



Au-delà du mur : l'Écosse dans les films de genre ultra-contemporains

Anne-Lise Marin-Lamellet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/3619>

DOI : [10.4000/etudeseccossaises.3619](https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.3619)

ISSN : 1969-6337

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-275-8

ISSN : 1240-1439

Référence électronique

Anne-Lise Marin-Lamellet, « Au-delà du mur : l'Écosse dans les films de genre ultra-contemporains », *Études écossaises* [En ligne], 21 | 2021, mis en ligne le 31 mars 2021, consulté le 31 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/3619> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.3619>

Ce document a été généré automatiquement le 31 mars 2021.

© Études écossaises

Au-delà du mur : l'Écosse dans les films de genre ultra-contemporains

Anne-Lise Marin-Lamellet

- ¹ Le cinéma écossais, et notamment sa définition, nourrit régulièrement les débats entre spécialistes (Murray, 2007 et 2012 ; Murray, Farley & Stoneman, 2009 ; Martin-Jones, 2009). Des critères choisis (films réalisés par des Écossais, avec une distribution écossaise, tournés en Écosse, produits par des capitaux écossais, etc.) dépendent l'amplitude du corpus et l'importance de cette cinématographie, mais la conclusion est toujours la même : le cinéma écossais est un cinéma dévolu, au statut ambigu, puisque ses caractéristiques permettent de le fondre dans le cinéma britannique tout en révélant quelques spécificités généralement d'ordre topographique. Certes, le « nouveau cinéma écossais » (Petrie, 2002) qui débute, selon les études, en 1979 avec la sortie du premier film de Bill Forsyth, *That Sinking Feeling* (Craig, 2009, p. 56), ou au milieu des années 1990 en raison de l'explosion quantitative des productions (Petrie, 2000, p. 172, 191), offre désormais une image multiple du pays. C'est pourquoi il a été beaucoup étudié par la critique et le monde universitaire qui voient en lui une réaction à des décennies de représentation stéréotypée (Petrie, 2000, p. 168 ; 2002 et 2004). Cependant, les images proposées sont plutôt typiquement britanniques (voire anglicisées à l'image du *social-realism*) quand elles ne s'inscrivent pas dans les codes d'un cinéma d'auteur calibré pour les festivals internationaux, car nombre de réalisateurs écossais, loin de se considérer comme des représentants d'un cinéma nécessairement pauvre de petite nation, aspirent à travailler hors de leur pays d'origine, les carrières internationales de Lynne Ramsay ou David Mackenzie en témoignent. N'en déplaise à ses chantres (Petrie, 2000), d'un point de vue esthétique et thématique, la scotticité joue *in fine* très peu dans tous ces films (Murray, Farley & Stoneman, 2009, p. XI ; Hill, 2009, p. 90)¹. Même certains aspects des fameux « Scotch Myths » repérés et longuement étudiés par la critique (McArthur, 1982 ; Petrie, 2000 et 2004 ; Murray, Farley & Stoneman, 2009 ; Nowlan & Finch, 2015, p. 90-179) ne sont pas si idiosyncratiques que certains semblent le penser. Par exemple, la représentation de la masculinité triomphante puis en crise du *Clydesideism* ou de l'hypermasculinité des *hard men* des bas-fonds de Glasgow trouve tout naturellement sa place au sein de l'évolution

de la masculinité ouvrière britannique sur la même période (ces films sont d'ailleurs souvent réalisés par des Anglais, comme Ken Loach, qui travaillent régulièrement des deux côtés de la frontière) ; l'alternative au *Kailyard* consistant à donner une image de ville-monde aux métropoles écossaises amoindrit par définition leur scotticité, telle Édimbourg la gentrifiée (*Shallow Grave*, *T2 Trainspotting*) ou Glasgow devenue doublure de villes nord-américaines dans un nombre croissant de films récents (*Cloud Atlas*, *World War Z*, *Fast & Furious 6*)².

- 2 Si une identité écossaise émerge parfois à l'écran, elle est davantage à rechercher dans les films de genre situés en Écosse. Quels que soient les temporalités et genres abordés, c'est en effet dans ces films qu'on trouve les tropes et mythes de la scotticité qui forment les mythes modernes que sont ces représentations d'une collectivité senties comme porteuses de valeurs (Milly, 1992, p. 21, 236). Il est à la fois important et intéressant de souligner que ces films, longtemps négligés voire abhorrés par la critique sous prétexte qu'ils développeraient une vision déformée, réductrice et basement commerciale du pays en capitalisant par exemple sur ses paysages cinégéniques ou qu'ils seraient une forme d'accaparement culturel (Stenhouse, 2009, p. 171-173, 177), sont autant l'œuvre de réalisateurs écossais qu'anglais et plus rarement étrangers. Si une forme d'auto-exotisme existe dans ces films pour les vendre à l'international, celle-ci témoigne néanmoins de la fascination toujours vivace exercée par l'Écosse et peut s'interpréter comme une volonté d'en passer par le mythe pour se réapproprier sa propre histoire. En s'appuyant de manière consciente voire revendiquée sur une mythologie bien connue (l'Écosse, et notamment les Highlands, comme *remoteness* ou *the last great European wilderness* [Petrie, 2000, p. 32 et 101]) mais néanmoins revisitée (point de bons sauvages en kilts, peu de bucolisme et encore moins de romantisme dans des films qui ne font pas partie de la mouvance *heritage*)³, ces films dépassent le stéréotype pour chercher à atteindre l'archétype de l'*homo celticus* en remontant aux supposées racines de *Caledonia*, le pays des hommes durs (Delamarre, 2001, p. 97-98). Parallèlement, tout en proposant un spectacle divertissant au public local/national et international, ils offrent un espace de réflexion sur de nombreuses thématiques transversales comme l'impérialisme, le multiculturalisme et le néocolonialisme. De manière significative, tous ces films ont en commun le fait de se cristalliser autour de genres (essentiellement péplums, films d'aventures à caractère historique, films d'horreur) liés à des moments de l'histoire où l'idée de nation écossaise semble émerger ou ré-émerger, même difficilement. On peut en repérer trois : la chute, plus ou moins imminente, de l'Empire romain, le haut Moyen Âge et le début du XXI^e siècle. Si parfois l'absence de sources historiques autorise toutes les interprétations et réécritures possibles, cette histoire mythifiée permet néanmoins de rappeler que la construction d'une nation, cette communauté de toute façon en partie imaginée, s'élabore autant de l'intérieur que de l'extérieur (Petrie, 2004, p. 185). En ce sens, ces films constituent paradoxalement la véritable spécificité du cinéma écossais.

Mais où est donc passée la 9^e légion ?

- 3 Un des mythes récurrents de l'histoire antique de la Grande-Bretagne, c'est le destin de la Legio IX Hispana ou 9^e légion. Disparue des archives romaines après sa participation à la conquête de *Britannia*, son sort est souvent lié au cinéma à ce qui semble devenu un trope de tous les péplums britanniques de ces vingt dernières années : le mur

d'Hadrien. C'est ce symbole fort d'une frontière irréductible qui continue manifestement à jouer un rôle dans la définition de l'Écosse aujourd'hui, éternelle figure de l'altérité, puisqu'on le retrouve même dans des films d'anticipation post-apocalyptique à l'écho explicite (*Doomsday*)⁴. Ce limes entre terres dites civilisée et barbare est là pour rappeler le caractère menaçant voire la supposée sauvagerie des Écossais et de leurs ancêtres pictes qui auraient décimé la fameuse légion, forçant Rome à reconnaître son incapacité à étendre son empire plus au nord (massacre montré dans *Centurion*, *The Eagle* ; évoqué dans *King Arthur*, *The Last Legion*). Le montage des films alterne parfois des séquences côtés romain et barbare pour insister sur la dichotomie ordre/désordre⁵. À l'abri du mur, la civilisation antique règne en *Britannia*. Outre l'organisation strictement militaire des défenseurs du mur, tout est là pour signifier la volonté de maîtriser la nature : forge, dressage des chevaux, élevage, maraîchage (*King Arthur*, *The Eagle*). *A contrario*, au-delà, les rares villages sont souvent détruits ou abandonnés en raison de guerres intestines ou d'invasions et les peuplades paraissent parfois vivre essentiellement dans les bois. Les corps à moitié dénudés ou couverts de peaux de bête signalent leur caractère primitif face aux armures de cuir ou aux cottes de mailles romaines.

- 4 La mise en scène de cette muraille avec ses fortifications et ses lourds portails qu'on n'ouvre que brièvement souligne sa fonction de sas et d'ultime étape avant l'inconnu (*The Eagle*). Même s'il est en fait parfois déjà abandonné (*The Last Legion*), les travellings ou plans de grue d'une escouade longeant le mur, les extrêmes gros plans en oblique sur les serrures, les contreplongées sur la paroi (*King Arthur*) et les contrechamps sur les portes ceintes de pieux dressés vers l'extérieur, recouverts de goudron à incendier en cas d'attaque (*The Eagle*), insistent sur son caractère massif. Les poutres qui bloquent les portes sont si énormes qu'il faut une masse et plusieurs soldats pour les soulever et recourir à deux chevaux pour tirer les battants. Leurs efforts sont accompagnés par une musique emphatique et la poussière dégageée lors de l'ouverture suggère la rareté de la manœuvre (*King Arthur*).
- 5 Même si la caméra positionnée au ras du sol (*King Arthur*) ou au sommet de la muraille (*The Last Legion*, *The Eagle*) fixe le vaste horizon, on ne s'aventure généralement au nord du mur que contraint et forcé pour aller sauver quelques Romains en perdition dans un territoire qu'on sait hautement hostile (*Centurion*, *The Eagle*, *King Arthur*). Les scènes de bataille ou les assauts contre le mur renforcent la dichotomie évoquée en opposant la discipline romaine (pas de charge et tortue) aux attaques brouillonnes des autochtones (*The Last Legion*) vus comme des guérilleros vicieux et amoraux (*Centurion*, *The Eagle*). Les tribus celtiques possèdent des chars avec des lames montées sur roues qui coupent les jarrets des légionnaires. Elles aiment trancher les têtes romaines et les ficher sur des piques. Cette férocité est montrée par des séquences filmées au ralenti ou au contraire montées de manière frénétique, alternant les angles de prise de vue et les échelles de plans (*The Last Legion*), avec parfois d'extrêmes gros plans sur les duels ou jets de sang et d'inserts sur les parties de corps coupées (*King Arthur*, *Centurion*, *The Eagle*). Les boules de feu utilisées rappellent la celtitude des autochtones en relevant parfois de la magie druidique (*King Arthur*, *The Last Legion*, *Centurion*). Les pluies de flèches, les armes brandies, notamment la hache puissante contre le glaive romain, et les supplices infligés aux prisonniers achèvent de souligner leur cruauté. Les plongées sur les champs de bataille jonchés de cadavres témoignent du génocide en cours (*King Arthur*, *Centurion*, *The Eagle*). La pire description est peut-être celle d'un survivant du

massacre de la 9^e légion dans *The Eagle* dont le récit commente ce qui reste du lieu vingt ans après les faits, entrecoupé de brefs analepses sur les combats.

- 6 Cette vision d'un ennemi primitif et barbare doit néanmoins être nuancée car, si le point de vue dans ces films reste celui d'un soldat romain, la représentation donnée est loin d'être univoque. Entre la Rome fantasmée et la corruption ou le cynisme des élites, l'impérialisme est remis en cause, d'autant que la chute finale est proche et que la cause à défendre ou les allégeances deviennent floues dans un monde en transition (*The Last Legion*, *Centurion*). Désabusés par une longue carrière militaire pas forcément choisie et inspirés par des idéaux plus égalitaires (*King Arthur*, *The Last Legion*) surtout quand ils ont eux-mêmes expérimenté le statut d'esclave (*The Eagle*) ou que leur ascendance les met en empathie avec les autochtones et les marginaux (*Centurion*), nombre de héros désillusionnés ou dégoûtés suivent l'adage (« à Rome, fais comme les Romains... »). Sans passer à l'ennemi, car un Romain reste un Romain à vie, ils s'intègrent et adoptent les coutumes locales, comme l'attestent les noms celtisés et les vêtements combinant romanité et celtitude (*The Last Legion*, *The Eagle*), au point d'être pris pour des Pictes et tués par leurs congénères (*Centurion*). Produits d'une société postcoloniale, ces films tentent de distinguer institutions politiques et relations interpersonnelles pour que le spectateur puisse continuer à s'identifier aux légionnaires. C'est peut-être pourquoi les liens sentimentaux ou amicaux deviennent tellement forts qu'on pense aux vers de Kipling :

Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet, [...]

But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth,

When two strong men stand face to face, though they come from the ends of the earth!

- 7 Tous les films font au moins une allusion au fait que ces tribus rebelles se battent pour défendre leur territoire ou venger leurs proches (outre les nombreux rapports de viol, les Romains n'hésitent pas à tuer les enfants ou les jeunes adolescents comme dans *Centurion* ou *The Eagle*). Les ex-barbares porteurs d'un discours décolonisateur deviennent alors des résistants (*King Arthur*, *The Eagle*)⁶. Ces films montrent que la vie des soldats romains n'a rien de supérieur à celle des autochtones : jeux du cirque (*The Eagle*), concours de bras de fer et beuveries, ce qui dégénère souvent en rixe dans les tavernes (*King Arthur*, *Centurion*). Certains laissent entrevoir l'autre côté du mur et, sans inverser totalement le point de vue, tentent de rééquilibrer l'historiographie (*The Eagle*). Le génocide honteux des uns est la victoire historique des autres ; vu les exactions commises au nom de l'Empire, un Romain est perçu comme un monstre mais, devenu esclave d'un Celte, il est plutôt bien traité et objet de curiosité car il est exotique. Les tribus celtes qui vivent de pêche et de chasse rient de leur réputation de cannibales. Elles font peur mais ont une culture, une organisation et un sens de l'honneur comparables à ceux des Romains. Et, une fois tué, l'ennemi retrouve une humanité (voir le dépôt délicat du cadavre d'Etain la louve pisteuse dans *Centurion*, le visage poupin du fils du chef tribal une fois démaquillé par l'eau du ruisseau où il a été noyé dans *The Eagle*).
- 8 Avec la matérialisation de cette frontière néanmoins poreuse semble se concrétiser l'émergence d'une nation celte, *Caledonia*. Outre la pratique d'une langue commune aux diverses tribus⁷ et la présence des runes qui ornent pierres et armes, les autochtones incarnent leur territoire au point de ne plus s'en distinguer (*King Arthur*), contrairement à l'envahisseur romain que les camps, le lourd uniforme et la démarche empesée annoncent des kilomètres à la ronde en en faisant une proie facile malgré sa technicité au combat. Régulièrement filmés en légère plongée ou en plan moyen lors de

leurs manœuvres, les légionnaires semblent perpétuellement espionnés (*King Arthur*, *Centurion*, *The Eagle*). Les autochtones, eux, se meuvent subrepticement (caméra au ras de l'herbe pour signifier les rampeurs dans *The Eagle*) ou se tiennent en embuscade, sortent des forêts ou de la brume et s'y retirent comme une vague, s'y fondent (*King Arthur*, *Centurion*, *The Eagle*). Leur religion druidique voire animiste fait la part belle à un bestiaire varié (*Centurion*, *The Eagle*) qui s'oppose à l'aigle romain (ou le dragon de la Legio Drago dans *The Last Legion*, *Centurion*), trophée de guerre brûlé (*Centurion*) ou nouveau totem vénéré (*The Eagle*). Les peintures de guerre camouflent leurs visages, mais le bleu des « Hommes peints » (*The Eagle*) ou des Woads (autre nom donné aux Pictes dans *King Arthur*), en référence à la plante utilisée pour créer ce pigment, annonce aussi celui du Saltire.

- 9 Si la virilité hypertrophiée est mise à l'honneur dans les scènes de bataille, les films soulignent également l'identité celtique des proto-Écossais en présentant régulièrement des figures de guerrières (les *warrior queens*, peut-être en écho à l'insurrection menée par Boudicca ou à d'autres figures mythologiques parfois destructrices telle la Cailleach), véritables Amazones du Nord (Guinevere dans *King Arthur*, Etain dans *Centurion*) qui en remontent au général romain bien nommé Virilus (*Centurion*). Le mythe d'Excalibur est aussi présent dans certains péplums qui font le lien avec la légende arthurienne. Même si l'unité nationale qu'elle est supposée symboliser reste floue (*Britannia* semble inclure *Caledonia* selon les films), la fameuse épée, synonyme de ralliement au clan lorsqu'elle est brandie et d'ancrage local lorsqu'elle est fichée en terre (*King Arthur*, *The Last Legion*), se retrouve dans les films situés au Moyen Âge (*Macbeth*) et, sous forme de clin d'œil humoristique, jusqu'à l'époque contemporaine, désormais associée au Highlander vu par Hollywood (*Dog Soldiers*).

Trônes de fer et âges obscurs

- 10 Si les Calédoniens/Écossais ont donné du fil à retordre aux légions romaines, ils en ont également donné aux Vikings car, dans les films d'aventures à caractère historique, l'Écosse reste vue comme une terre convoitée mais difficilement conquise à travers les âges (*Valhalla Rising*, *Northmen - A Viking Saga*), d'où parfois le recours au même procédé du soldat perdu derrière les lignes ennemies. Parallèlement au renforcement de la présence scandinave, la celtitude semble légèrement en retrait, trahie de toutes parts, même si on s'exprime encore parfois en gaélique (*Northmen - A Viking Saga*, *Macbeth*) et si les grottes couvertes de runes conduisent les autochtones et les nouveaux habitants sur des itinéraires naguère créés par les Pictes (*Northmen - A Viking Saga*). La nouvelle dimension qui s'ajoute à l'élaboration de la nation écossaise, devenue Alba, c'est la religion car, plutôt que des ethnies, ces films opposent avant tout païens et chrétiens à une époque où les marges du nord de l'Europe ne sont pas encore totalement évangélisées. Les clans païens sont vus en lien avec la nature, dans la continuité des barbares des péplums (certains n'ont même pas de hutte dans *Valhalla Rising* qui symbolise régulièrement ce lien homme/nature avec le visage de One-Eye en amorce d'un plan sur le paysage environnant) alors que les chrétiens sont souvent présentés comme les nouveaux colonisateurs : ils plantent leurs lourdes épées partout où ils passent, s'agenouillent pour prier devant le pommeau figurant la croix (*Valhalla Rising*) quand il n'y a pas de croix celtique à l'horizon et convertissent par le fil de l'épée

(*Northmen – A Viking Saga*). Si certains moines anachorètes dénoncent les raids vikings contre les monastères (*Northmen – A Viking Saga*), la motivation des chrétiens est cependant loin d'être purement spirituelle (les païens savent les amadouer avec de l'argent et les bénéfices des croisades sont avant tout terrestres). La vraie barbarie affleure sous le vernis culturel et, dans un retournement ironique de l'histoire, ils sont traités de cannibales par des païens pas encore familiarisés avec le concept d'eucharistie (*Valhalla Rising*). Les progrès de l'évangélisation semblent lents à en juger par le bûcher funéraire qui ouvre *Macbeth*, combinant rite chrétien et vieille tradition païenne dans une lande où le brouillard cache encore des sorcières et où le couple n'hésite pas à faire de l'autel de leur petite église le lieu de leurs ébats.

- 11 Ces films témoins d'une phase de transition annoncent le morcellement de la nation écossaise évoqué dans les films situés dans une période médiévale plus tardive ou à la Renaissance, en raison des luttes intestines pour le pouvoir (déjà dans *Macbeth* puis *Outlaw King*, *Robert the Bruce*) et pour établir une religion d'État suite à la Réforme (*Gunpowder, Treason and Plot*, *Mary Queen of Scots*). Ces appétits conduisent aux intrigues et à la guerre civile, aux trahisons et aux alliances de circonstance avec l'ennemi juré anglais, ce qui affaiblit considérablement les tenants d'un projet nationaliste/indépendantiste écossais porté par un Bothwell exalté à la limite de la xénophobie dans les différentes versions de la vie de Mary Stuart. Implicitement, tous ces films montrent que, au-delà de sa structure clanique/féodale qui a retardé la mise en place d'un pouvoir central suffisamment fort pour se faire État-nation, le pays a souffert de son aristocratie, attendant en vain un homme (voire une femme) providentiel susceptible de le pacifier et de l'unifier. Ces films font ainsi écho à la lecture « braveheartienne » du nationalisme écossais en opposant peuple et élites sans pour autant présenter de véritables figures de *noble savage* / *freedom fighter* / père de la nation, mis à part Robert the Bruce (héros néanmoins contrasté), mais ils participent aussi en cela de la récurrence de la dualité comme caractéristique nationale (Highlands/Lowlands, catholicisme/protestantisme⁸, etc.)⁹.
- 12 La seule chose que semble partager les autochtones au haut Moyen Âge, c'est la rugosité du climat (déjà déplorée par les Romains dans *King Arthur* ou *Centurion*) dans une vision de l'Écosse rurale et notamment des Highlands qui tranche avec le traditionnel bucolisme associé à ces espaces. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer ces films à *Highlander* dont le succès relança la mode des « *mist and heather blockbusters* » (Martin-Jones, 2009, p. 68) dans les années 1980 et 1990, et qui en présente une sorte de vision Disneyland (avec sa fête de village qui rappelle les Highland Games) ou Marie-Antoinette et sa bergerie (avec ses animaux tout propres et son herbe vert pomme en toutes saisons)¹⁰. Même si d'aucuns pourraient y voir une trace du sublime romantique¹¹, les effets de la pluie et du blizzard quasi constants sur ces paysages rocaillieux douchent littéralement leur majesté dans une lande où la vie à l'état de nature forge le caractère et rappelle les considérations de Hobbes¹². Le mugissement du vent n'est entrecoupé que par le bruit des combats (*Valhalla Rising*, *Macbeth*). Le plan Mel Gibson, en référence aux séquences filmées depuis un hélicoptère qui ouvrent *Braveheart*¹³ et régulièrement utilisées depuis notamment dans les péplums précités pour insister sur l'immensité de ces terres (vu aussi dans *Northmen – A Viking Saga*), cède ici davantage la place aux contreplongées et plans larges sur les sommets enneigés et brumeux (*Valhalla Rising*). La photographie désaturée renforce le caractère minéral et chtonien du paysage où même les nobles vivent dans de simples cahutes et

où les châteaux royaux sont obscurs (*Macbeth*). Lorsque des filtres sont utilisés, c'est pour teinter de rouge orangé l'ensemble du paysage afin de mieux figurer la violence (sang et feu) qui se déchaîne dans ces mornes plaines.

- 13 L'Écosse apparaît plus que jamais comme un pays d'hommes. Les femmes sont parquées comme du bétail dans des carrioles (*Northmen - A Viking Saga*) ou entassées nues à côté d'un rocher (*Valhalla Rising*). Les *warrior queens* celtiques semblent loin, même si certaines conservent leur pouvoir guérisseur et divinatoire en lien avec leur terre (*Northmen - A Viking Saga*). Lady Macbeth, si prompte à dénigrer la virilité de son époux, n'en est pas moins présentée dès l'ouverture comme une *mater dolorosa* qui, plus traditionnellement, finit folle et suicidée (*Macbeth*). Seul un sang noble, et donc la promesse d'une rançon, sauve les femmes d'une perpétuelle menace de viol (*Northmen - A Viking Saga*). Malgré un souci d'authenticité dans la représentation des guerres médiévales, la virilité est exaltée lors de combats à mains nues dans la boue (*Valhalla Rising*) ou à l'épée, toujours dans un épais brouillard (*Macbeth*), dont l'issue décide des hiérarchies et relations de pouvoir¹⁴ et permet de se distinguer des Anglais et autres homoncules/femmelettes du Sud (*Macbeth*), tous vus comme des alcooliques, des homosexuels voire des pédophiles (*Gunpowder, Treason and Plot, Mary Queen of Scots*). La brutalité démontrée pour s'imposer et rester au pouvoir dans ces temps incertains est sans limites (messager ou proches de l'ennemi brûlés vifs dans *Northmen - A Viking Saga, Macbeth*). Cependant, malgré les dissensions, une forme d'assimilation entre tribus celtiques et scandinaves est en marche à en juger par les ressemblances entre les différents clans tous hirsutes, crasseux et couturés de cicatrices. Leurs mines patibulaires en extrêmes gros plans rappellent certains westerns spaghetti ou films de Bruno Dumont.

Dans les Borders ou les Highlands, personne ne vous entend crier

- 14 Les films de genre situés à l'époque contemporaine sont essentiellement des variantes du film d'horreur qui retravaillent un certain nombre de mythologies liées à l'Écosse pour souligner la survivance de représentations anciennes et la perpétuation supposée d'une essence celtique à travers la continuité des croyances qui lui sont associées, tout en mettant ces mythes en perspective.
- 15 Qu'ils soient situés en milieu rural ou urbain, tous s'inscrivent dans la lignée de la représentation de l'Écosse comme une terre sauvage, isolée et définitivement autre. En témoignent des titres comme *The Last Great Wilderness, Wild Country, A Lonely Place to Die, Outcast*. Certes, on remarque quelques pylônes de lignes à haute tension au fin fond des Highlands et certains films rappellent que la partie la plus sauvage du pays abrite nombre d'infrastructures militaires (*The Last Great Wilderness, Doomsday, Skyfall*). Cependant, la vision de l'Écosse rurale contemporaine ne diffère pas sensiblement de celle des films situés dans une période antérieure. Les soldats de *Dog Soldiers* sont par certains côtés les nouveaux légionnaires en exercice en terrain hostile et leur ironie est tout aussi mordante envers ce qu'ils perçoivent comme le « milieu de nulle part ». L'inaccessibilité des Highlands expliquent pourquoi elles sont un lieu privilégié pour les diverses mafias (*A Lonely Place to Die*). Malgré les progrès technologiques (relatifs à en croire le nombre de lignes téléphoniques en panne et peu utiles dans ces zones blanches), il est toujours aussi facile de se perdre dans la campagne que seuls les

autochtones maîtrisent (*White Settlers*). Même les activités touristiques et sportives les plus banales prennent un tour inquiétant, surtout en période hivernale (*The Last Great Wilderness*) ou en raison de toponymes sympathiques tel Devil's Drop (*A Lonely Place to Die*). Quant aux forêts, dont les arbres impressionnants filmés en contreplongée sont parfois tachés de sang (*A Lonely Place to Die*, *White Settlers*), elles abritent toute une faune dont les piailllements diurnes cèdent la place aux hurlements, glatissements et autres glapissements qui décuplent le sentiment d'angoisse à la nuit tombée (*Dog Soldiers*, *White Settlers*).

- 16 La celtitude continue aussi à s'exprimer, notamment dans les ballades de style écossais ou chansons en gaélique intra ou extra diégétiques (*The Last Great Wilderness*, *A Lonely Place to Die*, *Outcast*) qui font écho à la musique traditionnelle du péplum *The Eagle*. Dans les films qui oscillent entre thriller et horreur, les terres celtiques sont encore aujourd'hui celles des adeptes des cultes païens, avec leurs incantations troublantes (*The Last Great Wilderness*, *A Lonely Place to Die*), leurs pratiques mystérieuses (*Outcast*), et parfois leurs sacrifices humains des étrangers à la communauté (*The Wicker Tree*¹⁵). Les feux des fêtes et festivals rappellent les rites d'initiation ou les bûchers funéraires ancestraux, mais il est à noter que le cannibalisme est un cas typique de construction *a posteriori* de la supposée cruauté des tribus celtiques car, si on rapporte que les Pictes arrachent parfois le cœur de leurs ennemis pour absorber leur pouvoir de manière sublimée dans les péplums (*The Eagle*, *King Arthur*), ce sont bien les films situés dans le nouveau millénaire qui montrent ou laissent imaginer des actes d'anthropophagie littérale (*The Wicker Tree*, *Doomsday*, *Dog Soldier*). En écho à des faits divers réels, à des légendes urbaines (*the Gorbals vampire*, *Sawney Bean*) ou à la tradition gothique, les quartiers populaires d'Édimbourg, de Glasgow et la lande cachent les victimes d'affaires sordides (*The Last Great Wilderness*, *Wild Country*, *The Wicker Tree*). Les autochtones n'hésitent pas à en rajouter sur les cas de disparitions mystérieuses pour effrayer l'auditoire (*Dog Soldiers*, *Wild Country*).
- 17 L'inquiétante étrangeté de l'Écosse se ressent dans le fait que, même au XXI^e siècle, le surnaturel continue à prendre le pas sur le rationalisme scientifique : la frontière est mince entre mythe et réalité prévient la zoologiste de *Dog Soldiers* et les lois habituelles ne s'y appliquent pas affirme de manière équivoque l'hôte de *The Last Great Wilderness*. On y croise donc occasionnellement des fantômes dans des pensions retirées (*The Last Great Wilderness*) et assez fréquemment des loups-garous ou monstres assimilés en ville ou en pleine nature (*Outcast*, *Citadel*, *Dog Soldiers*, *Wild Country*). Même s'il existe parfois une explication rationnelle aux phénomènes surprenants constatés, les quartiers populaires comme les forêts bruissent de murmures venus d'outre-tombe (*Outcast*, *A Lonely Place to Die*)¹⁶. Les vaches Highland entraperçues finissent généralement éventrées et jetées à la face des intrus comme un signe de très mauvais augure (*Dog Soldiers*, *Wild Country*). Nombreux sont les films où la mise en scène laisse supposer que les moindres faits et gestes des touristes sont observés depuis les bois (*Dog Soldiers*, *Doomsday*, *A Lonely Place to Die*, *White Settlers*). Certains films incluent même des caméras subjectives des monstres pour retarder leur révélation (*Dog Soldiers*, *Wild Country*), mais peut-être également pour montrer leur lien à leur environnement. Comme les Pictes comparés aux loups dans les péplums, les lycanthropes décapitent aussi parfois soldats et autres victimes.
- 18 L'Écosse fait donc toujours aussi peur, d'où les multiples variantes sur Fort Alamo, succédané du mur d'Hadrien dans les films situés à la période contemporaine (*Dog*

Soldiers, *Wild Country*, *White Settlers*, *Skyfall*). *Doomsday* montre même la réédification du mur pour échapper à une pandémie incurable dont le foyer se situe à Glasgow. L'Écosse est mise en quarantaine et, comme lors du renoncement romain, abandonnée à son sort. La séquence d'ouverture est une modernisation des scènes d'assaut des péplums. Les avant-postes sont délaissés par une armée qui bat en retraite vers le sud et le mur est encore plus massif que l'original, avec sa double porte en acier blindé, tranchante et glissante, fermée automatiquement puis soudée pour le rendre totalement hermétique. Signe des temps, les sentinelles sont remplacées par des robots qui tirent sur tout ce qui bouge trop près du mur, lapin compris. La surveillance par satellite laisse entendre que le voisin anglais est toujours aussi méfiant et angoissé par ce qui pourrait se passer au-delà du mur. Les tentatives d'incursion suscitent la même appréhension que chez les Romains et les combinaisons de survie rappellent l'uniforme impérial¹⁷. Trente ans plus tard, l'apparence des survivants immunisés de Glasgow est assez syncrétique mais fait clairement écho aux tribus ancestrales, tout comme leurs armes¹⁸, leurs modes opératoires et style de vie rétro-futuriste à la *Mad Max*. L'autre communauté, retranchée dans les Highlands, est une microsociété féodale dirigée par un néo *laird* que sa folie rapproche de Macbeth.

- 19 Cependant les films d'horreur jouent souvent des mythes de la scotticité pour mieux les déboulonner. Les monstres de tous types ont plusieurs fonctions. D'abord, ils sont là pour mettre en perspective, par le prisme du genre, ce que les films plus sociaux-réalistes critiquent à travers les propos acerbes ou ironiques des personnages, à savoir les images de cartes postales d'une Écosse avenante et touristique longtemps mise en avant par la *Tartanry* littéraire et cinématographique. En cela, ils sont une réponse au « mythe de la sublimité » (Reizbaum, 2009, p. 84), au même titre que le climat rugueux et la violence des films situés au haut Moyen Âge. Ensuite, ils sont une figure de la résistance écossaise contemporaine en étant à la fois l'écho d'une histoire traumatique ancienne et un miroir déformant de la tension anglo-écossaise plus vivace que jamais, même en ces temps de dévolution avancée. Contrairement au cliché qui associerait monstrosité et côté primitif voire arriéré de la population locale, comme dans les films de *redneck/backwoods*¹⁹, les monstres ne sont pas les figures d'une Écosse pour toujours coincée au stade de la pré-modernité, car ils sont souvent présentés comme des créatures intelligentes et capables de stratégie, solidaires de leurs meutes/clans (*Dog Soldiers*, *White Settlers*, *Wild Country*). Les mutations diverses ou les rares cas de régression sociale des autochtones (*Doomsday*) peuvent être interprétés comme la conséquence de leur rejet séculaire par le pouvoir central du Sud. Les loups-garous sont d'une certaine manière une vision hyperbolique de l'*homo celticus* tel que perçu par les non-Écossais à travers les âges : hirsute, sauvage, sanguinaire. Certains critiques parlent même des monstres comme d'une vengeance ou d'un retour du refoulé historique (Martin-Jones, 2007 ; 2009, p. 114-115, 124-126, 129)²⁰. Les vieilles photographies de familles trouvées dans des maisons vides remplies d'histoire, sur lesquelles se reflète le visage des nouveaux propriétaires ignorants, font alors écho aux *Highland Clearances* (voir aussi la ferme bâtie sur un vieux champ de bataille des Borders dans *White Settlers*). Si les lycanthropes s'attaquent aux populations locales, ils leur préfèrent les Anglais. Les patronymes locaux font parfois référence à leur cruauté (Uah, gaélique pour « horreur » d'après *Dog Soldiers*), mais ce comportement sanglant est une réaction de citoyens poussés à bout par ce qui est toujours vu comme une sorte d'armée d'occupation. Contrairement aux touristes anglais de *Dog Soldiers* qui sont dévorés par les loups-garous dans la séquence pré-générique, les bobos de *White Settlers* sont

simplement kidnappés par le clan à têtes de cochon (une référence aux divers totems présents dans les festivals du feu celtique et popularisés par *The Wicker Man*, également vus dans *A Lonely Place to Die*) et déposés dans un parc de Manchester. Mais le message est le même : c'est le prix à payer pour leur intrusion/violation du territoire national. Pourtant, davantage qu'un repli nationaliste, même si on affiche fièrement ses signes de scotticité (drapeaux, maillot de l'équipe nationale de football) alors que le paysage n'apparaît pas fondamentalement très différent du Nord anglais voisin (*White Settlers*, *The Wicker Tree*), certaines expéditions punitives se doublent d'une opposition de classes et laissent transparaître des motifs socioéconomiques. En effet, la gentrification fait rage dans les Borders où affluent les néo-ruraux anglais dont les aspirations bucoliques n'entament cependant pas la fièvre spéculatrice. Ces riches et suffisants Londoniens sont perçus comme des néo-colons, ainsi que le signale le choix du titre *White Settlers*, terme utilisé par des indépendantistes écossais ultras ayant formé des lobbies pour lutter contre cette invasion anglaise depuis les années 1990 (Beaumont-Thomas, 2014).

- 20 Les véritables monstres ne sont donc pas toujours ceux qu'on croit. Les pires prédateurs sont souvent anglais, comme les tueurs à gages de *The Last Great Wilderness* ou *A Lonely Place to Die*, le capitaine de *Dog Soldiers* ou le couple de *White Settlers*. La corruption et le cynisme des élites du Sud perdurent à travers les époques et, à l'instar du centurion romain, l'action héroïne contemporaine préfère souvent rester avec les supposés sauvages plutôt que de retourner à Londres (*Dog Soldier*, *Doomsday*). Les titres de films sont donc parfois à prendre avec recul, comme *The Last Great Wilderness* qui décrit les affres du cœur/la carte du Tendre plutôt que la sauvagerie géographique des Highlands selon le psychanalyste du film, tout comme les films eux-mêmes. *The Last Great Wilderness* et *White Settlers* s'appuient sur les attentes culturelles et cinéphiliques des personnages et du spectateur pour mieux les renverser²¹. Malgré leurs allusions à *The Wicker Man* ou *Deliverance* et *Hannibal* entre autres, ces films montrent que l'Écosse contemporaine n'est pas aussi horripilante que sa réputation/représentation le laisse penser.
- 21 Par-delà les mythes et les stéréotypes, l'identité écossaise n'est finalement jamais aussi forte que lorsqu'elle est confrontée à l'arrogance anglaise qui cache en fait un sentiment d'insécurité (voir par exemple la référence au géant de *Jack and the Beanstalk* dans *White Settlers*). Les hommes du Sud, s'ils ne sont plus forcément efféminés, sont désormais vus dans la plupart des films comme immatures contrairement aux solides et virils Écossais. Certains autochtones ne sont pas en reste dans le sentiment anti-anglais et éduquent leurs enfants à entretenir ce mépris (*The Last Great Wilderness*, *White Settlers*). Le mur d'Hadrien n'est plus mais la « fausse » frontière que les touristes traversent aujourd'hui à vive allure continue néanmoins à cristalliser les tensions : les panneaux « *Welcome to Scotland* », « *Scotland welcomes you* » sont parfois tagués pour en changer le message « *You're welcome. We don't want it* » (*The Last Great Wilderness*), quand ils ne deviennent pas des antiphrases vu la suite du film (*White Settlers*, *Doomsday*). Bien que le réalisateur et le scénariste s'en défendent (Beaumont-Thomas, 2014 ; Loxton, 2014), la campagne promotionnelle de *White Settlers*, sorti quelques semaines avant la tenue du référendum sur l'indépendance de 2014, a profité de ce contexte pour aviver le possible sous-texte du film. La bande-annonce présentait ainsi des extraits entrecoupés d'intertitres on ne peut plus explicites sur fond de tartan ou du *Saltire* :

« *In 1482 the English invaded Scotland. This year the Scots will be avenged. Cross the Border at your peril.* »

Plus ça change...

- 22 Les films de genre ultra-contemporains offrent donc une interprétation possible de ce qui constitue la scotticité à l'écran en ce début du XXI^e siècle. Ils récusent ou gommant certaines visions antérieures, notamment la période jacobite et sa *Tartanry*²², tout en s'inscrivant dans la lignée de représentations traditionnelles, par exemple *the journey north* (Macdonald, 2011, p. 37-48) plus ou moins détournée de *The Eagle*, *The Last Great Wilderness*, *Doomsday*. En ce sens, nombre de tropes figurant dans ces films fonctionnent comme des mythes qui, en se recombinaut, élaborent des variantes modernes des mythes liés à la nation écossaise. Ainsi celui de la *wilderness* qui fascine réalisateurs autochtones comme étrangers (connotation horrifique mais aussi champ des possibles)²³ prend diverses formes et s'enrichit d'échos à la fois historiques et cinématographiques : outre les références à Carpenter (*Assault on Precinct 13*) pour les films de siège, Coppola (*Apocalypse Now*) pour les incursions au cœur des ténèbres, les tribus dépeintes dans les péplums ou les films de Vikings ne sont parfois pas sans rappeler celles d'Amérique du Nord²⁴, l'Écosse inspirant des considérations en lien avec la frontière des westerns et le sort des civilisations précoloniales²⁵. Son caractère isolé et distant (*remoteness*), figuré par des cartes dans tous les péplums et quelques films situés à la période contemporaine (*The Last Great Wilderness*, *Doomsday*, *Skyfall*, *A Lonely Place to Die*, *Wild Country*), permet de fantasmer l'essence de cette nation, la celtitude, sans pour autant tomber dans une idéologie eugéniste ou raciste. L'apparent atavisme suggéré par *Doomsday* et l'impression donnée par *Outcast* que la miscégenation conduit à la monstruosité se révèlent de fausses pistes. Malgré leur célébration de la celtitude comme résistance à l'envahisseur, tous les péplums annoncent une future Grande-Bretagne multinationale et multiethnique, à l'image des cohortes de la 9^e légion (miscégenation particulièrement visible dans *King Arthur* et *Centurion*). Quelle que soit l'époque de la diégèse, l'essentialisation de la nation écossaise est toujours présentée comme mortifère : le culte des traditions passésistes doublé d'un cynisme très moderne est synonyme de stérilité (*The Wicker Tree*) ; l'obsession de la pureté conduit à la tragédie dans *The Last Great Wilderness* ou à la démence dans *Doomsday* qui oppose les très blanches Highlands à la multiculturelle Glasgow. Si certains de ces films peuvent s'interpréter comme des images de nation assiégée, cette dernière n'est jamais repliée sur elle-même car c'est une Écosse mondialisée (Martin-Jones, 2009, p. 11) qui sert de terreau à ces films, que ce soit en termes de coproduction ou des thèmes universels qu'ils développent. L'histoire mythifiée de cette « petite nation » sert ainsi de cas d'études pour des sujets très contemporains (Rome/États-Unis et impérium contre guérilla/résistances autochtones²⁶, velléité d'indépendance, édification de murs en zones géopolitiques sensibles, etc.). Par leur nature à la fois historique et anhistorique, les mythes de la scotticité permettent d'expliquer la présence relativement importante et persistante de l'Écosse dans la cinématographie mondiale. C'est pourquoi, au lieu d'être ignorés ou rejetés²⁷, ces films devraient être acceptés voire reconnus car, non seulement ils sont flatteurs, mais surtout ils participent à l'élaboration d'une identité nationale écossaise par le prisme d'un imaginaire commun (Martin-Jones, 2009, p. 14) à

la fois intérieur et extérieur à ce pays (Stenhouse, 2009, p. 183-184 ; Martin-Jones, 2009, p. 18, 234-235).

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUMONT-THOMAS Ben, 2014, « English Couple Terrorised in ‘Scottish Referendum Horror Movie’ », *The Guardian*. Disponible sur <www.theguardian.com/film/2014/jul/08/scottish-referendum-horror-movie-white-settlers>.
- CRAIG Cairns, 2009, « Nostophobia », dans J. Murray, F. Farley et R. Stoneman (éds), *Scottish Cinema Now*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 56-71.
- DELAMARRE Xavier, 2001, *Dictionnaire de la langue gauloise*, Paris, Éditions Errance.
- Dog Soldiers*, 2003, Pathé, P9052DVD.
- Doomsday*, 2008, DVD Rogue Pictures/M6 vidéo, F402000.
- HILL John, 2009, « “Bonnie Scotland, Eh?”: Scottish Cinema, the Working Class and the Films of Ken Loach », dans J. Murray, F. Farley et R. Stoneman (éds), *Scottish Cinema Now*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 88-104.
- HOCKENHULL Stella, 2010, « Sublime Landscapes in Contemporary British Horror: *The Last Great Wilderness* and *Eden Lake* », *Horror Studies*, vol. 1, n° 2, p. 207-224. Disponible sur <https://doi.org/10.1386/host.1.2.207_1>.
- LOXTON Rachel, 2014, « *White Settler* Horror Film Writer Cries Foul Over Referendum ‘Link’ », *The Herald*. Disponible sur <www.heraldscotland.com/news/13176480.white-settler-horror-film-writer-cries-foul-over-referendum-link/>.
- MACDONALD Kirsty A., 2011, « ‘This Desolate and Appalling Landscape’: The Journey North in Contemporary Scottish Gothic », *Gothic Studies*, vol. 13, n° 2, p. 37-48.
- MARTIN-JONES David, 2007, « National Symbols: Scottish National Identity in *Dog Soldiers* », *Symbolism: An International Annual of Critical Aesthetics*, vol. 7, p. 169-200.
- MARTIN-JONES David, 2009, *Scotland: Global Cinema. Genres, Modes and Identities*, Édimbourg, Edinburgh University Press.
- MCCARTHERY Colin (éd.), 1982, *Scotch Reels: Scotland in Cinema and Television*, Londres, British Film Institute.
- MILLY Jean, 1992, *Poétique des textes*, Paris, Éditions Nathan.
- MURRAY Jonathan, 2007, « Scotland », dans M. Hjort et D. Petrie (éds), *The Cinema of Small Nations*, Édimbourg, Edinburgh University Press, p. 76-92.
- MURRAY Jonathan, 2012, « Blurring Borders: Scottish Cinema in the Twenty-First Century », *Journal of British Cinema and Television*, vol. 9, n° 3, p. 400-418.

MURRAY Jonathan, 2013, « Give a Dog a Bone: Representations of Scotland in the Popular Genre Cinema of Neil Marshall », *Visual Studies*, vol. 28, n° 3, p. 227-237. Disponible sur <<https://doi.org/10.1080/1472586X.2013.830000>>.

MURRAY Jonathan, FARLEY Fidelma & STONEMAN Rod (éds), 2009, *Scottish Cinema Now*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

NOWLAN Bob & FINCH Zach, 2015, *Directory of World Cinema: Scotland*, vol. 27, Bristol, Intellect Books.

PETRIE Duncan, 2000, *Screening Scotland*, Londres, BFI Publishing.

PETRIE Duncan, 2002, « The New Scottish Cinema », dans M. Hjort et S. MacKenzie (éds), *Cinema and Nation* [2000], Londres, Routledge, p. 153-169.

PETRIE Duncan, 2004, *Contemporary Scottish Fictions: Films, Television and the Novel*, Édimbourg, Edinburgh University Press.

PETRIE Duncan, 2017, « Scottish Gothic and the Moving Image: A Tale of Two Traditions », dans C. M. Daviso & M. Germanà (éds), *Scottish Gothic, an Edinburgh Companion*, Édimbourg, Edinburgh University Press, p. 181-194.

REIZBAUM Marilyn, 2009, « They Know Where They're Going: Landscape and Place in Scottish Cinema », dans J. Murray, F. Farley et R. Stoneman (éds), *Scottish Cinema Now*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 72-87.

SILLARS Jane, 2009, « Admitting the Kailyard », dans J. Murray, F. Farley et R. Stoneman (éds), *Scottish Cinema Now*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 122-138.

STENHOUSE David, 2009, « Not Made in Scotland: Images of the Nation from Furth of the Forth », dans J. Murray, F. Farley et R. Stoneman (éds), *Scottish Cinema Now*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 171-187.

STREET Sarah, 2009, « New Scottish Cinema as Trans-National Cinema », dans J. Murray, F. Farley et R. Stoneman (éds), *Scottish Cinema Now*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 139-152.

The Eagle, 2011, DVD Universal, 828077311.

Corpus des principaux films évoqués

A Lonely Place to Die (Poursuite mortelle) (2011), de Julian Gilbey.

Centurion (2010), de Neil Marshall.

Dog Soldiers (2002), de Neil Marshall.

Doomsday (2008), de Neil Marshall.

King Arthur (2004), d'Antoine Fuqua.

Macbeth (2015), de Justin Kurzel.

Northmen – A Viking Saga (2014), de Claudio Fäh.

Outcast (2010), de Colm McCarthy.

Skyfall (2012), de Sam Mendes.

The Eagle (The Eagle of the Ninth) (2011), de Kevin MacDonal.

The Last Great Wilderness (2002), de David Mackenzie.

The Last Legion (2007), de Doug Lefler.

The Wicker Tree (2011), de Robin Hardy.

Valhalla Rising (Le guerrier silencieux) (2009), de Nicolas Winding Refn.

White Settlers (2014), de Simeon Halligan.

Wild Country (2005), de Craig Strachan.

NOTES

1. Ce concept de « nouveau cinéma écossais » est même remis en question par Martin-Jones (2009, p. 10-11).
2. Pour plus de détails sur cet « *anywhere-Scotland* », voir Martin-Jones (2009, p. 63-64, 132).
3. Même si c'est un terme critique qui suscite le débat, le *heritage film* correspond en gros au film en costumes de prestige, focalisé sur les classes privilégiées, généralement adapté des classiques de la littérature britannique. Pour plus de détails, voir John Hill, *British Cinema in the 1980s* [1999], Oxford University Press, 2005, p. 73-98.
4. Neil Marshall, réalisateur de *Centurion* et *Doomsday*, a expliqué à plusieurs reprises sa fascination pour le mur d'Hadrien près duquel il a vécu et évoqué la menace qu'avaient dû ressentir les Romains pour édifier une telle construction (voir le commentaire de *Doomsday*, 2008 et Murray, 2013). Il a aussi réalisé un épisode de la série *Game of Thrones*, qui présente un succédané du mur d'Hadrien, intitulé « The Watchers on the Wall ».
5. Voir, à titre d'exemple, *King Arthur* dont la séquence entre la 35^e et la 44^e minute met en regard les différents modes de vie des partis en présence ou la séquence d'ouverture de *The Eagle* (jusqu'à la 14^e minute).
6. Dans *King Arthur*, le pire ennemi est en fait un groupe de Saxons qui s'en prend autant aux tribus locales qu'aux Romains sur le départ. D'où une alliance entre les Britons romanisés et les Pictes contre l'envahisseur commun, donnant ainsi naissance à une des variantes de la légende arthurienne (voir aussi *The Last Legion* où les Celtes et les Romains s'allient face à Vortgyn, roi de l'Anglia, et aux Goths, ironiquement joués par des acteurs écossais ; *The Eagle* voit aussi l'alliance d'un Brigante aux Romains celtisés face à la tribu la plus septentrionale de l'Écosse).
7. Si Romains et Vikings parlent toujours anglais, il est à noter que, même dans les films de type superproduction hollywoodienne, les proto-Écossais parlent gaélique, souvent non sous-titré, pour insister sur leur irréductible altérité et véritable statut d'indigènes (*King Arthur*, *The Eagle*).
8. Les tensions sectaires se retrouvent dans les films situés à l'époque contemporaine, aux détours de visions ironiques des catholiques (*Wild Country*) ou à travers de brèves références historiques comme la croix celtique et le *priest hole* découverts dans la demeure familiale de James Bond (*Skyfall*).
9. À toutes les époques représentées, le prisme de la classe sociale complique les lectures parfois simplistes du nationalisme. Les péplums, comme les films d'horreur contemporains (*Dog Soldiers*, *The Wicker Tree*), opposent arrogance patricienne et *common decency* plébéienne.
10. À la décharge du film, on rappelle que ces images sont le fruit d'analepses, donc des souvenirs empreints de nostalgie du héros immortel.
11. Les rares spécialistes qui évoquent une trace du sublime dans la mise en scène des paysages des Highlands le font uniquement dans les films situés dans la période contemporaine, cette trace étant en outre fortement retravaillée, entre autres par le mode gothique (Petrie, 2017, p. 181-194 ; Hockenhull, 2010, p. 207-224).
12. Tourné en partie à Glen Coe et Glen Etive, *Skyfall* s'appuie aussi sur l'origine écossaise du célèbre espion britannique. Ses paysages rugueux et tourmentés signifient la complexité

psychologique d'un héros parfois perçu comme trop marmoréen. *Skyfall* est son *rosebud*. Même s'il affirme au cours d'un test que l'Angleterre est son pays, sa réaction lors de la mention de ce nom ne trompe pas. Dans la séquence finale, Bond, acculé, retourne sur sa terre natale où il « aura l'avantage » sur ses ennemis (avec sa fameuse Aston Martin et accompagné de M, figure maternelle pour cet orphelin, sur le thème musical original de la franchise, comme pour mieux souligner le retour aux sources). Si la représentation des Highlands joue en partie sur certains clichés (chasse aux cerfs, loch brumeux), les personnages se montrent peu sensibles à un quelconque sublime et guère nostalgiques, Bond faisant exploser sa maison natale sans aucune hésitation.

13. Cette expression est utilisée par l'acteur Sean Pertwee dans le commentaire de *Dog Soldiers* (2003) qui reprend le même procédé, sauf que le cliché est un peu détourné ici puisque l'hélicoptère est aussi intra-diégétique : il dépose les soldats venus s'entraîner dans les Highlands.

14. Outre les peintures de guerre et les tatouages qui montrent le lien avec leurs ancêtres, les Écossais continuent à couper les têtes de leurs ennemis, pour les planter sur une pique ou les présenter au roi (*Macbeth*).

15. À l'époque contemporaine, les nouveaux évangélistes sont des *born again* américains candides dont la vision de l'Écosse est aussi empreinte de clichés que l'anglaise dans les films historiques : sans foi, ni loi. Comme dans les films situés au haut Moyen Âge, les chrétiens finissent mal.

16. Les allées labyrinthiques de la cité d'*Outcast* montrent aussi des travailleurs sociaux errant indéfiniment suite à un sort lancé par des sorcières modernes. Le soleil rasant filmé entre deux tours rappelle bizarrement les orientations des mégalithes préhistoriques.

17. Certains interprètent cette angoisse en lien avec le contexte de dévolution (Macdonald, 2011, p. 47).

18. Les hommes-cochons de *White Settlers* affectionnent aussi la hache et sont parfois filmés comme les Pictes.

19. On peut citer les classiques américains *Deliverance*, *The Texas Chainsaw Massacre*, *The Hills Have Eyes* et, pour le contexte britannique, *Straw Dogs*, *The Cottage*, *The Backwoods*.

20. En ce sens, les monstres des films d'horreur sont à mettre en lien avec les phanômes transgénérationnels évoqués par Macdonald (2011, p. 40, 46, 48).

21. La pension de *The Last Great Wilderness*, d'abord filmée pour renforcer son caractère gothique (contreplongées, obscurité, gros plans sur les trophées de chasse, etc.), finit par être un havre de paix pour le héros dépressif. Les clichés sur la pingrerie des Écossais sont sapés au détour d'un dialogue et les problèmes psychologiques des résidents, initialement vus comme un concentré de toutes les tares de l'humanité, suscitent la compassion après l'amusement. Même les rites païens sont inoffensifs, malgré les apparences. *The Wicker Tree*, sorte de suite de *The Wicker Man*, rit aussi de ses propres clichés mais de manière plus sardonique.

22. Les seuls Écossais vus en kilt sont les danseurs d'un spectacle de cabaret post-apocalyptique ironique puisque ces sauvages ni nobles, ni bons s'apprêtent à déguster un de leurs prisonniers (*Doomsday*).

23. Voir le commentaire de *The Eagle* (2011) au cours duquel le réalisateur dresse la liste de tous les lieux de tournage qui lui sont chers. Il est tellement fier de la beauté de son pays, tout en insistant sur la rudesse du climat hivernal souvent peu représentée dans les films plus anciens (*dreich*), qu'il plaisante même sur le fait que le film aurait dû être financé par la ministère du Tourisme.

24. La tribu de la fin de *Valhalla Rising* qui se termine en Amérique est filmée exactement de la même manière que les Seals de *The Eagle* ou les soldats de *Northmen - A Viking Saga*, debout au sommet de la colline surplombant le colonisateur viking ou romain. Ces tribus possèdent aussi des rites funéraires similaires (*Centurion*).

25. Les différentes versions de *Rob Roy* ont déjà été analysées comme une sorte de western (Petrie, 2004, p. 200-201 ; Martin-Jones, 2009, p. 17-18).

26. La manière dont les mises à mort par décapitation sont filmées dans *The Eagle* et surtout *Centurion* évoque les vidéos produites par les membres de diverses organisations terroristes islamistes. Pour plus de détails sur les parallèles établis par la critique lors de la sortie du film, voir Murray (2013).

27. Voir les considérations de Petrie (2004, p. 209) sur les survivances de ces tropes « régressifs » et « réducteurs ». Sillars (2009, p. 125), Street (2009, p. 151) et Stenhouse (2009, p. 179-180, 185-186), dénoncent l'étroitesse d'esprit de ces « *cultural gatekeepers* » que sont les critiques et les universitaires.

RÉSUMÉS

La définition du cinéma écossais fait souvent débat, mais lorsqu'une identité écossaise émerge à l'écran, elle est davantage à rechercher dans les films de genre situés en Écosse plutôt que dans le canon habituellement étudié. Quels que soient les temporalités et genres abordés, tous mettent en avant un certain nombre de mythes associés à la scotticité, dont le fameux mur d'Hadrien. Symbole d'une frontière irréductible renvoyant l'Écosse à une éternelle figure de l'altérité, il témoigne avec d'autres tropes de la fascination toujours vivace exercée par l'Écosse auprès des réalisateurs autochtones comme étrangers. Les nombreux péplums, films d'aventures à caractère historique et films d'horreur tournés ces vingt dernières années peuvent parfois s'interpréter comme une volonté d'en passer par le mythe, néanmoins revisité, pour se réapproprier sa propre histoire, tout en proposant une réflexion sur des thèmes comme l'impérialisme/le néocolonialisme, le multiculturalisme et la construction de l'idée de nation.

INDEX

Mots-clés : cinéma, mythe, histoire, wilderness, celtitude, masculinité

AUTEUR

ANNE-LISE MARIN-LAMELLET

Université Jean Monnet – Saint-Étienne
anne.lise.marin.lamellet@univ-st-etienne.fr