée sur l'expression <i>Tigres Asiatiques</i> qui a accompagné la croissance rapide de certains pays de l'Asie du Sud-Est pendant les années 1980 et 1990.
Troubles	Les 'Troubles' est le nom donné au conflit Nord-Irlandais caractérisé par une période de violences et d'agitations politiques durant la seconde moitié du 20ème siècle.
Unionisme	Idéologie politique en faveur du maintien d'une union politique entre l'Irlande du Nord et le Royaume-Uni.

# Introduction

L'Irlande rurale a toujours été largement représentée à travers les deux arts visuels que sont le cinéma et la photographie. Au cours des années 1990, l'avènement du Tigre Celtique en Irlande s'est accompagné d'un bouleversement économique sans précédent suivi d'une récession qui ont profondément affecté cet espace rural.

Les cinéastes et les photographes Irlandais, à travers ces deux média bien spécifiques, se sont fait l'écho de ces transformations brutales à travers la production d'œuvres novatrices, tant par leur forme que dans leur propos. Posant sur les images traditionnelles du passé un regard distancié, ils sont également les témoins directs d'une Irlande rurale en profonde mutation.

Le cinéma documentaire Irlandais, riche en représentations de l'Irlande rurale, sera parfois évoqué dans cette étude mais ne fera pas l'objet d'une analyse détaillée. La richesse du courant documentaire dans ce domaine mériterait en effet à elle seule un travail de recherche approfondi.

La borne temporelle choisie : du début des années 1990 (début du Tigre Celtique) jusqu'à nos jours s'est imposée car elle apparaît comme étant une période cruciale dans l'histoire de l'Irlande contemporaine. Le fait de la prolonger jusqu'à nos jours dans cette étude paraît également essentiel car il s'agit ici de considérer non seulement le phénomène du Tigre Celtique dès ses débuts mais également ses répercussions sur la société Irlandaise au cours des années qui ont suivies et dont il reste indissociable. Comme le souligne Justin Carville<sup>1</sup> dans son article *Lifeworlds at the edge of Europe: photography, place and Ireland in the new millenium*<sup>2</sup>:

*The material transformation to the Irish landscape that had taken place throughout the economic boom, from the mid 1990s until the global economic collapse of 2008, which had come to signify Ireland's new-found prosperity, became a troubling reminder of the national crisis.*

L'Irlande, avec la colonisation Britannique et les déchirements qu'elle a connu entre Irlande du Nord et République d'Irlande a constamment cherché à définir son identité propre. Le terme *Irishness* pour définir l'identité nationale du pays reste une notion ouverte, maintes fois

- 
- 1 Dr Justin Carville est professeur à l'*Institute of Art, Design and Technology (IADT)* de Dún Laoghaire, Irlande où il enseigne la théorie et l'histoire de la photographie. Il a publié de nombreux articles et ouvrages sur la photographie Irlandaise.
  - 2 Justin Carville, *Lifeworlds at the edge of Europe : Photography, place and Ireland in the new millenium*, Journal of European Studies. 2017, p. 47.

questionnée et sans cesse redéfinie. La difficulté du pays à entrer de façon significative dans une ère de modernité a ainsi contribué à faire de l'Irlande un pays principalement rural.

Dans ce contexte de crise, le lien intrinsèque qui unit Irlande rurale et identité se trouve ainsi profondément bouleversé et remis en cause. C'est pourquoi il nous a paru important de mettre ce sujet au cœur de notre étude.

Nous appuierons notre analyse sur deux films ainsi que sur le travail de deux photographes qui nous semblent complémentaires : Le premier film étudié sera *The Fifth Province*<sup>3</sup> de Frank Stapleton (1997). Le second film : *Garage*<sup>4</sup> de Lenny Abrahamson (2007). Dans le domaine de la photographie, notre attention se portera sur le travail de la photographe Dublinoise Kim Haughton. Sa série photographique *Shadowlands*<sup>5</sup> (2011) portant sur les Ghost Estates<sup>6</sup> nous permettra entre autres d'appréhender les conséquences de la crise immobilière en Irlande pendant les années qui ont succédé à l'essor du Tigre Celtique.

A travers *Irelantis*<sup>7</sup>, une série de photos-montages réalisée entre 1994 et 1997, le photographe Sean Hillen, originaire de Newry, adopte pour sa part, comme nous le verrons, une approche d'avantage axée sur l'imaginaire. Originaire de Newry, Sean Hillen a grandi durant la période des Troubles en Irlande du Nord, ce qui a fortement influencé son œuvre qui relève d'une démarche résolument politique et engagée.

Ce choix se justifie donc par le fait que le thème de l'Irlande rurale est fortement présent à travers ces quatre œuvres, à la fois dans ce qu'elles présentent comme lien avec le passé mais également en tant qu'espace nouveau remodelé par la crise. Le lien intrinsèque entre Irlande rurale et identité est un point essentiel également au centre de ces œuvres.

La date à laquelle elles ont été produites est également intéressante : *Irelantis* (1994-1997) et *The Fifth Province* (1997) ont été réalisés dans les début et au cœur des années du Tigre Celtique. Le deuxième film : *Garage* (2017) a été tourné à dix ans d'intervalle et, comme *Shadowlands* (2011) appartient d'avantage à l'ère Post-Tigre Celtique de l'Irlande. Ces quatre œuvres couvrent donc bien la période étudiée.

---

3 Fiche technique en annexes

4 Fiche technique en annexes

5 Lien internet vers la série de photos : <https://www.kimhaughton.com/portfolio/G0000ChCUrmHIMoY> [Consulté le 06/09/2018].

6 noun. (esp in Ireland) a housing estate built during an economic boom but unfinished or unoccupied during a recession. Lien internet : <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ghost-estate> [Consulté le 26/08/2018].

7 Lien internet vers la série de photos : <http://www.irelantis.com/> [Consulté le 06/09/2018].

Une autre raison de ce choix réside dans le fait que deux de ces œuvres : *Garage* et *Shadowlands*, s'inscrivent dans la tradition d'un réalisme social que nous définirons plus loin, tandis que *The Fifth Province* et *Irelantis* relèvent davantage de l'imaginaire. Nous nous appuyons donc sur cette double approche des artistes pour mettre en parallèle : cinéma et photographie et analyser comment, par ce biais, ils abordent et représentent la notion d'Irlande rurale.

Notre étude se concentrera principalement sur la République d'Irlande. Le contexte politique de l'Irlande du Nord, rattachée au Royaume-Uni étant différent, les répercussions du Tigre Celtique sur les liens entre les deux Irlandes mériteraient un sujet d'étude à part entière. Nous évoquerons cependant l'Irlande du Nord, principalement en référence aux œuvres de Sean Hillen. Cette approche nous semble nécessaire afin de bien appréhender la démarche des artistes.

Le sujet de ce mémoire est né d'un intérêt de longue date à la fois pour l'Irlande ainsi que pour le cinéma et la photographie.

L'Irlande rurale est, comme nous le verrons plus loin en détails, un sujet qui a été maintes fois abordé par le cinéma et la photographie mais dont la représentation est également très riche dans le domaine de la peinture. Nous analyserons ainsi comment la peinture Irlandaise, principalement dominée par l'élite Protestante, a été dès le 18<sup>ème</sup> siècle déterminante et comment elle a été d'une grande influence dans la façon dont les artistes ont par la suite représenté l'Irlande rurale qui reste encore de nos jours un objet de fascination pour les artistes. La spécificité de cette recherche sera d'aborder ce thème à la lueur de ces deux médias que sont le cinéma et la photographie, de les mettre en parallèle et d'analyser les procédés mis en œuvre par les artistes.

Les années du Tigre Celtique et du Post-Tigre Celtique offrent également un contexte riche qu'il nous a semblé intéressant d'étudier ainsi que le regard posé par les artistes sur les bouleversements qui ont marqué cette époque au prisme de ces deux média que sont la photographie et le cinéma.

Nés à 60 ans d'intervalle, ils sont parfois considérés comme deux arts visuels très proches ou, à contrario, comme complètement opposés. Comme le cite David Company<sup>8</sup> dans son livre *Photography and Cinema*<sup>9</sup> :

---

8 Ecrivain, artiste et professeur sur l'histoire de la photographie à l'université de Westminster.

9 David Company, *Photography and Cinema*, Collection : Exposures, 2008, p11.

*When the film theorist Christian Metz<sup>10</sup> attempted to map out the fundamental relation between photography and film, he notices that they share a technical similarity while having different relations to time, framing and objecthood.*

Nous partirons de ce postulat que nous essaierons de vérifier et d'élargir à travers l'étude des films et des photographies précédemment cités. Nous étudierons comment ces deux arts visuels, à travers leurs points communs et leurs différences abordent le thème de notre étude.

Cette représentation très fortement imprégnée dans les consciences (et l'inconscient?) des artistes est l'image dominante d'une Irlande rurale traditionnelle figée par la peinture, le cinéma, la photographie et souvent idéalisée à travers les images touristiques de l'Irlande. Cette image est-elle réellement immuable? Mise à l'épreuve par la crise, a-t-elle survécu au choc brutal du Tigre Celtique ? Si oui, de quelle façon ?

A propos des années du Tigre Celtique, Catherine Maignant, professeur d'études irlandaises à l'Université Charles de Gaulles à Lille III, dans son ouvrage *Le Tigre celtique en question*<sup>11</sup> écrit :

*Les commentateurs parlent le plus souvent d'une post-modernité à l'Irlandaise, plaquée sur une société traditionnelle ou semi-moderne.*

Nous nous poserons la question de savoir comment ce concept de post-modernité se manifeste dans les œuvres étudiées et en quoi les bouleversements économiques, politiques, sociaux et culturels que représente la période du Tigre Celtique a affecté les artistes dans leur façon de faire des films et de photographier l'Irlande rurale.

En tenant compte de ces éléments, nous nous proposons donc d'étudier ici la représentation de l'Irlande rurale à travers le lien entre cinéma et photographie, en mettant en parallèle ces deux médias qui font appel à des procédés bien distincts. En quoi sont-ils proches ? Leurs enjeux sont-ils les mêmes ? S'influencent-ils mutuellement ? Posent-ils un regard similaire sur l'Irlande rurale ? Parviennent-ils aux mêmes constats ? En somme, tiennent-ils un discours similaire tout en utilisant des procédés différents ?

Nous essaierons de répondre à ces questions à travers une approche à la fois esthétique et historique et nous appuierons également sur des données sociologiques. Une analyse

---

10 Christian Metz, 'Photography and Fetish', October, Vol. 34. (Automne, 1985), pp. 81-90. Disponible sur: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Metz-Photography-and-Fetish-October-1985.pdf> Consulté le 4/08/2018.

11 Catherine Maignant, *Le Tigre celtique en question, L'Irlande contemporaine : économie, état, société*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2007, p 173.

minutieuse de chacun des supports nous permettra de mettre en évidence les liens ou l'absence de lien entre ces derniers.

Notre analyse se concentrera sur une sélection de scènes provenant des films sélectionnées pour la pertinence de leur lien avec le sujet traité. De même, une sélection de photos issues des séries *Shadowlands* et *Irelantis* sera analysée et mise en regard avec les films du corpus. Notre choix se portera sur des photos en lien direct avec l'Irlande rurale dans le contexte du Tigre Celtique.

Cette démarche implique également la nécessité de replacer les œuvres dans un contexte plus large et donc de prendre en compte certains points importants de l'histoire du cinéma et de la photographie mais aussi des influences des courants artistiques du passé notamment dans le domaine de la peinture et d'un point de vue historique, le poids d'un nationalisme et d'une tradition porteuse de nombreux stéréotypes figeant l'Irlande dans un sentiment d'identité nationale immuable. Il s'agira donc de mettre en articulation notre analyse des médias en replaçant les œuvres dans leur contexte.

Nous tenterons ainsi de démontrer comment les changements économiques qu'a connu le pays ont non seulement affecté la société en profondeur mais ont également modifié la façon dont les artistes représentent l'espace rural.

Si l'on considère l'histoire de la photographie et celle du cinéma on constate que ces derniers se sont très tôt confronté, affronté ou ont parfois été complémentaires.

La date conventionnelle attribuée à l'invention de la photographie est le 7 janvier 1839. Ce jour-là, l'invention » de Daguerre: le daguerréotype était présentée à l'Académie des sciences.

L'invention du cinéma est quant à elle rattachée à l'année :1895. L'animation remonte au moins au 18ème siècle, avec la « Lanterne magique »(*laterna magica*), mais il faudra attendre 1891 pour voir apparaître le premier brevet portant sur l'animation d'images photographiques et la fabrication réussie d'une première caméra argentique.

Comme l'indique Bernard Chardère<sup>12</sup> dans l'introduction de son livre: *Les images des Lumières*:

*Le 22 mars 1895, (...) Louis Lumière projetait à Paris, devant une assemblée de photographes, La sortie des usines Lumière, son premier film, qu'il avait tourné le 19.*

---

12 Fondateur de la revue de cinéma *Positif* en 1952 et de l'*Institut Lumière* à Lyon en 1982.

(...) *Le 28 décembre 1895 débutèrent les premières séances publiques de ce nouveau spectacle, qui allait devenir un nouveau moyen d'expression, le 7ème Art...*<sup>13</sup>

Il est intéressant de constater que les spectateurs de cette première projection cinématographique étaient d'ailleurs des photographes. David Company, évoque également, un événement qui symbolise sans doute, selon lui, la première rencontre entre le cinéma et la photographie et qu'il nous a semblé intéressant de relater :

*On 11 June 1895 the French Congress of Photographic Societies (Congrès des sociétés Photographiques de France) was gathered in Lyon. (...) A boat trip to Neuville-Sur Saône<sup>14</sup> had been arranged for the photographers and Louis set up his camera to record them. He filmed as they came down the narrow gangway onto the quayside. (...) One man, looking more serious, clutches a large plate camera to his chest. He slows down as he passes, takes a quick photo of Louis and the movie camera rejoins the flow. The whereabouts of his snapshot is unknown. He may have not actually taken one. Perhaps what really mattered was the filming of the gesture, the first footage of a still photographer 'in action'<sup>15</sup>.*

Près de soixante années séparent ces deux inventions qui se rencontrent donc à ce moment précis et interagissent pour la première fois, marquant ainsi le début d'une aventure à la fois commune et séparée dans le domaine des Arts.

Depuis, théoriciens, artistes et sociologues se sont régulièrement intéressés aux rapports qu'entretiennent ces deux médias et se sont livrés à des analyses multiples témoignant de points de vues variés. Concernant la photographie : Roland Barthes, dans *La Chambre Claire, Note sur la Photographie* déclare vouloir chercher ce qui fait l'essence même de celle-ci :

*Je décrétai que j'aimais la Photo contre le cinéma, dont je n'arrivais pas cependant à la séparer. Cette question insistait. J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir « ontologique » : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était « en soi », par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images<sup>16</sup>.*

Susan Sontag pour sa part dans son livre *On Photography*<sup>17</sup> compare l'acte photographique à l'allégorie de la caverne de Platon : « *Humankind lingers unregenerately in Plato's cave.* »

La photographie apparaît alors comme un substitut à l'expérience réelle du monde. Elle en est une représentation face à laquelle chaque spectateur peut donner sa propre interprétation.

---

13 Bernard Chardère, *Les images des Lumières*, éditions : Gallimard, Collection : Albums beaux livres, Paris, 1995, 200 p.

14 Arrivée des congressistes à Neuville sur Saône (1895). L'homme ayant pris la photo est Jules Janssen, astronome et un des pionniers de la photographie. Photo en annexe.

15 David Company, *Photography and Cinema*, op. cit. p. 7.

16 Roland Barthes, *La Chambre Claire, Note sur la Photographie*, Editions Gallimard, Collection : Cahiers du Cinéma, 1980, p. 13.

17 Susan Sontag, *On Photography*, England, Penguin books, 1971, p.3.

Comme l'écrit John Berger dans *Understanding a photograph*<sup>18</sup>, une photographie, c'est également un message sur l'événement qu'elle capture: « *A photograph is already a message about the event it records* ». Ainsi, la photographie existe en tant que telle mais également pour l'événement qu'elle représente. Elle est les deux à la fois.

Dans le domaine du cinéma, de nombreux théoriciens ont, de la même façon, tenté de définir 'l'essence' de ce dernier. Le cinéma crée également l'illusion du réel. On le nomme, à l'origine la « *laterna magica* ». Pour le metteur en scène Michelangelo Antonioni :

«*Nous savons que sous l'image révélée, il en existe une autre, plus fidèle à la réalité, et sous cette autre, une autre encore et ainsi de suite. Jusqu'à l'image de la réalité absolue, mystérieuse, que personne ne verra jamais*»<sup>19</sup>

Un point qui différencie les deux médias est leur support. Alors qu'une photographie peut être multipliée, agrandie, qu'on peut la trouver dans différents lieux: magazines, murs, albums, le film reste quand à lui sur un écran dont seule la taille varie.

Pourtant, le cinéma s'immisce parfois dans la photographie. David Campany<sup>20</sup> cite ainsi l'artiste Jeff Wall (photographe plasticien Canadien né à Vancouver en 1946) *selon lequel*: « *No picture could exist today without a trace of the film still in it, at least no photograph* »

Et, comme par un jeu de miroir, la photographie s'est aussi très souvent immiscée dans le cinéma.

Des photographes ont très souvent été mis en scène dans des films aussi célèbres que *Rear Window* d'Alfred Hitchcock (1954) ou *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (1966).

Le metteur en scène Allemand Wim Wenders mêle également cinéma et photographie dans son film *Le Sel de la Terre* dans lequel il rend hommage au photographe Brésilien Sebastião salgado.

Un film se démarque particulièrement : *La jetée* de Chris Marker. Constitué uniquement d'images fixes (excepté un plan durant lequel une jeune femme bat des paupières) il a ensuite été filmé. Concept hybride combinant les deux effets, le film a été défini de « *cinématogramme* ».

---

18 John Berger, *Understanding a Photograph*, England, Penguin books, 1967, p.18.

19 Article publié par le ciné-club de Caen à l'occasion de l'exposition : 'L'image d'après. Le cinéma dans l'imaginaire de la photographie' présentée à la cinémathèque Française du 4 avril au 30 juillet 2007. Lien interne vers l'article : <https://www.cineclubdecaen.com/peinture/expositions/imagedadapres.htm> Consulté le 05/06/2018.

20 op.cit., p. 127.

Gilles Deleuze enfin, philosophe et théoricien, dans ses deux ouvrages : *L'image-mouvement*<sup>21</sup> (1983) et *L'image temps*<sup>22</sup> (1985) se penche sur la manière dont les films agissent sur nous et comment nous percevons les images. *L'image-mouvement*, c'est la manière dont un spectateur participe à un film en faisant réagir ses fonctions sensorimotrices. Ce qu'il voit induit des réactions implicites qui laissent peu de place à la réflexion. Par un phénomène d'action/réaction qui constitue une grande majorité des images que nous voyons.

*L'image-temps* quant à elle brise le processus induit par l'image-mouvement. Il n'y a plus de repères cohérents. Il s'agit d'une lecture aléatoire qui amène le spectateur à réfléchir, à trouver des stratégies pour se faire sa propre interprétation. C'est ce que Gilles Deleuze appelle « *une situation optique et sonore pure* ».

Nous tenterons ainsi de situer le courant cinématographique et photographique irlandais dans ce contexte et les procédés qu'ils utilisent pour aborder notre sujet.

Dans un premier temps, nous aborderons la notion de paysage; élément crucial et évocateur de l'Irlande rurale et largement présent dans toute une tradition picturale des arts visuels en Irlande. Nous verrons ainsi comment l'empreinte du colonialisme, le nationalisme culturel et une vision touristique d'une Irlande idéalisée ont contribué à forger des mythes puissants qui ont perduré jusqu'à nos jours. La peinture, dès le 16ème siècle, sous l'impulsion des élites dominantes Protestantes, dans un premier temps, puis la photographie et ensuite le cinéma, dès leur apparition au 18ème siècle, ont fortement été imprégnés par les courants romantiques et nationalistes, imposant l'image d'une Irlande rurale devenue mythique à travers des paysages stéréotypés véhiculés tout au long des siècles.

*Garage* de Lenny Abrahamson (2017) et la série photographique *Shadowlands* de Kim Houghton (2011) présentent une approche réaliste du sujet, à travers l'évocation du quotidien dans un petit village rural (*Garage*) et, pour *Shadowlands*: une série de photographies réalisée sur les Ghost estates.

Nous évoquerons ainsi comment ces artistes représentent un paysage démystifié qui ne correspond plus aux images idéalisées véhiculées par le passé. Espace abandonné ou disloqué, associé par exemple à la solitude et à un très fort désœuvrement dans *Garage*. Dans *Shadowlands* les lotissements décrépis des Ghost Estates (*lotissements fantômes*) figés dans le paysage et dans le temps sont les témoins tangibles de la crise. Les paysages inquiétants, froids et lugubres de *The Fifth Province* nous rappellent que l'on est bien loin de L'Irlande

---

21 Gilles Deleuze, *L'image-Mouvement, cinéma 1*, Longai, France, Les Éditions de Minuit, 1983.

22 Gilles Deleuze, *L'image-Temps, cinéma 2*, Longai, France, Les Éditions de Minuit, 1985.

idéalisée par John Ford dans *The Quiet Man*. Quant aux photo-montages de Sean Hillen, ces derniers sont souvent réalisés à partir des cartes postales des années 1960 aux couleurs acidulées de John Hinde auxquels l'artiste associe des éléments inattendus, parfois futuristes, qui viennent remettre en cause la ténacité du mythe d'une Irlande rurale touristique, romantique et idéalisée, prônant un retour aux valeurs Celtiques et traditionnelles. Masquant par là même les paradoxes d'une réalité beaucoup plus complexe et dramatique, profondément marquée par l'empreinte coloniale.

Nous verrons ainsi comment ce paysage a été ré-imaginé et réinventé par les artistes qui, en se réappropriant les codes du passé souhaitent s'en détacher, rejetant par là même un nationalisme qui a prédominé jusqu'au début des années 70, tout en se repositionnant et en restructurant l'idée que l'on se faisait jusque-là du paysage rural Irlandais.

La notion d'identité sera développée dans un second temps. Nous tenterons de comprendre la place qu'occupe l'Irlande rurale dans le contexte de mondialisation des années du Tigre Celtique. Nous évoquerons quelques éléments représentatifs de l'identité rurale dans la tradition iconographique Irlandaise tels que l'habitat et la famille en tant que notions symboliques et fédératrices de valeurs identitaires. Nous démontrerons enfin comment les transformations qui ont affecté le monde rural sont exprimées dans les œuvres étudiées, notamment à travers des personnages en marge, en quête d'identité.

Dans notre troisième partie, nous nous intéresserons au regard que posent les artistes, à l'aube du 21ème siècle sur l'Irlande rurale et quelle est sa place aujourd'hui face à un monde urbain qui gagne de l'importance. Nous essaierons de déterminer dans quelle mesure leurs œuvres sont en continuité avec les représentations passées et dans quelle mesure elles sont en rupture avec ces dernières. Nous évoquerons notamment les préoccupations des artistes contemporains qui, depuis quelques années, représentent une Irlande rurale qui n'évoque plus l'absence mais qui associe étroitement les paysages et les individus, mettant ainsi en évidence l'émergence de nouveaux espaces et d'une nouvelle topographie modelée dans la foulée des années du Tigre celtique.

# **I – Le paysage rural Irlandais à travers le cinéma et la photographie**

## **1 – Le paysage rural Irlandais dans les arts visuels**

### **1.1 – Notions de ‘paysage’ et de ‘ruralité’**

La notion de paysage donne lieu à différentes définitions car elle renvoie à des images, à des contextes et à des notions différentes. Nous en avons sélectionné quelques unes qui nous semblent utiles dans notre approche du paysage rural Irlandais. Il nous a également semblé intéressant de mettre en parallèle des définitions provenant à la fois de dictionnaires français et anglais afin de vérifier si ces définitions, dans des contextes culturels différents étaient ou non similaires.

Le dictionnaire Larousse<sup>23</sup> définit le paysage ainsi:

*« Étendue spatiale, naturelle ou transformée par l'homme, qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle : Paysage forestier, urbain, industriel.*

*Vue d'ensemble que l'on a d'un point donné : De ma fenêtre, on a un paysage de toits et de cheminées.*

*Aspect d'ensemble que présente une situation : Le paysage politique du pays.*

*Peinture, gravure ou dessin dont le sujet principal est la représentation d'un site naturel, rural ou urbain.*

*Un des types (intermédiaire) de format des châssis pour tableaux.*

L'English Oxford Dictionary<sup>24</sup> en donne la définition suivante:

*1. All the visible features of an area of land, often considered in terms of their aesthetic appeal.*

*'the soft colours of the Northumbrian landscape' 'a bleak urban landscape'.*

*1.1 A picture representing an area of countryside. 'the collection includes some 17th-century landscapes.*

*1.2 The genre of landscape painting. 'he found he could not express himself in landscape.*

*1.3 The distinctive features of a sphere of activity. 'the event transformed the political landscape.*

---

23 <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paysage/58827?q=paysage+#58468> [Consulté le 05/06/2018].

24 <https://en.oxforddictionaries.com/definition/landscape> [Consulté le 05/06/2018].

2 Denoting a format of printed matter which is wider than it is high. 'landscape format.'

Dans l'introduction de *Irish Contemporary Landscapes in Literature and in the Arts*, Marie Mianowski souligne: (...) *landscape materializes space by implicitly introducing a viewer and a gaze, while it abstracts place by adjoining a critical point of view to it*<sup>25</sup>.

Dans *Landscapes : Ways of Imagining the World*, les auteurs présentent le sujet de leur étude qui est axée autour du paysage investi d'une signification culturelle (cultural landscape) mais aussi autour des 'lieux' (places) et leur signification :

*Even those landscapes that are relatively unmodified (and therefore 'natural') are invested with cultural meaning through representations of them. (...) Places are much more than cultural landscapes : they include the people and the relations between them. Places also compromise the images of those people and their landscapes; their senses of place and loyalties*<sup>26</sup>.

Concernant l'adjectif *rural*, le dictionnaire Larousse<sup>27</sup> en donne la définition suivante: *rural, rurale, ruraux: adjectif – (bas latin ruralis, du latin classique rus, ruis, campagne). Qui concerne la campagne, les paysans, l'agriculture.*

Pour l'English Oxford Dictionary<sup>28</sup>: *rural: adjective In, relating to, or characteristic of the countryside rather than the town. 'remote rural areas'*

Ces définitions montrent combien le paysage est une notion complexe avec des connotations multiples en interactions directes avec l'activité humaine. Un paysage peut donc être à la fois une étendue, un espace géographique auquel est associée une identité visuelle ou fonctionnelle, une situation mais il est aussi profondément lié à la 'vue' à la perception et aux arts. Ce paysage, rattaché à des lieux exprime également les relations sociales des individus dans leur environnement. Concernant la définition de l'adjectif : 'rural', les deux dictionnaires (anglais et français) se rejoignent pour rattacher le terme à tout ce qui concerne la campagne. Il est toutefois intéressant que le dictionnaire anglais souligne le caractère de ce qui est rural en opposition avec la ville. Nous verrons par la suite, comment en effet, le nationalisme et le courant romantique ont largement glorifié l'environnement rural en opposition avec un espace urbain industrialisé symbolisant la domination britannique. C'est en nous appuyant sur ces définitions que nous développerons donc notre analyse, afin de démontrer que le paysage

---

25 Marie Mianowski, *Irish contemporary Landscapes in Literature and the Arts*, Palgrave MacMillan, Royaume-Uni, 15 janvier 2012, 304 p.

26 Hilary P.M. Winchester, Lily Kong, Kevin Dunn, *Landscapes, ways of Imagining the World*, Pearson Education Limited, United Kingdom, 2003, 216 p., p. 4.

27 <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rural/70273?q=rural#69513> [Consulté le 05/06/2018].

28 <https://en.oxforddictionaries.com/definition/rural> [Consulté le 05/06/2018].

rural est porteur d'une signification non seulement culturelle mais aussi sociologique et politique. Contenant à la fois les marques du colonialisme et d'un nationalisme culturel affirmé, les artistes, appartenant aux élites dominantes y ont ainsi projeté leurs idéaux en livrant une image romantique idéalisée mais fautive de celui-ci, occultant les aspects les plus sombres de l'histoire. L'absence pèse ainsi lourdement dans ces paysages dépossédés de leur histoire.

## **1.2 – L'héritage d'une tradition : représentations du paysage rural Irlandais à travers les Arts visuels. (peinture, photographie, cinéma)**

Le paysage rural a été très largement représenté dans la peinture Irlandaise depuis le 17<sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours. La période entre 1750 et 1850 a été particulièrement marquée par l'essor du paysage. Très largement présent dans la peinture Anglaise du 18<sup>ème</sup> siècle chez des peintres comme William Blake (1757-1827), William Turner (1775-1851) ou John Constable (1776-1837), le paysage rural représenté à travers le courant romantique va être par la suite d'une grande influence sur la photographie puis sur le cinéma Irlandais. Plusieurs musées dont : La National Gallery of Ireland à Dublin, La Crawford Art Gallery à Cork ou encore l'Ulster Museum à Belfast regroupent, entre autres, de nombreuses peintures représentant les paysages ruraux d'Irlande. Il est intéressant de constater que colonialisme, le nationalisme, le romantisme ou encore l'image touristique rattachés au paysage ont grandement imprégné l'imaginaire des artistes par le passé et se posent en héritage culturel de l'art contemporain. Nous allons, dans cette partie, évoquer le paysage tel qu'on le représente mais également tel qu'on se le représente et comment on peut interpréter la lecture de celui-ci.

Espace géographique physique concret, le paysage rural est également porteur de valeurs idéologiques et politiques en Irlande. C'est aussi un lieu où se projette l'imaginaire des artistes.

Reflet de l'impérialisme colonial Britannique et de valeurs nationalistes, le paysage rural se trouve idéalisé à travers le courant Romantique du 18<sup>ème</sup> et du 19<sup>ème</sup> siècle en Irlande. Le *Beau*, le *Sublime* et le *Pittoresque* caractérisent cet idéal Pastoral qui conçoit l'Irlande rurale comme un jardin D'Éden. Ce paysage est également très tôt glorifié à travers l'éloge d'un tourisme rural qui prône l'attachement à des valeurs traditionnelles mais gomme également les dures réalités sociales que connaît le pays.

### 1.3 – Le paysage rural : reflet de l’entreprise coloniale

Comme le soulignent les auteurs de l’ouvrage *Landscapes, ways of imagining the world*, les premières approches du paysage ont d’abord été de l’ordre de la découverte géographique. En effet, dès le 15<sup>ème</sup> siècle, avec la montée des colonialismes, des expéditions scientifiques ont été financées par les gouvernements des pays Occidentaux. Les explorateurs étaient soutenus et encouragés à investir ces nouveaux espaces culturels géographiques qui fascinaient et attiraient avec pour ambition principale la colonisation de ces derniers.

*(...) governments in western countries have funded scientific expeditions to the so-called New-World since the fifteenth century, and geographical societies have continued this tradition for the last 200 years. Geographical discovery and exploration facilitated and legitimated territorial claims and opened up new lands (...) as an integral part of the enterprise* <sup>29</sup>.

Il est intéressant de constater que les premières représentations de l’Espace rural, encore ‘vierge’ qui en résultent sont principalement du domaine de la cartographie. Des cartes détaillées en tout genre deviennent le reflet de la supériorité des colons qui inscrivent dans celui-ci la marque de leur pouvoir et de leur supériorité. Des espaces géographiques considérés comme ‘vides’ ou ‘à l’état sauvage’ justifient une appropriation de ces derniers afin d’être ‘contrôlés’, ‘civilisés’, améliorés’. L’esprit colonial s’impose à travers le paysage en terme de pouvoir et d’emprise sur un espace que l’on s’approprie de force. La terre est rattachée à des enjeux politiques et économiques.

Dans *Landscapes : Ways of imagining the World*, les auteurs soulignent l’importance de ce qu’ils nomment : ‘*Ideological hegemony*’ (hégémonie idéologique) comme moyen de conquête sur le paysage et sur les peuples colonisés. Se référant au philosophe et théoricien italien Antonio Gramsci (1973), ils indiquent:

*(...) hegemonic controls involve a set of ideas and values which the majority are persuaded to adopt as their own. So, as to persuade the majority, these ideas and values are portrayed as ‘natural’ and ‘common sense’. (...) to stay in power, a ruling group must persuade people it is working for their general good*<sup>30</sup>.

Le paysage est manipulé, remodelé, imprégné des idéologies coloniales. Cela induit des implications économiques (constructions, industrialisation), sociales et esthétiques dans le soi-disant ‘intérêt’ du peuple colonisé. L’entreprise coloniale est ainsi justifiée, légitimée. Le pouvoir des élites s’inscrit et s’installe dans le paysage, présenté comme naturel et bienfaiteur, réduisant à l’esclavage et à la soumission de nombreux peuples.

---

29 *Landscapes, Ways of Imagining the World, op. cit. p. 14.*

30 *Landscapes, Ways of Imagining the World, op. cit. p. 66.*

Peter Murray, Écrivain, spécialiste de l'histoire de l'Art , dans un cycle de conférences consacrées en mai 2018 à l'art irlandais, évoque une carte de l'historien et cartographe Britannique John Speed datant de 1610 représentant l'Irlande. Imprimée à Amsterdam sur de grandes plaques de cuivre et appelée: 'Kingdom of Ireland', elle fait partie d'un très grand livre qui contient des cartes de l'Écosse, du pays de Galles, de l'Angleterre et de l'Irlande



Cette carte est intéressante car elle est significative de l'empreinte du pouvoir colonial Britannique en Irlande au 18ème siècle. Par la représentation cartographiée qu'elle donne de l'Irlande on peut y lire la projection des ambitions et des réalisations des colons. Elle inclut les portraits de différentes personnalités de diverses classes de la société Irlandaise avec l'aristocratie au sommet puis, la classe moyenne et enfin les Irlandais du peuple qualifiés péjorativement de: 'Wild Irish man' et 'Wild Irish Woman'.

Ces premières représentations cartographiées du paysage à la gloire du colonialisme déposèrent ainsi très tôt dans son histoire le peuple irlandais d'un espace originel qui lui appartenait; une Irlande rurale qui existe entre les interstices de ces paysages modelés, sous la surface des cartographies officielles et au-delà des idéologies inculquées qui, paradoxalement la définissent. L'attachement à la terre perdue remonte à ce moment de la colonisation en Irlande.

Ré-écrire le paysage en le remodelant par des constructions, des activités économiques et, comme nous le verrons plus loin, par sa végétation : The Garden correspond en fait à une vision Anglaise de l'Irlande.

Comme le souligne Anne Hodge dans *D'Irlande*, La peinture Irlandaise est très tôt étroitement liée et influencée par celle de la Grande-Bretagne à travers par exemple des peintres comme James Barry et Daniel Maclise. Cette influence se poursuit au cours du 19ème siècle.

*De manière générale, les peintres délaissent les régions les plus pauvres. Si jamais ils les évoquent, c'est dans des vues de montagnes arides complètement désertes. On ne connaît par exemple, aucune image de l'Ouest de l'Irlande qui donne à voir les ravages de la grande famine de 1845-1850<sup>31</sup>.*

Une des raisons invoquée est parfois l'enseignement classique dispensé aux artistes de l'époque :

*The people look poor but they remain remarkably healthy. This was largely due to art practice and art education at that time. Artists were given rigorous training in the drawing of body parts based on athletic-looking Greek and Roman sculptural models(...)<sup>32</sup>.*

Certaines des peintures les plus connues évoquant la famine et les évictions ont été produites par des peintres anglais et relèvent souvent de la caricature. En réalité, il restait difficile, voire impossible pour les artistes de produire des œuvres qui ne conviendraient pas au gouvernement. La représentation de la famine et de la misère rurale devenant une arme politique qui aurait révélé les crimes des colons.

La Famine était parfois représentée, comme dans cette peinture de Daniel McDonald : *Eviction scene* (1821-1853).



---

31 Anne Hodge, *D'Irlande*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 2004.

32 History Ireland : <https://www.historyireland.com/18th-19th-century-history/painting-irish-history-the-famine/> [Consulté le 5/06/2018].

Dans cette scène, MacDonald utilise les conventions de la peinture narrative Victorienne pour faire appel à la sympathie du spectateur anglais. Le propriétaire bien habillé, ou son agent, exige la clé de la petite cabane du pauvre avec son toit de chaume qui se désagrège. Tandis que le locataire n'oppose aucune résistance, l'homme à droite de l'image, la main dans son gilet, cherche peut-être une arme, prêt à faire face à une violence souvent rencontrée dans de telles situations. Au sujet de cette peinture, Valérie Morisson<sup>33</sup> souligne :

*The painter took pain to avoid unpleasant representations of misery or violent opposition (...). Like many Famine images, the scene explicitly condemns evictions though the artistic devices in the painting are pleasant to the eye*<sup>34</sup>.

Parées de romantisme, ces scènes d'éviction stéréotypées deviennent ainsi plus recevables tout en éludant le véritable contexte politique.

A ce sujet, il est intéressant d'établir un parallèle avec la photographie à travers laquelle on retrouve cette même culture visuelle du colonialisme. On peut ainsi se demander pourquoi la Famine (1845-1852), contemporaine à l'apparition de la photographie Irlandaise (1839) n'a pas été photographiée. Justin Carville<sup>35</sup> apporte cette réponse :

*Photographic culture during the Famine years was dominated by wealthy landlords whose tenants were dying or abandoning their cottages as a consequence of the famine. As (...) the Big House photographers<sup>36</sup> (...) controlled the means of producing and distributing photographic imagery, it could be argued that they had a vested interest in making sure the Famine was not photographed, as this would result in documentary evidence incriminating themselves and their complicity in the Famine*<sup>37</sup>.

L'apparition de la photographie en Irlande correspond également à un essor des villes dont les photographes de la Big House, représentant l'élite Anglo-Irlandaise privilégient la représentation. Ils préfèrent montrer la modernité des villes. Justin Carville cite notamment Lady Clementina Hawarden, photographe appartenant à la Big House, dont les paysages ruraux éludent la réalité de la Famine.

---

33 Maître de Conférences en Anglais à l'Université de Dijon, Bourgogne.

34 Valérie Morisson, *Visual Representations of the Great Famine, 1845-2010*, Revue Française de Civilisation Britannique, XIX-2, 2014. Lien Internet vers l'article : <https://journals.openedition.org/rfcb/279> [Consulté le 25/07/2018].

35 op. cit., p 4.

36 Classe privilégiée anglo-irlandaise qui a dominé l'Irlande dès la fin du 16ème siècle (voir : glossaire)

37 Justin Carville, *Photography and Ireland*, Reaktion Books, collection :Exposures, London, 2011, 216 p, p 4.



*Lady Clementina Hawarden (1822-1865), Dundrum ca.1857-18*

Tout comme en peinture, la réalité est dans le hors-cadre. Hors cadre du tableau sélectif qui marque ainsi même la frontière entre deux mondes : celui des élites et celui du peuple rural. Cadre qui est aussi révélateur d'un regard des élites sur le drame que vivent les campagnes. Regard masqué, orienté vers un espace qui gomme les réalités du colonialisme et qui se caractérise par son absence de représentation de celles-ci.

Dans le domaine du cinéma, il est important de souligner la non-existence d'un cinéma national Irlandais indépendant jusqu'aux années 1970. Comme l'explique Ruth Barton<sup>38</sup> dans son livre *Irish National cinema*:

*In the Irish case, the absence of a local film production industry for most of the twentieth century means that if we are to talk of a national cinema, or a national film text even, we have to engage in a series of acts of creative bricolage; that is to see how an image of Ireland on screen emerged out of the national industries of other countries. This is not a new strategy – representations of Ireland created from both the British and Hollywood industries<sup>39</sup>.*

De la même façon que les liens sont très présents avec la peinture et la photographie Anglaise, l'Irlande et le cinéma irlandais entretiennent avec le cinéma des États-Unis une relation complexe nouée autour du thème de l'immigration et qui ne cesse d'inspirer les metteurs en scène jusqu'à nos jours.

A la fin du 19ème siècle et au début du 20ème siècle, plusieurs facteurs ont rendu difficile, voire impossible l'émergence d'un cinéma Irlandais national. Les causes: en l'absence d'une politique culturelle et de budgets spécifiques consacrés au cinéma par les gouvernements successifs, une censure très pesante sous l'influence et le poids des valeurs de l'église fortement présentes,

L'image de l'Irlande en général et de l'Irlande rurale en particulier a donc été construite par les metteurs en scène étrangers à travers des clichés et des stéréotypes qui sont restés ancrés dans les imaginaires. Le paysage en est un des véhicules privilégié.

---

38 Ruth Barton est chercheuse au Centre for Film Studies de Trinity College, Dublin. Historienne du cinéma et critique de cinéma, elle est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le cinéma Irlandais.

39 Ruth Barton, *Irish National Cinema*, Routledge, Oxon, 2004. 224 p., p. 4.

Comme le souligne Ruth Barthon<sup>40</sup> : *The early days of irish cinema coincided with an incendiary period in Irish history that would eventually lead to the Easter rising of 1916 and culminate in independance and cicil war.*

Dans ce contexte de décolonisation, un nationalisme tenace s'affirme. La culture littéraire domine durant cette période, à travers des auteurs comme W.B Yeats ou J.M Synge. Ces derniers appartenant à l'élite Protestante Anglo-Irlandaise sont toutefois liés au pouvoir colonial. Ils sont des fervents défenseurs du Renouveau Celtique, mouvement qui a vu le jour au début du 20ème siècle et qui défend un retour aux valeurs traditionnelles rurales. Touchant largement le domaine artistique, la musique traditionnelle, la langue gaélique mais aussi le domaine des sports traditionnels Irlandais. C'est un mouvement complexe car sous des revendications nationalistes, les artistes sont étroitement liés au pouvoir colonial. Ainsi, John M. Synge, à travers une approche qu'il revendique comme scientifique et ethnologique écrit un ouvrage consacré aux îles d'Aran et à ses habitants : *The Aran Islands*. L'environnement y est décrit comme idéal mais ne s'appuie en fait sur aucune étude historique. Fasciné par les légendes et croyances Celtiques ancestrales, comme son proche ami le poète et écrivain W.B Yeats, les écrits de Synge confèrent à l'île un aspect presque surnaturel. Comme le souligne Sylvie Mikowski<sup>41</sup> :

*(...) il apparaît rapidement au lecteur d'aujourd'hui que le regard que porte Synge sur Aran est un regard colonial, imprégné de la supériorité que donne l'assurance de se savoir un représentant de la « civilisation » protestante britannique face à la « sauvagerie » des Irlandais catholiques de souche ; (...)<sup>42</sup>*

Le cinéma, dès son apparition, va s'avérer être un support qui va permettre la diffusion de cet idéal. Il est intéressant de constater que c'est l'écrivain James Joyce qui est à l'origine de l'ouverture du cinéma Volta à Dublin qui projettera des films jusqu'à la fin des années 40.

L'empreinte coloniale est donc, comme nous avons pu le voir, très présente dans le paysage rural Irlandais à travers la peinture dès le 18ème siècle puis dans la photographie Irlandaise dès ses débuts. Le paysage rural et ses habitants sont domptés, cartographiés, catégorisés. La Famine quand elle est évoquée à travers la peinture ou la photographie édulcore de romantisme celle-ci en évitant de dénoncer ouvertement la responsabilité des colons britanniques. Le cinéma et la photographie, deux moyens d'expressions non populaires à

---

40 *op. cit.*, p 20.

41 Professeur au département d'Anglais de l'Université de Reims, Champagne-Ardenne.

42 Sylvie Mikowski, « *Les Îles d'Aran ou, l'insularité chez John M. Synge et Liam O'Flaherty* », Savoirs en Prisme, n°1, printemps 2012. Lien internet : <https://savoirsenprisme.files.wordpress.com/2014/04/16-mikowski.pdf> [Consulté le 5/08/2018].

leurs débuts sont soumis, de la même façon, à une censure du pouvoir. Ils ont en commun le fait que leur financement est aux mains d'une élite qui procède à une sélection rigoureuse de ce qui est présentable ou non. Un processus d'abstraction s'établit: On ôte du cadre ce qui dérange. c'est ce qui est absent du paysage, ce qui se trouve en dehors et qui n'est pas montré qui permet à l'idéologie coloniale impérialiste d'imposer les clichés de l'Irlande rurale qui vont par la suite devenir des références pour le monde entier.

Dans la partie suivante, et avant de procéder à l'analyse même de nos supports, nous allons nous pencher sur la présence du nationalisme culturel en Irlande à travers la peinture, la photographie et le cinéma.

#### **1.4 – Paysage rural et Nationalisme culturel**

Le nationalisme culturel Irlandais prône, dès la fin du 19ème siècle, le retour aux valeurs de la terre par opposition au milieu urbain qui symbolise l'industrialisation imposée par la puissance coloniale anglaise. Le traité de Londres signé le 6 décembre 1921 donne naissance à l'État libre d'Irlande à l'issue de la guerre d'indépendance irlandaise et organise la partition du pays, le nord de l'Irlande à majorité Protestante restant au sein du Royaume-Uni.

Suite à la décolonisation, la terre retrouvée est idéalisée. En opposition à l'impérialisme culturel anglais, il y a une forte volonté d'imposer un retour vers les valeurs traditionnelles gaéliques et notamment vers la langue gaélique. Le nationalisme culturel fait l'éloge de la tradition contre la modernité. Prôné par les élites Protestantes, il s'exprime de différentes façons dans les deux parties de l'Irlande (l'Unionisme dans le Nord privilégiant le maintien de l'union politique entre la Grande-Bretagne et l'Irlande). Il regroupe ainsi plusieurs mythes qui ont fondé l'image de l'Irlande rurale telle que nous la connaissons aujourd'hui.

A propos de la notion de mythe, Mircea Eliade, historien des religions, philosophe et mythologue considère que: *«(...) ce mot est utilisé aujourd'hui aussi bien dans le sens de «fiction» ou d'«illusion» que dans le sens (...) de «tradition sacrée, révélation primordiale, modèle exemplaire»<sup>43</sup>.*

Sujet à des interprétations diverses, le mythe n'est donc pas une notion figée mais qui, au contraire, se renouvelle et est redéfinie sans cesse. La notion de mythe a évolué par le passé jusqu'à prendre de nos jours de nouvelles significations. Dans son essai intitulé *Les Mythes*

---

43 Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Editions Gallimard, La Flèche, Sarthe, 1963, 251 p. p. 11.

*Fondateurs de l'Irlande Moderne*, Pierre Joannon<sup>44</sup> évoque quatre mythes essentiels présents au cœur du Nationalisme Irlandais, qu'il définit ainsi:

*Le Nationalisme irlandais lie en faisceau plusieurs mythes constitutifs qui n'ont guère été épargnés par le temps. J'en voudrais isoler quatre: la foi; la terre – ici le mot glèbe conviendrait mieux; l'identité culturelle et la souveraineté<sup>45</sup>.*

Nous pouvons voir dans ses propos la place essentielle attribuée à la terre et au monde rural en tant que mythe fondateur. Le fait de le renforcer par le terme *glèbe* insiste sur le rapport essentiel des individus à la terre qui vouent à cette dernière un attachement fervent et passionné. Il précise plus loin : *C'est une revendication quasi mystique. On la désigne sous le vocable de « land-hunger », faim de terre, qui dans ce pays de famine dit bien sa cruelle âpreté. Son élan irrésistible<sup>46</sup>.*

Le nationalisme rattaché au mythe de la terre s'exprime à travers différentes notions que nous allons analyser dans les parties suivantes. Nous allons dans un premier temps évoquer le courant Romantique et plus particulièrement le mythe de la Pastorale qui représente l'Irlande à travers les arts comme un jardin d'Eden. Nous verrons ainsi que plusieurs concepts sont rattachés à cette représentation romantique du paysage: *le Beau*, *le Sublime* et *le Pittoresque*. Le second point abordé sera La glorification d'une image touristique de l'Irlande; paysage stéréotypé qui implique un attachement aux valeurs morales du pays mais est également rattaché à un important courant archéologique en Irlande. Autant d'éléments participant à la construction et à la perpétuation du mythe de la terre. Nous verrons ainsi comment le paysage rural a été mystifié à travers des images photographiques et cinématographiques nourries de cet héritage commun qui est celui de la peinture en Irlande à partir du 18ème siècle.

## **1.5 – Le Romantisme : le Sublime, le Beau, le Pittoresque et l'idéal de la Pastorale**

### ***Le romantisme***

Le Romantisme est un mouvement culturel artistique qui naît à la fin du 18ème siècle en Angleterre et en Allemagne. Il va se diffuser dans toute l'Europe au cours du 19ème siècle. Né contre les normes néo-classiques<sup>47</sup>, il prône la liberté personnelle de l'artiste à exprimer

---

44 Écrivain et diplomate franco-irlandais.

45 Pierre Joannon, « *Les Mythes Fondateurs de l'Irlande Contemporaine* » In : *Etudes irlandaises*, n°14-1, 1989, pp. 173-186 ; p. 177. Lien internet : [https://www.persee.fr/doc/irland\\_0183-973x\\_1989\\_num\\_14\\_1\\_2519](https://www.persee.fr/doc/irland_0183-973x_1989_num_14_1_2519) [Consulté le 06/08/2018].

46 *op. cit.* p. 22.

47 Neoclassicism : The revival of a classical style or treatment in art, literature, architecture or music. As an aesthetic and an artistic style, neoclassicism originated in Rome in the mid 18th century, combining a reaction against the late baroque and rococo with a new interest in antiquity. Lien internet : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/neoclassicism> [Consulté le 23/08/2018].

ses états d'âme. Il défend l'expression des sentiments contre la raison et exalte l'imaginaire et, sous l'influence du roman Gothique, le mystérieux et le fantastique. On y retrouve également une glorification du passé et de l'exotisme.

Dans son *Dictionnaire du Romantisme*, Alain Vaillant, professeur à l'université de Paris-Ouest et directeur de la revue *Romantisme* en montre la richesse et l'étendue à travers les siècles:

*Logiquement, c'est l'adjectif qui apparaît le premier, au XVIIème siècle en Angleterre («romantic»). Le mot, employé pour qualifier des productions littéraires ou artistiques, renvoie à la tradition du «roman» Français médiéval et sert à désigner soit une ambiance Moyenâgeuse («gothique»), soit un romanesque échevelé et volontiers merveilleux, soit les deux à la fois (...)»<sup>48</sup>*

### ***Le Sublime, le Beau, et le Pittoresque***

Pour bien comprendre l'influence du romantisme dans les arts visuels en Irlande, il est tout d'abord important de définir les notions principales qui lui sont rattachées et qui sont: *le Beau*, *le Sublime* et *le Pittoresque* et comment elles s'intègrent au courant nationaliste Irlandais de la fin du 19<sup>ème</sup> et début du 20<sup>ème</sup> siècle.

Edmund Burke (1729-1797), homme politique et philosophe Irlandais a donné une définition du *Sublime* et du *Beau* dans son ouvrage de 1757: *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Selon lui, le *Sublime* est rattaché à l'idée de douleur et de danger et provoque des émotions fortes telles que: l'étonnement, l'horreur ou la terreur:

*Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling*<sup>49</sup>.

En opposition, il associe à la notion de *Beau* ce qui est petit, la douceur et la délicatesse. Cette beauté connaissant également, selon lui, une 'variation graduelle' (Gradual variation).

*Beautiful objects are comparatively small.» (...) «The next property constantly observable in such objects is smoothness: a quality so essential to beauty, that I do not now recollect anything beautiful that is not smooth.» (...) «An air of robustness and strength is very prejudicial to beauty. An appearance of delicacy, and even of fragility, is almost essential to it*<sup>50</sup>.

---

48 Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme*, Ouvrage publié sous la direction de Guy Stravridès, CNRS éditions, Paris, 5 avril 2012, 852 p.

49 Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, with several other additions by Edmund Burke, New York, P.F. Collier & Son Company, 1909–14. Part I, Section VII, p. 20.

On peut s'interroger sur ces définitions du Beau et du Sublime, lesquelles, relevant d'un jugement de valeur peuvent sembler il est vrai, plutôt subjectives.

### *Le Pittoresque*

C'est le peintre et critique Britannique William Gilpin qui introduit l'idéal esthétique du *Pittoresque* (Picturesque en Anglais) en 1782. Ce courant émerge au 18ème siècle comme un des aspects du Romantisme. Walter John Hipple<sup>51</sup> en donne la définition suivante:

*In the early decades of the eighteenth century, 'picturesque' usually bore one of two meanings: when applied to literary style, it meant 'vivid' or 'graphic' by an obvious metaphore when applied to scenes in nature and sometimes when applied to imitations of these on canvas or in words, it meant 'eminently suitable for pictorial representation', as affording a well-composed picture with suitably varied and harmonized, form, colors and lights<sup>52</sup>.*

Le *Pittoresque* est ainsi apparu comme un médiateur entre ces idéaux opposés que sont *le Beau* et *le Sublime*, montrant les possibilités qui existaient entre ces deux états. Il est fortement connoté d'attributs esthétiques qui sont ceux qui définissent également la littérature du 18ème siècle.

Dans le contexte de la révolution Française en Europe et avec l'Acte d'Union (*Act of Union*) de 1801, les peintres irlandais romantiques expriment les incertitudes, les tourments et les craintes de la nation à travers un besoin de retourner vers des valeurs ancestrales et de glorifier le passé. Parmi les peintres appartenant à ce mouvement on peut entre autre citer : James Arthur O'Connor, Francis Daby ou encore George Petrie. Les peintres voyagent beaucoup à travers l'Europe et les influences de la peinture Anglaise, Française et Allemande se font largement ressentir dans leurs œuvres. Dans la mouvance du Renouveau Celtique (*Celtic Revival*), les ruines et les vestiges sont largement représentés, évoquant la richesse d'un héritage rural pris dans la tourmente du colonialisme. Le paysage archéologique occupe ainsi une place importante aux 18ème et 19ème siècles. Historiens et archéologues essaient de comprendre la vie de leurs ancêtres.<sup>53</sup>

---

50 Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, op. Cit. pp. 99-102.

51 English language educator, Guest professor of University Autonomous Region Carribean Coast Nicaragua, 1997, U. Zambia, 1999.

52 Walter John Hipple, Jr., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Collection : universal library, The Southern Illinois University Press, NY, 1957, 426 p. p. 185. Lien vers le document pdf : <https://archive.org/details/beautifulthesubl013216mbp> [Consulté le 06/08/2018].

53 Voir à ce sujet : *Crossing the Battlefield: Archaeology, nationalism and practice in Irish historical archaeology*, Belfast University, 2017. Lien internet : [https://pure.qub.ac.uk/portal/en/publications/crossing-the-battlefield-archaeology-nationalism-and-practice-in-irish-historical-archaeology\(0d3b8116-9ace-41d5-a22c-f57e4f563a11\).html](https://pure.qub.ac.uk/portal/en/publications/crossing-the-battlefield-archaeology-nationalism-and-practice-in-irish-historical-archaeology(0d3b8116-9ace-41d5-a22c-f57e4f563a11).html) [Consulté le 6/08/2018].

*A Thunderstorm, the Frightened Wagoner* (James Arthur O'Connor, 1832) est un exemple de peinture à travers laquelle on peut voir comment le paysage menacé exprime bien les préoccupations de l'époque du pays. La présence du sublime y exalte à la fois les craintes et les incertitudes qui pèsent sur la nation.



Comme le souligne Justin Carville<sup>54</sup>, l'expression de l'esthétique Pittoresque est également présente chez les photographes amateurs du 19ème siècle qui, en dehors de l'univers clos de la Big House, ont également comme sujet privilégié la vie domestique quotidienne. Domine cependant un esthétisme qui masque les horreurs de la Famine à travers un paysage qui exclut de son cadre les cicatrices qu'il portent dans l'absolu. L'horreur de la Famine ne pouvant venir perturber l'équilibre d'un paysage idéalisé.

Le cinéma, avec *Man of Aran* de Robert Flaherty (1934) s'inscrit de la même façon dans la tradition romantique à travers la représentation qu'il offre du paysage rural. L'expression du nationalisme culturel y est représentée à travers le pittoresque mode de vie des insulaires. La présence du *Sublime* se retrouve dans la glorification du dur labeur des pêcheurs dans leur vie quotidienne. *Man of Aran* est un film documentaire qui a soulevé de nombreuses controverses. En glorifiant l'héroïsme et le courage des pêcheurs à travers un esthétisme romantique et, avec un souci du détail, le film donne une impression de réalisme. Il relevait cependant d'une véritable mise en scène, donnant par exemple à voir à l'écran des activités de pêche ancestrales qui n'étaient pourtant déjà plus pratiquées à l'époque. La famille présentée est également fictive; les acteurs ayant été choisis pour leurs qualités esthétiques. Le film s'inscrit dans le contexte politique de l'époque dans le sens où il est très proches des idées nationalistes défendues par Eamon de Valera<sup>55</sup> alors président de la République d'Irlande. Dans le discours radiodiffusé que délivre ce dernier à la nation le 17 Mars 1943, il met en effet l'accent sur la valeur et le courage du peuple Irlandais et sur la nécessité pour le pays de

---

54 Op. cit., p. 4.

55 Eamon de Valera a été président de l'Irlande du 25 juin 1959 au 24 juin 1973.

cultiver ces valeurs traditionnelles que sont la terre et l'effort dans le travail. Il définit ainsi l'Irlande qu'il souhaite voir éclore :

*(...) a land whose countryside would be bright with cosy homesteads, whose fields and valleys would be joyous with the sound of industry, with the romping of sturdy children, the contests of athletic youth, the laughter of happy maidens ; whose firesides would be forums for the wisdom of old age*<sup>56</sup>.

Il souligne plus loin dans son discours le caractère essentiel de la langue Gaélique : « *It is more than a symbol, it is an essential part of our nationhood.* »

Dans le contexte trouble des années 1930 qui voient la montée du fascisme en Europe *Man of Aran* prend parfois, malgré lui, une connotation négative et inquiétante.

Avec *The Quiet Man* de John Ford (que nous évoquerons plus loin) *Man of Aran*, malgré sa représentation faussée de l'Irlande a largement contribué à véhiculer une représentation stéréotypée du paysage rural Irlandais qui devient porteur d'une idéologie favorisant la création d'une mythologie de l'ouest Irlandais .

### ***La Pastorale***

Le nationalisme culturel irlandais, dans son désir de rétablir la culture gaélique Irlandaise et dans sa lutte contre l'impérialisme culturel anglais va, paradoxalement, exprimer un thème majeur de la littérature coloniale anglaise dans sa propre représentation de l'île : la Pastorale. Évoquant la nostalgie des citadins pour la nature et, par extension, pour un passé mythique, elle dépeint une forme d'harmonie originelle entre l'homme et la nature. Une Arcadie Idyllique, un jardin d'Eden retrouvé. Les vues des lacs et des montagnes de Killarney sont fréquemment représentées.

Le tableau de George Barrett : *Pastoral Landscape* fixe un instant de ce cadre idyllique pastoral avec au centre un berger et son troupeau. La présence des deux arbres de chaque côté du tableau confère une impression d'équilibre et de sérénité alors qu'en arrière-plan on distingue les ruines d'un château éclairé par la lumière du soleil couchant.

---

56 Estelle Epinoux, *Introduction à l'Histoire de l'Irlande, l'Irlande par les Textes et les Documents*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2007, Doc.25, pp. 114-115.,



George Barrett : *Pastoral Landscape* (oil on wood, 19 x 23,75)

### ***The Quiet Man : L'homme Tranquille dans le jardin Pastoral***

*The Quiet Man* de John Ford (1952), film emblématique s'il en est, a donné lieu à toutes sortes d'interprétations. Film tourné par le metteur en scène américain d'origine Irlandaise: John Ford, il présente un paysage rural exotique et idyllique dans lequel on retrouve l'expression du Pittoresque.

Dans son article *The Postcolonial landscape*, Eamonn Slater, professeur à l'Université de Maynooth à Kildare, Irlande, démontre à travers l'analyse de quelques scènes évocatrices, comment, selon lui, la représentation du paysage rural irlandais par John Ford offre, d'une façon assez paradoxale, l'image idéalisée d'une Irlande qui est en fait celle qui a été façonnée par les colons anglais. Les paysages qu'il nous montre sont typiques de ceux façonnés par la main des colons. La présence d'une végétation artificielle et de vastes espaces sans barrières ne correspondant pas à l'Ouest de l'Irlande qui se compose habituellement de champs divisés par des murets de pierres.

*The dominant 'natural' backdrop to the movie is a highly idealised landscape, whose aesthetic appearance is determined by the landscape gardening designs of the English informal style of the eighteenth century. (...) In a real sense, it is a theme park of the visually exotic. What is quite ironic is how Ford appropriated the aesthetic of the English Informal garden of the eighteenth century by filming in the grounds of Ashford Castle and in doing so engaged in the ultimate act of a postcolonialist, making an English garden the most globally recognized representation of Irish landscape<sup>57</sup>.*

---

57 Eamonn Slater, « *The Postcolonial Landscape, Aesthetic of The Quiet Man* », National Institute for Regional and Spatial Analysis, Nuy Maynooth University, N° 45, February 2009. Lien internet : <http://eprints.maynoothuniversity.ie/1384/1/ThePostcolonialLandscapeAestheticoftheQuietManWP.pdf> [Consulté le 26/08//2018].

John Ford, avec *The Quiet man*, en mêlant le mythe de l'Ouest Américain à celui de l'Ouest de l'Irlande (Sean Thornton est interprété par John Wayne, acteur symbolique des Westerns Américains) contribuera à véhiculer dans le monde entier une image idéalisée de l'Irlande construite autour d'un paysage-jardin qui est le reflet de la complexité de l'identité Irlandaise et de la construction de celle-ci dans un contexte colonial. *The Quiet Man* est également un film destiné à un public américain issu de l'immigration Irlandaise pour lequel le film exulte la nostalgie d'un jardin perdu.

## 1.6 – La promotion touristique des paysages ruraux

*« Consider what The Quiet Man and Maureen O'Hara did for Irish tourism. The film put the country on the international stage and opened doors that might not have been opened otherwise. We can be proud of that. » – Senator Michael McCarthy, Seanad Éireann, 13 December 2006<sup>58</sup>*

L'attrait touristique pour les paysages et les sites ruraux d'Irlande s'est manifesté dès le début du colonialisme. Les régions pittoresques du pays ont aiguisé la curiosité des artistes qui ont conçu des 'Guide Books' et des mémoires de voyage contenant des vues topographiques d'endroits comme Powerscourt Waterfall, Co. Wicklow et les lacs de Killarney, Co. Kerry.

Cette représentation touristique de l'Irlande rurale a perduré à travers les siècles à la fois dans la photographie et le cinéma. Les cartes postales de John Hinde ont par exemple fixé, dans les années 1950, les stéréotypes d'une Irlande verdoyante aux couleurs saturées de la même façon que John Ford a rendu populaires et mythiques les paysages d'un Ouest imaginaire irlandais. Ce sont ces images iconiques qui ont fixé le paysage rural Irlandais dans des cadres picturaux, photographiques ou cinématographiques. Empreints des idéaux colonialistes et nationalistes, ils ont contribué, à travers une tradition romantique, à construire un mythe de l'Irlande rurale dont la ténacité a été, comme nous allons le voir, remise en cause au cours du 20ème siècle.

---

58 Cité par Seán Crosson dans « *The Quiet Man and Beyond : An Introduction* », Liffey Press 2009. Lien internet : <https://aran.library.nuigalway.ie/bitstream/handle/10379/6008/The%20Quiet%20Man%20...%20And%20Beyond%20An%20Introduction.pdf?sequence=4&isAllowed=y> [Consulté le 26/08/2018].

## **2 – Un paysage démystifié**

### **2.1 – Le contexte**

Dans les années 1990, l'Irlande connaît une situation économique sans précédent. Le pays est pris dans un processus de mondialisation<sup>59</sup> qui va affecter la société dans son ensemble. Choc d'autant plus grand pour un pays pendant longtemps rural, attaché aux valeurs du passé et qui doit brutalement se repositionner et se redéfinir dans un contexte complètement nouveau de modernisation. Fintan O'Toole<sup>60</sup>, dans son article *Notes from the Notice Box* qui sert d'introduction à l'ouvrage *Re-imagining Ireland*, souligne :

*In April 2004, the latest edition of the annual A.T Kearney/ Foreign Policy Magazine Globalization Index placed Ireland, for a third time in a row, as the most globalized nation on the planet, 'due to the country's deep economics links and high levels of personal contact with the rest of the world'<sup>61</sup>.*

Les termes 'mondialisation' et 'globalisation' sont utilisés d'une façon récurrente pour évoquer le contexte du Tigre Celtique. Dans son essai intitulé *La Mondialisation : Un Phénomène Pluriel*, le sociologue Guy Rocher précise la distinction entre ces deux termes, rattachés à celui d' 'internationalisation'

*L'internationalisation (...) nous réfère aux échanges de diverses natures, économiques, politiques, culturels entre nations, aux relations qui en résultent, pacifiques ou conflictuelles, de complémentarité ou de concurrence. Si l'on parle de mondialisation, on entend évoquer une autre réalité (...) : l'extension de ces relations et de ces échanges internationaux et trans-nationaux à l'échelle du monde (...). Quant à la globalisation, elle ferait référence à un 'système-monde' (le world-system de Wallerstein), au-delà des relations internationales, au-delà de la mondialisation, un fait social total au sens propre du terme, un référent en soi<sup>62</sup>.*

Alors que de nombreux ouvrages anglo-saxons parlent de 'globalisation', Guy Rocher souligne dans son article que : mondialisation « (...) est le terme généralement utilisé en Français ».

L'Irlande du Tigre Celtique s'accompagne donc d'une transformation en profondeur de la société et voit apparaître l'émergence de nouveaux espaces et de nouveaux repères à l'intérieur même du pays. L'impact de ce nouveau contexte économique sur l'Irlande rurale

---

59 'Élargissement du champs d'activité des agents économiques (entreprises, banques, bourses) du cadre national à la dimension mondiale. Dictionnaire Larousse en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mondialisation/52183?q=mondialisation+#52058> [Consulté le 25 juin 2018].

60 Fintan O'Toole, est un journaliste irlandais né à Dublin en 1958. Chroniqueur, éditeur et critique littéraire au *Irish Times* depuis 1988, il a écrit plusieurs ouvrages sur la question du Tigre Celtique en Irlande.

61 Andrew Higgins Wyndham, *Re-Imagining Ireland*, University of Virginia Press, 2006, p. 7.

62 Guy Rocher, « *La Mondialisation : un Phénomène pluriel* », in : *La société-monde*, Sous la direction de Daniel Mercure, collection : Ouvertures sociologiques, éditeur : De Boek Supérieur, 2001. 360 p. pp. 17-31.

est considérable. En effet, malgré une croissance sans précédent et un très fort recul du chômage durant les années 1990, l'Irlande rurale ne bénéficie pas du boom économique et a du mal à survivre. Les villages ruraux comme celui présenté dans *Garage* se retrouvent délaissés, loin du profit des villes.

Le tableau ci-dessous extrait de l'article de Mary Cawley<sup>63</sup> *A Booming Countryside ? The Celtic Tiger Phenomenon and the Consequences for rural areas*<sup>64</sup> reflète bien l'essor fulgurant de l'économie Irlandaise dans les années 1990.

**Table 1 Indicators of Irish economic change 1979-1999**

	1979-86	1986-94	1995-99
	<i>Average annual growth (per cent)</i>		
Real GDP	1.8	4.7	9.6
Real consumption/capital	-0.1	3.5	5.5
Inflation	11.8	2.8	1.9
	<i>At end of period</i>		
Employment (millions)	1.08	1.18	1.62
Population (millions)	3.54	3.58	3.75
Unemployment rate	17.40	15.60	5.60

Source: Central Bank of Ireland, *Bulletin*, selected issues; Department of Finance, *Economic Review and Outlook*, selected issues.

Nous pouvons constater que l'essor amorcé dès les années 1970 connaît une accélération rapide durant les années du Tigre Celtique. Le Produit Intérieur Brut (GDP) ainsi que la consommation ont été multipliés par 5 et l'inflation réduite de 6%. Si le nombre d'habitants reste relativement stable et ne connaît qu'une faible évolution, le chômage qui n'avait connu qu'une faible baisse depuis les années 1970 chute, durant le Tigre Celtique, de près de 3 %. Ceci est dû principalement aux investissements de nombreuses entreprises étrangères qui trouvent en Irlande de nombreux avantages fiscaux. Cette croissance n'a toutefois pas profité à la société dans son ensemble et, comme le souligne Mary Cawley à propos de ce qu'elle nomme : *'The rural tail of the Celtic Tiger'* :

63 'Professor Mary Cawley is Adjunct Professor of Migration and Rural Societal Change in the Whitaker Institute and a former Senior Lecturer in Geography. Her research interests relate to the geographies of rural social and economic change.' Extrait du site web : <http://www.nuigalway.ie/our-research/people/geography-and-archaeology/marycawley/> [Consulté le 6/07/2018].

64 Mary Cawley, « *A Booming Country – A Booming Countryside ? The Celtic Tiger Phenomenon and the Consequences for rural areas* », In : Schmied, D (ed) (2005) *Winning and Losing : The Changing Geography of Europe's Rural areas*, Ashgate, Aldershot, pp. 233-246. Lien vers le document pdf : <https://aran.library.nuigalway.ie/handle/10379/6317?show=full> [Consulté le 6/07/2018].

(...) *a booming economy does not automatically translate into a booming countryside : there were 'losers' as well as 'winners' during the period of boom*<sup>65</sup>.

Ce sont principalement les villes qui bénéficient du boom économique et si, globalement, l'économie du pays connaît un envol sans précédent, les disparités demeurent. Le chômage, qui connaît une forte baisse implique également un déplacement des populations depuis la campagne vers les villes, où le travail se trouve.

La pauvreté qui persiste et qui touche le monde rural est également synonyme d'un isolement social qui est bien traduit dans les films étudiés. Celle-ci touche principalement les personnes marginalisées telles que les femmes et les personnes âgées vivant seules, les personnes avec un handicap, les gens du voyage ou les migrants présents dans le pays pour lesquels il reste difficile de trouver un emploi.

Ce phénomène gigantesque qui ébranle la société dans son ensemble va trouver écho parmi les artistes de l'époque qui sont amenés à poser un nouveau regard sur les mythes fondateurs de la culture Irlandaise et à reconsidérer les modes de représentation de leur propre pays.

Dans les années 1970, une 'première vague' de cinéastes avait ardemment défendu et imposé un cinéma allant à l'encontre des stéréotypes d'une Irlande rurale idéalisée, modelée et imposée par le regard de cinéastes britanniques ou américains à travers des films tels que : *L'Homme Tranquille* de John Ford (1952) ou *La Fille de Ryan* de David Lean (1970) . Grâce à la création de l'Irish Film Board (IFB - *Bord Scannán na hÉireann*) en 1980, des cinéastes comme Bob Quinn ou Joe Comerford défendent un cinéma d'auteurs indépendant tourné par des metteurs en scène natifs d'Irlande. Parfois même tournés en langue gaélique pour certains, comme *Poitín* de Bob Quinn (1978), ils veulent réhabiliter le passé et se réapproprier leur histoire en restaurant une réalité précédemment transfigurée par des images en technicolor aux tonalités Hollywoodiennes. Ils reconsidèrent ainsi l'image de l'Irlande rurale à travers de nouveaux modes de représentation du paysage. Dans *Poitín* par exemple, Bob Quinn dépeint le paysage rural comme un lieu de violence et de misère, se démarquant ainsi clairement du courant romantique dont les films précédents étaient empreints.

Comme le souligne Estelle Epinoux<sup>66</sup> dans son article *Writing and Rewritings of the Irish Rural Landscape in Garage (2007) and The Fifth Province (1997)*:

---

65 op.cit.,p.30.

66 Estelle Epinoux est Maître de conférences au département d'études Anglophones de l'université de Limoges où elle enseigne des cours de civilisation irlandaise, britannique et sur le cinéma irlandais.

*From the 1970s onwards, several movies started to be made as they were given finances through the Arts Council (1972). The filmmakers proposed their visions/versions of their country, which started from a need to alter the rural image of Ireland which, according to them, had been distorted and had left aside a more down to earth or realistic side of it<sup>67</sup>.*

Ces films ouvertement provocateurs et dérangeants pour le gouvernement entraîneront la fermeture de l'Irish Film Board en 1987, sous prétexte 'officiel' de restrictions budgétaires.

Succédant à cette 'première vague', la 'seconde vague' des années 1990, portée par le boom économique du Tigre Celtique tout en dénonçant à son tour ces mythes d'une Irlande idyllique va toutefois développer un cinéma différent. La réouverture de l'Irish Film Board en 1993 va notamment soutenir et favoriser la production de films Irlandais<sup>68</sup>. Ancrées dans un contexte économique et social sans précédent, les préoccupations des artistes se déplacent et prennent une autre signification. L'Irlande rurale qui a toujours été un symbole et un repère important pour le peuple Irlandais dans la définition de son identité se voit en effet profondément affectée. Dans le contexte de la mondialisation, la production de films change radicalement. Une nouvelle législation favorise le tournage de films en Irlande qui permet un essor important du cinéma Irlandais mais aussi la production de films à gros budgets<sup>69</sup>. Ayant désormais conscience d'une nécessité de s'ouvrir sur le monde une grande majorité de ces films s'adapte à un public et à des critères internationaux aux influences parfois Hollywoodiennes. Le succès mondial de films comme *My Left Foot* de Jim Sheridan (1989) ou *The Crying Game* de Neil Jordan (1992) propulsent également un grand nombre de cinéastes et d'acteurs Irlandais sur la scène mondiale et encourage la production de films destinés à un public à la fois Irlandais mais aussi international.

Les films de notre corpus, bien qu'ils appartiennent à cette période, se distinguent toutefois fortement de ce courant dominant et apparaissent plutôt comme des exceptions dans leur

---

67 Estelle Epinoux, « *Writing and Rewritings of the Irish Rural Landscape in Garage (2007) and The Fifth Province (1997)* » in Estelle Epinoux/Nathalie Martinière, *Rewriting in the 20th –21st centuries: Aesthetic Choice or Political Act?* Editions Houdiard, 2015.

68 Ruth Barton, *Irish National Cinema*, Rutledge, New-York, 2004. p. 105 : « In 1993 the Irish Film Board was re-established, relocated to Galway and awarded an annual budget of £IR1m. In 2003 it had a budget of approximately €9.153m (www.filmboard.ie ; accessed 5 february 2003). As well as offering filmmakers financial assistance through development ad production loans, the Board acts as the co-ordinating body for the publicly funding infrastructure of the Irish industry. »

69 Ruth Barton, *op.cit.* p. 106. « Crucial to the success of the evolution of an Irish film industry since 1993 has been the system of tax relief film investment, initially known as Section 35 and latterly as Section 481. The scheme was established in 1987 and allowed, under Section 35 of the Finance Act, companies to claim tax relief on sums of up to £IR100100,000 invested in qualifying films. The sums involved were increased in 1989 and comprehensively overhauled in 1993. (...) These incentives have been aimed at encouraging foreign productions to shoot in Ireland (...) and local filmmakers to raise investment money.

genre. Nous allons voir dans cette partie comment le paysage est dans ces films révélateur des angoisses et des incertitudes que connaît alors le pays.

En ce qui concerne la photographie Irlandaise, elle a pendant longtemps été utilisée comme moyen de propagande. La facilité de sa reproduction en a fait un véhicule idéal pour une large diffusion dans la presse par exemple. Comme le cinéma, elle a également été touchée par la censure au cours de son histoire, notamment pendant la deuxième guerre mondiale où le gouvernement reconnaît son pouvoir à influencer l'opinion publique. Après la seconde guerre mondiale, un courant photographique se développe autour de thèmes universels tels que : le travail, l'enfance, la famille et la vie quotidienne, toujours empreints d'un profond nationalisme. Il faudra attendre les années 1960 pour qu'une nouvelle vague de photographes pose un regard nouveau sur la société Irlandaise. Ce sont des photographes comme le britannique Martin Parr<sup>70</sup> qui vont commencer à montrer et à révéler l'envers d'un décor moins glorieux que celui qui a été véhiculé jusque là.

Dans le contexte du Tigre Celtique des années 90 plusieurs photographes vont continuer à explorer cet envers du décor et à dévoiler les revers d'une explosion économique dont les conséquences sont largement présentes dans le paysage irlandais. Kim Haughton avec *Shadowlands*, choisit de montrer les laissés pour compte. D'autres artistes comme Sean Hillen avec *Irelantis*, en procédant à une déconstruction d'un paysage idyllique, berceau rassurant de toutes les aspirations du pays, remettent en cause les mythes fondateurs d'une Irlande qui n'a de cesse de se redéfinir .

Concernant le terme : *démystifier*, nous nous appuyerons sur le premier sens qu'en donne le CNRTL (*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*): *Dépouiller (quelque chose) de son caractère mystérieux ou trompeusement embellissant en le montrant tel qu'il est réellement*<sup>71</sup>.

## 2.2 – Le Nationalisme en question

Dans son article *Les Mythes Fondateurs de l'Irlande Contemporaine*, Pierre Joannon écrit :

*Chaque société secrète ses propres mythes. Il n'est point de nation, d'État, d'identité collective, qui ne puise dans un ou plusieurs mythes fondateurs la légitimité qui conditionne son existence en tant qu'entité sociale distincte. Mais les mythes fondateurs ne sont pas des représentations statiques : ils dépérissent, meurent, se transforment, entrent en lutte avec de nouveaux mythes. En Irlande, le Nationalisme et*

---

70 Martin Parr, *Fair Day : Photographs of the West of Ireland*, Salem House Publisher, New-York, 1984, regroupe 74 photographies en noir et blanc présentant des lieux abandonnés ou en construction qui témoignent de la situation d'un Irlande entre passé et modernisme.

71 Lien internet : <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9mystifier> [Consulté le 23/08/2018].

*l'Unionisme connaissent une crise profonde car les anciens mythes fondateurs obsolètes n'ont pas encore été remplacés par les nouveaux mythes accordés à la réalité de cette fin de siècle*<sup>72</sup>.

Pierre Joannon souligne ainsi l'incontournable présence des mythes fondateurs dans toute société quelle qu'elle soit. Facteur primordial car intrinsèquement lié à la notion d'identité. Le nationalisme et l'unionisme qui constituent les deux mythes fondamentaux de l'Irlande moderne se voient toutefois profondément ébranlés car les mutations que connaît le pays à la fin du 20ème siècle rend ces derniers obsolètes et impose de nouvelles perspectives.

Dans le film *Garage*, la grandeur du nationalisme telle qu'elle a été représentée dans le cinéma jusque là à travers le paysage disparaît de l'écran. Le film s'ouvre d'abord sur un écran noir puis laisse apparaître le paysage d'une voie de chemin de fer désaffectée sur la mélodie déchirée d'un violon qui confère à la scène un sentiment de tristesse, de solitude et d'abandon. Alors que le générique défile d'une manière sobre sur l'écran, le personnage de Josie, interprété par Patt Short, entre dans le cadre. Josie déambule dans ce paysage où campagne et modernité s'entremêlent. Il y a un certain dépouillement et des imperfections que le cinéaste ne cherche pas à dissimuler. Lenny Abrahamson nous montre une Irlande en déroute. Les voies ferrées qui s'entre-croisent et bifurquent dans le point central de l'écran sont le reflet d'un pays qui cherche sa destinée, paysage binaire à travers lequel Josie semble étrangement marcher à contre-courant, comme écrasé par le paysage qui l'entoure.

Avec *Garage*, certaines scènes sont longues et silencieuses, on est dans 'l'image-temps' évoquée par Gilles Deleuze: ce n'est pas qu'il ne se passe rien mais le film offre parfois des moments qui se déroulent en temps réel. Un plan fixe durant plusieurs secondes montre par exemple Josie qui regarde la télé. Le metteur en scène n'élimine pas les silences qui pourraient paraître dérangeants, il leur donne au contraire toute leur importance et révèlent notamment la profonde solitude des personnages. Le spectateur peut laisser dérouler ses pensées et s'approprier le film sans être pris uniquement dans la turpitude de l'action. C'est l'image-d'après dans l'illusion d'une image quasi immobile à travers laquelle le temps s'écoule cependant comme un espace ouvert dans lequel le spectateur peut prendre le temps de projeter ses propres réflexions. On retrouve ce même silence dans les scènes où Josie est chez lui et quand il exécute les gestes du quotidien.

La tonalité générale des couleurs du film est sombre. Qu'il s'agisse de la verdure des arbres ou de la couleur du ciel, les images renvoient constamment à un crépuscule qui enveloppe

---

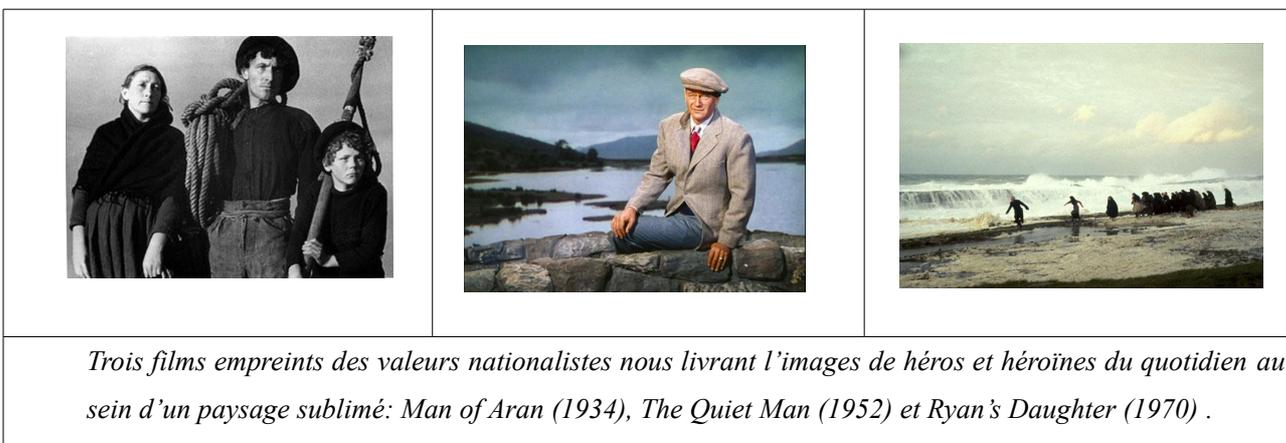
72 Pierre Joannon, *Les Mythes Fondateurs de l'Irlande Contemporaine*, op.cit. p. 22.

chaque scène comme le témoignage d'un perpétuel tourment. Ces images forment un contraste saisissant avec les couleurs chatoyantes de *The Quiet Man* ou de *Ryan's Daughter*. Elles sont liées par des fondus au noir offrant parfois une succession de tableaux qui nous montrent Josie marchant dans un paysage sombre sous un ciel menaçant. Le paysage rural est le reflet de la situation du personnage. L'horizon n'est pas clair, dégagé ou prometteur. Il semble en permanence présager un orage et est par là même annonciateur du drame qui menace Josie.

Dès le générique, le paysage est le premier protagoniste qui apparaît à l'écran. Les éléments du ciel, de la terre et de l'horizon sont uniformes, sans contrastes. Il semble déserté par toute activité humaine et n'est plus le cadre d'un dur labeur humain tel que pouvait le représenter un film comme *Man of Aran*. Josie investit ensuite le paysage. Il entre dans le cadre et en ressort avec une certaine lenteur mais toujours cependant avec régularité et détermination. Comme le souligne Estelle Epinoux à propos du film:

*(...) there is a lack of colour, brown and grey prevail, the sky is low and there is hardly any sunshine. There is a regular use of wide angle frames showing Josey as a tiny thing lost in the countryside*<sup>73</sup>.

A la différence de *The Quiet Man*, *Ryan's Daughter* ou *Man of Aran* qui montraient des protagonistes filmés en gros plans et en contre-plongé, leur conférant une aura héroïque, Josie est filmé de loin, en plan large. Sa démarche révélant son léger handicap lui confère d'entrée une fragilité au sein de ce paysage écrasant. On est loin des valeurs nationalistes de *Man of Aran* glorifiant l'homme aux prises avec une nature hostile face à laquelle il finit par triompher, ou encore du paysage reconquis par Sean Thornton de retour au pays natal dans *The Quiet Man*.



73 Estelle Epinoux, « *Writing and Rewritings of the Irish Rural Landscape in *Garage* (2007) and *The Fifth Province* (1997)* », *op.cit.* p. 32.

*Garage* est un film qui prend son temps, qui fait ressentir au spectateur le rythme de vie répétitif et monotone d'un petit village rural. Dès le générique, il y a une volonté de poser le cadre, de planter le décor d'une façon sobre et simple. Le ton du film est donné. Dépouillement présent jusque dans la bande-son, car à part la musique du violon sur le générique elle consiste principalement en des sons d'animaux, du bruit du vent dans les arbres ainsi que de longs moments de silence quand Josie marche dans la nature.

Dans la série de photos (vingt-sept en tout) *Shadowlands* par Kim haughton, on retrouve dans les paysages des Ghost Estates cette même impression de lourdeur et de désœuvrement que dans le film *Garage*. Le cinéma, comme la photographie jouent avec la lumière pour évoquer la détresse du paysage. Les personnages existent et évoluent entre ombres et lumières, comme les victimes d'un paysage devenu une prison qui les enferme dans une réalité impitoyable. Chaque photo s'inscrit dans un ensemble. Avec une photo on choisit le temps qu'on y consacre. Un film nous impose une durée de vision des images. Dans *Garage*, il s'agit souvent d'une succession de plans d'une dizaine de secondes. Alors que dans le film on suit un fil conducteur qui nous amène à comprendre la situation de Josie dans ce paysage, chaque photo de *Shadowlands* constitue une histoire en elle-même tout en étant cependant liée aux autres. Elles constituent un ensemble et se réfèrent à une histoire commune. Chacune est le reflet implacable d'une situation dramatique, celle de ces projets immobiliers ambitieux et démesurés du Tigre Celtique qui ont laissé une partie de la population dans le désœuvrement. Le paysage écorché par les bâtisses abandonnées, fissurées, aux intérieurs poussiéreux et statiques montre les conséquences de ces spéculations économiques et de ces projets qui n'ont pu aboutir. La photographie est un autre moyen de poser un regard nouveau sur le passé, de le reconsidérer en l'éclairant d'une nouvelle lumière. En nous montrant l'évidence du présent des années 1990, ces photos nous font réfléchir sur les mythes passés et destituent le paysage d'une gloire dont il a été investi jusque là. La puissance des images, qu'elles soient cinématographiques ou photographiques servent bien ici à véhiculer le même sentiment d'échec et d'impuissance.



*An Grianan, a ghost estate of 14 detached houses in Drumshanbo, Co Leitrim, Ireland with only two of the houses occupied. / An abandoned housing estate in Co. Longford, Ireland. There are currently over 600 unfinished housing estates across the country. Shadowlands by Kim Haughton.*

On peut également souligner la quasi absence de dialogues dans *Garage* car Josie est souvent seul. Même quand il rencontre des gens en ville, il y a comme une impossibilité d'exprimer les choses et de trouver les mots car il ne se passe presque rien et il n'y a rien à raconter. C'est pourquoi le simple événement d'exposer des bidons devant la façade du garage apparaît pour Josie comme un événement. C'est le paysage qui parle et qui exprime les émotions des personnages. L'image devient le médium porteur d'un discours politique et social qui raconte la désertification des petits villages ruraux et le désœuvrement de ces habitants qui, comme Josie, ne sont pas partis, qui restent car ils n'ont nulle-part où aller. La puissance de ce discours se trouve dans le silence et les non-dits.

La marche est également un élément important dans *Garage*. Josie marche beaucoup dans le paysage mais toujours dans une routine répétitive. Il déambule toujours dans les mêmes lieux. Il donne l'impression de tourner en rond dans un espace clos et finit toujours par revenir à son point de départ. Il est comme enfermé dans un paysage et dans une situation sans issue. De façon récurrente, on voit Josie rentrer et sortir du cadre comme le rappel du côté éphémère d'une vie qu'il traverse sans plaintes. Le village rural où il vit est sur le déclin. *Garage* nous montre l'envers du décor et les laissés pour compte, les revers du Tigre Celtique qui préfigurent la crise. Les scènes qui montrent le quotidien dans le garage évoquent parfois l'atmosphère de certaines peintures d'Edward Hopper, peintre Américain qui dans les années 1940 a voulu montrer l'Amérique des routes abandonnées, délaissées par la modernisation.

Dans la peinture *Gas* qui date de 1940, on retrouve, comme dans *Garage* une atmosphère dramatique.



*Gas* – Edward Hopper (1940)

Impression d'un combat silencieux dans les gestes dociles du quotidien pour Josie, dans la façon dont il s'adapte sans rien dire à ce paysage, jusqu'à se confondre avec celui-ci et jusqu'à s'y perdre. Souvent, Comme dans les peintures d'Edward Hopper, le ciel est menaçant et lourd comme un mauvais présage. Paysage d'un village rural en déclin, en train de disparaître. Josie est responsable du garage mais cela ne va pas durer. La petite activité économique quotidienne du garage paraît bien désuète par rapport à l'essor que connaît le pays. Il dit à David, son jeune co-équipier : « *Les pompes, elles sont vieilles et capricieuses.* » La futilité de son travail est mise en avant. Josie fait du rangement, il s'organise. Les personnages évoluent dans un paysage en mutation qui leur échappe. « *Ça se construit* » mais « *plus loin* », dans un ailleurs inaccessible.

De ce nationalisme désenchanté émerge une vision changée des artistes sur un paysage à présent destitué de tout romantisme.

### **2.3 – Le mythe du paysage romantique mis à l'épreuve**

Retrouve t-on chez les artistes des années du Tigre Celtique une expression du romantisme tel qu'il était représenté au 18ème siècle ? Des œuvres comme *Garage* ou *Shadowlands* relevant d'un réalisme social soucieux de montrer une réalité brute non embellie, semblent clairement s'en éloigner. La page internet du MOMA donne du réalisme social (*social realism*) la définition suivante :

*A movement that flourished between the two World Wars in response to the social and political turmoil and hardships of the period. (...) Through their work, they aimed*

to call attention to the declining conditions of the poor and working classes, and to challenge the governmental and social systems they held responsible<sup>74</sup>.

Sur la page internet de l'université West Valley, on peut lire :

*Social Realism developed as a reaction against idealism and the exaggerated ego encouraged by Romanticism. (...) With a new sense of social consciousness, the Social Realists pledged to "fight the beautiful art", any style which appealed to the eye or emotions. They focused on the ugly realities of contemporary life and sympathized with working-class people, particularly the poor. They recorded what they saw ("as it existed") in a dispassionate manner<sup>75</sup>.*

On peut retrouver ces préoccupations dans un film comme *Garage* qui n'embellit pas la réalité et nous montre le paysage rural dans toute son ambivalence. Même s'il garde sa capacité d'attraction et de régénération, celui-ci est aussi associé à la détresse et à la mort. Josie rencontre les adolescents, le soir, près de la voie ferrée. Lieu de désœuvrement où les jeunes boivent de l'alcool et se retrouvent pour tuer l'ennui en réponse à la monotonie de leur quotidien. Après leur départ, des débris jonchent le sol. Josie les ramasse consciencieusement avant de repartir. Leur campement nocturne autour d'un feu de bois rappelle l'existence nomade et marginale des gens du voyage. Josie se rapproche de ces adolescents car il se sent, comme eux, exclus d'une société où il ne trouve pas sa place. Le paysage n'est pas exalté et glorifié par des représentations idéales. Les balades de Josie à travers la campagne offrent également des paysages d'une grande beauté nous rappelant ainsi que la noirceur du paysage côtoie parfois, d'une façon dichotomique, la magnificence d'une nature immuable. Ainsi, l'aspect Pittoresque du courant romantique présentant une nature sauvage et indomptée s'il est bien présent dans *Garage* s'inscrit dans un processus qui fait glisser ce paysage vers une fatalité systématique. La latence tragique qui enveloppe chaque scène prépare le spectateur et le guide, peu à peu, vers le drame final. Il y a parfois quelques moments de grâce, au détour d'un chemin quand il rencontre le cheval blanc par exemple. Dans *The Fifth Province*, c'est la présence récurrente d'une vache qui évoque une nature rare et précieuse mais qui est cependant sacrifiée. C'est une nature cruelle que l'on nous montre. Dans *Garage*, les chiots sont noyés à la rivière, comme le chien que l'on noie par vengeance dans *Poitin*. Le père de famille agit en cachette de ses enfants qui se sont attachés aux chiots. Josie devient complice en promettant de ne rien dire aux enfants. C'est l'image d'une innocence trompée, d'un Paradis perdu. Les chiots sont jetés du haut d'un petit pont de pierre qui rappelle le paysage idyllique de *The Quiet Man*, pourtant le jardin porte en lui des pièges

---

74 Lien Interne: <https://www.moma.org/collection/terms/96> [Consulté le 15/07/2018].

75 Lien Internet : [http://instruct.westvalley.edu/grisham/1b\\_social.html](http://instruct.westvalley.edu/grisham/1b_social.html) [Consulté le 15/07/2018].

et des déceptions. On n'y est plus en sécurité. La beauté de ce dernier devient un lieu de mort. De même, dans *The Fifth Province*, une vache qui marche sur la route est renversée par le car. Il y a du sang sur le pare-brise : On assiste à un événement brutal que rien ne laissait présager.

Des indices sont parsemés, tout au long du film qui informent le spectateur du drame qui s'annonce. On voit, dans une scène, un gros plan sur une bouée (comme un sombre présage de la noyade à venir). De la même façon, dans les scènes se déroulant au garage, il y a des plans récurrents sur la plaque indiquant : 'Interdit aux moins de 18ans' qui définit la barrière que Josie va inconsciemment franchir en montrant le film interdit à David, et qui le mènera à sa perte. Dans une autre scène, alors que Josie se repose sur un banc face au lac, celui-ci est filmé de dos, la noirceur du lac et le silence pesant sur l'écran comme un avertissement au spectateur.

Dans *Cinema and Ireland*, Luke Gibbons souligne le fait que le romantisme, malgré des idées reçues, ne représente pas seulement les côtés positifs d'une Irlande rurale idéale. Si c'est bien le cas avec *The Quiet Man* dans lequel John Ford offre des paysages semblables à un jardin d'Eden, ce n'est plus le cas dans *Man of Aran* ou *Ryan's Daughter* qui révèlent les aspects négatifs et complexes de la nature humaine à travers un paysage parfois sombre et torturé. C'est pourquoi ces derniers ont été considérés à tort dès leur sortie comme des films réalistes montrant la dure réalité du pays. Or, comme le souligne Luke Gibbons : « (...) *what passes for realism may often be little more than romanticism in disguise*<sup>76</sup>. »

Ce romantisme exacerbé, à la fois dans l'idéal rural absolu de *The Quiet Man* et dans le pittoresque glorifié de *Man of Aran* et *Ryan's daughter* cache cependant un aspect fondamental. Luke Gibbons ajoute en effet plus loin :

*(...) both films conform to one of the key conventions of the pastoral genre which has underpinned idealisation of rural life in literature and the visual arts since antiquity. This involves the absence or elimination of the principal source of rural poverty and degradation : the experience of work and exploitation, the social reality of labour in the face not only of material scarcity but also of profound political and economic divisions*<sup>77</sup>.

*The Quiet Man* relèverait ainsi d'un 'Soft Primitivism' que Luke Gibbons, en référence à Panofsky<sup>78</sup>, évoque comme : « (...) *conceives of primitive life as a golden age of plenty,*

---

76 Luke GIBBONS, *Transformations in Irish Culture*, Cork University Press, Cork, Ireland, 1996, cité par Isabelle LE CORFF, *Le Cinéma Irlandais, une Expression Post-Coloniale Européenne*, Presses Universitaires de Rennes, Campus de la harpe, 2014, p.195

77 Luke GIBBONS, Kevin Rockett, John Hill, *Cinema and Ireland*, Routledge, London, 1988, p.197.

78 Essayiste et historien de l'Art Allemand (1892-1968).

*innocence and happiness(..)*. » alors que *Man of Aran* et *Ryan's Daughter* sont rattachés au 'hard primitivism' décrit comme : (...) *conceives of primitive life as an almost subhuman existence full of terrible hardships and devoid of all comforts (...)*

La réalité est transfigurée. Il s'agit soit d'une idéalisation du paysage rural qui est assimilé à un jardin d'Eden dans le cas du 'soft primitivism' soit d'une glorification des individus qui sont représentés comme des héros lorsqu'ils parviennent à surmonter et à conquérir la dureté du paysage et des éléments naturels dans le cas du 'hard primitivism'. Les deux privilégient ainsi une approche esthétique romantique qui est toutefois bien loin de la réalité en éludant le contexte social et politique qui dérangerait cet équilibre. Ce qui les inscrit par là même en dehors de tout réalisme.

Si l'on compare ces films aux films étudiés, on peut dire que ces derniers, dans le contexte de démesure et de crise du Tigre Celtique adoptent une démarche différente. Ils vont à l'encontre de cette approche romantique qui fausse la perception de la réalité en gommant du paysage les conséquences catastrophiques de la crise. *Garage* et *The Fifth Province* révèlent les conséquences du Tigre Celtique, dévoilent la misère qui coexiste avec l'abondance et s'interrogent sur les mutations économiques et sociales du pays. Ils prennent ainsi une dimension politique qui se trouve être absente des films qui les ont précédés. On peut toutefois souligner que l'absence de toute revendication politique des films précédents reste révélatrice, d'une façon qui peut sembler contradictoire, d'une démarche politique qui s'inscrit dans une tradition du 'non-dit' et du 'non-montré'.

Il en est de même dans le domaine de la photographie Irlandaise, laquelle selon Walter Benjamin <sup>79</sup> auquel il est fait référence par Luke Gibbons, est également fortement imprégnée dès ses débuts du courant romantique. Il évoque ainsi: « (...) *the urge to embellish and beautify even the most disturbing and intolerable aspects of reality*<sup>80</sup>. »

Les photos de *Shadowlands* révèlent un paysage dépouillé de tout romantisme. D'une façon directe, ne faisant pas œuvre de fiction. Dans un article du *Irish Times* an date du 26 janvier 2013 intitulé '*Where are our ghost estates?*'<sup>81</sup> Rob Kitchin<sup>82</sup>, précise que le terme 'Ghost Estates' a commencé à être utilisé dès 2006, au moment où la crise s'est accentuée :

---

79 Philosophe, historien de l'art et critique littéraire Allemand (1892-1940).

80 Luke GIBBONS, *Cinema and Ireland, transformation in Irish Culture*, op.cit., p.40, p.197.

81 Rob Kitchin, « Where are our Ghost Estates? », Lien internet: <https://www.irishtimes.com/news/where-are-our-ghost-estates-1.967233>, [Consulté le 01/07/2018].

82 Professor and European Research Council Advanced Investigator at the National University of Ireland Maynooth.

*As the economic crisis deepened, unfinished houses and apartments became a symbol of the excesses of the property bubble. (...) In the first, in 2010, the number of unfinished estates was reported as 2,846; that rose to 2,876 in 2011. They were particularly prevalent in the upper Shannon area of Cavan, Longford, Leitrim, Roscommon and Sligo.*

Les occupants de ces lotissements inachevés ont du faire face à des problèmes d'infrastructures et d'hygiène. L'article donne pour exemple des fuites de gaz importantes ayant occasionné des explosions. Certains sont partis. D'autres, propriétaires, n'ayant pas encore remboursé leur crédit se voient dans l'impossibilité de quitter les lieux.

Une étude menée par la NIRSA (National Institute for Regional and Spatial Analysis) révèle :

*The total number of Ghost Estates developed post-2005 (..) is 620, and includes 19,262 units, 11,670 of which are vacant and 3,823 are under construction (with average under-construction rate of 80 %)<sup>83</sup>.*

C'est pourquoi, Il ne ressort de *Shadowlands* aucun prestige et aucune aura romantique. Ces scènes de lotissements abandonnés donnent lieu à des paysages ternes présentant de maisons identiques, alignées, quasiment toutes inoccupées. Elles n'exposent aucune gloire mais sont au contraire révélatrices d'un échec. Ces maisons apparaissent comme des cicatrices dans le paysage et les quelques âmes qui y vivent encore sont elles-mêmes semblables à des fantômes dans ce paysage dénaturé. Leur puissance visuelle réside dans leur simplicité. Les choix de l'artiste, notamment dans les angles de prises de vue, donnent de l'importance aux écrits, aux pancartes, aux objets qui expriment les activités des hommes qui ont échoué dans leur entreprise. Elles expriment les promesses non tenues, les espoirs déçus et relient le passé au présent. Elles révèlent les ambitions démesurées du passé dont on peut constater les résultats désastreux dans les paysages du présent.

*The Fifth Province* et *Irelantis*, dans leur approche ancrée dans l'imaginaire, remettent également en question le paysage rural romantique traditionnel. Comme dans *Garage* et *Shadowlands*, celui-ci n'y est plus représenté comme un lieu rassurant et familier. Toutes les certitudes sont remises en question. Dans *The Fifth Province*, on retrouve, comme dans *Garage*, beaucoup de noirceur. Le paysage rural devient par moment inquiétant, incertain. Beaucoup de scènes se déroulent à l'aube ou au crépuscule, offrant des nuances d'un bleu sombre enveloppant le paysage qui devient un lieu de mystère, impénétrable et inquiétant.

---

83 Lien internet vers le document pdf : <https://www.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/1468-2427.12118> [Consulté le 01/07/2018].

Les éléments naturels, les conditions climatiques et la météo sont dans les deux films également porteurs de sens.

Dans *Garage*, alors que Josie et David discutent sur un banc devant le garage après leur journée de travail, on peut voir un ciel sombre, toutefois Josie dit à David : « *C'est drôlement joli.* ». Il le répète le soir lorsqu'il se rend au pub : « *Quel joli ciel ce soir.* ». La nature est ici le reflet de ses sentiments : il voit le ciel joli car il est heureux d'avoir trouvé un ami en David et de pouvoir partager des moments avec lui. De plus, le fait de devoir le former pour le travail le valorise. Ce qui lui donne un sentiment de satisfaction.

De même que dans *Garage* le générique de *The Fifth Province* nous transporte d'emblée dans un contexte rural: après le début du générique sur fond noir, la première image présente un paysage de forêt. La caméra fait un travelling sur un mur de pierres avec de la mousse. Le titre du film s'affiche dans une police peu conventionnelle, non alignée, qui annonce un film également non conventionnel. La pluie tombe. Élément récurrent dans le film, elle annonce les tourments du personnage principal. C'est un présage de tristesse et de mélancolie chez Timmy : elle est souvent présente quand Timmy regarde par la fenêtre lors des séances avec son psychanalyste. Elle est comme le reflet de son esprit tourmenté. Dans une autre scène, Timmy se promène dans la nature avec un grand parapluie. La pluie est-elle attendue ? Souhaitée ? Crainte ? Inévitable ? Est-elle la source d'inspiration de ses écrits ? Timmy dit: « *I'm writing a film.* » « *It's called Rain.* » « *It's about this palce, my mother and I... It rains here all the time. It does things to people (on entend la voix de sa mère qui chante en Gaélique).. Terrible things.* » Parfois, la pluie n'arrive pas et il referme son parapluie. La présence obsessionnelle de la pluie rappelle la tourmente obsessionnelle que génère la présence du vent dans le film *The Wind* de Victor Sjöström (1922) dans lequel l'héroïne, arrivée dans un lieu désertique américain se laissera emporter par la folie, envahie par le bruit incessant du vent qui souffle dans ses oreilles.

Avec *Irelantis*, Sean Hillen opère une cassure dans les représentations du paysage rural tel qu'il était représenté jusqu'ici dans la photographie. Il se ré-approprie les fameuses cartes postales du célèbre photographe John Hinde<sup>84</sup> dont il extrait certains éléments qu'il intègre dans de nouveaux paysages. Il s'agit d'un démantèlement physique par le découpage de l'objet en lui-même lorsque l'artiste pratique, dans un premier temps, le découpage-collage à l'aide de ciseaux . Il s'agit d'une taille précise, sélective et minutieuse. En détachant un

---

84 John Hinde (1916-1998) est un photographe anglais né dans le comté de Somerset, de mère irlandaise.

élément de son contexte l'artiste remet en cause la signification du paysage initial dont il provient. Le regard que l'on pose sur celui-ci en est alors modifié.

Mais Sean Hillen ne choisit pas ses éléments au hasard. Il s'agit à chaque fois d'éléments iconiques qu'il détache de leur contexte initial pour les transposer dans un nouveau paysage. Le paysage romantique initial amputé de ses éléments iconiques perd ainsi son pouvoir mythique et sa magie n'opère plus sur les esprits de la même façon. Ainsi, le traditionnel cottage Irlandais disparaît par exemple du paysage rural auquel il est habituellement associé pour être transporté dans un cadre urbain au cœur d'un Temple Bar revisité, perdant ainsi tout son attrait romantique. La Pastorale se voit ainsi démystifiée. Le jardin d'Eden n'est plus un lieu sauvage et protégé loin du tumulte et de l'effervescence des villes. Il devient un lieu vulnérable et contestable. La réalité qui s'applique à ce dernier est bien celle d'une Irlande qui n'est déjà plus rurale depuis longtemps et qui se retrouve aux portes de la ville, emportée par le tourbillon d'une modernisation galopante. Les choses ne sont plus comme nous les avons toujours vues et comme les images du passé nous les ont racontés. Sean Hillen induit le fait que nous devons questionner les formes de représentations passées du paysage, que rien n'est définitif. Les mythes qui imprègnent les images du passé sont désacralisées. Ils ne sont pas figés et se doivent d'être reconsidérés sous un nouvel angle. Le mythe de l'Irlande romantique est soustrait du paysage. L'artiste démontre ainsi qu'il n'est simplement plus plausible. Ce qui implique de nouvelles façons de voir et de penser le paysage. On ne peut pas parler de réalisme en ce qui concerne le travail de Sean Hillen mais on peut dire que l'artiste en utilisant cette forme artistique qu'est le photo-montage comme moyen d'expression s'appuie sur l'imaginaire comme outil pour nous amener à questionner la réalité. Comme le souligne Luke Gibbons :

*(...) it is not so much realism which offers a way out of the impasse of myth and romanticism, but rather a questioning of realism or any mode of representation which seeks to deny the gap between image and reality<sup>85</sup>.*

---

85 Luke GIBBONS, *Cinema and Ireland, transformation in Irish Culture*, op.cit. p. 40, p. 200.



Collecting Turf from the Bog, Connemara, Co. Galway, Ireland.

Color Photo by John Hinde, 1968.



A gauche : *Collecting Turf from the Bog, Connemara, Co. Galway, Ireland*, by John Hinde (1968).  
A droite : *Collecting Meteorites at Knowth, Irelantis* by Sean Hillen (1996).

## 2.4 – Tourisme et Irlande rurale

Dans une des scènes de *Garage* Josie est filmé en plan rapproché marchant sur des chemins de campagne puis un travelling arrière aboutissant à un grand angle nous révèle un paysage désert. L'Irlande rurale n'est plus représentée comme un lieu présentant un attrait touristique ou de détente mais comme un lieu de solitude et d'ennui.

De même, lorsque Josie marche dans le centre du village, on peut voir des maisons en pierre, des façades blanches mais le village semble désert, silencieux et ne présente rien d'attractif. A l'épicerie où Josie va faire ses courses Carmel, la jeune vendeuse, feuillette une revue de voyages. On distingue des palmiers et un ciel bleu sur la revue. Elle rêve d'évasion, d'un ailleurs dont la beauté semble inaccessible. L'exotisme ne se trouve plus au cœur du paysage rural Irlandais qui est devenu un lieu d'ennui pour ses habitants. Il représente un enfermement. Un lieu que l'on ne peut quitter. Les personnages ont conscience des possibilités d'ouverture sur le monde mais ils ont également conscience d'en être exclus. Il y a ainsi de la part du metteur en scène une volonté de rétablir le paysage dans son authenticité à travers des scènes évoquant un quotidien vide de tout exotisme.

Dans *The Fifth Province* l'exotisme est par contre très présent à travers l'évocation d'une Irlande multiculturelle qui est bien celle des années du Tigre Celtique. Marcellino, l'aviateur aventurier surgi de nulle-part, ou plutôt : de l'imagination de Timmy, dit qu'il est là pour la pêche : « *For the fishing, of course.* » et sort, de façon inattendue une truite de son blouson. Cet humour décalé et inattendu est une façon de railler gentiment cette image idéalisée d'une Irlande touristique où l'on pratique la pêche et où le poisson existe à profusion. Toutefois,

dans la représentation de l'étranger on est dans l'excès, dans le show et dans le stéréotype. Marcellino, personnage issu de l'imagination de Timmy apparaît tantôt sous la forme d'un aviateur, d'un hidalgo jouant du violon ou dansant le Flamenco. Cela confère l'idée d'une vision trompeuse et stéréotypée des pays inconnus. La méconnaissance de l'autre bascule dans la caricature et confère souvent un aspect comique aux scènes.

De plus, l'hôtel de Timmy, est un lieu touristique qui est complètement déserté par la clientèle et ne semble habité que par les personnages de son imagination.

Les cartes postales de John Hinde ayant inspiré Sean Hillen et qui sont mondialement connues véhiculaient de l'Irlande une image touristique idéalisée, aux couleurs vives et saturées, donnant du pays une vision paradisiaque. En superposant certains éléments de ces dernières avec d'autres, extraites de paysages complètement différents et anachroniques, Sean Hillen contribue pour sa part à déconstruire l'image figée d'une Irlande touristique dont la représentation stéréotypée élude de nombreuses réalités du paysage.

Les paysages de John Hinde, qui ont servi de point de départ à Sean Hillen, ce sont ceux des brochures touristiques que feuillette Carmel dans *Garage*. Elle contiennent une promesse d'évasion, d'exotisme. Le format de la carte postale, support idéal pour la diffusion à grande échelle de cette image a rendu John Hinde célèbre à travers le monde et a ainsi contribué à véhiculer cette image idéalisée d'une Irlande touristique aux couleurs chatoyantes où l'herbe est excessivement verte et les enfants ont les cheveux excessivement roux. Pratiquant la photographie amateur dès les années 1940 John Hinde a également été photographe de guerre puis, par les hasards de la vie, directeur de cirque. Il portait un très grand intérêt au travail sur la couleur pour laquelle il voulait atteindre un niveau inégalé de perfection. En fait, chez Hinde, rien n'était laissé au hasard. Dans le documentaire<sup>86</sup> intitulé *Hindesight* que lui a consacré le cinéaste Joe Lee, l'artiste explique ses inspirations et son processus de création. Il raconte par exemple comment a été réalisée une de ses plus célèbres photos montrant deux enfants près d'un âne qui porte un panier de tourbe sur son dos. Dans le documentaire, il témoigne : « *I felt that it would be much better if the little girl wore, instead of her dark blue pull-over, something brightly coloured.* »

Cette image contient de multiples éléments qui correspondent aux stéréotypes associés à l'Irlande rurale : On y voit deux enfants roux, le cadre idéal bucolique et montagneux du Connemara, l'âne transporte de la tourbe, principal combustible utilisé dans l'Irlande rurale,

---

86 <https://www.youtube.com/watch?v=NimnA4VJPgQ>. Accédé le 2 juillet 2018.

un paysage verdoyant accentué par l'art photographique de Hinde. Ce dernier fonda sa propre entreprise : John Hinde LTD à Dublin en 1956. Il put ainsi maîtriser tout le processus de création du début à la fin et avait pour soucis de préserver la qualité des couleurs dans chacune des reproductions. Il était en cela novateur et représenta le paysage rural Irlandais comme personne ne l'avait encore fait auparavant. En parlant de ses photos, John Hinde dit : « *I had this sort of vision thing.* »

malgré leur approche artistique complètement différente, il est cependant intéressant de constater des points communs dans la démarche de John Hinde et celle de Sean Hillen. La façon dont Sean Hillen représente le paysage Irlandais est également unique et novatrice dans les années 1990, tout comme l'a été celle de Hinde dans les années 1960. Ce sont des œuvres qui interpellent et opèrent une fascination sur un large public.

Toutefois, alors que les cartes postales de John Hinde confortent le grand public dans l'idée d'une Irlande idéale et heureuse, les photos-montages de Sean Hillen sont subversifs. Ils évoquent les côtés sombres du pays, ses fractures, ses douleurs. L'horreur des 'Troubles'<sup>87</sup> transparait dans certaines visons d'une Irlande apocalyptique. Là où John Hinde se veut rassurant et réconfortant en s'appuyant sur des mythes familiers, Sean Hillen remet en cause ces mêmes mythes en les recontextualisant.

Dans le cadre de ce travail, Seán Hillen a eu la gentillesse de bien vouloir m'accorder un entretien le 20 février 2018 à Dublin. Il souligne le fait qu'il a été longtemps censuré en Irlande : « *I'm probably the most censored artist in Britain and Ireland of the last fifty years. I was censored cruelly when I left London*<sup>88</sup>. »

Face à cette censure, la première réaction de Sean Hillen est l'incompréhension car il a le sentiment que son art est juste et de bonne qualité. Mais il veut dénoncer ce qui ne va pas dans le monde. Avant *Irelantis*, Sean Hillen a consacré une série de photos consacrée aux 'Troubles' en Irlande du Nord. Il met ainsi l'accent sur des choses qui dérangent. En déconstruisant l'image idéalement destinée au tourisme des cartes postales de Hinde il ébranle des mythes sacrés qui remettent en cause l'identité même d'une Irlande meurtrie par un conflit sanglant.

Dans ses photo-montages, il inclut toutefois beaucoup d'humour, qu'il reconnaît comme essentiel et nécessaire. Il évoque notamment le sens de l'absurde et du paradoxe faisant partie de la culture Irlandaise et reconnaît être fortement influencé par des auteurs comme James

---

87 Terme défini dans le glossaire.

88 L'interview de Seán Hillen se trouve à la fin de ce mémoire, en annexes, dans son intégralité.

Joyce, Flann O'Brien ou encore par les comédies des Monthy Python. Il cite notamment cette phrase d'Oscar Wilde : *If you need to tell people the truth, you'd better make them laugh or they will kill you*<sup>89</sup>.

Alors que les cartes postales de John Hinde présentent des visages souriants aux sourires identiques, enfermés dans des paysages stéréotypés, l'humour de Sean Hillen est distillé de façon subtile dans des paysages inattendus, provoquant la surprise et le questionnement.

Un article de la journaliste Kate Burt, dans *The Independent* retraçant la vie et l'oeuvre de John Hinde évoque les influences de ce dernier sur d'autres photographes charismatiques tels que le Britannique Martin Parr.

*The photographer Martin Parr, a long-time fan of the Hinde Studio, has described the postcards as "some of the strongest images of Britain in the 1960s and 1970s". He explains: "Hinde was showing off a palette much more colourful and saturated than ever before. He was fastidious about the colour, the saturation, the technique, and that paid off. He's the reason I moved from black and white to colour in the early Eighties*<sup>90</sup>.

John Hinde publia, entre autre, une série de photos intitulée *The Butlin's Holiday Camp*, offrant des paysages de complexes touristiques dont l'un d'entre eux se trouvait en Irlande. Les couples et les familles heureuses y sont représentés pratiquant les différentes activités proposées par le centre de vacances. La notoriété de John Hinde permis à ces photos d'être largement diffusées en faisant par la même la promotion du tourisme en Irlande. Ces cartes postales font partie de la culture populaire et du patrimoine irlandais.

L'émission *Cartai Phoist*<sup>91</sup> (signifiant : 'cartes postales' en gaélique) consacrée aux célèbres cartes postales de John Hinde et diffusée sur la chaîne TG4 témoigne également de la popularité de celles-ci, devenues aussi mythiques que les idéaux qu'elles véhiculent. Dans ce programme entièrement en langue gaélique d'une durée de 30 minutes des personnalités parcourent l'Irlande à la recherche des lieux iconiques photographiés par John Hinde et reconstituent les cartes postales en retrouvant les personnes qui ont été photographiées à l'époque et en leur demandant de reprendre exactement la même posture que sur la carte postale initiale. l'instant est immortalisé par une nouvelle photo.

Chez John Hinde comme chez Sean Hillen, il y a donc bien une idée de mise en scène, de théâtralisation. Les deux ne servant pourtant pas la même cause. Pour John Hinde qui a

---

89 Cette citation est également attribuée parfois à l'écrivain George Bernard Shaw.

90 Kate Burk, « *King of Technicolor Tourism: A New Exhibition Celebrates John Hinde's postcards* », 9 juillet 2011. Lie internet: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/king-of-technicolour-tourism-a-new-exhibition-celebrates-john-hindes-postcards-2307780.html>. [Consulté le 13 juin 2018].

91 <https://youtu.be/B2JmbCmabco> [Consulté le 2/07/2018].

compris que l'Irlande des années 1960 est en pleine mutation, il s'agit de promouvoir le tourisme en présentant l'île d'Émeraude comme un jardin D'Éden tout en prônant les valeurs nationalistes de courage et de dur labeur des gens de la terre, alors que pour Sean Hillen la mise en scène est un moyen de mettre en relief les incertitudes et la complexité d'un paysage rural sans véritables racines dont le futur est suspendu à un espace imaginaire où tout reste possible.

Sous l'impulsion du photographe britannique Martin Parr, une exposition a été consacrée à l'oeuvre de John Hinde au Irish Museum of Modern Art Dublin (IMMA) en 1993. Dans le documentaire *Hindesight*, le directeur du musée déclare :

*It was clear that the images were made and were successful because they were made on the same basis as the idealized landscapes of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century in painting. And it's also clear that in the popular imagination, the idea of the ideal landscape is very unconscious and is very deeply embedded. Hinde's images corresponded to that ideal.*

John Hinde reconnaît lui-même vouloir répondre aux attentes du public étranger en choisissant pour décors les Falaises de Moher, le Blarney Castle ou encore la région des lacs de Killarney :

*We wished that the visitor who bought the postcard and then looked at it later would feel that this, in fact, was the actual impression which he recorded in his mind when he was on this particular spot.*

Son approche est subtile car il anticipe sur une mémoire à venir des touristes qui garderont en tête non pas la réalité du paysage tel qu'il est vraiment mais celle embellie des cartes postales qu'ils pourront regarder à nouveau à souhait. C'est cette image persistante mais faussée qui va imprégner les esprits. On se situe bien dans la même perspective que *The Quiet Man*. John Ford a, de même, voulu montrer cette Irlande rurale idéalisée pour séduire à la fois un public américain et irlandais et qui avec le succès du film a finalement imposé cette image au reste du monde ainsi que les mythes qu'elle véhicule. Ainsi, il n'est à aucun moment question de réalité mais de l'interprétation des images que nous avons sous les yeux.

Concernant l'inspiration puisée dans le travail de John Hinde, Seán Hillen déclare :

*Irelantis comes of course from John Hinde who realized that the Irish State was trying to re-invent Ireland in a way that said: 'Wish you were here'. in fact as Luke Gibbons said: 'Wish 'I' was here'. It appealed to Irish people maybe because it was truer to the Ireland of imagination.*

Cette idée est confirmée dans l'article de Valérie morrison<sup>92</sup> : *La Déconstruction du Discours Politique de l'Image : L'Art Irlandais Post-nationaliste* :

*Dans les années 1950, lorsque les Irlandais étaient photographiés ou bien filmés par ce photographe Anglais, se dessinait l'image paisible de paysans rustiques. L'homme était alors perçu dans sa relation à la terre, l'un des paradigmes de l'idéologie nationaliste du début du siècle*<sup>93</sup>.

Seán Hillen, en remettant en cause la notion de paysage telle qu'elle est présentée dans les cartes postales de Hinde touche ainsi à un mythe iconographique.

Il y a donc bien une volonté similaire de la part des cinéastes et des photographes de démystifier les images du passé en se détachant d'un nationalisme jusque là dominant dans des films comme *Man of Aran* mais aussi en remettant en cause l'image d'une Irlande rurale romantique perçue aux yeux du monde comme un lieu de villégiature idéal. A travers des démarches différentes, ces derniers veulent réhabiliter une réalité gommée auparavant dans des films comme *The Quiet Man* ou dans les photos de John Hinde. Dans les films, des éléments comme la bande-son accompagnant l'image contribuent à apporter des informations supplémentaires et à modifier notre propre perception de l'espace à l'écran. La quasi absence de musique dans *Garage* traduit la détresse des paysages et opère comme un élément qui va à l'encontre des musiques jouées d'un film comme *The Quiet Man* exaltant les vertus nationalistes d'un paysage romantique. Ces silences offrent au spectateur un espace et un temps pour la réflexion. Les mouvements de caméra et la durée des plans à l'écran sont d'autres aspects typiquement cinématographiques qui différencient la démarche des cinéastes de celle des photographes. Dans les photos de *Shadowlands*, c'est le point de vue et l'angle de prise de vue qui est utilisé comme un langage. Il oriente et guide le spectateur vers des éléments essentiels. Que ce soit par le biais de l'imaginaire ou bien du réalisme social les œuvres des années 1990 incitent le spectateur à la réflexion. Elles lui offrent la possibilité de reconsidérer ses propres représentations mentales du paysage rural Irlandais. Même si celles-ci sont profondément ancrées dans les esprits, le contexte du Tigre Celtique et les modifications qui ont affecté le paysage rural révèle qu'elles ne sont pas figées et inébranlables.

Comme le souligne Luke Gibbons :

---

92 Maître de Conférence en Anglais à l'Université de Bourgogne à Dijon.

93 Valérie Morrison, « *La Déconstruction du Discours Politique de l'Image : L'Art Irlandais Post-nationaliste* ». Dans la revue : *Marges, Revue d'Art contemporain*, 2009.

*(...) stereotypes are somehow rebutted by a simple recourse to truth, as if, like the incarcerated remains of Egyptian tombs, they have only to be exposed to the harsh glare of reality to disintegrate before our eyes<sup>94</sup>.*

### **3 – Un paysage ré-inventé**

L’empreinte laissée par les colons britanniques a, comme nous l’avons vu, été longtemps présente dans le paysage. Le sentiment nationaliste suscité par un combat fervent contre l’occupant a également dominé l’art et les représentations des artistes. Le paysage a toujours été un puissant véhicule de ces idéologies : on cache, on censure, on gomme du paysage les réalités sociales qui témoigneraient du mal-être et des blessures du pays. Les artistes Irlandais dès qu’ils ont eu les moyens financiers et la possibilité de s’exprimer plus largement vont prendre le contre-courant de cette démarche en choisissant de révéler ce qui était auparavant dissimulé par la censure et par les idéologies dominantes. Ils vont agir comme un révélateur (dans le sens photographique du terme) qui correspondrait au moment de l’apparition de l’image sur le papier en dévoilant comme nous allons le voir, l’ambiguïté du paysage.

#### **3.1 – Un paysage atemporel**

Dans *Garage*, si le Pittoresque du courant romantique est parfois présent à travers des paysages montrant une nature à la fois sauvage et hostile, l’idée du Beau et du Sublime telle qu’elle apparaissait dans le courant romantique du 18<sup>ème</sup> siècle se trouve ici transfigurée. Les artistes nous montrent un paysage changé, métamorphosé. Il est le théâtre de drames géographiques liés à des drames humains. Le contexte des années 1990 impose une nouvelle approche de la part des artistes qui évoquent à travers leurs paysages le sentiment d’être en exil dans leur propre pays.

Cette description de l’Irlande rurale évoque un pays qui est comme paralysé, comme figé dans un paysage qui s’est arrêté dans le temps, bloqué par une économie à deux vitesses. Lenny Abrahamson interrogé sur son film *Garage* par Jason Wood dans le journal *The Guardian* en 2008 déclare :

*The building that we ended up using – and using with almost no alteration – was due to be knocked down to make way for new apartments, just like in the story of the film. Generally though, and all breathless news reports about the Celtic Tiger notwithstanding, most of Ireland looks like a lot like it always has<sup>95</sup>.*

---

94 Luke GIBBONS, Kevin Rockett, John Hill, *Cinema and Ireland*, Routledge, op. Cit. p. 40. p. 195.

95 Jason Wood, « *Garage: Q&A with director Lenny Abrahamson* », *The Guardian*, le 28 juin 2008. Lien Internet : <https://www.theguardian.com/film/2008/jun/28/features.culture> [Consulté le 16/07/2018].

Ce cadre et ces paysages qui semblent atemporels témoignent d'une Irlande rurale qui continue à vivre au même rythme en dépit des bouleversements économiques qui touchent le pays. Les pancartes et les publicités qui ornent les murs du garage pourraient appartenir aux années 1970 ou 1980. Toutefois, même ces petits villages ruraux vont se faire rattraper par l'urbanisation galopante du Tigre Celtique. Ce n'est qu'une question de temps.

Dans les photos de Kim Houghton, on peut dire que le paysage semble également suspendu dans le temps car toute activité y a été brutalement arrêtée. Ces habitations qui portaient l'espoir d'un futur prospère appartiennent déjà à un passé qui n'a pas eu le temps d'exister. Devenues 'habitations-fantômes', existant dans un espace irrationnel, elles sont synonyme d'un échec économique douloureux. Elles n'appartiennent ainsi ni au passé, ni au présent et sont exposées à un futur incertain. Les individus semblent prisonniers d'un espace menaçant.

### 3.2 – Les limites de la liberté.

On trouve en effet dans *Garage* comme dans *Shadowlands* l'idée d'une liberté menacée. Les individus se retrouvent malgré eux prisonniers de situations, de paysages, mais aussi de cadres (cinématographiques et photographiques) dont ils ne peuvent s'échapper. Certaines images évocatrices, comme la scène finale du film *Garage* ou encore certains clichés de *Shadowlands* traduisent bien cet enfermement des personnages dans un paysage qui finit par devenir semblable à une prison. Avant la 'disparition' finale de Josie, trois plans successifs de dix secondes chacun offrent la vue d'un ciel bleu au-dessus des toits traversés par le vol furtif d'un oiseau qui s'attarde sur les fils électriques. Ces images évoquent une liberté fragile et éphémère. De même, une des photos de *Shadowlands* représente un ciel bleu sombre, comme un regard porté au-dessus des lotissements abandonnés dans l'espoir d'une sérénité retrouvée. Or, il n'en n'est rien. Le sort de Josie semble déjà tracé et le statisme des lotissements vides reste sans réponse pour l'avenir. Dans les deux cas, la prise de vue en contre-plongée offre une ouverture sur un ciel cependant très sombre.



*Garage* : Trois plans successifs de dix secondes chacun montrant un ciel qui s'obscurcit.



*Shadowlands : Vue sur le ciel au dessus des Ghost Estates.*

Dans la scène au cours de laquelle Josie est interpellé par la police, on peut voir un plan sur le cheval blanc attaché par une corde à un pneu. A chacune de leurs précédentes rencontres, le cheval marchait librement dans un pré. Il apparaît maintenant comme le symbole de la liberté perdue de Josie. Il doit à présent passer par-delà la barrière pour aller le voir car le cheval ne peut plus venir vers lui. Les barrières, les grilles et les grillages sont souvent présents dans *Garage*. Josie les pose consciencieusement chaque soir pour fermer le garage qui représente sa prison virtuelle. Ces grilles s'interposent dans le paysage entre les personnages et leurs rêves, réduisant leur liberté à un espace minimum.



Le plan final du film nous montre le cheval blanc, symbole de liberté, qui s'avance vers nous avant de laisser place à un écran noir pour le générique de fin. Cette scène semble faire écho au début du film où le premier plan nous montrait Josie en train de marcher sur la voie ferrée

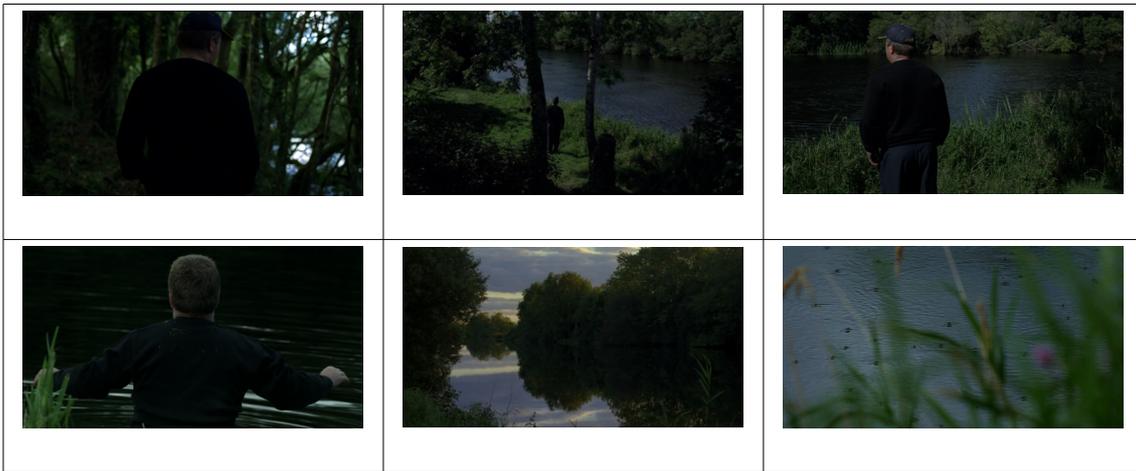
désaffectée avec toujours comme fond musical le son d'un violon. La musique, présente seulement sur les génériques du début et de la fin du film apparaît comme une parenthèse à l'intérieur de laquelle se déroule le drame.

Durant les cinq dernières minutes du film, la puissance évocatrice du paysage est renforcée par le drame qui s'y déroule. La caméra est portée à bout de bras et suit Josie dans son trajet jusqu'au lac. L'image est floue par moment. Elle est comme le reflet de la confusion et du désespoir de Josie qui se sent acculé, pris au piège. C'est le point de vue de Josie. On entend son souffle. Puis, il rentre dans le cadre et la caméra le suit sur le chemin qui le mène vers son destin tragique. On entend les bruits de la forêt. Josie est filmé à distance, de dos, la caméra l'observe de loin, comme si elle l'épiait, comme si elle était un témoin caché de la scène. Au beau milieu de cette nature luxuriante, il s'assoit par terre pour un instant. On voit d'abord un plan large du paysage majestueux, qui rappelle les peintures romantiques du 18ème siècle, suivi d'un long plan rapproché sur les têtards qui évoluent sur l'eau du lac, comme pour rappeler la place de l'homme et de Josie dans l'univers et sa modeste condition d'être humain sur terre. La caméra prend le temps de filmer la nature, se met au rythme de celle-ci et au rythme de Josie. C'est dans ce cadre pareil à un tableau où le beau et le Sublime trouvent encore un écho, que Josie va se fondre et se perdre.

Edmund Burke<sup>96</sup>, philosophe anglo-irlandais du 18ème siècle fut le premier à avoir rattaché au Sublime des qualités esthétiques, remettant ainsi en cause l'idée du Beau comme seul dépositaire de valeurs esthétiques. On retrouve dans cette dernière scène ce sentiment d'une nature à la fois magnifique mais intransigeante et terrifiante. Inspirant à la fois crainte et fascination, elle est le théâtre tragique des dernières heures de Josie. Son avancée silencieuse dans l'eau apparaît comme un sacrifice. L'individu est ramené à sa condition modeste et vulnérable au sein d'une nature qui le dépasse. Succède un plan noir d'environ six secondes suivi d'un paysage complètement déserté et sombre, plan sur des branches qui frissonnent dans le vent avec la caméra qui s'élève vers le ciel et évoque le drame sans le montrer.

---

96 Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, with several other additions by Edmund Burke, *op.cit.* p. 24.



De la même façon, les paysages de *Shadowlands* sont présentés comme des espaces froids et déserts semblables à une prison pour les quelques âmes qui y vivent encore. Les prises de vue parfois effectuées depuis l'intérieur des maisons abandonnées portent un regard vers l'extérieur déserté. Parmi les vingt-sept photos de la série, l'une d'entre elle représente deux chevaux blancs devant une maison inachevée. Cette image semble faire écho au cheval blanc du film *Garage* ou encore à celui du film *Into the West*<sup>97</sup>. Cette présente évoque la persistance d'une nature qui reprend ses droits là où l'homme a échoué. Comme le cheval de *Garage* qui s'avance à la fin du film vers le spectateur, les chevaux qui hantent les espaces vides de *Shadowlands* regardent, avec ce qui ressemble à de la curiosité, vers l'objectif de la photographe, sans effarouchement. Ils sont comme les premiers habitants de l'endroit. Semblant sortis de la légende de Tír na nÓgh (*Pays de l'éternel jeunesse dans la légende Irlandaise*), ce sont eux qui se réapproprient le paysage au milieu d'une nature redevenue sauvage et finalement indomptée par l'homme. Symbole fort, faisant référence aux légendes, l'image de ce cheval blanc renvoie également à une réalité du pays qui est celle des gens du voyage, éternels voyageurs dans leur propre pays, qui cohabitent depuis longtemps avec ces chevaux sauvages, nommés Cob Gypsies, qui vivent souvent en semi-liberté. La présence récurrente de ce dernier apparaît comme le rappel d'une liberté fragile et menacée pour une frange de la population. C'est également le symbole d'une parenthèse dans le temps et dans l'histoire. On ne sait pas ce qui va se produire après. Le paysage est suspendu dans le temps, restitué provisoirement à une nature originelle.

---

97 *Into the West* est un film de Jim Sheridan de 1992.



Ce caractère atemporel est d'autant plus vrai dans *The Fifth Province* dont la narration non linéaire ne fournit aucun repère au spectateur. Les scènes s'enchaînent et les situations se superposent, évoquant les pensées et le fil des réflexions de Timmy qui fonctionne par association d'idées. Il y a bien une progression et une apogée dramatique dans le film mais *The Fifth Province* se détache d'un mode de narration classique et chronologique et de l'image-mouvement qui représente une grande majorité des schémas de narration au cinéma. Le temps n'a plus la valeur linéaire qu'on lui confère d'ordinaire. Le passé envahit un présent qui cherche désespérément à trouver du sens dans une projection sublimée d'un futur qui reste inaccessible. L'écriture pourrait être une délivrance pour Timmy mais elle ne l'est pas et le chaos de ses pensées reste mêlé à l'incohérence anachronique des événements.

Cette question du temps est essentielle dans l'œuvre de Sean Hillen qui, à travers ses photo-montages, invente et crée des paysages pouvant s'inscrire à la fois dans le passé, dans le présent ou dans le futur. Certains éléments iconiques et traditionnels comme le cottage irlandais, les roulottes des gens du voyage ou des lieux mythiques comme les Falaises de Moher y sont parfois représentés côtoyant des objets futuristes ou anachroniques. La représentation de tempêtes ou de tornades est omniprésente, évoquant l'apocalypse d'un monde en implosion qu'il faut reconstruire et ré-inventer.

Sean Hillen évoque ces différents points et notamment son rapport personnel au temps qu'il considère comme particulièrement singulier. Il déclare : « *Time is fascinating to me and I think that with part of Irelandis, part of the collage, you're compacting all these things. (...) photo-montage in general, I think, is the act of condensing time.* »

Le fait d'avoir grandi au coeur du conflit Nord-Irlandais a également contribué à la vision qu'il offre dans ses collages d'un monde apocalyptique qui ne peut renaître qu'en repartant selon lui de zéro :

*Joyce said that Ireland was occupied twice : first by Roman and by Briton.. Intellectually occupied, you know, and his job was to liberate the whole national psyche from these oppressions. You have to destroy it in order to liberate it.*

Nourri des bandes dessinées de science-fiction des années 1950, l'imagerie qui les peuple sera également très influente. Ces éléments font de l'œuvre de Sean Hillen une création unique et innovante qui propose une perspective du paysage irlandais sous un angle qui n'avait jamais été abordé auparavant. A propos du contexte des années 1990 et du Tigre Celtique, dans lequel *Irelantis* a vu le jour, Sean Hillen déclare :

*Someone said : Ireland became post-modern without ever becoming modern, and that's true. We've seen it also happening with China. Living the both things at once. It was sudden and the past persisted into the future.*

Cette idée d'une Irlande devenue post-moderne alors même qu'elle n'a pas eu le temps d'entrer dans l'ère moderne est un élément qui caractérise bien la période du Tigre Celtique. Dans son livre intitulé *Le Tigre Celtique en Question*<sup>98</sup>, Catherine Maignant, professeur d'études irlandaises à l'Université Charles de Gaulles à Lille III, décrit les rapports complexes entre modernité et post-modernité. Selon cette dernière : (...) *la modernité est donc « un mode de civilisation caractéristique qui s'oppose au mode de la tradition, c'est à dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles »*<sup>99</sup>.

Se pose alors la question de savoir comment définir la post-modernité. Elle ajoute plus loin :

*Il n'y a effectivement rien de palpable ni de nommable au-delà de la modernité, éternel présent en perpétuelle mutation tel que le siècle précédent le définit. Parler de post-modernisme est encore parler de modernité ; la référence du post-national est toujours le national, la référence du post-culturel est toujours le culturel, et ainsi de suite*<sup>100</sup>.

Catherine Maignant évoque également le point de vue du sociologue Anthony Giddens qui dans son livre intitulé *Les Conséquences de la Modernité* : (...) *situe l'éventualité d'un au-delà de la modernité qui pourrait s'appeler post-modernité, dans un avenir incertain, sinon utopique.*

---

98 Catherine Maignant, *Le Tigre celtique en question, L'Irlande contemporaine : économie, état, société*, op.cit. p. 7.

99 Encyclopaedia Universalis, vol. XI, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1968, p. 139.

100 Catherine Maignant, *Le Tigre celtique en question, L'Irlande contemporaine : économie, état, société*, op.cit. p. 7. p. 175.

Durant cette ère souvent qualifiée de post-moderne en Irlande correspond un cinéma soumis d'une part aux contingents de la mondialisation et qui se trouve d'autre part imprégné de l'héritage d'un passé constamment revisité.

Les artistes de la période du Tigre Celtique révèlent l'envers du décor d'une façon suggestive évoquant les conséquences des ambitions démesurées des hommes. Ce qui était auparavant caché, laissant dans l'histoire une trace mensongère des événements se répercute finalement jusque dans le présent. A la lueur de la situation présente on peut comprendre le passé et le reconsidérer avec un nouveau regard. L'art participe à cette construction de l'histoire d'un peuple car ce qui reste dans les esprits se sont souvent des images.

### 3.3 – Des paysages imaginaires : mouvements et transformations du paysage

« *Sometimes, the imagination is a safer place.* » (*The Fifth Province*)

En Irlande, les Provinces sont au nombre de quatre : Ulster, Connacht, Munster et Leinster. 'The 5th Province' (La 5ème Province), est un espace imaginaire, un espace intérieur où chacun se projette et élabore sa propre représentation d'une Irlande idéale. C'est aussi une façon de rassembler la diaspora irlandaise autour de la nation. L'expression a été popularisée par la présidente Mary Robinson qui déclara lors d'un discours à Dublin Castle le 3 décembre 1990 :

*The fifth province is not anywhere here or there, north or south, east or west. It is a place within each of us. It is that place that is open to the other, that swinging door which allows us to venture out and others to venture in.*

Dans une scène de *The Fifth Province*, la présidente qu'imagine Timmy déclare, comme en écho à ces paroles : *The 5th Province is a Province of magic, of passion of possibilities.*

Ainsi, dans *The Fifth Province* le paysage est le reflet du paysage mental de Timmy. Paysage intérieur d'une Irlande imaginaire qui lui échappe constamment. Les scènes sont filmées de façon onirique : l'image est souvent décalée par rapport aux dialogues. Elle est le reflet du fil de la pensée qui navigue d'un paysage mental à un autre. La pensée est déjà dans un autre paysage qui n'arrive sur l'écran qu'après-coup.

Son psychanalyste demande à Timmy d'imaginer : « (...) *a cow by the water in the morning sun.* » mais l'esprit de Timmy est constamment perturbé. Il lui répond : « *I can't. I just can't.* ». Le paysage ne peut pas être représenté, même mentalement, comme il était avant. Même s'il est familier, il y a quelque chose de l'ordre de l'amnésie qui l'en empêche. Amnésie d'un pays en mutation qui a du mal à retrouver ses repères. La carte géographique mentale de Timmy est

confuse mais le psychanalyste lui explique qu'il créait pourtant lui-même ce qu'il imagine : « *Think, maybe this terrible mother of yours, maybe she is terrible because you imagine her that way.* » Timmy répond: « *No, she's real enough.* ». Et l'homme lui explique ce qu'est un 'tulpa' :

*A tulpa is being brought to life by your own imagination. You yourself call it. You create it. But there is a hitch. The bloody thing can take on a life of its own. (...) You are an artist. You can create a tulpar.*

L'individu a donc le pouvoir et de la responsabilité de se ré-inventer et de ré-inventer le monde qui l'entoure. Mais, contrairement à Josie dans *Garage*, Timmy fait preuve d'un grand pessimisme et dit: « *It wouldn't work* ». Sa terrible mère (faisant également référence à la Mère Nation) représente l'Irlande du passé, celle qui le hante et dont il ne peut se défaire. Se 'recréer' c'est remplacer cette mère envahissante et opérer sa propre renaissance. Ainsi, l'imagination de Timmy navigue entre ces mondes incertains incapable de trouver sa place. Il y a cependant la nécessité de ré imaginer un paysage en mouvance constante qui se redéfinit sans cesse dans une auto-construction constamment inachevée, ouverte sur une multitude de possibles. *The Fifth Province* de Timmy, c'est une carte géographique mentale imaginaire sur laquelle il part à la recherche de ses racines mais aussi de son destin. Il essaie de comprendre son présent tout en tentant d'envisager un futur meilleur. C'est ce que nous donne à voir le film qui embarque le spectateur dans des paysages mouvants sur une carte géographique incertaine. C'est à la fois l'Irlande avec ses frontières, sa réalité multiculturelle mais aussi celle de la diaspora pour laquelle Timmy essaie de trouver une unité et une cohérence.

Le psychanalyste demande à Timmy d'imaginer des paysages ruraux pour le guider dans une introspection vers son enfance. La phrase : « *Imagine a spring day with lake water lapping, with low sounds by the shore.* » est récurrente dans le film. Elle fait référence aux vers d'un poème de William Butler yeats (1865-1939), *The Lake of Inisfree* :

*I will arise and go now, for always night and day  
I hear lake water lapping with low sounds by the shore<sup>101</sup>;*

Le nom de Inisfree est symbolique ici. L'hôtel de Timmy s'appelle le Inisfree Hotel. Dans *The Quiet Man* le village imaginaire où revient Sean Thornton s'appelle également Inisfree. Ce nom résonne comme un havre de paix pour une Irlande en quête d'un paradis perdu, dissimulé entre l'imaginaire et le réel. Mais ce paysage rural idyllique est constamment menacé. Ainsi,

---

101 *The Lake Isle of Innisfree* est un poème de douze vers composés de trois quatrains écrit par William Butler Yeats en 1888. Il a été publié pour la première fois dans le *National Observer* en 1890.

plus tard, le psychanalyste, expulsé avec sa roulotte du terrain où il résidait se voit propulsé sur la route. La roulotte en mouvement finissant sa course au beau milieu d'un lac, portée à la dérive.

Marcellino met en scène un événement de guerre qu'il dit avoir vécu en reconstruisant sur la table, avec les éléments de l'hôtel une scène historique. On est dans l'idée que chacun met en scène sa propre vision de l'histoire. Cela est possible et rien n'est figé.

Lors de ses trajets en mobylette, Timmy traverse également des paysages de chantiers en mutation, Il y a des barils entassés, des panneaux de travaux, des tractopelles, les routes sont balisées, en voie d'aménagement (*road re-alignment*). Lorsqu'il arrive à la hauteur d'un homme vêtu de jaune il lui dit:« *This was once the road to Paráh* ». L'homme lui répond: « *This one is for Brussels, Belgium.* »

Avec *Irelantis*. l'Irlande est présentée comme une terre d'ambiguïté et de paradoxes. Les paysages sont en mouvance. L'artiste procède à un déplacement de certains monuments mythiques qu'il transporte dans des lieux complètement nouveaux et inattendus. Ainsi, les pyramides d'Egypte, le Colisée ou des temples Grecs se retrouvent propulsés dans la campagne Irlandaise luxuriante et une banquise glacée flotte au pied des célèbres falaises de Moher.

Même dans *shadowlands*, certains paysages semblent parfois surréalistes. Les chevaux dans le paysage abandonné évoquent d'une certaine manière ce même sentiment d'un paysage décalé et tourmenté.

Cependant, le paysage rural n'est pas une page blanche sur laquelle les artistes partent de zéro.

Ce paysage jusque là intouchable est reconsidéré, découpé, déplacé, questionné, transporté dans un autre cadre, prenant ainsi un autre sens. Il reste alors d'autant plus difficile pour les individus de définir leur propre identité et de se situer dans ce monde en mutation.

## II – Ruralité et Identité

### 1 – Identité rurale dans le contexte de la globalisation :

Dans l'ouvrage intitulé *Re-inventing Ireland*, Debby Ging, professeur à la School of Communications de l'université de Dublin, souligne le fait que la première vague de films réalisés sous l'Irish Film Board de 1981 à 1987 se positionnait ouvertement contre le nationalisme officiel prôné par le gouvernement. Elle rajoute:

*Since the 1990s, however, a booming economy and the onslaught of globalisation have started to erase this type of self-questioning in favour of a more remarkable vision of Irishness, whereby Irish identity has become more a global commodity than a means of critical self-questioning<sup>102</sup>.*

Elle cite toutefois *The Fifth Province* comme faisant partie de « (...) a handful of notable exceptions. »

Le fait que l'Irlande des années 1990 soit impliquée dans ce processus de mondialisation est abordé à plusieurs reprises dans les œuvres étudiées. Les personnages sont tournés vers le monde extérieur, conscients du décalage entre le monde rural dans lequel ils vivent et l'effervescence d'une activité économique qui se développe au-delà des frontières, en Europe mais aussi dans le reste du monde. Les voyages vers ces pays inconnus sont pour Carmel, comme pour Josie, inaccessibles. Restent des noms, des images, des logos (la casquette de Josie porte l'inscription: *Australia*). Des noms de villes inconnues, comme Bruges, prennent aux yeux de Josie une connotation exotique, opèrent une fascination sur ce dernier qui pose de nombreuses questions sur ses voyages au camionneur de passage qui traverse l'Europe. Il lui dit : « *Lucky man !* ». Josie est le témoin innocent de ce nouveau contexte économique qui redéfinit l'identité de son propre pays. Il continue cependant à se contenter de ce qu'il a. Il y a un contraste entre le mode de vie modeste de Josie qui tourne en rond dans un contexte rural sur le déclin et un pays pris dans l'effervescence de la globalisation. Son activité quotidienne au garage apparaît comme un acte de résistance. Il s'agit de la survie d'un monde rural menacé qui se raccroche à ce qui lui reste.

---

102 Debbie Ging, « *Screening the Green : Cinema under the Celtic Tiger* », in : *Reinventing Ireland ; Culture, Society and the Global Economy*, Chippenham, England, 1988, p. 190-191.

La mondialisation, si elle profite à une partie de l'Irlande industrielle moderne place toutefois l'Irlande rurale dans une position difficile. Josie, dans *Garage* mentionne le fait qu'il est content d'avoir un travail. On le voit répéter ses gestes quotidiens au garage.

Il annonce aux personnes du pub qu'il fréquente : « *On ouvre les week-ends comme ça se construit. On va faire les nocturnes. Il y a du passage. Oui, ça se construit au bord du lac.* » Mais la prospérité du village est toute relative dans le sens où ses habitants n'en bénéficient pas directement. Les autres hommes du pub expliquent à Josie que son patron Gallagher l'exploite. Le garage est en situation de déclin et est amené à disparaître à court terme et le laissera désœuvré. Josie ne coûte pratiquement rien à son patron qui continue à retirer quand même du bénéfice de son garage. Ensuite, il se débarrassera de Josie.

Il en est de même avec la petite épicerie de Carmel. Elle offre la même représentation d'un temps ancien, figé, archaïque, loin de tout modernisme. Devant la devanture on peut voir des produits de première nécessité tels que de la tourbe et du charbon. Carmel possède encore une vieille caisse enregistreuse. Quand il se rend à l'épicerie Josie achète très peu car il est en difficulté financière. Carmel lui donne des pommes . En ajoutant avec amertume : « *A moitié pourries, comme nous tous ici.* »

Dans un entretien avec Conn Holohan<sup>103</sup> pour la revue *Estudios Irlandeses*, Lenny Abrahamson expose son point de vue sur la notion d'« Irishness ». Il explique notamment le fait que, bien que son film s'inscrive dans le contexte de l'Irlande rurale, il contient principalement selon lui des valeurs universelles qui peuvent se retrouver partout ailleurs. Il évoque :

*That method of the concrete blossoming into the universal.(...) Although it's set in rural Ireland, the rural is a context in which you can look at isolated lives, of which there are many in cities as well. (...) I don't think what I'm trying to say is look at how miserable rural Ireland is. For me, what is radical about Garage is that it's got the sensibility of a European film applied in Irish rural context<sup>104</sup>.*

La notion d'identité Irlandaise (*Irishness*) reste vaste et complexe dans ce contexte de mondialisation. Il y a le sentiment, de la part des artistes de faire partie d'une Europe ouverte sur le monde tout en étant conscients de leurs appartenances à une tradition rurale et une identité souvent difficile à affirmer. Marquée par une colonisation de longue date, une

---

103 Professeur de cinéma à The Huston School of Film and Digital Media, National University of Ireland Galway.

104 Conn Holohan, « *Interview with Lenny Abrahamson* », *Estudios Irlandeses*, Published : 15 Mars 2008. Lien internet : <https://www.estudiosirlandeses.org/2008/03/interview-with-lenny-abrahamson/> [Consulté le 8/07/2018].

frontière séparant le nord et le sud, une diaspora importante et des mouvements migratoires récents, l'identité Irlandaise se définit aujourd'hui par une multitude d'ethnies qui rendent la définition du terme Irishness plus vaste et plus riche qu'il n'y paraît. Debbie Ging<sup>105</sup> évoque à propos des films des années 1990:

*(...) a shift away from national preoccupations towards individual ones. However this does not always mean that the resultant films have nothing to do with contemporary Irish experience. As McLoone points out: 'Even if these films are not politically engaged, they can be engaged with politically' (2000:168)<sup>106</sup>.*

Cette description peut s'appliquer à un film comme *Garage*. Ce film minimaliste centré autour d'un personnage à travers lequel le metteur en scène a principalement voulu apporter une réflexion existentielle s'avère également être le reflet de son époque et le témoin de l'histoire de son pays.

Toutefois, Debbie Ging établit une distinction entre cette idée qui ressort des images cinématographiques et celle de préoccupations identitaires qui selon elle sont bien présentes dans la réalité. Le fait que les cinéastes Irlandais produisent des films destinés à un public international correspond au besoin de s'inscrire dans ce phénomène de mondialisation du monde moderne. Ce qui n'exclut pas que dans la vie de tous les jours la question de l'identité Irlandaise reste bien une préoccupation majeure : « (...) it would seem that issues of identity now concern Irish people more than ever before, and that the definition of 'Irishness' has never been more contentious. »

Dans *The Fifth Province* le psychanalyste dit à Timmy : « *What if you imagined yourself as a man of the world ?* » La roulotte de ce dernier est décorée de divers objets exotiques évoquant des pays lointains. On y voit une statue Hindoue qui induit la sérénité et la méditation et évoque l'Orient. Marcellino, le mystérieux personnage sorti de l'imagination de Timmy revêt tour à tour différentes identités. Il symbolise le fait que l'Irlande n'est plus un pays fermé sur lui-même et, dans la quête de sa propre identité, Timmy se projette à travers ces personnages qu'il assimile comme une partie intégrante, idéalisée de lui-même. Réminiscences des rêves de son enfance : on voit des avions suspendus dans sa chambre, peut-être une admiration de longue date pour l'aviation. Ce personnage semble synthétiser les idéaux dans lesquels Timmy se projette. Il représente l'élégance et le raffinement et symbolise en même temps un certain exotisme dans son accent. De même, Diana De Brie a un accent français et utilise des expressions françaises par moments. Elle a toutefois des origines irlandaises. Cette ouverture

---

105 *op.cit.* p.191.

106 *op.cit.* p.191.

sur l'Europe représente donc également une nouvelle façon de communiquer. Il faut dépasser la barrière de la langue afin d'accepter et d'intégrer d'autres cultures. Lors d'une conversation avec Timmy, Marcellino est contrarié car Timmy n'a pas compris ce qu'il a dit: « *What do you mean ? I don't think you are following.* » Il improvise alors une maquette sur la table pour lui expliquer la situation. Il s'agit donc d'une Irlande qui doit re-définir son identité, non plus en se plaçant dans la périphérie, comme par le passé, mais en devenant partie intégrante de l'Europe et du contexte mondial. Comme le souligne Estelle Epinoux<sup>107</sup> à propos de *Garage* et *The Fifth Province* : « *Both films present rural Ireland as a limited space but within the island of Ireland as part of Europe and the rest of the world.* »

De même, la présidente de la république dont Timmy est secrètement amoureux est une femme de couleur qui représente le changement, l'ouverture sur le monde et l'espoir d'une humanité meilleure. Le poème de Yeats qu'elle lit pendant son discours: *The Clothes of Heaven* (1899) évoque le désir d'un amour partagé malgré la fragilité et le désœuvrement de la situation :

*But I, being poor, have only my dreams ;*

*I have spread my dreams under your feet ;*

*Tread softly because you tread on my dreams*<sup>108</sup>

L'art apparaît alors comme un moyen de transcender cette situation. La présidente continue son discours en apportant ouvertement son soutien aux artistes : « *The president sends all her best wishes to all the writers of Ireland.* » Elle dit aussi : « *Sometimes I get tired. Sometimes I wonder what it's all about. I'm just glad that there are artists and writers out there, imagining things.* »

Timmy sourit car ces paroles qu'il imagine prononcées par la présidente sont le reflet de ses propres désirs : désirs d'une Irlande qui reconnaisse la valeur de ses artistes et les soutienne dans leur processus de création. Timmy, qui souhaite se voir reconnu en tant qu'artiste avec sa particularité rurale, dans son pays. Il y a chez lui une incapacité et une peur à se détourner de ces traditions. Diana lui dit : « *You mean you can only write stories about irish mothers, priests, sexual repressions and also the terrible miseries of the rural life ?* »

---

107 op.cit.

108 *Aedh Wishes for the Cloths of Heaven* est un poème écrit par William Butler Yeats publié en 1899 dans son troisième volume de poésies *The Wind Among the Reeds*.

Timmy et Diana représentent deux mondes séparés, cloisonnés qui ont du mal à s'harmoniser. Diana représente la mondialisation, l'ouverture sur le monde et une nouveauté qui effraie Timmy car elle va à l'encontre de ce que lui a inculqué sa mère (qui symbolise l'Irlande traditionnelle). Diana raconte à Timmy : « *My mother she sang in every opera in Europe, South America, Asia a lot. My father was always away on business. I never knew them...Milan, Rio, Jakarta..I had some annies in every continent.* » Diana, représente la modernité et tente de séduire Timmy à maintes reprises. Mais Timmy est à la fois attiré et apeuré. Il lui répond : « *Can't you see I live for the old mother* ».

Quand Timmy arrive au centre de conférence, on peut voir le drapeau Européen et le drapeau de l'Irlande côte à côte. On entend une musique Andalouse. Il y a un contraste entre l'isolement habituel de Timmy et le côté social de l'événement qui regroupe des artistes de diverses nationalités. Timmy déambule dans ce bâtiment où il semble se perdre.

Ce séminaire qui met en présence des artistes de différents pays permet également un moment de réflexion commune sur la création artistique. Sur un écran est projetée une reconstitution de la scène du meurtre sous la douche dans le film *Psycho (1960)* d'Alfred Hitchcock. Ce qui est intéressant dans cette reconstitution, c'est qu'il s'agit de plans successifs où Diana de Brie est elle-même mise en scène. Il s'agit de plans imités du film et non du film original. C'est également Diana qui commente la scène. Elle y projette ses propres visions et nous donne donc sa propre interprétation du film. Son ombre se dessine en même temps sur l'écran. Cette scène nous montre que la mondialisation existe au niveau économique mais aussi au niveau culturel. L'influence du cinéma américain est fortement présente dans la culture irlandaise, toutefois, le film revendique le droit de se réapproprier les œuvres et de les réinterpréter. De la même façon que les photo-montages de Sean Hillen en désacralisent les icônes et les mythes réinventent les images du passé.

Ce séminaire multiculturel est en quelque sorte le reflet d'une Irlande qui s'interroge sur ses propres processus de création, sur son histoire et sur son identité culturelle dans ce contexte de mondialisation.

« *Who is it ? Is there a woman down there ?* » demande la mère de Timmy. 'The Brussels' woman' représente une menace pour la vieille Irlande. Les deux femmes se livreront à un combat sans merci d'où la mère sortira vaincue mais où Timmy retrouvera un certain équilibre. Les personnages des oeuvres étudiées restent ainsi des anti-héros en marge de la société à la recherche de leur identité. .

## **2 – Des personnages en marge**

Josie et Timmy sont des personnages en marge de la société. Ce sont des anti-héros qui tentent de survivre comme ils le peuvent dans un environnement hostile.

Dans *Garage*, Josie apparaît comme un *Forrest Gump*<sup>109</sup> pris malgré lui dans le cours de l'histoire de son pays avec un optimiste imperturbable. Inébranlable au milieu de la crise il symbolise cet état originel de l'enfance où tout est possible. En effet, Josie possède une spontanéité et une innocence que les autres adultes qui l'entourent ont perdu. La tragédie est dans cette ambivalence : Josie n'est pas corrompu ou perverti comme peuvent l'être les adultes. Il trouve une amitié et du réconfort auprès du groupe d'adolescents desquels il se sent proche, s'autorise à faire des blagues utilisant cet humour qui le rapproche des jeunes. Il pense montrer 'un truc marrant' à David en lui présentant une cassette vidéo donnée par un camionneur de passage mais c'est ce même objet (un film pornographique) qui le conduira à sa perte. Le film questionne ce qui est de l'ordre de la maturité. Ce qui définit la maturité d'un individu renvoie également à la maturité d'un pays qui a du mal à s'affirmer. Il y a des points communs entre les personnages de Josie et Timmy : leur timidité, leur maladresse, leur manque d'assurance et leurs convictions cependant. Il y a chez eux quelque chose lié à l'enfance, jusque dans la sonorité de leur nom. Une enfance qui n'arriverait pas à rentrer dans l'âge adulte. Mais là où Timmy est dans l'introspection et la réflexion, Josie est dans l'acceptation pure et innocente de son sort.

Dans le bonus du film présent sur le DVD de *Garage*, Lenny Abrahamson en parlant de son personnage déclare :

*On le voit, tout au long du film, se convaincre que c'est un bon village. (...) Au fond de lui il est conscient qu'il ne partira jamais. C'est pourquoi il doit garder une image positive de l'endroit où il vit. » (sous-titrages)*

Dans une des scènes, il dit à l'homme déprimé qui cherche de la compagnie au bord du lac qu'il n'aime pas l'entendre critiquer le village. De même quand les gens sont méchants, voire cruels avec lui, au pub il se force à minimiser les choses et à les considérer comme une simple plaisanterie. Pour Lenny Abrahamson :

*C'est ce qui reste quand tous les gens avec une énergie dynamique sont partis. Il ne reste que les gens qui sont trop déprimés ou trop vieux ou juste pas assez bien dans leur peau ou encore comme Josie incapables de partir. (sous-titrages)*

---

109 Film Américain de Robert Zemeckis (1994).

Lenny Abrahamson filme les personnages comme il filme les paysages, en prenant son temps, dans le silence, en s'attardant longuement sur les expressions du visage de Josie, son attitude, sa démarche, qui expriment ce qui n'est pas présent dans le dialogue. Ici, le mouvement est langage. La scène finale est comparable à un film muet ou tout est dit dans les gestes, dans la démarche et dans les expressions.

Du fait de sa solitude Josie est en perpétuelle recherche d'amitié. Il veut donner à manger et à boire à David comme au cheval qu'il va voir et nourrit régulièrement.

Carmel, la jeune vendeuse de l'épicerie, se sent obligée de mettre les choses au clair avec Josie qui est attiré par elle. Il se voit ainsi constamment renvoyé à son état de solitude et de manque affectif.

Les mêmes frustrations sont présentes chez Timmy dans *The Fifth Province*. Supervisé par sa mère comme un enfant il ne peut s'épanouir dans sa vie personnelle et amoureuse.

Josie s'excuse et se justifie tout le temps, tout comme Timmy qui s'excuse constamment de ce qu'il est ou de ce qu'il n'est pas, de ses paroles, de ses sentiments ou de faire exploser des objets ! Ce sont des personnages en décalage, qui ne trouvent pas leur place dans la société.

Profondément ancrés dans une Irlande rurale traditionnelle ils sont également des marginaux chacun à leur façon.

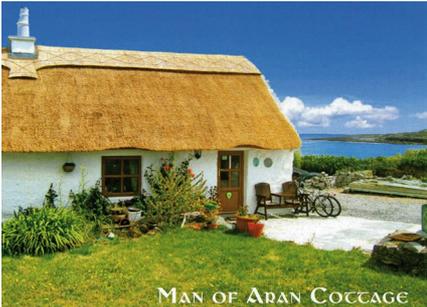
Dans *The Fifth Province*, les séances de psychanalyse sont récurrentes tout au long du film. L'introspection du personnage apparaît comme la métaphore d'une réflexion que ferait le pays sur lui-même. Cette introspection est difficile, douloureuse. Le psychanalyste demande à Timmy : « *Is there any place you'd like to think about ? Some place from your childhood.* » Gros efforts de Timmy qui évoque brièvement : « *We went to the lake of Glendalough once* ». Lieu mythologique qui apparaît dans son esprit comme une image de l'enfance mais il ne peut en dire plus. Il y a une difficulté à se confronter à son passé pour parvenir se définir dans le présent. La nature apparaît alors, pour les deux personnages comme un lieu de régénération susceptible d'apporter des réponses. En effectuant des fouilles archéologiques, Marcellino découvre des objets qui racontent l'histoire passée du pays. Ces personnages en marge sont en quête d'une identité et comme des explorateurs partent à la redécouverte de leur propre pays avec l'espoir d'y trouver leur place. Josie en parcourant sans cesse le paysage, Timmy en questionnant les vestiges du passé et en les confrontant aux changements du présent. On peut ainsi se demander comment sont abordés ces deux symboles importants en Irlande que sont : l'habitation et la famille.

### **3 – Les lieux d’habitation et la famille en milieu rural :**

#### **3.1 – Les lieux d’habitation**

L’image du cottage traditionnel a longtemps perduré comme symbole de l’Irlande rurale. C’est le premier lieu où se rend Sean Thorton de retour dans son petit village dans *The Quiet Man*. Il s’agit du cottage familial dont lui parlait sa mère. Il rachète et rénove ensuite ce dernier qui a été inhabité depuis longtemps. Le cottage représente la tradition et est rattaché à un nationalisme qui a longtemps dominé le cinéma sur l’Irlande. A propos du tournage de *Man of Aran*, Isabelle Le Corff<sup>110</sup> dans son article *Esthétique du Kitsch et Ruralité dans le Cinéma Irlandais* écrit :

*Lorsqu’au début des années 1930, Robert Flaherty s’installa à Inis Mor, l’une des îles d’Aran, pour le tournage de Man of Aran qui allait durer deux ans, il fit construire un cottage conformément aux règles de l’habitat traditionnel sur l’île. Dans les années 1950, le photographe John Hinde, qui cherchait à réaliser des vues typiquement irlandaises, s’enthousiasma devant ce cottage blanc au toit de chaume et le photographia, faisant diffuser l’image sous forme de cartes postales, avant d’apprendre que le cottage avait été bâti pour la famille Flaherty pour qu’elle y séjournât pendant le tournage. Le vrai devint instantanément faux et copie du vrai<sup>111</sup>.*

	
<p><i>Le cottage de Man of Aran</i></p>	<p><i>Irish Thatched cottage, Bunratty, co. Clare, Ireland, John Hinde.</i></p>
	
<p><i>Sean Thornton (John Wayne) de retour à Inisfree (The Quiet Man).</i></p>	<p><i>The 'Quiet Man' Cottage in Meeting House Square, Temple Bar, Dublin IRELANDIS, Sean Hillen.</i></p>

110 Isabelle Le Corff est maître de conférence HDR à l’université de Bretagne Occidentale.

111 Isabelle Le Corff, « *Esthétique du Kitsch et Ruralité dans le Cinéma irlandais* », Revue LISA e-journal, vol. XV-n°1, 2017 : Les Spécificités du Kitsch dans le Cinéma Anglophone. Lien internet : <https://journals.openedition.org/lisa/9062> [Consulté le 8/07/2018].

Aujourd'hui aménagé en Bed & Breakfast, 'The Man of Aran Cottage' continue à susciter l'intérêt, suspendu entre fiction et réalité.

Certains films comme *Poitin* vont, dans les années 1970, modifier cette image idyllique du cottage en le présentant comme un lieu de drame et d'agression. Avec *Garage* et *The Fifth Province* l'image du cottage a complètement disparu. Elle est remplacée par des lieux sombres, inquiétants et impersonnels tels qu'un garage ou un hôtel. Dans les années 1990, avec le boom économique les projets de lotissements fleurissent un peu partout et les vieilles bâtisses sont détruites pour être remplacées par des logements neufs. A propos du tournage de *Garage*, Lenny Abrahamson confie, dans une interview au journal *The Guardian* :

*With the garage itself we were very lucky. The building that we ended up using – and using with almost no alteration – was due to be knocked down to make way for new apartments, just like the story in the film*<sup>112</sup>.

Ce garage qui est à la fois le lieu de travail et le lieu de vie de Josie est un endroit sombre et froid où il vit dans la solitude.

De même, l'hôtel que gère Timmy dans *The Fifth Province* est un endroit à l'aspect extérieur inquiétant aux références Hitchcockiennes. La première apparition à l'écran de l'hôtel le présente se détachant à l'aube sur un fond sombre qui rappelle la maison d'Alan Bates dans *Psycho* ou encore les peintures d'Eward Hopper qui témoignent d'une Amérique de la solitude. Seules les fenêtres sont éclairées. C'est un lieu qui semble hanté par le passé (la mère omniprésente de Timmy, comme celle d'Alan Bates dans *Psycho* fige l'endroit dans un espace-temps lugubre qui ressemble à une prison). L'enseigne de l'hôtel est surmontée d'une harpe en fer forgée, symbole de l'Irlande. Un léger travelling vers la droite et vers la maison, faisant disparaître l'enseigne du cadre. . À l'intérieur, on peut voir un animal empaillé (autre clin d'oeil à *Psycho* d'Alfred Hitchcock). Le mobilier est vieillot, sophistiqué et très Kitsch. Timmy dira plus loin : « *I hate this place !* »

L'endroit où vit le psychanalyste de Timmy est également un endroit insolite. Il s'agit d'une roulotte rouge qui rappelle celles des gens du voyage et se trouve à milieu d'un cercle formé par des clôtures en bois. Elle se différencie et se distingue de la maison traditionnelle principale qui est juste à côté. L'image du cercle est également présente sur les murs de la roulotte : on y voit des cercles ésotériques et l'homme semble posséder un savoir inspiré par

---

112 Jason Wood, *Garage* : Q&A with director Lenny Abrahamson, *The Guardian*, Saturday 28 June 2008. Lien internet : <https://www.theguardian.com/film/2008/jun/28/features.culture> Accédé le 8/07/2018

des philosophies venues d'Orient. La roulotte constitue un centre, un lieu stratégique où Timmy vient chercher des réponses à ses angoisses existentielles. Il ne cherche pas de réponse dans la religion traditionnelle qui est celle de sa mère. L'endroit où se trouve la roulotte ressemble à un lieu de subsistance et de survie organisé de façon méthodique et réfléchi. On y trouve une certaine géométrie malgré un apparent désordre. Au centre : une ruche, un petit poulailler, des bûches, de la tourbe, un banc, une brouette, une chèvre. La maison a des roues. C'est un foyer 'mobile'. Cela évoque l'idée qu'on peut s'extraire de ses racines, qu'on peut bouger. Elle représente donc une certaine liberté mais aussi un mode de vie marginal loin de la modernité des villes et du progrès.

Vers la fin du film, la caravane est tractée par une voiture alors que le psychologue est expulsé car il n'a pu payer son loyer. Dans la maison mouvante ils regardent les paysages défiler. La caravane se retrouve ensuite dans l'eau, précipitée au beau milieu d'un lac. Le psychanalyste dit à Timmy : « *Men living permanently between two worlds. Unable to enter either completely.* ».



Avec *Shadowlands* on est bien loin de l'image chaleureuse du cottage traditionnel. L'abondance des maisons vides dans le paysage donnent au contraire une impression de désolation. Pendant le boom du Tigre Celtique, certaines habitations comme le garage de Josie sont détruites pour laisser place à des logements neufs mais avec la crise qui s'en suit les paysages se retrouvent à la fois désertés de l'empreinte du passé et par les espoirs du futur.



À gauche : *Ghost Estate*. À droite : *Cnoc Aniuir*, one of six unfinished housing estates on the Carrick-Drumshanbo road, Co. Leitrim. *Shadowlands*, Kim Haughton.

L'univers d' *Irelantis* offre quant à lui une vision décalée des habitations en les transposant dans des contextes inhabituels. Extirpées de leur environnement premier, elles deviennent par le biais du photo-montage des objets mouvants qui, comme la roulotte de *The Fifth Province* peuvent voyager dans le temps et dans l'espace. Sean Hillen bouleverse les codes de représentations conventionnels en faisant éclater les cadres et en provoquant la surprise chez le spectateur. Les objets se trouvent là où on ne les attend pas. La notion de foyer n'est plus fixe et enracinée dans un lieu unique. Elle est redéfinie en étant mise en relation avec le reste du monde. L'Irlande rurale en accueillant les pyramides d'Égypte n'est plus un lieu refermé sur lui-même dans un nationalisme culturel. Passionné d'architecture, Sean Hillen remodèle les paysages. Les images renferment l'idée que le paysage est tel que nous le connaissons mais qu'il aurait pu être autrement. L'espace géographique est reconfiguré et bouscule les représentations traditionnelles de l'habitat. Ces images agissent sur l'esprit du spectateur qui réinvente sa propre perception de l'espace. La notion de famille est également abordée sous un nouveau jour.

### 3.2 – L'image de la famille traditionnelle.

L'image de la famille a toujours occupé une place très importante à la fois dans le cinéma et dans la photographie Irlandaise. Justin Carville précise que dès l'apparition de la photographie, les premiers portraits réalisés étaient des portraits de famille mais concernaient principalement les familles des milieux aisés de la Big House<sup>113</sup>. Dans les années 1890-91, l'auteur et dramaturge John Millington Synge entreprit un travail ethnographique concernant la communauté rurale des îles d'Aran. Il photographia des fermiers et des pêcheurs avec leur famille, devant leur maison dans leur cadre de vie quotidien. En 1930, Rose Shaw entreprit un travail similaire mais, comme le cite Justin Carville : « (...) *collectively the photographs reduced peasant culture to a series of idealized ethnographic spectacles*<sup>114</sup>. »

Ces représentations de la famille rurale idéale se rapprochent de l'image donnée par Robert Flaherty avec *Man of Aran*.

Les familles sont pratiquement absentes des paysages de *Shadowlands*. Il y a l'idée de familles unies mais perdues au sein d'un paysage qui n'a pas tenu ses promesses. Sur l'une des photos, on peut voir des enfants qui jouent sur un terrain abandonné. Sur une autre, une

---

113 Le terme Big House désigne les grandes maisons ou les manoirs appartenant à l'ascendance Protestante en Irlande. Cette classe a contrôlé le pouvoir politique et économique en Irlande pendant plusieurs centaines d'années.

114 Justin Carville, *Photography and Ireland*, op.cit. p. 19.

enfant est photographiée de dos derrière la vitre d'une maison. C'est un paysage déserté par les familles qui n'ont pu y rester.

*Irelantis* reprend pour mieux la dénoncer l'image des familles idéales en villégiature sur les cartes postales de John Hinde ; il s'agit de la famille parfaite telle que les décrivaient les publicités des années 1950 et 1960 dans une société d'après-guerre en plein boom économique qui développait une société des loisirs, annonce d'une ère prometteuse et optimiste basée sur la consommation.

Dans le domaine du cinéma, comme le souligne Isabelle Le Corff :

*Luke Gibbons affirme que la sanctification de la famille, souvent perçue comme une valeur traditionnelle irlandaise, ne date pas de l'ordre gaélique mais de l'après-famine. C'est selon lui une valeur appartenant à la première phase de modernisation et non un obstacle à cette modernisation*<sup>115</sup>.p 114

Dans les œuvres étudiées la famille traditionnelle telle que précédemment décrite a complètement disparue. Les personnages vivent dans la solitude. Dans le film *Garage*, on ne connaît rien de la famille de Josie et l'homme déprimé avec qui il parle sur le banc évoque, avec les larmes aux yeux, le temps où il allait à la pêche avec son fils. La famille est absente ou elle est disloquée. Les deux hommes sont assis de dos sur un banc face à un lac entouré de verdure mais le ciel est sombre et menaçant. Avant, il allait pêcher avec son fils. Le vieil homme représente une tradition en train de disparaître. Les villages ruraux sont désertés par la jeunesse qui va chercher du travail à la ville. Il évoque la pêche, la tradition, il pleure : « *You think it's going to stop. It never stops.* ». Les deux hommes, comme les protagonistes de *Waiting for Godot* traversent l'existence dans un mal-être existentiel qui n'a pas de réponse. Toutefois Josie, mal à l'aise, détourne la conversation et oriente celle-ci vers quelque chose qui lui semble plus optimiste : *There is some building in town isn't it ?*

Dans *The Fifth Province*, le lien familial qu'entretient Timmy avec sa mère est des plus destructeurs et là encore la famille n'apparaît pas comme un refuge de paix et de réconfort mais au contraire comme une menace.

La mère de Timmy est emblématique car elle représente l'Irlande du passé, enfermée dans des traditions qui empêchent Timmy de s'épanouir. Il confie au psychanalyste que sa mère/pays est un problème. « *Difficult. Very difficult. She keeps telling these stories..terrible stories.* » Elle lui parle de tradition et d'une moralité à respecter. Dans un attachement fusionnel à celle-ci, il éprouve cependant une profonde détresse mêlée d'un désir de se tourner vers plus de

---

115 Isabelle LE CORFF, *Cinéma Irlandais, Une Expression Postcoloniale Européenne*, op. cit. p 40. p.114.

modernité. Elle crie constamment et est très envahissante mais Timmy dit : « *Somebody has to look after her.* ». Il a du mal à se détacher de l'emprise d'une vieille Irlande traditionnelle et rurale qui le garde prisonnier de son propre pays.

Comme le souligne Díóg O'Connell<sup>116</sup> dans son essai *Revisiting Old Themes in Recent Irish Cinema* :

*(...) younger writers and directors emerging post-1993 suggest that there had been an obsession with the "trinity of themes" : Catholic Ireland, rural Ireland and the Troubles. These themes were challenged and rejected at the same time in the wave of Irish film that followed, coinciding with the economic boom of the 1990s<sup>117</sup>.*

L'Irlande rurale fait bien partie de ces préoccupations qui continuent à inspirer les metteurs en scène irlandais. L'approche de ces derniers est toutefois différente durant la période du Tigre Celtique. Les thèmes familiers sont toujours abordés mais avec un nouveau regard qui prend en compte le contexte économique du pays.

---

116 Díóg O'Connell est Maître de conférences sur le cinéma irlandais à l'IADT (Institute of Art Design and Technology) à Dún Laoghaire, Dublin.

117 Díóg O'Connell : « *Revisiting Old Themes in Recent Irish Cinema* » in Estelle Epinoux et Franck Healy, *Post-Celtic Tiger Ireland : Exploring New Cultural Spaces*, Cambridge Scholars Publishing, Unabridged Edition, 2016, 233 p., p 161.

### III – Des œuvres en rupture ou en continuité ?

#### 1 – Quel regard sur le passé ?

Comme nous l'avons vu précédemment, le paysage rural Irlandais a longtemps été idéalisé autant à travers la photographie que dans le cinéma, étant ainsi soit le reflet de la présence coloniale britannique soit d'une vision nationaliste ou unioniste d'un pays qui, à son indépendance, cherche à se redéfinir dans un contexte de partition. Le contexte de mondialisation des années du Tigre Celtique a eu un impact incontestable sur les arts en général. La photographie et le cinéma Irlandais, prospères durant cette période, oscillent entre une expression d'influence mondialiste et consumériste et des créations d'avantage tournées vers des préoccupations nationales. L'Irlande rurale fortement touchée par le boom économique puis par la crise qui l'a suivi subit les conséquences directes d'un pays en voie de modernisation. Face à ce paysage en mutation les artistes, à travers la photo et le cinéma, questionnent leur propre positionnement au sein de ce paysage. Justin Carville souligne :

*(...) the plurality of contemporary art and the incorporation of popular forms of representation from the broader capitalist culture have become highly systematic and structured, and the use of photography in this capacity lacks the critical impact of the postmodernist practice of 20 years ago<sup>118</sup>.*

La photographie des années du Tigre Celtique s'éloigne, selon Justin Carville, de l'esprit critique des années 1970 car elle doit s'adapter aux conventions des lieux (musées et galeries d'art) qui les accueillent et reste limitée, dans ses moyens d'expression, de tout esprit critique. Certains artistes restent toutefois, en marge de ce que Carville nomme : *'the consensual aesthetic values of the museums'*<sup>119</sup>.

On peut établir un constat similaire en ce qui concerne le cinéma des années du Tigre Celtique. Avec le boom économique, les infrastructures qui s'offrent aux metteurs en scène irlandais et les budgets plus importants qui leurs sont alloués favorisent la réalisation d'une majorité de films largement commerciaux dans le sens où ils répondent aux critères de la mondialisation et sont calqués sur des modèles commerciaux de réussite Internationale. Des metteurs en scène comme Neil Jordan ou Jim Sheridan deviennent ainsi mondialement connus à travers des films qui reçoivent un accueil favorable et enthousiaste en dehors du territoire irlandais.

---

118 Justin Carville, « *Photography and Contemporary Art in Ireland* », (Source, photographic review), <http://www.source.ie/issues/issues0120/issue20/is20artdomsty.html> [Consulté le 16/07/2018].

119 *op. cit.* p. 71.

Dans ce contexte, un certain nombre de films continuent à évoquer l'Irlande rurale d'un point de vue souvent nostalgique qui rejoint un certain romantisme. Vision prônant les valeurs d'un monde rural idéalisé face à un monde urbain étouffé par la modernisation. Parmi ces films nous pouvons citer entre autres : *Into the West* (1992) de Mike Newell, *The secret of Roan Inish* (1995) de John Sayle, *The Field* (1990) de Jim Sheridan et *Dancing at Lughnasa* (1998) de Pat O'Connor. Pour Ruth Barton, de nombreux films de cette période ayant pour personnage central des enfants ou des adolescents témoigneraient du désir d'un retour vers une certaine innocence : « *The centrality of children and young people to many of the narratives reinforces the theme of innocence.*<sup>120</sup> »

Les réalisateurs se tourneraient ainsi vers les valeurs du passé pour retrouver un paradis perdu et mieux se situer dans le présent. Cela implique toutefois un retour vers le discours nationaliste du passé. Comme le souligne Martin McLoone à propos de *The Secret of Roan Inish* :

*The film thus works to restore a primitive balance to the lives of the displaced islanders of Roan Inish, establishing a simplistic view of Irish modernity that would do credit to the wilder imaginings of nineteenth century cultural nationalism.*<sup>121</sup>

Photographie et cinéma s'adaptent donc, durant cette période à des contingents à la fois économiques et politiques qui réfrènt la possibilité chez les artistes d'exprimer toute forme de contestation ou d'esprit critique. De même, la photographie irlandaise, bien que très prolifique, en imposant des standards, induit la prédominance d'une forme d'art conforme aux exigences des galeries et des musées alors que le cinéma irlandais trouve dans la mondialisation un moyen de se faire connaître au-delà des frontières mais doit pour cela rentrer dans une conformité qui l'enferme dans des critères de type Hollywoodiens qui contribuent à préserver une image touristique et stéréotypée de l'Irlande. Le pays qui fait partie intégrante de l'Europe depuis 2013 a connu une poussée économique vertigineuse et, comme le souligne Martin McLoone :

*Although progress was slow and spasmodic until the late 1980s, in 1990s, Ireland consistently produced the highest rates of economic growth in the European Union and moved into an era of affluence and prosperity that has brought its standard of living into line with European norms (Sweeney, 1998,p.3).*<sup>122</sup>

---

120 Ruth Barton, op.cit. p.150.

121 Martin McLoone, *Irish Film, The Emergence of a Contemporary Cinema*, p. 211.

122 Paul Sweeney, *The Celtic Tiger : Ireland Economic Miracle Explained*, Oak Tree Press, Dublin, 1998, 220 p. p.3. Cité par Martin McLoone, *Irish Film, The Emergence of a Contemporary Cinema*, op.cit. p. 85.

Dans ce sens, la rupture avec le passé est inévitable car le contexte est sans précédent. Cette transformation en profondeur de la société amène les artistes à se tourner vers des préoccupations plus globales et à négliger les sujets habituellement abordés.

Il faut s'adapter à un public plus vaste et à une culture populaire commune qui éloigne une partie des productions des préoccupations du passé et d'un nationalisme culturel principalement soucieux de préserver des valeurs rurales. Dans ce sens, les films étudiés ici représentent un écart significatif de ces conventions et en particulier *The Fifth Province*, seul film de fiction du réalisateur Frank Stappleton que Martin McLoone qualifie de : (...) *subversive's skit on Irish creative life*.<sup>123</sup>

Le cinéma de Lenny Abrahamson, tout en se rapprochant du réalisme social de Ken Loach, reste plus partagé. En effet, la filmographie de ce dernier témoigne que, comme Neil Jordan ou Jim Shéridan, il compose habilement entre exigences du marché et introspection de sujets plus directement tournés vers la société irlandaise.

Avec *The Little Stranger* (2018) Lenny Abrahamson s'éloigne du monde rural de l'Irlande du Tigre Celtique et du socio-réalisme de *Garage*. Après *Room* (2015) qui a obtenu un franc succès au niveau international, il semble à nouveau adopter une mise en scène proche des conventions Hollywoodiennes. Inspiré d'un roman gothique, le film utilise les ingrédients d'une narration classique posant une intrigue qui guide le spectateur à travers une succession d'événements suscitant la peur et la curiosité. Il ne s'agit pas d'un film intimiste, ouvrant à la réflexion. Les particularismes sont effacés. Le film développe le thème de la famille et des relations au passé et, comme *Garage* pourrait cependant révéler des valeurs universelles destinées à un large public. Comme le souligne un article annonçant la sortie du film :

*Un drame familial, sur fond de maison hantée, cela fait sens au regard de la filmographie de Lenny Abrahamson. (...) Un choix plutôt audacieux, mais pas réellement étonnant : c'est une nouvelle occasion d'explorer les rapports dysfonctionnels au sein d'une famille sous le prisme du genre gothique.*<sup>124</sup>

On pense à la présence fantomatique de la mère de Timmy dans *The Fifth Province* qui témoigne dans un autre cadre des résurgences d'un passé qui perturbe et déstabilise le présent.

On peut constater le même genre de démarche cinématographique chez un réalisateur comme Neil Jordan qui, d'un côté, réalise des films à gros budgets comme *Interview with the Vampire* (1994) ou *Byzantium* (2012) mais continue en parallèle à traiter des sujets témoignant de

---

123 Martin McLoone, *op.cit.* p. 111.

124 <http://www.lebleudumiroir.fr/the-little-stranger-lenny-abrahamson-trailer/> [Consulté le 30/07/2018].

préoccupations plus nationales avec *Michael Collins* (1996), *The Crying Game* (1992), *The Butcher Boy* (1997) ou *Ondine* (2009). Démarche que l'on retrouve également chez les réalisateurs Jim Sheridan et Martin McDonagh qui oscillent entre un cinéma national et un cinéma à portée internationale au sein duquel ils ont obtenu une reconnaissance évidente ces dernières années avec de nombreuses nominations aux Oscars d'Hollywood, entre autres.

On peut donc dire que les années du Tigre Celtique imposent une réelle rupture avec le passé en permettant au cinéma Irlandais de se faire connaître à travers le monde. La façon dont les réalisateurs s'adaptent à ce contexte implique ainsi une distanciation face aux thèmes traditionnels et nationaux. On peut alors s'interroger sur la place accordée dans ce contexte à la représentation d'un monde rural en pleine mutation.

## **2 – Monde rural et monde urbain dans le paysage artistique des années 2000**

Nous allons à présent nous pencher sur la place donnée par les artistes au monde rural dans leur œuvres face à un monde urbain qui a acquis une place prédominante dans la société irlandaise du Tigre Celtique. Ainsi, l'Irlande rurale prônée par le passé par le nationalisme culturel, en opposition au monde urbain qui représente la modernité imposée par les colons, se voit remise en question en tant que rural 'otherness' car elle est elle-même prise dans ce processus de modernisation.

Une majorité de films destinés à un public international continue à être produits durant les années Post-Tigre Celtique. *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* de Martin McDonagh (2017) est un film irlandais répondant complètement aux critères Hollywoodiens dont il se veut par moment la parodie. L'image stéréotypée et typique du shériff américain interprété par Woody Harrelson rappelle cette Amérique de la violence et de l'excès que ne comprend plus le shériff dans *No Country for Old Men*. L'action se déroule dans une petite ville des Etats-Unis mais pourrait également se dérouler en Irlande. Le film ressemble à une rencontre entre l'imaginaire de l'Ouest Américain et l'Ouest sauvage Irlandais. Le thème central et inépuisable de la vengeance lui confère un caractère universel qui lui a valu deux Oscars à Hollywood ; celui de la meilleure actrice pour Frances McDormand et celui du meilleur acteur pour Sam Rockwell.

Un autre exemple répondant à ces critères Hollywoodiens est le film *Brooklyn* réalisé en 2015 par le réalisateur irlandais John Crowley. Adapté du roman de Colm Tóibín, c'est l'histoire d'une jeune femme Irlandaise immigrant aux Etats-Unis dans les années 1950. Les thèmes traditionnels du retour au pays, de l'exil et de la diaspora y sont présentés d'une façon qui ne

remet pas en cause les stéréotypes du passé mais conserve cette image nostalgique et romantique d'une Irlande vue de loin, idéalisée, notamment dans la scène où Eilís Lacey (interprétée par Saoirse Ronan) accueille des sans-abris irlandais le soir de Noël dans un local de Brooklyn. Le chant entonné, empreint de nostalgie pour la terre natale donne les larmes au yeux à la jeune femme et renforce l'idée du lien inextricable entre l'Irlande et les Etats-Unis. Le film a également connu un grand succès, a obtenu plusieurs récompenses et a également été nommé aux Oscars.

Face à ce cinéma à vocation internationale, les réalisateurs Irlandais produisent également de nombreux films de genre qui restent cependant plus intimistes, davantage destinés à un public local et témoignant souvent de la situation urbaine du pays, évoquant des sujets directement issus de la mondialisation tels que l'immigration croissante et la place des femmes, des jeunes ou des sans-abris. Comme le souligne Ruth Barton :

*(...) Irish film culture has showed a marked shift away from an interrogation of the legacy of nationalism to a new fascination with issues of individualism and the self, most markedly expressed through gender representations<sup>125</sup>.*

On peut par exemple citer le film *Once* (2007) du réalisateur John Carney qui dépeint l'amitié d'un musicien Irlandais et d'une jeune immigrée Tchèque rapprochés par une passion commune pour la musique.

On peut toutefois constater que malgré la mondialisation et la modernisation du pays la représentation de l'Irlande rurale est toujours présente dans le cinéma Irlandais à l'aube du 21ème siècle. Cependant, comme le constate Fintan O'Toole, en s'appuyant sur les travaux de recherche des sociologues Curtin, Haase et Tovey, Chris Curtin, la relation entre le 'rural' et l'urbain' est plus complexe qu'il n'y paraît et ne peut plus être envisagée comme deux mondes antagonistes. La frontière entre les deux étant finalement plus mince qu'il n'y paraît : *(...) the populations of urban and rural areas are coming increasingly to resemble each other.<sup>126</sup>*

Ruralité et monde urbain, intrinsèquement liés, continuent à occuper une place primordiale dans le cinéma et la photographie des années du Tigre Celtique. *The Fifth Province* est bien en cela le reflet des préoccupations de son époque. Prisonnier d'un passé symbolisé par le monde rural (personnifié par sa mère tyrannique) et un monde urbain en mutation en pleine mondialisation (incarné par Diana De Brie). *Garage*, tourné en 2007, se situe à une période

---

125 Ruth Barton, *Irish National Cinema*, op. cit. p. 20. p. 110.

126 Fintan O'Toole, *The Ex-isle of Erin : Images of Global Ireland*, New Ireland Books, Dublin, 1997, p. 16.

Cité par Martin McLoone, op.cit. p.202.

charnière et laisse présager, à travers son constat sombre et dramatique, les prémices de la crise qui se profile et qui éclatera en 2008. Chez les artistes, l'individu reprend sa place au sein d'un paysage dont il a pendant longtemps été omis.

### **3 – Un paysage de l'absence réinvesti par la présence humaine**

Si l'on considère l'impact des cartes postales de John Hinde dans l'imaginaire collectif et leur contribution à créer au niveau mondial une imagerie de l'Irlande rurale rattachée au mythe de la pastorale<sup>127</sup>, on peut également dire que ces images parlent d'une absence. Ces images restent ancrées dans l'imaginaire collectif comme étant la vraie représentation de l'Irlande rurale. Toutefois, en référence à Jean Beaudrillard, Justin Carville évoque le terme : *simulacre* qui renvoie à ce qui n'est en fait qu'une apparence des choses. Il évoque le fait que le langage universel de la photographie a produit une image photographique universelle de l'Irlande: '(...) *the universal photographic image of Ireland*<sup>128</sup>' : un imaginaire de l'Irlande distillé dans les esprits et non l'Irlande elle-même telle qu'elle existe vraiment. Cette Irlande là étant par la même absente du paysage :

*(...) if photographs such as Hinde's are evidence of anything it is of the feigning of what was never there, the photograph providing the viewer with an imaginary presence of what is and always has been absent.*<sup>129</sup>

Si bien que toute image qui ne correspondrait pas à cet imaginaire ne nous semblerait pas refléter l'Irlande rurale que nous connaissons.

Un point commun qui ressort du travail de nombreux artistes est la démarche à travers laquelle ils explorent de nos jours le paysage rural d'un point de vue 'topographique' :

*The topographical turn of Post-Celtic Tiger photography (...) thus refers to an intervention into the cultural politics of the Celtic Tiger itself, an intervention that does not seek to document change but (...) envisions the cracks, the fissures and ruins of global capitalism's Irish journey before its spectacular collapse.*<sup>130</sup>

Il s'agit donc plus selon Carville d'un changement dans le contexte économique dans lequel ces œuvres sont produites que d'un changement des méthodes artistiques en elle-même.

---

127 La pastorale évoque la nostalgie des citoyens pour la nature et, par extension, pour un passé mythique, elle dépeint une forme d'harmonie originelle entre l'homme et la nature.

128 Justin Carville, *Photography and Ireland*, op. cit. P 19. p. 188.

129 Justin Carville, *Photography and Ireland*, op. cit. p. 19. pp. 185-187.

130 Justin Carville, « *Topographies of Terror : Photography and the Post-Celtic Tiger Landscape* », in : *From Prosperity to Austerity : a Socio-Cultural Critique of the Celtic Tiger and its Aftermath*, edited by Eamon Maher ad Eugene O'Brien, Manchester University Press, 31 juillet 2014, p. 104.

Ainsi, les conséquences de la crise Post-Tigre Celtique entraînent un changement dont la façon dont le paysage rural est représenté. La représentation d'un paysage de l'absence qui dissimule et transfigure la réalité laisse place à un paysage dans lequel les individus sont partie intégrante. Il ne s'agit pas de rejeter ou de contester le passé mais de se le ré-approprier. Ces images hantologiques<sup>131</sup> évoquent ainsi un passé qui hante les esprits et continue à exister dans le présent.

Valérie Morisson<sup>132</sup> souligne par exemple le fait qu'au 19<sup>ème</sup> siècle la grande famine de 1850 était très peu représentée. Les raisons en sont les suivantes : les artistes étaient principalement commandités par les élites britanniques. Des représentations de la famine qui auraient pu remettre en cause ces élites étaient donc très rares. D'autre part, la majorité des peintures du 19<sup>ème</sup> siècle, fortement imprégnées d'un nationalisme romantique ont largement éludé la dure réalité de la famine. L'absence est donc au coeur des paysages.

*(...) nationalist depictions of evictions became acceptable, especially when filtered through romanticis. Conceived as academic exercises in the depiction of emotions and pathos, eviction scenes testify to a shared perception of the Famine as a human tragedy regardless of political interpretation.*<sup>133</sup>

Il s'agit donc de susciter des émotions ayant une portée s'appuyant sur des valeurs universelles non pas centrées sur l'individu mais sur une expérience collective sublimée.

Durant la période Post-Tigre Celtique la photographie Irlandaise connaît un tournant qui constitue une rupture avec les représentations du paysage rural (et sub-urbain) des années du Tigre Celtique orientées autour de ce que Justin Carville nomme : *'the politics of absence'*.

Une exposition intitulée *The Lie of the Land* s'est tenue en 1995 à la Dublin's Gallery of Photography. Regroupant le travail de six photographes, elle est le reflet des bouleversements économiques que connaît alors le pays. Pour Fintan O'Toole, des tensions existent entre une Irlande géographique : « (...) *a bounded space with geological countours and borders* » et une Irlande démographique : « (...) *a disjointed network of subjectivities, aspirations, memories, dreams, absences and loss in a constant flux (...)*. » Comme il le souligne, ces tensions donnent lieu à une représentation tronquée du paysage :

---

131 L'hantologie est un néologisme inventé par Jacques Derrida qu'il a développé dans son essai intitulé *Spectres de Marx, Galillée, Paris* (1993).

132 Valérie Morisson est Maître de Conférences à l'Université de Bourgogne, à Dijon.

133 Valérie Morisson, *Visual Representations of the Great Famine, 1845-2010*, Revue Française de Civilisation Britannique, XIX-2, 2014. Lien Internet vers l'article : <https://journals.openedition.org/rfcb/279> Consulté le 25/07/2018.

*But the landscape lied about itself. It concealed all sort of absences, especially the absence of those who disappeared. Irish emigrants were removed, not merely from Ireland to elsewhere but from the land to the city. (...) Empty wilderness is seen as innately more noble, and infinitely more worth looking at, than ordinary urban existence*<sup>134</sup>.

Ces éléments absents du paysage rural constituent ce que Justin Carville nomme : « (...) *an un-pictorialized excess which is visually absent but that the viewer nevertheless knows is still out there beyond the pictorial frame*<sup>135</sup>. »

La crise qui a succédé en 2008 au boom du Tigre Celtique a laissé des paysages vides, dénaturés et abandonnés de toute présence et de toute activité humaine. Entre Irlande rurale et Irlande urbaine les paysages des Ghost Estates témoignent de l'effondrement brutal d'un système économique. Comparables à la série *Shadowlands* évoquée précédemment, des photographes comme Anthony Haughey avec *Settlement* ou David Farrell avec *Banamaland* se font les témoins de ces espaces désertés où non seulement l'absence domine mais où les conséquences tragiques d'une économie à outrance sont directement visibles. La notion de sublime enveloppe à nouveau ces paysages figés, capturés par les artistes dans un tournant transitionnel de leur histoire. Bâtisses à peine érigées et aussitôt dépossédées de sens elles sont comme les ruines modernes d'une déchéance en accéléré.

Dans ce contexte, l'espace et le paysage rural modifiés par la mondialisation et une uniformisation de la culture regagnent ce que Tim Cresswell<sup>136</sup> nomme : '*A progressive Sense of Place*<sup>137</sup>'. Les mobilités géographiques imposées par des contextes économiques mouvants ont toujours obligé les individus à bouger et ces espaces ouverts et en constante mutation attestent d'une corrélation entre le contexte, le paysage et l'individu au sein de ce paysage. Il ne s'agit pas de lieux clos et indépendants mais bien interdépendants les uns des autres et en constante évolution et remis en cause par des phénomènes économiques comme les Ghost Estates, les mouvements de population, immigration/ émigration. On ne peut ainsi radicalement opposer le passé et le présent. Le paysage existe dans la continuité et à travers les traces laissés par tous ces phénomènes. En constante mutation, la signification que nous donnons à ce paysage change au fil du temps, aussi bien que les concepts qui lui sont rattachés. Cet aspect là est considéré dans les années Post-Tigre Celtique par les artistes qui

---

134 Fintan O'Toole, *The Lie of the Land, Irish Identities*, New Island Books, 1998, 172 p.

135 Justin Carville, « *Topographies of Terror : Photography and the Post-Celtic Tiger Landscape* », *op. Cit.* p 75.

136 Tim Cresswell est professeur en géographie humaine à la Royal Holloway, University of London, Egham, UK.

137 Tim Cresswell, *Place*, Elsevier inc, 2009, p. 6. lien internet:

<https://booksite.elsevier.com/brochures/hugy/SampleContent/Place.pdf> [Consulté le 26/07/2018].

redonnent à l'individu une place active dans le paysage qui prend ainsi une signification plus vaste, prenant en compte la complexité du phénomène économique du Tigre Celtique et ses conséquences qui sont à la fois politiques, sociales et culturelles. Le paysage rural n'est plus imprégné d'absence mais parle de l'histoire des individus dans leur interaction avec un paysage mouvant :

Le travail photographique de certains artistes consiste ainsi en une rupture avec une représentation de l'absence qui dominait auparavant dans le paysage. Des portraits sont associés aux paysages topographiques ruraux (mais souvent aussi sub-urbains et urbains). L'approche de certains artistes contemporains est novatrice en cela qu'elle ne représente plus ces lieux comme des paysages chargés d'absence mais comme des espaces reconquis par la présence humaine.

Le travail photographique de Linda Brownlee : *Achill* (2010)<sup>138</sup> et Enda Bowe<sup>139</sup> : *At mirrored river* (2017) en sont des exemples. Le choix de ces artistes pour illustrer notre propos repose sur le fait que ces derniers ont dans ces deux séries situé leur cadre en milieu rural.



*Linda Brownlee, from the series Achill (2010). © Linda Brownlee*

---

138 Linda Brownlee, *Achill*, EightOne Books, London, 2010.

139 Enda Bowe, *At mirrored river*, Blue Swallow, London, 2017.

Pour la série de photos intitulée *Achill*, Linda Brownlee a travaillé pendant deux ans avec des adolescents habitant l'île dans le comté de Mayo situé dans le nord ouest de l'Irlande. Il s'en dégage un sentiment d'appartenance aux lieux ainsi qu'un lien étroit entre ces individus et leur environnement rural. Ce même sentiment est présent dans *Garage* à travers les scènes récurrentes de Josie traversant des paysages dans lesquels le quotidien de ses habitudes est profondément ancré.

L'artiste Enda Bowe adopte pour sa part une démarche légèrement différente de celle de Linda Brownlee en choisissant de ne pas nommer les lieux photographiés. Sa série *At Mirrored River* (2017) évoque des paysages qui rappellent également le petit village rural de Josie dans *Garage*. Pour Justin Carville :

*(It) reveals how this town is shaped by the ordinary places of everyday life and the quiet relationships the subjects have with the shared environment around them.*<sup>140</sup>

Ces propos peuvent être rapprochés de ceux du metteur en scène Lenny Abrahamson qui, à propos de son approche dans la représentation des villages ruraux dans *Garage* évoque : « *That method of the concrete blossoming into the universal.* » A partir du quotidien de Josie, filmé d'une façon minimaliste, le film renvoie à un contexte plus vaste et à des préoccupations existentielles universelles :

*Although it's set in rural Ireland, the rural is a context in which you can look at isolated live (...). I don't think what I'm trying to say is look at how miserable rural Ireland is. For me, what's radical about Garage is that it's got the sensibility of a European film applied in Irish rural context*<sup>141</sup>.

Dans son article intitulé *Influence of Context*, Justin Carville met également en évidence le fait que le contexte dans lequel sont exposées les œuvres joue un rôle essentiel dans notre perception de ces dernières. Une photographie considérée de façon isolée prendra une certaine signification alors que placée aux côtés d'autres photographies avec une autre disposition induira d'autres perspectives.

Dans le domaine de la photographie, les œuvres exposées dans les musées représentent par exemple les paysages ruraux dans leur relation les uns aux autres et avec les individus qui les occupent. Chacune d'entre elles faisant partie d'un ensemble qui forme un tout indissociable.

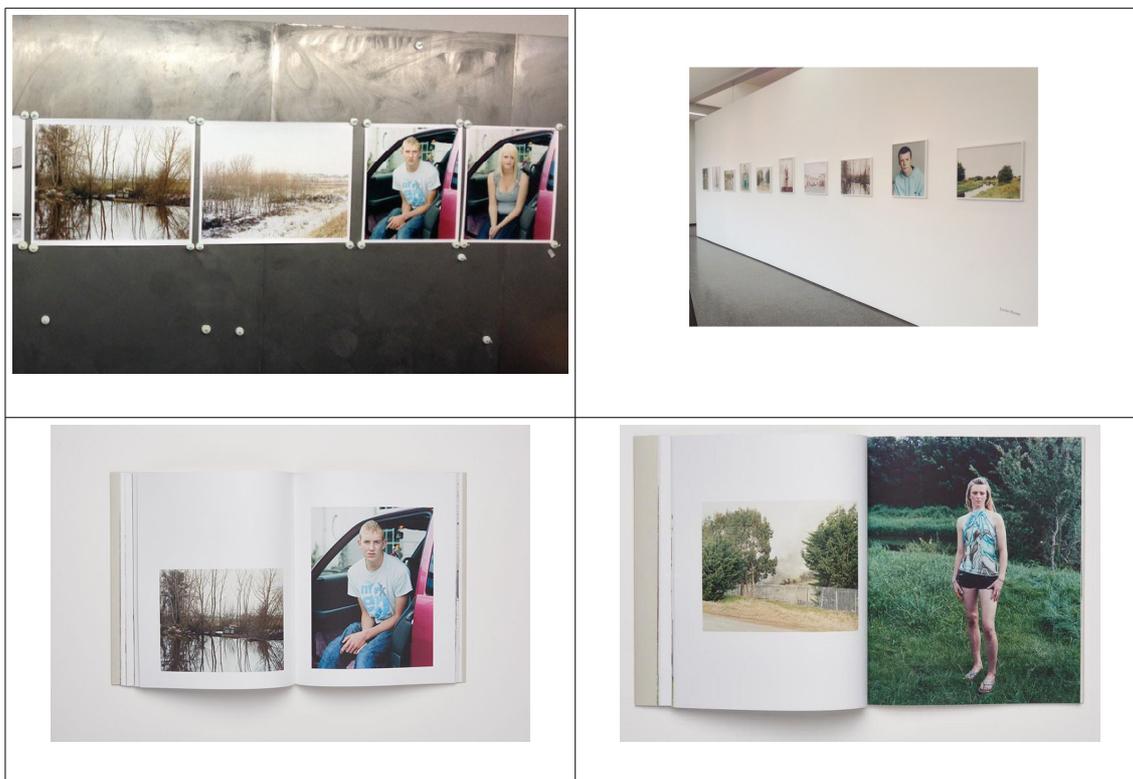
---

140 Justin Carville, *Lifeworlds at the Edge of Europe : Photography, Place and Ireland in the New Millenium*, journal of European Studies, SAGE, 2017.

141 Conn Holohan, Interview with Lenny Abrahamson, Estudios Irlandeses, Published : 15 March, 2008. Internet link : <https://www.estudiosirlandeses.org/2008/03/interview-with-lenny-abrahamson/> [Consulté le 8/07/2018].

*The individual works are interesting on their own but as a body of work it does not have the same impact*<sup>142</sup>.

Ainsi, l'exposition *At Mirrored River* de Enda Bowe qui s'est tenue au Visual Centre for Contemporary Art en juillet 2016 à Carlow, Irlande, alterne et associe portraits et paysages et suggère dans l'agencement des photos un lien étroit entre ces derniers. Il permet aux spectateurs d'établir des liens et de les interpréter dans leur relation les uns par rapport aux autres. La façon dont les photographies sont disposées dans le support-livre a le même soucis d'associer en vis-à-vis, d'une page à l'autre, un personnage et un paysage. Le titre en lui-même suggère une introspection émanant d'un questionnement et d'une distance prise de la part des artistes. Double 'réflexion/ réflexion' identitaire. Le paysage est la rivière-miroir de l'individu qui est lui même le reflet de ce paysage dont il est partie intégrante.



Exposition : *At Mirrored River* de Enda Bowe (2016)

On retrouve cette articulation entre l'immensité de l'espace et l'immensité intérieure qu'évoque Gaston Bachelard quand il écrit : *L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie réfrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude.*<sup>143</sup>

142 Justin Carville, « *Influence of Context* » (Source, Photographic Review), 1999, <http://www.source.ie/issues/issues0120/issue19/is19revinfcon.html> [Consulté le 16/07/2018].

143 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Presses Universitaires de France, Editions : Quadrige, Paris, 1957, p. 169.

Ces productions évoquent l'image d'un paysage artistique entré dans un âge de maturité, non plus dans un ethnocentrisme borné mais qui reconsidère sa propre identité tout en ayant conscience d'être pris dans une mondialisation qui a transformé le paysage rural en profondeur. Ces espaces à la fois de recommencement et de continuité.

Une conférence organisée par la SOFEIR (Société Française d'Etudes Irlandaises<sup>144</sup>) intitulée *From Irish Land to Irish Soil : Materiality and Metaphors* qui s'est tenue les 15 et 16 Mars 2018 à l'Université de Bourgogne en Franche-Comté témoigne de l'intérêt actuel des chercheurs, comme des artistes, pour ce qui constitue la terre et le paysage rural irlandais en tant qu'objet matériel concret et comment celui-ci est perçu d'un point de vue sensuel, habité par l'individu et en tant que source d'inspiration et d'expression pour l'imaginaire des artistes. Un compte-rendu de cette conférence par l'artiste Stuart Cairns<sup>145</sup> souligne un des points abordé :

*The idea that being in a place is bodily knowledge, a physical sensation which shapes us, not just the conscious intellectual knowledge. (...) It is about not just the landscape, but the experience of being within it, of being part of it not separate.*

Le cinéma irlandais de la période Post-Celtique est également un reflet de cette expérience. Des sujets auparavant passés sous silence trouvent une expression à ce moment précis de l'histoire. Comme le souligne Díóg O'Connell dans son article : *Revisiting Old Themes in Recent Irish Cinema*, on exprime les faits au lieu de les cacher. Les artistes veulent exposer les réalités économiques et politiques du pays :

*In these films, the narratives are structured around giving a voice to the silenced, not necessarily silenced people as was the case during the first wave of Irish film, but silenced expressions and silenced states heretofore unspoken<sup>146</sup>.*

#### **4 – Perspectives et innovations: quelle représentation de la ruralité à l'aube du 21ème siècle ?**

Le paysage rural réinvesti par les artistes prend, à l'aube du 21ème siècle, une nouvelle dimension en utilisant notamment de nouveaux médias tel que les nouvelles technologies et l'outil informatique, proposant ainsi de nouvelles perspectives d'interprétation.

Le travail d'artistes comme John Halpin ou Clare Lagan offrent par exemple une nouvelle perspective dans la représentation du paysage rural Irlandais. John Alpin, artiste né à Cork en

---

144 <https://www.sofeir.fr/> [Consulté le 30/07/2018].

145 Orfèvre de formation, Stuart Cairns est également artiste plastique. Il est membre du British Designer Silversmiths et professeur à temps partiel à l'Université d'Ulster. <https://stuartcairns.com/2018/04/03/sofeir-conference/> [Consulté le 21/07/2018].

146 Díóg O'Connell, *Revisiting Old Themes in Recent Irish Cinema*, op.cit p69. p. 162.

1964, explore, avec *After Partini* (1998), les possibilités qu'offrent l'outil numérique. En s'inspirant de *Saint Jérôme in a Rocky Mountain*<sup>147</sup> réalisé par le peintre Flamand Joachim Patinir (ca. 148-1524) il a par exemple intégré dans un paysage similaire vingt éléments symboliques qu'il a retravaillé dans le logiciel de retouche d'images Photoshop. Comme le souligne l'article de Nora Hickey<sup>148</sup> à propos du tableau<sup>149</sup>, l'artiste dispose dans son oeuvre des indices qui évoquent le fait que le paysage rural Irlandais est une construction de l'esprit qui s'appuie sur des images touristiques stéréotypées héritées du passé. La question de l'art et de la représentation du paysage rural est également évoquée à travers la présence d'un peintre dans le paysage mais également celle d'un ouvrage de référence du 15ème siècle portant sur la peinture que lit le touriste allongé dans sa tente. Nora Hickey souligne également la présence de pommes à moitié pourries dans le premier plan ; nature morte qui évoque le Memento Mori. L'artiste, imprégné des influences du passé réussit, en utilisant comme médium les nouvelles technologies informatiques à offrir au regard des spectateurs un paysage rural irlandais qui reflète la position des artistes contemporains.

Il transporte un paysage traditionnel de l'Irlande rurale telle que nous la connaissons dans une autre dimension, celle de l'âge numérique, en articulant son oeuvre à la fois dans le passé, le présent et le futur. Cette démarche fait fortement écho à celle de Sean Hillen lorsqu'il se réapproprie les paysages des cartes postales de John Hinde auxquelles il donne une nouvelle perspective. Le paysage de John Halpin, comme ceux de Hillen est un paysage imaginaire qui révèle une Irlande rurale chargée de mythes et de symboles qui sont à reconsidérer pour se situer dans le présent et envisager le futur. Le médium est simplement différent. L'approche artisanale de Sean Hillen côtoie, à l'orée du 21ème siècle, les vastes possibilités qu'offre aux artistes l'outil numérique.

---

147 circa 1515, oil on oak, 36 x 33.7 cm, The National Gallery, London.

148 Nora Hickey est conservatrice à la Lewis Gluksman Gallery, University College, Cork, Ireland.

149 <http://gluksman.org/images/collections/CampusArt/JohnHALPIN.pdf> [Consulté le 23/07/2018].

	
<p><i>Saint Jérôme in a Rocky Mountain, Joachim Patinir, circa 1515, oil on oak, 36 x 33.7 cm, The National Gallery, London.</i></p>	<p><i>After Patinir, John Halpin, computer-generated lambda photoprint, 91 x 99 cm, Crawford Art Gallery, Cork, 1998.</i></p>

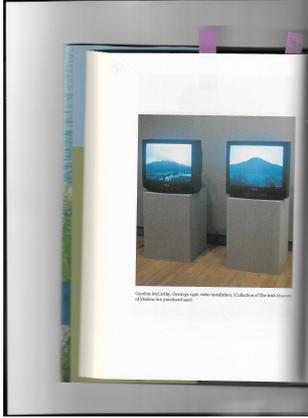
Justin Carville évoque également l'artiste Clare Lagan qui, à travers une approche expérimentale associant photographie et vidéo aborde le paysage rural d'un point de vue encore différent. Incluant un de ses diptyques dans deux créations vidéos différentes l'œuvre prend alors une signification nouvelle et a un impact différent sur le spectateur.<sup>150</sup>

L'artiste Caroline McCarthy apporte également une approche personnelle du paysage rural à travers son installation vidéo *Greetings* (1996). Se réappropriant le paysage *Turf Stacks* du peintre Paul Henry (1876-1958), l'installation vidéo présente deux télévisions du paysage dans lequel l'artiste fait des apparitions alternées. L'artiste questionne la présence/absence et la place de l'individu dans le paysage. Comme le décrit l'article du Irish Times intitulé *Permanently Modern* :

*while the artist jumps repeatedly into the frame, trying to put herself, literally and figuratively, into the picture. It's a good demonstration of how old and new can interact.*<sup>151</sup>

150 Lien vers la page internet de l'artiste : <http://www.clarelangan.com/> [Consulté le 30/07/2018].

151 <https://www.irishtimes.com/culture/permanently-modern-1.1257914> [Consulté le 30/07/2018].

	
<p>Paul Henry, <i>Turf Stacks, Connemara</i>, oil on canvas 24 x 28 in. (61 x 71.2 cm.) Painted <i>circa</i> 1930-35.</p>	<p>Caroline McCarthy, <i>Greetings</i>, 1996 Video, 2 x 21" monitors and plinths; 3 minute loop.<sup>152</sup></p>

Laissant par moment celui-ci vide de toute présence. Cette démarche est proche de celle de Lenny Abrahamson avec *Garage* lorsqu'il filme Josie dans des paysages qu'il traverse d'une façon éphémère.

L'intrusion des nouvelles technologies semble moins bouleverser les pratiques cinématographiques des films de fiction Irlandais. L'étude d'un cinéma documentaire expérimental étant un autre sujet. Forme d'art particulière en soi qui explore des formes d'expressions artistiques différentes, nous ne l'avons pas inclus dans notre étude mais il pourrait également faire l'objet d'une analyse approfondie. On peut constater que le thème de la ruralité y est cependant toujours présent. *Pilgrim Hill* (2013) de Gerard Barrett est un film d'un époustouflant et implacable réalisme, proche en cela de *Garage*, il évoque la vie quotidienne d'un fermier célibataire (interprété par l'acteur amateur Joe Mullins). Tourné dans la région du Kerry, d'où est originaire le réalisateur, le film présente les scènes de la vie quotidienne de Jimmy et de son travail à la ferme. Ces scènes, entrecoupées de témoignages en plans rapprochés de ce dernier, donnent au film un aspect documentaire duquel il se rapproche. Comme dans *Garage*, la présence du Sublime dans les paysages contient tout le poids de la tragédie du quotidien et le seul refuge de Jimmy consiste en de régulières escapades au pub local. L'absence de toute bande-son hormis au début et à la fin du film donne, comme dans le film *Garage*, une impression de solitude qui concentre l'attention du spectateur sur l'existence solitaire du fermier. La présence à ses côtés de son père invalide que l'on ne voit jamais rappelle également la présence invisible de la mère de Timmy dans *The Fifth Province*, bien qu'ici la présence de ce père malade n'a pas les traits effrayants de

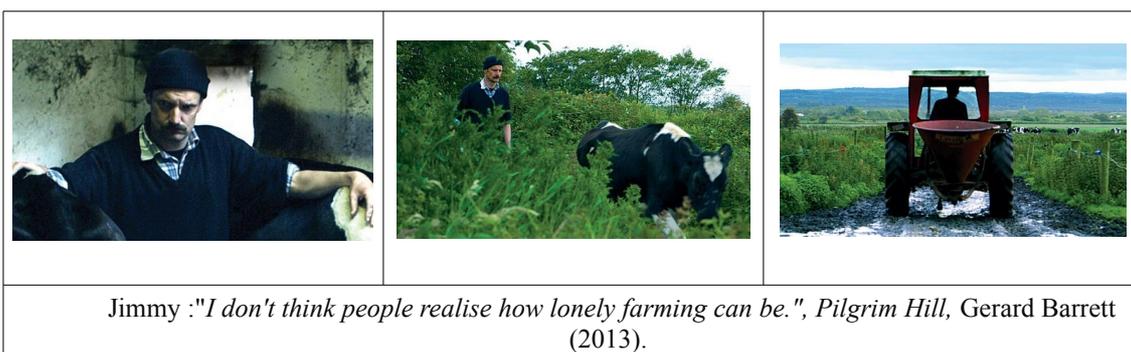
152 Lien internet vers le site web de l'artiste : [http://www.carolinemccarthy.net/Work\\_Greetings.html](http://www.carolinemccarthy.net/Work_Greetings.html)  
[Consulté le 30/07/2018].

la mère envahissante de Timmy. Le père est présenté, comme son fils, victime d'une vie faite de drames et de pertes. Comme Josie, prisonnier d'un monde auquel il ne peut échapper. La différence entre les deux personnages est la clairvoyance de Jimmy qui au contraire de Josie se fait très peu d'illusions sur son futur.

Un article du journaliste Donald Clarke dans *The Irish Times* évoque le film en ces termes :

*There are shades of the great French documentary Modern Life, a study of farmers in the Cévennes, in the sequences where Jimmy talks directly to the camera. But the film gets at a very Irish class of misery: the wretchedness of being stranded with the previous generation while one's contemporaries surge into the modern world.*<sup>153</sup>

Loin de l'image romantique et touristique d'une Irlande rurale idéale le film se déroule souvent sous la pluie, dans le brouillard, la boue, accentuant la désolation des paysages. Il nous semble important de mentionner ce film ici car il représente un témoignage direct de son époque. Implacable portrait d'un monde rural post-Tigre Celtique qui a subi de plein fouet les désastres de la crise.



Il est intéressant de souligner le fait que quelques réalisateurs Irlandais, dans la lignée des films des années 1970, continuent à tourner des films en langue Gaélique. Langue nationale et fortement rattachée à l'Irlande rurale, le Gaélique est largement présent dans la société Irlandaise. Les panneaux routiers indiquent systématiquement les lieux à la fois en Anglais et en Gaélique, les annonces dans les transports en commun se font dans les deux langues et le Gaélique est systématiquement enseigné à l'école. Toutefois, comme en témoignent ces chiffres provenant du CSO (Central Statistics Office), la pratique de la langue gaélique est en déclin depuis quelques années :

---

153 Donald Clark, « Review: *Pilgrim Hill* », *The Irish Times*, le 12 avril 2013, <https://www.irishtimes.com/culture/film/review-pilgrim-hill-1.1357156> [Consulté le 30/07/2018].

*The total number of persons (aged 3 and over) who could speak Irish in April 2016 was 1,761,420, representing 39.8 per cent of the population. This is a decrease of 13,017 on the 2011 figure of 1,774, 437<sup>154</sup>.*

Bien que très rares, certains films comme *An Bronntanas (The Gift)* (2014) de Tommy Collins, thriller se déroulant dans un village de pêcheur de l'Ouest de l'Irlande a par exemple été sélectionné pour le meilleur film en langue étrangère à la 87ème cérémonie des Oscars. Cependant, comme le souligne Martin McLoone :

*The Film Board and other bodies have long applauded the notion of an indigenous language cinema, yet the potential audience for such a practice is so limited that finance and expertise have militated against its evolution.<sup>155</sup>*

La production de films en Gaélique s'adresserait donc à un public restreint et ciblé. Une diffusion au niveau national et, à fortiori, internationale reste donc difficile.

---

154 Lien internet : <https://www.cso.ie/en/releasesandpublications/ep/p-cp10esil/p10esil/ilg/> [Consulté le 06/09/2018].

155 Martin McLoone, op.cit., p180.

## Conclusion

L'objectif de ce mémoire visait à étudier les liens entre le cinéma et la photographie des années du Tigre Celtique à travers leur représentation de l'Irlande rurale. Le cheminement de notre réflexion a révélé la complexité qui unit ces deux médias. Notre hypothèse de départ a été confirmée dans la mesure où nous avons pu constater qu'à travers l'utilisation de procédés différents leurs discours se rejoignent pour parvenir à une représentation renouvelée du paysage rural irlandais.

Parmi les points communs qui rapprochent ces deux médias, nous pouvons citer leur popularité car ils font partie intégrante de nos sociétés depuis leur invention. Apparus dès la fin du 19ème siècle ils utilisent le langage de l'image en s'adressant directement au regard, à la réflexion et à la sensibilité du spectateur. Cela implique la perception mais au-delà de l'acte de 'regarder', l'acte de 'voir' qui signifie également : comprendre et interpréter. Il s'agit donc toujours d'une relation subjective du photographe ou du cinéaste et d'une interprétation subjective de la part du spectateur. Nous avons également pu constater que le cinéma, comme la photographie étaient fortement imprégnés des mythes du passé et d'un contexte social et politique similaires qui confèrent aux images une culture et des références communes que chaque artiste se réapproprie selon sa propre sensibilité et ses propres points de vue. Cependant, les similarités sont finalement restreintes et bien que les deux médias aient souvent été très proches à travers leur histoire, s'inspirant souvent l'un l'autre, ils restent, chacun dans leur domaine, une forme de langage différent. Ils entretiennent ainsi par exemple chacun un rapport différent au temps, au mouvement et au cadre.

Ce que les photographes englobent dans l'instant (le '*frozen moment*' qu'évoquent Henri-Cartier Bresson, Susan Sontag, Roland Barthes ou John Berger), cet instant précis, détaché de toute temporalité contient une signification unique et ponctuelle. Ce même discours est englobé et distillé dans le mouvement du film, dans une temporalité qui raconte un événement en enchaînant des images liées et complémentaires. Le médium sonore utilisé dans la bande-son au cinéma constitue également une différence majeure. Cependant, nous avons pu constater à travers l'analyse de certaines scènes de films que l'absence même de bande-son est porteuse de sens et induit pour le spectateur une autre perception de l'image. La technique s'interpose certes mais les volontés artistiques se rejoignent dans l'expression d'une même idée. Les longues marches silencieuses de Josie à travers la campagne reflètent la détresse et

la solitude des individus laissés pour compte par le boom économique de la même façon que les personnages figés dans les paysages abandonnés des Ghosts Estates. De même, la surcharge musicale de *The Fifth Province* évoque bien les mêmes préoccupations contenues dans les collages cacophoniques d'*Irelantis*, évoquant une Irlande prise dans la mondialisation et qui a du mal à définir sa propre identité. Ces œuvres parlent à la fois de l'ampleur du boom économique et de sa rapide déchéance. Elles rendent visible ce que les médias ne montrent pas toujours et réhabilitent l'absence en cherchant à restaurer le lien entre l'individu et son environnement.

Dans le contexte du Tigre Celtique, les artistes ont ainsi su traduire la démesure du phénomène, sa chute, ainsi que les inégalités persistantes au sein de la société, amplifiant une crise identitaire soulevée par les perspectives d'un futur incertain.

Nous avons pu constater qu'une troisième forme artistique : la peinture a toujours été d'une grande influence à la fois pour les cinéastes et les photographes dans leur façon de représenter l'Irlande rurale. Qu'ils s'en inspirent ou qu'ils s'en détachent en remettant en cause les idéologies qu'elle véhicule, celle-ci représente encore de nos jours pour les artistes contemporains un héritage fortement présent dans la représentation du paysage rural irlandais.

L'Irlande, en réaction contre l'occupant britannique et la modernisation des villes, s'est pendant longtemps définie comme un pays principalement rural. Le paysage a toujours été porteur d'une grande charge à la fois émotionnelle, politique, économique et culturelle. Pendant des siècles aux mains des élites, celui-ci a longtemps véhiculé des idéologies coloniales ou nationalistes. Beaucoup d'artistes ont ainsi longtemps été restreints dans leurs moyens d'expression. Des zones d'ombres ont longtemps persisté, restant encore aujourd'hui des sujets qui suscitent des interrogations. C'est le cas par exemple d'un événement aussi dramatique que la Grande Famine en Irlande.

Le nationalisme et l'unionisme, l'impact du courant romantique et l'image prédominante d'une Irlande touristique idéalisée ont longtemps prédominé. Avec l'émergence tardive d'un cinéma national et un renouveau photographique datant seulement des années 1960, les artistes ont eu globalement peu de moyens, à la fois financiers et matériels, pour apporter une vision nouvelle qui viendrait contrebalancer ces images stéréotypées.

Cependant, comme le souligne Sean Hillen, une partie de la population appréciait ces images d'une Irlande idéale véhiculée à travers des films comme *The Quiet Man* ou dans les cartes postales de John Hinde. Les souffrances d'un peuple divisé et éparpillé en diaspora à travers

le monde ayant en effet provoqué une nostalgie que l'industrie cinématographique a contribué à nourrir en forgeant une image idéalisée de la terre des ancêtres. Celle-ci apparaît alors comme un jardin D'Éden pour ceux qui sont loin de leur terre natale.

Il y a donc bien ce paradoxe constant entre d'une part le rêve idéalisé d'une Irlande rurale traditionnelle qui serait la vraie Irlande, unifiée autour d'une terre-mère et d'autre part la confrontation avec une réalité économique et politique qui depuis les années 1990 englobe le pays dans l'Europe et la mondialisation. Le vieux mythe de la terre n'existe déjà plus que dans les rêves alors même que le pays a du mal à se positionner dans sa nouvelle appartenance. Au-delà de la carte géographique de l'île d'Émeraude se trouve une carte géographique humaine multiple et complexe, multiculturelle, prise entre une ruralité à la fois rude et sublimée et un urbanisme galopant.

Notre corpus nous a permis de mieux cerner la position des artistes face à cette réalité sociale, économique et politique. Les films et les photos étudiés qu'ils soient proches d'un réalisme social ou qu'ils s'appuient sur l'imaginaire en sont le reflet. Il est toutefois intéressant de constater que la rupture avec le passé ne s'opère pas de façon radicale. Il ne s'agit pas pour les artistes de faire table rase du passé pour repartir à zéro. Ces derniers sont conscients que le présent est une conséquence directe du passé dont ils ne peuvent le dissocier. Leurs œuvres sont donc à la fois profondément ancrées dans leur époque tout en intégrant les apports du passé.

Nous devons cependant garder à l'esprit que certaines notions abordées dans notre travail telles que le Sublime, le Beau, le Pittoresque ou encore la post-modernité évoluent et sont sans cesse redéfinies. Le paysage politique, artistique économique et social de l'Irlande est également en constante mutation.

Nous pouvons à la suite de ce travail affirmer la persistance à travers les années et malgré des changements de contextes parfois brutaux, de l'image de l'Irlande rurale comme un repère fondamental de l'identité irlandaise. Il pourrait en effet y avoir le risque de copier le passé et de négliger la réalité du présent ou, au contraire, de nier le passé en bloc pour adhérer à une mondialisation qui effacerait les spécificités nationales. Or, la production de films tels que *Pilgrim Hill* ou d'œuvres photographiques liées à la ruralité montrent combien ce sujet est profondément ancré dans la culture irlandaise qui continue à osciller entre tradition et modernité.

Ce travail de recherche est toutefois limité à une période bien précise et l'Irlande qui connaît une économie plus solide depuis 2015 affiche à présent le taux de croissance le plus élevé de l'Union Européenne. Les Ghosts Estates sont peu à peu réhabilités et sortis de l'abandon. Cela ne signifie pas que les inégalités sont effacées et la pauvreté demeure dans de nombreux secteurs de la société. Un prolongement de ce travail pourrait consister en un nouvel état des lieux concernant l'impact de ces nouveaux facteurs sur la sphère artistique Irlandaise actuelle.

Notre recherche, portant principalement sur les ressemblances et les différences entre cinéma et photographie à travers le thème de l'Irlande rurale a révélé qu'au-delà de cette approche le rôle même de ces média avec leur spécificités respectives pouvait être un sujet de recherche intéressant. Ils façonnent certes l'image que l'on se fait du monde au lieu de l'expérience du monde lui-même mais deviennent également par là même partie intégrante du monde et de l'histoire.

# Annexes

## Annexe 1

### Interview de Sean Hillen

(Propos recueillis le 20 Février 2018 à l'IFI (Irish Film institute), Temple Bar, Dublin.)

#### ***Can you tell that cinema influenced your work ?***

S.H : It's interesting because I grew up in this very small town and there were two cinemas and one of them was called *The Frontier Cinema*, as it was the frontier town. Cinema was certainly an escape because television was very boring. I grew up in the early sixties. We had British television so, two channels of quite improving children's television, which I loved. Cartoons were terribly exciting and there wasn't really very much of it. But I didn't really go to the cinema very much. I just wasn't exposed to it very much

The little I did see didn't influence me very much but movies at home, on television, were also very influential. I was a teenager, when I saw *Lust For Life* which is Anthony Quinn as Van Gogh.

I was into Sci-Fi and spectacle... those crazy Sci-Fi things of dinosaures and skeletons of *Sinbad* that kind of things... and television. I grew up with Monty Python and Spike Milligan and that kind of very excentric and rather slightly extreme humour.... something we share probably with Britain you know.. This similar sense of the absurd.

People have asked me to talk about cinema before but I didn't really go to the cinema very much as a child. It was a huge adventure and it was expensive and I didn't because I was very solitary.

In fact I was more influenced by amateur drama because my hometown had a lot of theatre like amateur theatre. It was so vivid and so exciting and so crazy. I used to say to people : once you've seen people from Newry doing *Okhlaoma* that's kind of transporting and ridiculous and charming at the same time.

And the other thing is I was far more influenced by literature. By 'pictures in the head' and I grew up reading everything. My parents bought a set of encyclopedias and I read them cover to cover and there was one of them of hobbies and past-times and I think I tried all the hobbies and past-times... from butterfly collecting to going to the ballet and there wasn't any ballet to go to.. but anyway.

Maybe cinema did influence me as a teenager later but I wasn't really aware of it. I studied photography and they tried to teach us how to make a movie but I've always been terrible at it. I've done videos twice as a comission but it was an utter nightmare each time because my mind doesn't work that way I think. That's why I go to the spectacle I think. You become engrossed in the spectacle in the moment. I don't follow plots. I've no idea of what really is going on.

I made a film about Joyce. A silent movie. It was actually projected along the Liffey, five storeys high and two hundred feet wide and my idea was that Joyce was coming back to Dublin for his anniversary and went to the Joyce Center and got drunk. And then he went along the Liffey, taking people off the riverside. It's funny. But it was just a black comedy you know. A silly comedy. Not very intellectual.

There is a quote of Raoul Haussman. Talking about John Heartfield, he said that « Collage-Montage is static film ». And I think that's true because we talk about similar things with 'mise en scène'

***Like the editing process. Montage is also like 'editing'. It's very close.***

S.H : Yes, someone said about John Heartfield as well (he was the master for me), that everyone of his works looked like a wonderful active journalim as if he somehow condensed all the meaning into one image and that's political photo-montage... and photo-montage in general, I think, is the act of condensing time. That's very closely related to photography you know and my photography about the Troubles is very much about getting all the meaning in one photograph.

I once said I made collages that look like photos and photos that look like collages. I'm defenitely interested in the element of time.

***How did you shift from photography to photo-montage ?***

S.H : Shifting from one to another and back again, and back again....I really enjoyed doing these photographs. The problem with photography is you need a subject and you need people and stuff. My photographs became a permanent collection at the library. They were hidden for 20 years and I didn't see them mostly.

The Irelantis book is very rare now and very hard to find. You won't see a copy of that for less than 100€. I lost a lot of money but it made my name in Ireland.

This (*book about Northern Ireland*) contrarily...there's 6000 copies of that now in Print and it's selling steadily. It costs less than 20€ delivered anywhere in the world. It's a very interesting thing.

Anyway, the point about these photos is that they are very much like collages. I'm waiting and waiting and watching for things to happen in that moment. And there is something intoxicating of course in doing that, you know, when you know you have something. There is the same kick in making a collage when it comes together. It's kind of unified.

***In the documentary about you on RTE, you say that for Irelantis you chose photos that were taken from the same angle, so that it gives a unity.***

S.H : Yes, but it's very common among postcards you know. They'll be generally taken from a high level or sort of tripod level and people are following the same pictorial roads.

Yesterday I was talking talking to someone about what the optic nerve does.

I had a love affair... with an American woman who turned out to have a dark side that was obvious and I was looking at a photo she had given me and I did that trick of flipping it over. You see two sides of a face, that are very different. And I showed it to my therapist and he saw it. The left side of the brain controls the right hand and the right side controls the left hand but it's not the same in the retina. For the retina, the left visual field, the retina comes out and it separates and the other one does the same. So, this visual field goes to that side of the brain. So that's why we have this visual langage in cinema and in theatre. It means something different when people come from different sides of the field. It's very curious.

But there is a visual langage in photography. I like to teach occasionally, not because it makes money, because it doesn't, but I don't get asked very much because I probably talk too much about politics.

***You will have an exhibition soon in Belfast I think ?***

S.H : I showed 100 collages in Belfast last year and that's part of trying to get a book of 100 collages, and it's going pretty well but I'm showing the photographs, which will be exciting. I

don't really make any money from it. My royalty check for the last year was 53€. I never make money from that but I make a little from prints.

***How do you work on the colours ?***

S.H : I don't think about them. I am very colour sensitive but I didn't realize. I didn't know. I started in school, and in school it's very academic. I was lucky because the teacher was very broad-minded and let me be. When I started I was drawing and painting. I created my own paintings but I wasn't good enough and I think I was too lazy to become really good. And I discovered photography and then I was addicted of that. Irelantis particularly is driven by colours but I don't think about it. I don't think about any of it. If I think about it, I'm lost.

***Yet, when you assemble two different pictures it's striking how the colours are unified in the end.***

S.H : I know, after fifteen years someone wrote about it and I went (looking surprised), that's true. But I'm not thinking about it. But I'm not thinking when I'm making good work. I'm not thinking at all. I have the habit of working at night so that I'm left alone. I have sleep disorders due to the Aspergers but I can't take Melatonine and I've been avoiding doing it so now I'm trying taking it again. But the first thing that happens is that my dream-life comes back and I have a lot of nightmares. That's stress. Post traumatic stress. So I've kind of gone through that recently but it's wonderful to have a dream-life again. But the most important thing is just working, making work and it's 5 years since I made work. I am starting again. That's exciting. I'm trying to make what is joyous and funny rather than dark.

***There is also a lot humour in your photo-montages.***

S.H : There is, but it's also dark humour. People wrote about Irelantis being satirical and I was saddened by that because I saw it as visionary. It's not published but Seamus Heaney made a marvellous speech. He has such an eye and an ear for the tone of things and he said they are full of imagery but they are visionnary as well. The visionnary aspect. But it's these two things going on at once and that balance, it's really an art to keep that. A lot of the recent work was very dark.

***Very dark but humour is always present.***

S.H : Sure, there is humour. I see it as very Irish I think. Life is tragi-comic and comedy and tragedy are very close together.

***You don't make it only tragical or sad.***

S.H : No. That's not life. That's not reality. And also Oscar Wild said : « If you need to tell people the truth, you'd better make them laugh or they will kill you ». He wasn't wrong. He also said there was always a kernel of truth at the core of the joke . But he is full of paradoxes and he said : « I could also say the opposite ». It's very interesting. And when I'm drawn to the politics again it's another challenge to somehow have it lightened and not only be in the darkness.

***Not long ago, I watched 'The Butcher Boy' by Neil Jordan...***

S.H : It's very closely related isn't it ? I don't know how they did fit but it's very parallel. I've met Pat McCabe a few times and I congratulated him and told him how much I loved it. « Oh, it's the inside of your head too ! » he said.' And I think that's true.

It's very true in comic books too. Comic books is a very strong visual culture to me. A comic book is very episodic, a single picture or a turning point when things happen, a bit of a

punchline. It is another intermediate state between cinema and photography and collage probably.

Comic books had a bigger influence. Cinema was kind of inaccessible. It was expensive and difficult. Comic books would have been very influential. Even from that British children's comics. My brother bought the British war ones that were pop ones, that were like a booklet and I liked the cover of them more than the inside of them. I love the spectacle and the idea of representing explosions or chocks visually. It's very interesting to me. I always had an inclination to draw and paint on collages.

When I started off I wanted to be a writer. I found a poem, yesterday actually, that I wrote when I was nine. A very bad poem, but a poem. And the tradition would be literary. There was a man who visited the house to sell a lotery that was to earn money for the Irish language and he had worked in the railways in Dublin with Sean O'Casey and he was a working man. There were two stories about O'Casey. One was that they had gone to his rooms and they were amazed that it was covered with papers. He stuck papers and papers and papers and the other is that he wouldn't show up sometimes and these men would cover him. Which I think is an amazing thing that working men would respect a writer. He became a well-known writer and he was very serious and probably they could see that he was serious. But it's amazing that they would put their own work at risk for this man who was a writer. Literature, that was what I saw as the way out of the nightmare.

I also grew up on Huckleberry Finn, Mark Twain and that's a kind of vision way of life that's also invadive in reality very much. It has the swift of authenticity about it but it has amazing things happening and it's also full of humour and sadness, amazing almost in a mythological thing. Huckleberry Finn and Tom Sawyer have a sense of humour.

***The name : Irelantis is also a collage in itself (Ireland mixed with Atlantis).***

S.H : yes, I think it's driven from verbal puns primarily and intellectual jokes. In the history of photo-collage and photo-montage it's interesting that basically when they started making photographs an exposure was under limits. You had to photograph people seperately and print them in the one picture and so the technology for combining photographs was there at the beginning. Some people wrote about it and said : Painting is over and there's no point in trying to represent reality because photography will do it. And it has this funny relationship with reality. But as soon as they were making it they were playing with it, making jokes. There was a huge culture in Victorian era of comical postcards with old men's faces on babies and it's very kind of one line comedy but it is very funny at the same time. There's always been a relationship, an amusing relationship, between photography and authenticity and truth and humour and cinema of course.

The earliest films of Melies, with magma gazer, people's ghost, the comedy and theatre, people disappearing in a public smoke... I think all these things actually are in parallel.

I think that I use whatever means that are available to me. If I had been more sociable I might have become a theatre director or a film director but that implies a lot of people. Most of Irelantis was made on a coffee table and and a bed set. Wherever I could, you know. You don't necessarily need much space and much money to do it and in fact when I had no money I could do it, and pick something up off the street.

***In the RTÉ documentary I saw that you have gathered so many photos..***

SH : I'm still gathering, I'm still gathering.

***Are they always the size of a postcard ?***

SH : It depends. Irelantis is small because the basis is postcards. The troubles' ones are bigger because they are based on my photographs but they could be up to this size. In London, so to match my photographic prints I would buy material that was books or postcards but very few of them are very small. With Irelantis I was stuck with the postcard format and they are all with 6 inches wide but now I am liberated again because a lot of material comes from the Internet. In fantasy, it would be to make big things because you get more money. You know, when people are trying to sell an artist and when it's 5 inches wide...

***Meaning that the value of a work of art is associated with its size ?***

SH : Big paintings will take longer to make.

***I am working on the film : The 5th Province. I don't know if you know it ?***

SH : I know of it but I've never seen it I'm ashamed to say. I've seen most of stills from it. Who is it by ?

***It's a film by Frank Stappleton.***

SH : Oh ! Frank ! Of course !

***I also made links with your work and found some similarities. It is his only fiction film, I found.***

I know Frank Stappleton's brother. I worked with him. He was always working to get money to make a big documentary. Frank is a friendly brother.

Ireland of course, as Seamus Heaney says in its text, is an invented world. It's a place that invented itself. It had to invent itself. And that's true in many ways. In the 19th century. I'm quite fascinated by the last decade, by the Gaelic revival and by those writers who are my intellectual masters. They are the people who influenced me the most. And of course Swift.

Irelantis comes of course from John Hinde who realized that the Irish State was trying to re-invent Ireland in a way that said : 'Wish you were here'. in fact as Luke Gibbons said : 'Wish 'I' was here'. It appealed to Irish people maybe because it was truer to the Ireland of imagination. But it's an economic necessity for Ireland and a political and cultural one, for it to invent itself, for it to find itself. It's a very very interesting thing and Irelantis is mixed up with that and it is part of the Aspergers and the idealistic idea of inventing a world.. a new world... of showing the world...

There are those intellectual heroes of mine : Joyce and Yeats and Beckett who all became Noble prizes and Flann O'Brien and Paddy Kavanagh who all drunk themselves to death in their forties.... because their vision was never realized and they had no class support or they were too contrary. Whatever.. It just went wrong. Brendan Behan, who is another master of mine was asked what he was trying to do with his art and he said he was trying to show the world what was wrong with it. And he said that the world was divided between nurses and patients and the guy said you see yourself as a nurse or a patient and he said : a nurse yes... But it's this idea of trying to fix the world or imagine a new world.

***The Myth of Atlantis is said to have been invented by Plato and like Irelantis is about the idea of an ideal imaginary world.***

SH : he said he had it from an Egyptian priest that it was a previous world. But there are many others. And I don't really care if it's a real world or not. I have no doubt that Human civilisation is much older than a few thousand years and I'm also interested in UFOs. I've taken half a million photos and hundreds of videos and I filmed one. I think that if our universe is thirteen billions years old, the universe must be teeming with life.

I fell in love a few years ago with Joyce and Yeats but particularly Joyce and of course Joyce is influenced by Vico and the idea of civilizations being circular, and yet, as a spiral, which is

really very interesting. You know it's always the same and always different so that we have a chance of learning.

***In the 5th Province, Frank Stapleton also invents a new world but a very instable one where landscapes are moving. They are a reflection of what is going on in its mind.***

SH : It's very much like Flann O'Brien's *The third Policeman*. It's so fantastic. He would go out on a road one day and he describes the things he sees. The earth that turns out to be the police station.. It's like a cardboard colour card that changes as you move around. I love the idea of writing that defies visualisation. That makes your head hurt !

I didn't want to make things that looked like anything else but also I've grown up within being myself and finding myself an alien in the world and wanting both to fix it and to separate myself from to be part of it and not part of it. But also to engage in it, to present new ideas. But to do that in a way that would get attention. But also to do something that would stand during. Something that's not one lying joke.

***Concerning the parralel between cinema and photography I would like to know what is your point of view about the idea of how they both deal with Time ?***

SH : I have a funny relationship with Time. I don't know what's time passing and I have no idea of what time it is. I don't know what day it is. I turned up yesterday and the day before, for meetings, a day early. Not for you. But for some reason my mind has a funny relationship with time. At the same time there's a funny thing which is I can walk to the oven when it's on the timer and counting 9, 8, 7... until the last seconds of twenty-five minutes. So something insigth but although consciously I have no access to that. Time is fascinating to me and I think that with part of Irelantis, part of the collage, you're compacting all these things. Brilliant minds like Roy Foster, the great historian, collect my work but to me it seems normal and simple. It seems to make sense. To me it's pleasing and exciting.

***Talking about time, would you agree to say that Irelantis collages are timeless in the way they include both elements of the past and futuristic images ?***

SH : Yes, it is. It's a great mystery. My background at school was maths and physics before I discovered Arts school, and then I gave up upon that but I'm still as an inventor and I'm really fascinated. I've lived really bad stuff. You know, we think that we live probably in a ten dimensional reality or eleven dimensional reality, whatever that means... and these dimensions are somehow folded in, and one of them is certainly time, but time relates to consciousness. It's quite fascinating. Consciousness seems to be a process that's going on like a chemical process and we perceive it as time passing but I've always believed that it's an illusion, and I have outwardly had paranormal experiences. I intellectually believed it but I never had an evidence.

I would long to make cinema. I don't know why I am so bad at it. But cinema is very fascinating because it's an intensely personal experience. I often go to IMAX, for the spectacle, the immersion, but it's such a collective practice. It's a very strange thing to take a personnal vision and to make it large enough in that way. It's a very fascinating medium in that way. But I do it in a five inch square with pieces of paper !

A number of my collectors are film makers and cinematographers and so there's definitely an intellectual aesthetics connection. It's definitely a fellow feeling. My other collectors would be historians and architects, which is interesting...because they have similar intellectual relations to reality.

***I'm also working on a series of photos by another photographer, Kim Haughton and her series called Shadowlands about the Ghost estates in Ireland. She also has a new way to***

*represent landscapes in the context of the fall of the Celtic Tiger. Sometimes with animals and wild nature invading the place again. Like fixed in time and in a way giving to the landscape this sort of new imaginary and timeless space too. Do you know her work?*

SH : Yes, I've seen these and you know also about Anthony Haughey ? He's really well known about the Ghost estates but Kim's work is really beautiful and more personal actually. It's less intellectualized. Anthony's are beautiful and interesting. But you are right. She's a lovely person actually. I know her personally and I really like her work.

I agree entirely. Someone wrote about me the other day and said about my work being inspirational or influential. In fact, it influenced collage widely. I used to go to the Arts school's exhibitions but I do not anymore because every year there might be someone imitating me and it's not really that much fantasy. They are not usually better so that's alright. But I'm curious about how I might intellectually influence people. I did something that was really new at that time and Columba Stapleton (Frank Stapleton's brother) started to try to get money to fund on me when we were both in London in the late 80s.

He became very excited about *Irelantis* and he said it was a new paradigm. But I think it was intellectually more surprising at that time because it was something new.

I think that magical thinking has always been in Irish culture. I have a funny relationship with Roy Foster because politically we would not be on agreement, you know. He is an Unionist kind while I grew up as an Irish Republican, partly because of my father who was sort of very broad-minded but certainly sub-radical in its politics. There's this feeling of being an insider and an outsider at that same time. This is the Northern Irish experience. And I'm slightly surprised that there's not more magic realism in Northern Ireland. But I think it's very much visualised in hinting, particularly among the younger painters. But photography has tended towards sort of ironic documentary and they are trying with humour. But it's very difficult to make this humour to have the light of the touch. It's what Heaney is mastering. It's very intelligent and it's very serious but there's also an exquisite lightness about it. Some kind of delicacy.

I was talking about teaching earlier... I was in Arts school for six or seven years and there were two days that changed my vision when visiting lecturers campus and one of them was Vic Burgin , a British, leftist, Marxist probably, and he showed us history painting and deconstructed it in front of us. He explained how a man who owns a great estate would be photographed with his dogs, a beautiful wife and all these things.. and for me that was like if scales fell from my eyes... when I realized how powerful an image could be, how much meaning there could be in it. But for many people that made the money they were able to make pictures because they weren't burdened by their challenge. For me, it liberated me. But as an older, I find it difficult to forget the burden. I want every picture to be better than the last and I want to say something new everytime. It isn't really possible. If you carry that burden on your shoulder it's kind of insane too much. You have to find a joy in it. And I never wanted to make the same picture again. It would be too easy. I think that it's an interesting thing that good artists re-invent themselves.

*Yes, not to do the same thing again because it has worked once.*

Yes. And there is so much pressure. When I was struggling I was lucky or not because as I've said recently : I'm probably the most censored artist in Britain and Ireland of the last fifty years. And I know that's true. I was censored first very cruelly when I was in London. People told me. And people told me that they were surprised that I was surprised and shocked in my innocence. Because I thought it was really good art, you know.

*As you have studied in England, which vision did you have of Ireland from abroad, with the distance ?*

SH : It was very liberating and also I had a different audience suddenly. it was kind of a gift to me. I realized that the British public, these well-meaning, intelligent people that went in the Arts schools and media schools didn't know what was going on in Northern Ireland. They were getting propaganda which was saying it was a religious war and that Britain was a peace keeper. Which is a brilliant lie. Because they made the religious war and then they go : Oh, it's not us ! These mad Irish you know... And they did that in many of the colonies. And so I wanted to crack that opened. And so I had a public and I had my story and experiential knowledge and I had my photos.. So, I was very lucky. And I'm lucky, you know, because it is good art. I became very popular and then I became very censored.

***How does real landscapes inspire you ?***

I grew up in a small town but on the edge of the town. There were fields and a railway that would run into the fields.. so I grew up loving nature. When I show people the history of photo-collage, there's a collage by Paul situan (?) from France in 1932 and it's a beautiful landscape that could be anywhere : Ireland, Britain, France... and in the middle of it is a block, twenty storeys high, a buiding... and it's kind of perfectly in it but it's wrong. And it's really hard to know what it means. Is it a visionary image ? Is it an elegy ? Is it sad ? And collage is like that because it teaches us on the edge of meaning. Sometimes you need the text to define this. It's interesting when there is a double meaning to it.

The other visual culture that I grew up with is advertising. I grew up in an era when advertising was about a future world that was going to be joyous and marvelous and liberating.

***And there was a special form of aesthetics associated to it too.***

SH : Yes.. Colours, plastic.. I watched *Tomorrow's World*. Every week they had new amusing things. I remember when bringing the first CD. But there was this visionary aspect to the culture in general, that the future was going to be better. And that was the post war. My parents, their first home was a cottage without running water and oil-less.. and suddenly we would have tablets for breakfast and personal robots.. and that went all the way through to the 90s. It was telling people not that history was over but that Fascism was dead. We were coming to a liberating world where we would have free energies and love each other, you know. They planned..They had always planned to take over the world and they did that. But I think it is all going to fail. I think it's failing.

***In re-inventing the landscape, a lot of magical elements are also present.***

SH : Well it's familiar but it's also completely unfamiliar. Thinking about *The Bucher Boy* and Virgin Mary appearing.. Ok, he's psychotic or whatever he is, but there is this idea in Ireland that spirituality is present. My parents and the ancient generations were afraid of the fairies. The eminent, the spiritual reality the magical paranormal was just everywhere. And that's a very Irish theme. And, of course, appealing to Yeats, he went to talk to the older people in the district, in Sligo, and he asked one of them about the fairies and the guy said : « I'm fed up with them ! » (laughing). It's like he's engaged with them daily you know.. And again that's in Irish cinema too... that the magical is there and it's in the landscape, it's in Ireland. Ireland is like an embodiment of that.

That started with the Troubles, of Ireland as a joke in a spiritual way. We have this idea for ourselves as Holy somehow compared to the English. Compared to the 'Godless materialists' and I was kind of playing on that as a joke and then I started like : « Hey, it's kind of true ! » (Laughing)

And also, Heaney talked about it in his speech. He talked to me about Northern Ireland being two places at once, when he talked about Ireland being inventive itself. Not only Ireland be a

place that invents itself. Your own reality is opened to your invention... That you can define yourself.. That you can adventure in one's world.

Joyce said that Ireland was occupied twice : first by Roman and by Briton.. Intellectually occupied, you know, and his job was to liberate the whole national psyche from these oppressions. You have to destroy it in order to liberate it. I wanted to make a piece of work about my hometown, Newry. It was one of the biggest busiest towns in Ireland in the 18th century. It had this canal that was very important, that went up to Lough Neagh. It was destroyed during the conflicts by the locals. They blowed up everything. My father caught me trying to make a home-made bomb when I was fourteen. Because it's the possibility of changing everything because it's all wrong. So the local blowed up everything, every shop. The toy shop, dreadfully.... to wipe the town. So very little of the early town was left and I was always fascinated and horrified by that or, at least, I started to think about it.

There is a footage from the Vietnam war... Americans, when the war was going on and on, they let the press in again, and the press was embedded with a crew. It's a very famous photo. They went on an assault and they landed with ten or twenty helicopters and they burnt the village and a young caporal lieutenant over there who was in charge of standing there and the villages burning behind him said : « We liberated the village. » and the guy said : « Well, you've destroyed it, haven't you ? » and he said : « Well, we had to destroy it to liberate it. » I was always kind of fascinated by that . In some way yo had to pull everything down and I was going to make the town of Newry.

Its name comes from the Irish :*Júr Cinn Trá* that means : 'The yew tree at the end of the strand' and there are yew trees at the end of this valley. Yew trees were associated with abbeys, with early Christian sites and they were sacred trees and I was thinking of getting the oldest things in Ireland that could have been hundreds and hundreds of years old. And I was thinking of getting a yew tree and destroying it in order to make a mould and cast it in titanium, so it would last forever. It would be called 'The New Tree', with this idea of destruction and re-creation at the same time. That's what I always try to get : these connections. It's very interesting to be forced to talk about it with interesting questions.

There is something about trying to keep it on the edge, cause your mind when you look at them wants to believe it but it's constantly poking you back.

***About your use of iconic images in your collages, they are familiar to us but they are not really the ones we know as are integrated in a new landscape, sometimes in the background, sometimes in the foreground. They take on a new meaning in this new landscape.***

SH : Yes. There is something empassing. I have never travelled. I've been to London many times but all these places were of the imagination for me and in a way I don't want to see many of them because I'd be disappointed ! (Laughing).

And you know, the wonderful thing about postcards is that they are usually not for the purists. Postcards of Dublin is another interesting thing. Here, in Temple Bar, if you go down there today there will be a crowd 'like this' photographing the Temple Bar pub, because it's an icone, because it's called the Temple Bar. I think it's so funny. It's a toutist center, which is a picture of the tourists.

To go back to Roy Foster, he put the Great Pyramides picture on a very important book of his called *The Irish Story* and it's sub-titled : *Telling tales and making it up in Ireland*. In his text about it, he would say : « And the tendency to believe those tales ». So this is his political attack on Nationalism and Republicanism. It's not stupid but he uses it a bit of a hammer. And one of the books he choses as his victims or 'weeping boys' : Franck McCourt and Gerry Adams, both of whom had very much conflated their histories for different reasons, you

know. And there is this tendency. But every country does that. England does it more than anywhere. People think it's called Great-Britain because it's great ! (laughing) America, France have their own myths also.

I watched a documentary last night on BBC about Napoleon. I didn't know really much about him and it was really fascinating... and he's kind of self-inventing, you know. He has become a myth...The tendency to deify all of our heroes...and in Ireland, of course, we've had a pulling down of heroes to the fact that people don't realize that they were here before. For instance, Joyce started writing around 1904 or whatever.. In 1902, Dublin was covered with Union Jacks for the visit of the King. I didn't know that at all not very long ago and I was shocked when I saw these photos. Wondering : where do all these people go, who are so keen on the king ?

I mean it still has a kind of Unionist tendency although there is this strong Republican thing as well, I mean it's part of the North/South divide actually.

I think another thing would be the geographic reality. Ireland being part of Europe, and also the fact that a lot Irish culture came from North Africa probably and it had these multiple invasions..... If you go to Galway you will see people with dark hair and dark eyes... its very close and distant relationship with England too.

When I went to Paris I found people could have been in a Dublin street. But I do very much believe in national cultures. I look forward to a world of only coloured people but I also think national culture is our worth. It's a conundrum... but it is an Irish thing to believe in two things at once, you know.

***My work is focusing on the Celtic Tiger years. What is your own vision of it as an artist?***

SH : It's a great line. Someone said : Ireland became post-modern without ever becoming modern, and that's true. We've seen it also happening with China. Living the both things at once. It was sudden and the past persisted into the future.

***The other film I'm working on is Garage by Lenny Abrahamson. Do you know it ?***

SH : I've heard about it but I still have to watch it. You know, these generations of filmmakers and people you are talking about, their parents have lived in a 19th century Ireland... which was so close to the 19th century Ireland. It was the same in the 1950s.

A young man was dressed like his father and his grand-father and suddenly it changed and within ten or fifteen years we had Punks. There was a fracture. I watched a documentary about skin-head culture on BBC4 and their first came heads were into black cultures, west Indian culture. That was kind of the roots of it somehow and now they show us Hungarian skinheads who are neo-Nazis... and that's nothing to do. They just picked the image...which is very very strange. And this is the same thing with history... Tending toward a kind of Big-Bang or whatever it is, I don't know. That's when everything re-cycles. It's difficult for me, as I'm an artist. When I show my work now, I'm completing on the Internet with young people who see it everyday. But, its life...

To go back to cinema : Joyce opened Dublin's first cinema. It was one of his brilliant things to earn money. But he opened it in the wrong part of town. He opened it on Mary street and wealthy people from the South side wouldn't go over and he was very naïve but he had this idea of cinema being a popular media. It's very interesting. It's called *The Volta*. It's *Penneys* shop now. So here : the sense of the future and the past and cinema.... And you know, the earliest films were just reality. Documentary things. People were spellbound by it. It was a different way of seeing the world. It's a bit like seeing yourself for the first time in a photograph.

Foreign directors who made films about Ireland often feel that they have an Irish connexion. *The Quiet Man* for example, you know, the iconic one. It was made for an American audience but it was very popular with Irish audiences. They were seeing themselves. Media in this way would have influenced the idea of themselves. But they kind of liked it. And there is an enormous humour in it and self-mocking, which would be very important I think.

***Yes, since the first scene when Sean Thornton arrives at the train station, humour is present throughout the film.***

And there is also a sort of little bit of gentle making fun of the visitor. For instance like at Blarney castle, the Blarney stone, it was actually a toilet on the castle! So the idea of taking tours to visit it is really really funny ! (laughing) People don't know that.

I think there is a funny correlation between Irish and literature and film as well as the visual culture. But I think that comedy has always been there. Collage is a gift for that to see, dealing with reality, with authenticity and with documentary. I invented my own work out of necessity because more documentary photographs in Northern Ireland were not going to change anything. So I had to kind of undermine it at the same time. Fin O'Toole said that in the introduction to *Irelantis*. He said that to John Hinde's work, the common response and the rather easy response would be to put it in the darkness as a nasty world but Hillen doesn't just go for that. Instead he just sort of pumps it up ! My idea is that you take reality and you put it over the edge to make something new, and it's liberating.

There are these famous lines by Georges Bernard Shaw. Most people say : « Why this ? and why that ? » and an Irish man says : « Why not ? » and he also said : « The joke is that I'm serious. » It is really really good and that's very Irish. Again, it comes from this historic experience where you are confronted with realities and when you want to escape them, and you can only do it by transcending

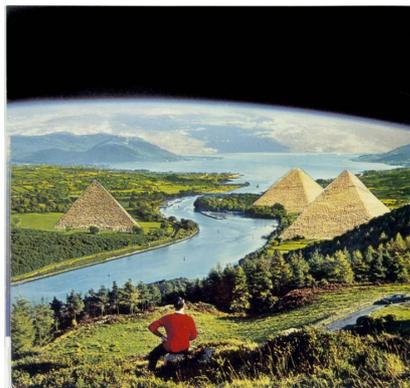
*Recorded in Dublin, at the Irish Film Institute (IFI), on the 20th of february, 2018.*  
Enregistré à Dublin, à l'IFI (Irish Film Institute), le 20 février 2018.

## Annexe 2

Sélection de photo-montages de la série *Irelantis* par Sean Hillen



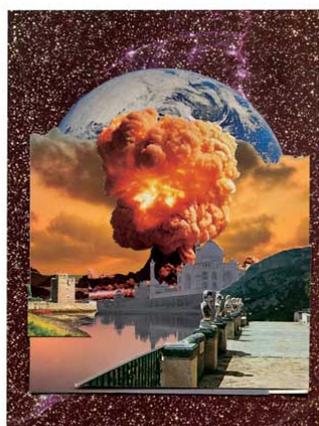
Collecting Meteorites at Johnstown Castle, Co. Meath, *IRELANTIS*



The Great Pyramids of Carlingford Lough, *IRELANTIS*



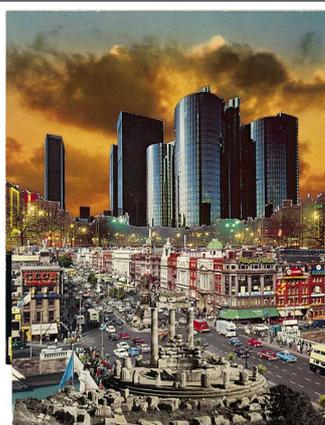
Viewing the Ice Floes from The Cliffs of Moher, *IRELANTIS*



An Unfortunate and Impossible explosion, *IRELANTIS*



The New Road, Finglas, Dublin, *IRELANTIS*



The Oracle at O'Connell St. Bridge, Dublin, *IRELANTIS*

Lien vers le site internet : <http://www.irelantis.com/>

## Annexe 3

Sélection de photos de la série *Shadowlands* par Kim Haughton



« An abandoned housing estate in Co. Longford, Ireland. There are currently over 600 unfinished housing estates across the country<sup>156</sup>. »



« The "Lios Na hAbhainn" development of exclusive detached houses in Roosky, Co. Roscommon where receivers have been appointed to sell off any unsold properties. Luxury living, originally came with EUR350,000 price tags, and is now on sale for EUR100,000 »



« A damaged billboard on the outskirts of Longford town advertises "Carrig Glas". Launched in 2006 by the then minister for finance Brian Cowen and golfer Retief Goosen, the EUR160 million development, set on 660 acres was to consist of a world championship golf course, a 96 bedroom hotel, a spa, country club and over 300 properties that were priced from EUR350,000 to EUR500,000. Construction work stopped in 2007 and has yet to resume. »



« The Ozdobinski family playing in a field in front of their house, the one with curtains, in Drumshanbo, Co. Leitrim. Of the twelve exclusive detached houses in the development, only two are occupied. »

156 Lien vers le site internet : <https://www.kimhaughton.com/portfolio/G0000ChCURmHIMoY>

## Annexe 4

### **Garage – Lenny Abrahamson (2007)**



#### **Synopsis :**

Josie, un homme d'une quarantaine d'années, tranquille et simple, gère une station-service dans un village rural d'Irlande. Il se lie d'amitié avec David, un adolescent qui travaille temporairement au garage avec lui.

#### **Distribution :**

Patt Short : Josie  
John Keogh : Mr. Galagher  
Anne-Marie Duff : Carmel  
Connor J.Ryan : David  
Tommy Fitzgerald : Declan

#### **Fiche technique :**

Titre : Garage  
Pays d'Origine : Irlande  
Langue originale : Anglais  
Genre : Comédie dramatique  
Réalisation : Lenny Abrahamson  
Scénario : Mark O'Halloran  
Décors : Padraig O'Neill  
Directeur artistique : Michael Moynihan  
Costumes : Sonya Lennon  
Photographie : Peter Robertson  
Montage : Isobel Stephenson  
Musique : Stephen Rennicks  
Production : Ed Guiney  
Société de production : Element Pictures  
Société de distribution : Element Pictures, Soda Pictures  
Format : Couleurs – 2,35:1 – 35 mm  
Durée : 85 minutes  
Dates de sortie :  
– Première mondiale au festival de Cannes : 19 mai 2007  
– Irlande : 5 octobre 2007  
– France : 9 janvier 2008

## Annexe 5

### *The Fifth Province* – Frank Stapleton (2017)



#### **Synopsis :**

Timmy Sugrue gère une maison d'hôtes dont la fréquentation s'est arrêtée suite à la construction d'une autoroute. Timmy est également écrivain. Il rend régulièrement visite au Dr Dudry, un psychiatre auquel il confie ses angoisses. Lors d'une conférence de scénaristes il fait la connaissance de Diana de Brie.

#### **Distribution :**

Brían F. O'Byrne : Timmy  
Lia Williams : Diana de Brie  
Anthony Higgins : Marcel  
Ian Richardson : Dr Drudy  
Jeananne Crowley : Mrs Emily Drudy  
Joan O'Hara : La mère de Timmy

#### **Fiche technique :**

Titre : *The Fifth Province*  
Réalisateur : Frank Stapleton  
Pays : Royaume-Uni / Allemagne / Irlande  
Langue : Anglais  
Durée : 89 minutes  
Dates de sortie :  
– Irlande : 1997  
– France : le 18 octobre 1997 (Festival des cinémas d'Irlande et de Grande-Bretagne de Cherbourg)  
– Portugal : février 1998 (Festival International du Film de Fantasporto)  
Scénario : Frank Stapleton  
Script : Nina Fitzpatrick  
Directeur de la photographie : Bruno de Keyser  
Montage : Georges Akers  
Chargé de production : Ned McLoughlin  
Musique : Al Lethbridge  
Sociétés de production : Ocean Films / Strawberry Vale / Hans W. Geissendörfer film – und Fernsehproduktion / British Screen / European Co-Production Fund (UK) / British Sky Broadcasting / Eurimages Condeil de l'Europe / Bord Scannán na hÉireann / Irish Screen  
Productrices : Caroline Hewitt / Catherine Tiernan

## Annexe 6

*Arrivée des congressistes à Neuville-sur-Saône.  
(Louis et Auguste Lumière, 1895)*



## Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Presses Universitaires de France, Editions : Quadrige, Paris, 1957, 214 p, p 169.
- BARTHES Roland, *La Chambre Claire, Note sur la Photographie*, Editions Gallimard, Collection : Cahiers du Cinéma, 1980, p. 13.
- BARTON Ruth, *Irish National Cinema*, Routledge, New York, 2004, 214 p, pp. 4,20,106,150.
- BERGER John, John Berger, *Understanding a Photograph*, England, Penguin books, 1967, p.18.
- BOWE Enda, *At mirrored river*, Blue Swallow, London, 2017.
- BROWNLEE Linda, *Achill*, EightOne Books, London, 2010.
- BURKE Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, with several other additions by Edmund Burke, New York, P.F. Collier & Son Company, 1909–14, 144 p, p. 20, pp. 99-102.
- CAMPANY David , *Photography and Cinema*, reaktion books, Collection :Exposures, London, 2008, 144 p. p 11. p. 7.
- CARVILLE Justin, *Photography and Ireland*, Reaktion Books, collection :Exposures, London, 2011, 216 p,
- CHARDÈRE Bernard, *Les images des Lumière*, éditions : Gallimard, Collection : Albums beaux livres, Paris, 1995, 200 p.
- CRESSWELL Tim, Place, Elsevier inc, 2009, p 6. Lien internet:  
<https://booksite.elsevier.com/brochures/hugy/SampleContent/Place.pdf> [Consulté le 26/07/2018].
- DELEUZE Gilles, *L'image-Mouvement, cinéma 1*, Longai, France, Les Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *L'image-Temps, cinéma 2*, Longai, France, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DONOVAN Donald, MURPHY Antoine E., *The Fall of the Celtic Tiger*, Oxford University Press, Oxford, 2013, 318 p.

- ELIADE Mircea, *Aspects du Mythe*, Folio essais, Editions Gallimard, Le Flèche (Sarthe), 1963, 251 p. p.11.
- EPINOUX Estelle, *Introduction à l'Histoire et à la Civilisation de l'Irlande, l'Irlande par les Textes et Documents*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2007, 150 p, Doc.25, pp. 114-115.
- EPINOUX Estelle et Franck Healy, *Post-Celtic Tiger Ireland : Exploring New Cultural Spaces*, Cambridge Scholars Publishing, Unabridged Edition, 2016, 233 p., p 161.
- GIBBONS Luke, *Transformations in Irish Culture*, Cork University Press, University College, Cork Ireland, 1996, 209 p.
- HODGE Anne, *D'Irlande*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 2004, 70 p.
- KIRBY Peadar, GIBBONS Luke, CRONIN Michael, *Reinventing Ireland, Culture, Society and the Global Economy*, Pluto Press, London, 2002, 232 p.
- LE CORFF Isabelle, *Le Cinéma Irlandais, Une Expression Postcoloniale Européenne*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, 253 p.
- MAIGNANT Catherine, *Le Tigre celtique en question, L'Irlande contemporaine : économie, état, société*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2007, 193 p. p 173.
- McLOONE Martin, *Irish Film, The Emergence of Contemporary Cinema*, British Film Institute, London, 2000, 234 p,
- MIANOWSKI Marie, *Irish contemporary Landscapes in Literature and the Arts*, Palgrave MacMillan, Royaume-Uni, 15 janvier 2012, 304 p.
- PARR Martin, *Fair Day : Photographs of the West of Ireland*, Salem House Publisher, New-York, 1984.
- ROCKETT Kevin, GIBBONS Luke, HILL John, *Cinema and Ireland*, Routledge, London, 1988, 293 p.
- SONTAG Susan, *On Photography*, Penguin books, England, 1971, p.3.
- VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme*, Ouvrage publié sous la direction de Guy Stravridès, CNRS éditions, Paris, , 5 avril 2012, 852 p.
- WINCHESTER Hilary P.M, *Landscapes, ways of Imagining the World*, Pearson Education Limited, United Kingdom, 2003, 216 p., p. 4.

WYNDHAM Andrew Higgins, *Re-Imagining Ireland*, University of Virginia Press, Charlottesville and London, 2006, 273 p, p.7 (inclus : 1 DVD )

## **Articles**

BURK Kate, « *King of Technicolor Tourism: A New Exhibition Celebrates John Hinde's postcards* », 9 juillet 2011. Lie internet: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/king-of-technicolour-tourism-a-new-exhibition-celebrates-john-hindes-postcards-2307780.html>. [Consulté le 13 juin 2018].

CARVILLE Justin, « *Lifeworlds at the edge of Europe : Photography, place and Ireland in the new millenium* », *Journal of European Studies*. 2017, p. 47.

CARVILLE Justin, « *Photography and Contemporary Art in Ireland* », (Source, photographic review), <http://www.source.ie/issues/issues0120/issue20/is20artdomsty.html> [Consulté le 16/07/2018].

CARVILLE Justin, « *Topographies of Terror : Photography and the Post-Celtic Tiger Landscape* », in : *From Prosperity to Austerity : a Socio-Cultural Critique of the Celtic Tiger and its Aftermath*, edited by Eamon Maher ad Eugene O'Brien, Manchester University Press, 31 juillet 2014, p 104.

CARVILLE Justin, « *Influence of Context* » (Source, Photographic Review), 1999, <http://www.source.ie/issues/issues0120/issue19/is19revinfcon.html> [Consulté le 16/07/2018].

CAWLEY Mary, « *A Booming Country – A Booming Countryside ? The Celtic Tiger Phenomenon and the Consequences for rural areas* », In : Schmied, D (ed) (2005) *Winning and Losing : The Changing Geography of Europe's Rural areas*, Ashgate, Aldershot, pp. 233-246. Lien vers le document pdf : <https://aran.library.nuigalway.ie/handle/10379/6317?show=full> [Consulté le 6/07/2018].

CLARK Donald, « Review: Pilgrim Hill », *The Irish Times*, le 12 avril 2013, <https://www.irishtimes.com/culture/film/review-pilgrim-hill-1.1357156> [Consulté le 30/07/2018].

CROSSON Seán, « *The Quiet Man and Beyond : An Introduction* », Liffey Press 2009. Lien internet : <https://aran.library.nuigalway.ie/bitstream/handle/10379/6008/The%20Quiet%20Man%20...%20And%20Beyond%20An%20Introduction.pdf?sequence=4&isAllowed=y> [Consulté le 26/08/2018].

EPINOUX Estelle, « *Writing and Rewritings of the Irish Rural Landscape in Garage (2007) and The Fifth Province (1997)* » in Estelle Epinoux / Nathalie Martinière, *Rewriting in the 20th-21st centuries : Aesthetic Choice or Political Act ? Editions Houdiard, 2015, 248 p.*

HIPPLE Walter John, Jr., « *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory* », Collection : universallibrary, The Southern Illinois University Press, NY, 1957, 426 p., p. 185. Lien vers le document pdf : <https://archive.org/details/beautifulthesubl013216mbp> [Consulté le 06/08/2018].

HOLOHAN Conn, « *Interview with Lenny Abrahamson* », Estudios Irlandeses, Published : 15 Mars 2008. Lien internet : <https://www.estudiosirlandeses.org/2008/03/interview-with-lenny-abrahamson/> [Consulté le 8/07/2018].

JOANNON Pierre, « *Les Mythes Fondateurs de l'Irlande Contemporaine* » In : Etudes irlandaises, n°14-1 , 1989. pp. 173-186 ; p. 177. Lien internet : [https://www.persee.fr/doc/irlan\\_0183-973x\\_1989\\_num\\_14\\_1\\_2519](https://www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_1989_num_14_1_2519) [Consulté le 06/08/2018].

KITCHIN Rob, « *Where are our ghost estates ?* », *The Irish Times*, le 26 janvier 2013. Lien internet: <https://www.irishtimes.com/news/where-are-our-ghost-estates-1.967233>, [accédé le 01/07/2018].

LE CORFF Isabelle, « *Esthétique du Kitsch et Ruralité dans le Cinéma irlandais* », Revue LISA e-journal, vol. XV-n°1, 2017 : Les Spécificités du Kitsch dans le Cinéma Anglophone. Lien internet : <https://journals.openedition.org/lisa/9062> [Consulté le 8/07/2018].

METZ Christian, « *Photography and Fetish* », Vol. 34. (Automne, 1985), pp. 81-90. Disponible sur: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Metz-Photography-and-Fetish-October-1985.pdf> [Consulté le : 4/05/2018].

MIKOWSKI Sylvie, « *Les Îles d'Aran ou, l'insularité chez John M. Synge et Liam O'Flaherty* », Savoirs en Prisme, n°1, printemps 2012. Lien internet : <https://savoirsenprisme.files.wordpress.com/2014/04/16-mikowski.pdf> [Consulté le 5/08/2018].

MORISSON Valérie, « *Visual Representations of the Great Famine, 1845-2010* », Revue Française de Civilisation Britannique, XIX-2, 2014. Lien Internet vers l'article : <https://journals.openedition.org/rfcb/279> [Consulté le 25/07/2018].

MORISSON Valérie, « *La Déconstruction du Discours Politique de l'Image : L'Art Irlandais Post-nationaliste* ». Dans la revue : Marges, Revue d'Art contemporain. 2009.

MORISSON Valérie, *Visual Representations of the Great Famine, 1845-2010*, Revue Française de Civilisation Britannique, XIX-2, 2014. Lien Internet vers l'article : <https://journals.openedition.org/rfcb/279> [Consulté le 25/07/2018].

ROCHER Guy, « *La Mondialisation : un Phénomène pluriel* », in : *La société-monde*, Sous la direction de Daniel Mercure, collection : Ouvertures sociologiques, éditeur : De Boek Supérieur, 2001. 360 p., pp. 17-31.

SLATER Eamonn, « *The Postcolonial Landscape, Aesthetic of The Quiet Man* », National Institute for Regional and Spatial Analysis, Nuy Maynooth University, N° 45, February 2009. Lien internet : <http://eprints.maynoothuniversity.ie/1384/1/ThePostcolonialLandscapeAestheticoftheQuietManWP.pdf> [Consulté le 26/08/2018].

WOOD Jason, « *Garage: Q&A with director Lenny Abrahamson* », The Guardian, le 28 juin 2008. Lien Internet : <https://www.theguardian.com/film/2008/jun/28/features.culture> [Consulté le 16/07/2018].

## **Sites web consultés**

<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english> [Consulté le 26/08/2018].

<https://en.oxforddictionaries.com/english> [Consulté le 05/06/2018]

<https://www.universalis.fr/>

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paysage/58827?q=paysage+#58468> [Consulté le 05/06/2018].

<http://www.cnrtl.fr/> [Consulté le 26/08/2018].

<https://www.cineclubdecaen.com/peinture/expositions/imagedapres.htm> [Consulté le 05/06/2018].

<https://www.historyireland.com/18th-19th-century-history/painting-irish-history-the-famine/> [Consulté le 5/06/2018].

[https://pure.qub.ac.uk/portal/en/publications/crossing-the-battlefield-archaeology-nationalism-and-practice-in-irish-historical-archaeology\(0d3b8116-9ace-41d5-a22c-f57e4f563a11\).html](https://pure.qub.ac.uk/portal/en/publications/crossing-the-battlefield-archaeology-nationalism-and-practice-in-irish-historical-archaeology(0d3b8116-9ace-41d5-a22c-f57e4f563a11).html) [Consulté le 6/08/2018].

<https://www.moma.org/collection/terms/96> [Consulté le 15/07/2018].

[http://instruct.westvalley.edu/grisham/1b\\_social.html](http://instruct.westvalley.edu/grisham/1b_social.html) [Consulté le 15/07/2018].

<https://www.youtube.com/watch?v=NimnA4VJPgQ>. [Consulté le 2 juillet 2018]. (Hindesight, Documentaire du cinéaste Joe Lee sur le photographe John Hinde).

<https://youtu.be/B2JmbCmabco> [Consulté le 2/07/2018]. (L'émission *Cartai Phoist* diffusée sur la chaîne TG4 consacrée aux célèbres cartes postales de John Hinde).

<http://www.lebleudumiroir.fr/the-little-stranger-lenny-abrahamson-trailer/> [Consulté le 30/07/2018].  
(Bande-annonce du film *The Little Stranger* de Lenny Abrahamson).

<https://stuartcairns.com/2018/04/03/sofeir-conference/> [Consulté le 21/07/2018].

<http://glucksman.org/images/collections/CampusArt/JohnHALPIN.pdf> [Consulté le 23/07/2018].

<http://www.clarelangan.com/> [Consulté le 30/07/2018].

<https://www.irishtimes.com/culture/permanently-modern-1.1257914> [Consulté le 30/07/2018].

[http://www.carolinemccarthy.net/Work\\_\\_\\_Greetings.html](http://www.carolinemccarthy.net/Work___Greetings.html) [Consulté le 30/07/2018].

<https://www.cso.ie/en/releasesandpublications/ep/p-cp10esil/p10esil/ilg/> [Consulté le 06/09/2018].

<https://www.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/1468-2427.12118> [Consulté le 01/07/2018].