

“ Voir au-delà du cinéma ”: les films de Richard Woolley

Céline Soulodre

▶ **To cite this version:**

Céline Soulodre. “ Voir au-delà du cinéma ”: les films de Richard Woolley. Musique, musicologie et arts de la scène. 2014. dumas-01365944

HAL Id: dumas-01365944

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01365944

Submitted on 13 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes II - Haute Bretagne
UFR Arts, Lettres, Communication

« VOIR AU-DELA DU CINEMA »
LES FILMS DE RICHARD WOOLLEY

Master de recherche en
Études Cinématographiques
présenté par Céline Soulodre

sous la direction de Gilles Mouëllic
2013-2014

Je remercie l'équipe des enseignants-chercheurs en Études cinématographiques de l'Université de Rennes II pour leur enthousiasme communicatif et tout particulièrement Gilles Mouëllic qui a dirigé cette recherche.

Je remercie aussi chaleureusement Richard Woolley de sa disponibilité, le *Yorkshire Film Archive* et plus spécialement Megan McCooley pour son accueil cordial, Shirley Pattinson et ses précieux conseils de traduction et Guy Fillion, sans qui ces pages n'auraient probablement pas été écrites.

à Philippe bien sûr,
inlassable soutien de cette passionnante aventure,
and *The Magnificent Three*, Mano, Lia, Zoé

Il y a des hommes plutôt faits pour la cueillette, la décoration d'intérieur et les enfants au parc, et des femmes bâties pour aller trépaner le mammouth, faire du bruit et des embuscades.

Virginie Despentes

Si je veux vivre libre, il faut pour l'instant que je le fasse à l'intérieur de ces formes. Le monde est donc plus fort que moi. À son pouvoir, je n'ai rien à opposer que moi-même – mais, d'un autre côté, c'est considérable. Car, tant que je ne me laisse pas écraser par le nombre, je suis moi aussi une puissance. Et mon pouvoir est redoutable tant que je puis opposer la force de mes mots à celle du monde, car celui qui construit des prisons s'exprime moins bien que celui qui bâtit la liberté.

Stig Dagerman

Sommaire

Introduction **5**

Première partie : Intervenir sur le réel

I. Un cinéaste entre synchronie et avant-garde **10**

I.1 Des études d'histoire, au cinéma 11

I.2 Une pratique du dévoilement 17

I.3 Réalisme et politique : le réseau *Screen* 21

II. Les dispositifs dans les films de Richard Woolley **28**

II.1 Regard caméra et *distanciation brechtienne* 29

II.2 Économie narrative et stratégies discursives 36

II.3 Le cinéma comme un art du spectacle vivant 39

II.4 Les limites des emprunts au théâtre 43

Deuxième partie : Des films comme expériences

III. L'hybridation des genres **49**

III.1 Une alchimie visuelle 51

III.2 Temporalité et chronologie 61

III.3 Les personnages : casting et incarnation 67

IV. Un dévoilement des rapports sociaux de sexe **75**

IV.1 Le foyer *in vitro* 76

IV.2 De la routine domestique au crime 83

V. Le traitement paradoxal de l'espace **87**

V.1 Cadres et reflets : des images circonscrites 88

V.2 Hors-champs visuels et sonores 101

Troisième partie : Portée et résonances du cinéma de Woolley

VI. Un cinéma du discours **109**

VI.1 Le pouvoir du cinéaste et la place du spectateur 110

VI.2 Émancipation des personnages, émancipation des spectateurs 114

VII. Intransigeance *versus* reconnaissance **119**

VII.1 Production et distribution des films 120

VII.2 Réception critique, l'autre regard 127

VII.3 Poursuivre le questionnement du cinéma 132

Conclusion **137**

Bibliographie **140**

Annexes **145**

Introduction

En dépit de la proximité géographique, il faut reconnaître que la production cinématographique britannique n'est pas la mieux connue de ce côté-ci de la Manche. Cette image d'un cinéma un peu confidentiel, pour public avisé, lui est également attribuée dans de nombreux autres pays. On trouve aussi des Britanniques pour se demander « Pourquoi le cinéma britannique a t-il tant de mal à être montré dans son propre pays ? Ce pays est le plus hostile de tous au cinéma anglais.[1] » Bien sûr en France on apprécie les monstres sacrés comme Alfred Hitchcock ou le tandem Michael Powell / Emeric Pressburger, la tradition du film documentaire portée par John Grierson et Humphrey Jennings ou encore la veine du cinéma social dont Ken Loach, Mike Leigh et Stephen Frears sont les étendards. La nouvelle génération a aussi réussi une percée dans la cinéphilie continentale et Shane Meadows, Hanif Kureishi, Andrea Arnold ou Lynne Ramsay sont des noms désormais reconnus. Le succès de ces jeunes cinéastes, ou du moins jeunes dans le domaine de la réalisation, met en lumière le travail de leurs aînés trop souvent oubliés. Des cinéastes plus rares voire marginaux, comme Bill Douglas, Terence Davies ou Derek Jarman ont trouvé un public notamment grâce à des festivals (Dinard, Cherbourg…) ou à l'heureuse rétrospective organisée au *Centre Pompidou* en 2000, *Typiquement British,* qui a permis la diffusion d'environ deux cents films.

Le sort réservé au cinéma britannique est complexe et délicat à qualifier. Parlerait-on de silence, d'indifférence… ? Et les raisons d'une telle situation qui a perduré pendant largement cinq décennies le sont encore davantage. Hollywood joue certainement un rôle non négligeable, attirant des acteurs et réalisateurs qui exportent ainsi leur carrière et leur succès outre-atlantique. De plus, la langue commune au deux pays se pose à la fois comme un avantage et un handicap pour la Grande-Bretagne. Mais comprendre ce phénomène serait l'objet d'une autre recherche. Malgré tout, depuis ses premiers pas le cinéma britannique a su être extrêmement créatif, en renouvelant son écriture et inventant des esthétiques originales. Après la sombre période qu'a connue la

[1] PERRY Simon, directeur du *British Screen Production* in BINH NT, NIOGRET Hubert, *Le cinéma britannique aujourd'hui : la tradition des francs tireurs*, 1998, Kampaï Production, La Sept /Arte, 60 mn VHS

création artistique en général et le cinéma en particulier sous l'ère Thatcher[2], le *British Film Institute* (BFI) a commencé à développer une politique de diffusion des incroyables trésors qu'il conserve. Ainsi une quarantaine de DVD est éditée chaque année, des films britanniques pour l'essentiel, fictions et documentaires, grands classiques ou objets plus rares. Parmi les cent soixante-et-onze titres désormais disponibles au catalogue, dans la rubrique « British film and TV » apparaissent des noms rarement cités dans les ouvrages de référence. Richard Woolley fait partie de ceux-là, « indépendant et controversé […] explorant dans ses films radicaux tant au niveau stylistique que politique, les thèmes de classes et genre dans la société contemporaine [3]». Une présentation bien engageante qui laisse entrevoir une œuvre ancrée dans la production nationale tout autant que marginale. Fasciné par le medium cinéma et ses innombrables potentiels, Richard Woolley choisit très tôt le cinéma pour s'exprimer, mais s'attache aussi à mettre en évidence les manipulations que le dispositif permet et dont il abuse souvent.

Entre 1969 et 1988 Woolley réalise quinze films[4] marqués par une radicalité de forme et de ton qui ne peut laisser indifférent. Vingt-cinq ans après sa dernière réalisation, on distingue dans cette filmographie deux périodes séparées par un intermède consacré au théâtre d'intervention, de 1976 à 1978 et bornées par un documentaire (*We who have Friends*, 1969) et une dernière fiction (*Girl from the South*, 1988) évoquant respectivement un prologue et un épilogue. Le corpus de cette recherche est composé de cinq films qui se succèdent dans la décennie médiane de la carrière de Richard Woolley de 1974 à 1983. Les deux premiers films marquent la fin de la période au cours de laquelle il s'essaie à malaxer la matière cinématographique dans toutes ses composantes :

---

[2] « For her, the arts were greedy and ungrateful gobblers-up of public subsidy, and cinema was the least compelling of this fantastically undeserving lobby. » « Elle trouvait les arts avides et ingrats, comme un gouffre à subventions sans fond pour l'argent public, et le cinéma était le moins intéressant de tout ce petit monde absolument sans aucun mérite. »
BRADSHAW Peter, critique de cinéma au *Guardian,* dans un article paru dans ce quotidien le 11 avril 2009 « Margaret Thatcher: Acceptable in the 80s? »
http://www.theguardian.com/books/2009/apr/11/thatcher-and-the-arts, page consultée le 10 décembre 2013

[3] « controversial British independent filmmaker » « In these stylistically and politically radical films Woolley explores themes of class and gender in contemporary society »
Présentation du coffret et de son réalisateur, sur le site http://filmstore.bfi.org.uk/, page consultée le 11 octobre 2011 mais supprimée depuis.

[4] Pour être tout à fait exact, il faut mentionner un seizième film qui est en fait le premier : *Moby Duck*. Réalisé en Super 8 avec des étudiants de *London University*, ce film muet en couleurs s'apparente davantage à un film de potaches et c'est pourquoi nous n'y reviendrons pas. Il est conservé avec tous les autres au *Yorkshire Film Archive*.

lumière, couleur, cadre, son, montage, mixage… d'abord dans ses courts-métrages d'étude puis au cours d'une résidence d'artiste à Berlin. Avec *Drinnen und Draussen* (1974) le jeune réalisateur affirme plus fermement un discours politique esquissé précédemment et compose un premier film narratif explorant le conformisme dans les deux Allemagnes. De retour en Grande-Bretagne en 1976, Richard Woolley a trente ans quand il clôt sa période expérimentale avec *Illusive Crime*, tout autant radical dans la forme et que dans le propos. Pendant les quarante-cinq minutes de ce moyen-métrage à la structure cyclique, le personnage principal féminin est exilé dans le hors-champ, à l'exception de quelques gros plans sur des parties de son corps. La critique du couple traditionnel formulée à travers le film, porte aussi sur la perpétuation d'un système inégalitaire et brutal dont les femmes sont les premières victimes. Les trois derniers films du corpus se situent dans une seconde période, où l'on peut considérer que le cinéaste atteint une certaine maturité ; il reste centré sur les rapports sociaux de sexe mais il les aborde par une forme de plus en plus accessible. *Telling Tales* (1978) conserve des traces de la recherche stylistique de la première époque et examine, dans un enchâssement d'histoires sur fond de divorce, le poids des rôles sexués et des classes sociales. *Brothers and Sisters* (1981) est le seul film tourné en 35mm et le plus largement diffusé de tous. Woolley s'empare du genre du thriller pour retracer le meurtre d'une prostituée dans le nord de l'Angleterre et questionner cette forme populaire au cinéma et les oppressions que les femmes vivent au quotidien. *Waiting for Alan* (1983) déplie la même thématique à travers le personnage d'une épouse que l'ennui ritualisé de son quotidien étouffe. Le moyen-métrage destiné à la télévision est cependant teinté d'une légèreté et de signes d'espoir inédits dans les précédents films. Ces cinq films, dégagés des travers propres aux premières armes de nombreux artistes, offrent une matière riche et emblématique du cinéma de Richard Woolley. Quoique brièvement cité par Philippe Pilard dans son ouvrage de référence sur le cinéma britannique[5], cette oeuvre demeure quasiment inconnue en France[6]. Ainsi la filmographie de Woolley et tout particulièrement les cinq films constituant le corpus seront présentés minutieusement dès la première partie.

Un cinéaste qui prescrit la méfiance à l'égard du medium qu'il utilise suscite immanquablement la curiosité, sentiment renforcé par son projet d'exposer la nature du

---

[5] PILARD Philippe, *Histoire du cinéma britannique*, Paris, Nathan, 1996, p.92

[6] La seule trace de la filmographie de Richard Woolley dans les lieux d'archives en France semble être une affiche de *Brothers and Sisters* conservée à la *Cinémathèque Française*.

cinéma pour en dévoiler la fonction. L'ambition de Richard Woolley n'est pas mince et il s'en amuse presque quand il revient quarante ans plus tard sur cette volonté d'éduquer le public à « voir au-delà du cinéma »[7]. La formule nous semble énoncer avec justesse l'entreprise du réalisateur, dessein qui sera exploré dans les trois parties de cette recherche qui progressera dans un mouvement chronologique. L'entrée en cinéma de Woolley sera d'abord contextualisée dans l'espace et le temps, puis les objets cinématographiques seront analysés au prisme de leur dimension expérimentale, enfin nous accompagnerons le parcours de ces films vers le public en étudiant les échos qu'ils ont rencontrés.

Dans une décennie particulièrement fertile en questionnements et contestation du pouvoir, le jeune cinéaste contribue au débat tout en proposant un regard original. La première partie de cette étude sera ainsi consacrée à la place que Richard Woolley occupe dans la Grande-Bretagne des années 1970 et à sa volonté politique d'intervenir sur le réel à travers l'invention de dispositifs cinématographiques. La présence de Brecht est essentielle dans son cinéma et nous verrons comment il en module et adapte les principes tout au long de son oeuvre.

Chaque film est conçu comme une expérience, sur le plan formel et dans son propos. Dans la seconde partie, il sera donc question de la démarche du cinéaste qui fait entrer en fusion différents codes cinématographiques et produit une sorte d'hybridation. De façon récurrente, Richard Woolley dévoile des scènes de la vie domestique, lieu essentiel de l'oppression qu'il veut combattre. Pourtant dans ses films, sorte d'éprouvettes des rapports sociaux de sexe, le cinéaste convoque le paradoxe entre visible et hors-champ et en démontre la force une fois encore.

Enfin, la troisième partie s'intéressera aux résonances du discours d'un réalisateur qui se saisit du cinéma pour militer en faveur de transformations sociales. Si ses convictions ne se sont pas affaiblies avec les années, Woolley a évolué dans son approche tout au long de sa carrière. La rencontre de ses films avec le public est bien évidemment liée à leur distribution. Cependant les seules traces qui subsistent pour témoigner de la portée du discours de Richard Woolley se trouvent dans la réception critique. L'édition du coffret de DVD à l'origine de cette recherche atteste aussi de sa valeur.

---

[7] « We could teach the people to see through the ideology of cinema […] They would be empowered for ever to see through film. »

Première Partie

Intervenir sur le réel

I- Un cinéaste entre synchronie et avant-garde

Né en Grande-Bretagne en 1948, Richard Woolley a passé son enfance dans le petit comté du Rutland dans une famille plutôt aisée qu'il qualifie lui-même de « privileged middle-class ». Absent de la grande majorité des ouvrages de référence consacrés au cinéma britannique, les éléments biographiques présentés ici proviennent de trois sources distinctes. La première est l'interview du cinéaste[8] proposée en bonus dans le coffret qui nous a permis de le découvrir. Il y commente son travail et livre quelques rares éléments de bibliographie : il aime la musique et le théâtre et sa grand-mère germanophile lui a transmis sa passion pour la langue allemande. Son site personnel[9] est plus fourni à cet égard. Enfin notre rencontre, en novembre 2012 au *Yorkshire Film Archive* nous a procuré les compléments nécessaires pour esquisser la constellation des références et influences de Richard Woolley. Dans ce premier chapitre, nous nous intéresserons au contexte dans lequel Richard Woolley est devenu cinéaste, puis nous présenterons les films qui constituent le corpus de cette étude et enfin nous tenterons de dégager les éléments qui, même s'il ne s'y réfère pas explicitement, l'ont entraîné dans des questionnements sur l'avant-garde politique et artistique.

[8] Menée par Andrew Tudor professeur en charge du *Department of Theatre, Film and Television* à l'Université de York département dans lequel Richard Woolley a été un des premiers enseignants
[9] http://www.richardwoolley.com, page consultée le 19 avril 2012

I.1 Des études d'histoire, au cinéma

Richard Woolley naît en 1948 dans une société britannique en complète reconstruction qui doit retrouver ses marques tant les données économiques et sociales ont changé. À la fin de ses études secondaires, lorsqu'il s'oriente vers l'histoire, la discipline est toujours marquée par la Seconde Guerre mondiale et la question d'une possible vérité historique est centrale dans son cursus au *King's College* de Londres. Les étudiants se confrontent à des problématiques comme celles de la responsabilité du peuple allemand dans le nazisme, la manipulation et la soumission de la population. La lecture de *Massenpsychologie des Faschismus* (*La Psychologie de Masse du fascisme,* 1933*)* de Wilhelm Reich met en évidence pour Woolley des corrélations avec le cinéma et le pousse à s'intéresser aux films de propagande nazis ; il envisage alors de poursuivre un troisième cycle à l'Université d'East Anglia et prendrait pour objet d'étude des fictions. Lors de visionnages de films de propagande comme *Jud Süß (Le Juif Süss,* 1940) de Veit Harlan, les émotions que lui a procuré tant de fois le cinéma dans son enfance lui reviennent en mémoire et le conduisent à vouloir interroger le pouvoir des images pour en analyser les mécanismes : « I suppose history was leading me to wonder how people are so easily manipulated »[10]. Il insiste sur le fait que ses souvenirs les plus enthousiastes ou les plus sombres sont liés à des films et non pas à de vrais événements qu'il aurait vécus. *Tystnaden (Le Silence*, 1963) et *Persona* (1966) d'Ingmar Bergman sont assurément parmi les plus marquants, il évoque des semaines entières passées à déambuler avec la mine sombre d'un adolescent torturé.[11] Ainsi l'histoire, en tant que discipline lui fournit un excellent cadre de réflexion sur le principe même de vérité. Interrogé sur une possible approche via les *Cultural Studies* et Raymond Williams, Woolley rappelle qu'au début des années 1970 l'histoire qu'il étudie est une discipline « pure » s'apparentant plus aux sciences politiques et puisant ses références chez Marx et Popper. Dans un contexte très européo centré, les références aux *Cultural Studies* sont tout à fait marginales.

---

[10] « Je suppose que c'est l'histoire qui m'a conduit à me demander comment les gens se laissent manipuler avec autant de facilité. » entretien avec Richard Woolley, réalisé à York, le 8 novembre 2012

[11] Mais également en termes de choix esthétiques : dans plusieurs interviews ainsi que dans le dossier de presse de *Brothers and Sisters*, Woolley répète qu'il accorde le plus grand soin au cadrage à la façon de Bergman.

L'influence du *Free Cinema* qui peut paraître évidente dans le parcours d'un cinéaste britannique de cette époque n'est confirmée par Woolley dans aucun entretien, et s'il reconnaît l'intérêt de ce mouvement, il ne le cite jamais spontanément. Au milieu des années 1950 lorsque quatre jeunes documentaristes[12] s'emparent d'un matériel léger pour filmer la vie quotidienne des petites gens, le jeune Woolley doit sans doute mieux connaître les productions d'Hollywood et les comédies des studios Ealing que le cinéma britannique innovant. À ses yeux, seul John Schlesinger, que l'on peut rattacher à cette lignée des jeunes cinéastes britanniques, joue un rôle dans son engagement cinématographique. En 1965 juste après la sortie de son troisième long-métrage, *Darling*, le réalisateur vient présenter son film dans son ancien lycée, là-même où Woolley est interne à l'époque. À cette rencontre qui reste gravée dans sa mémoire, s'ajoutent les personnages des films de Schlesinger, issus des classes moyennes avec lesquels Woolley peut s'identifier. Car s'il ne nie pas la légitimité de filmer des ouvriers, jusque-là souvent caricaturés et relégués au rang de faire-valoir, Woolley insiste sur ses origines sociales et sa volonté de mettre en scène la bourgeoisie qu'il connaît mieux. Pourtant certains films de la *British New Wave*[13] présentent frontalement des conflits entre personnages des couches populaires et d'autres issus de la petite bourgeoisie[14]. Ils bousculent la bonne morale et abordent des thèmes jusque-là interdits : le sexe avant le mariage, l'adultère, l'avortement, l'homosexualité… qu'on retrouve dans la filmographie de Woolley. Devenus paradoxalement classiques, ces films[15] quittent les beaux salons de la bourgeoisie, sensés faire rêver les spectateurs des classes populaires, pour s'installer dans l'espace bien connu de logements exigus parfois insalubres. La cuisine devient décor de cinéma ! Le terme forgé par le critique d'art David Sylvester pour décrire un tableau du peintre John Randall Bratby est alors appliqué au cinéma.

---

[12] Lindsay Anderson, Lorenza Mazzeti, Karel Reisz et Tony Richardson

[13] Les initiateurs du *Free Cinema* prolongent l'esprit et le style de leurs documentaires en passant à des fictions. Ils y conservent leurs habitudes de tournage (matériel léger et peu onéreux, décors naturels...) et se dégagent ainsi des conventions imposées par les studios pour s'attaquer aux préjugés et aux tabous d'une société où les frustrations demeurent le plus souvent refoulées et où la fiction a pour fonction l'invitation au rêve et au fantasme.

[14] Et plus particulièrement les films *Room at the Top* (*Les Chemins de la haute ville*) de Jack Clayton et *Look back in Anger* (*Les Corps Sauvages*) de Tony Richardson qui signent tous deux en 1959 l'acte de naissance de cette *New Wave*.

[15] On pense ici à *Saturday Night and Sunday Morning* (*Samedi soir, Dimanche matin*) de Karel Reisz (1960)

> The post-war generation takes us back from the studio to the kitchen […] an inventory which includes every kind of food and drink, every ustensil and implement, the usual plain furniture and even the babies nappies on the line. Everything but the kitchen sink? The kitchen sink too.[16]

En revanche Richard Woolley assume pour ses films, un lien, voire une empreinte du *Kitchen sink realism*, puisque c'est ainsi qu'est désormais nommée cette tendance du mouvement réaliste. Et quoi qu'il en dise, il paraît assez naturel et évident qu'un jeune homme de 21 ans se lançant dans le cinéma est influencé, même malgré lui, par des mouvements en pleine émergence. En 1969, alors qu'il termine son cursus d'histoire à Londres, Richard Woolley réalise avec Richard Reisz son premier film *We who have Friend*s[17]. Avec ce documentaire, ils entreprennent de faire le point sur la situation des hommes homosexuels en Grande-Bretagne, deux ans après l'adoption de la loi dépénalisant les relations sexuelles entre hommes adultes[18]. La caméra entraîne le spectateur dans les rues de Londres et de Leeds où des passants répondent à un micro-trottoir. Cette confrontation à l'authenticité du quotidien hors des studios et ce choix de sujets encore mal acceptés nous ramènent vers les préoccupations du *Free Cinema* et les thèmes de prédilection des *Angry Young Men* [19] : la sexualité, les jeunes et un intérêt pour le nord de l'Angleterre. Dans le cinéma plus classique, les régions industrielles et minières du nord du pays majoritairement peuplées d'ouvriers sont souvent délaissées au profit du sud du pays, un clivage géographique qui présente des similitudes avec l'extrême visibilité des classes sociales dans la société britannique.En 1970 Richard Woolley décide de changer de cap et se présente au *Royal College of Art* (RCA), une prestigieuse école londonienne[20], qui selon lui l'admet grâce au documentaire *We who*

---

[16] « La génération de l'après-guerre nous ramène du studio à la cuisine […] un inventaire qui inclut toutes sortes de nourritures et de boissons, tous les ustensiles et les instruments, des meubles ordinaires et simples jusqu'aux couches pour bébés. Absolument tout sauf l'évier ? Non, l'évier aussi. » SYLVESTER David, « The Kitchen Sink », in *Encounter,* 1954, décembre 1954, n°15, pp 61-64

[17] Ce documentaire comme les treize autres films réalisés par Richard Woolley, qu'il s'agisse de courts ou de longs-métrages, sont conservés au YFA où nous les avons visionnés en novembre 2012 sur support Betacam numérique.

[18] La BBC, qui s'était engagée dans un premier temps à diffuser ce film à la télévision, se rétracte et ne le montrera que quatre années plus tard.

[19] Des écrivains comme et Allan Sillitoe et John Osborne, appelés dès les années 1950 *Angry Young Men*, accompagnent de leur talent littéraire la finesse du travail documentaire toujours présent en filigrane dans les films de la *British New Wave*.

[20] La seule à l'époque à proposer une formation de cinéma et de télévision avant l'ouverture l'année suivante de la *National Film School*

have Friends. Le changement n'est en fait que partiel puisqu'il y poursuit son projet de questionner et critiquer un cinéma qui manipule le spectateur, mais en modifiant son point de vue : il quitte la posture de l'analyse et son corollaire théorique pour passer derrière la caméra. En janvier 1972 une série de cours sur la sémiologie et le structuralisme dispensés par Noël Burch, bouleverse profondément les jeunes étudiants du RCA. Pete Gidal et Stephen Dwoskin les avaient déjà initiés au structuralisme, mais l'influence de Noël Burch est sans commune mesure.

> I, at first, was very sceptical because something instinctively told me that what he was saying was 'you can no longer make films as you wish but you must now start making films as I feel they should be made'. Of course I'm sure this is not what he intended, but he forgot that students even in their early twenties and post graduates are very easily influenced by someone who comes in, with that kind of charisma and brand new theory plus we were not yet in the post modern age. We were in an age where individual attitude and individual ideology were still very strong whether it was political or artistic. So almost overnight, […] suddenly everything was thrown out. So the sort of manipulative psychologistic […] was not what we should be doing, we should be dealing with much more direct, almost scientific approaches to how does film manipulate, how does Hollywood turns us into zombies.[21]

De son côté Noël Burch décrit cette même expérience, lui aussi quelques quarante années plus tard.

> J'ai vécu l'expérience de 68 qui m'a politisé […] J'ai adhéré au PCF, après quelques années de gauchisme mal compris. J'y comprenais pas grand chose, mais je sentais bien qu'il y avait là quelque chose qui m'avait complètement échappé et qui était important. Et en même temps je n'étais pas obligé d'abandonner mes idées sur un cinéma musicaliste, parce que il y avait en même temps aussi, et ceci tout au long des années 60, un mouvement que je qualifierais de formalisme révolutionnaire. Cette idée, qui d'ailleurs remonte très loin, que

[21] « Dans un premier temps, j'étais très sceptique car quelque chose en moi me disait que ses propos équivalaient à "vous ne pourrez plus faire de films comme vous voulez, mais vous devez vous mettre à les faire comme ils devraient être faits selon moi". Bien sûr je suis certain que ce n'est pas ce qu'il voulait dire mais il avait oublié que des étudiants, même s'ils ont déjà une vingtaine d'années ou qu'ils ont obtenu leur diplôme, sont facilement influençables par quelqu'un qui débarque avec un tel charisme et une théorie toute nouvelle, ajoutons à cela que nous n'étions pas encore entrés dans l'ère post-moderne. Nous étions à une époque où l'attitude des individus et l'idéologie individuelle étaient encore très fortes qu'il s'agisse de politique ou d'art. Alors quasiment du jour au lendemain, tout était balayé. Ainsi l'espèce de psychologisation manipulatrice, n'était plus à l'ordre du jour, nous devions adopter une approche beaucoup plus directe, presque scientifique de la façon selon laquelle le cinéma nous manipule et Hollywood nous transforme en zombies. »
http://www.richardwoolley.com/Interviews.aspx

> radicalité en art égalait radicalité en société, en politique, et que les arts d'avant-garde préfiguraient les révolutions, étaient des façons de s'éloigner ou de refuser de l'art bourgeois enfin toutes ces conneries que nous nous racontions à cette époque-là. Et donc mon musicalisme allait très bien avec tout ça, il suffisait de le gauchir un tout petit peu. J'ai enseigné ces idées-là en Angleterre […] où ça prenait très, très bien parce qu'il y avait tout un mouvement de type gauchiste et fantasmatique.[22]

Il est probable que le jeune cinéaste en plein questionnement s'est forgé une synthèse toute personnelle dans ces multiples références. Cette idée d'une « approche scientifique » , comme la formule Woolley, apparaît comme une évidence lorsqu'on se penche sur sa filmographie, bien qu'il soit impossible de savoir s'il s'agit d'une explication reconstruite a posteriori. Ainsi pendant les trois années passées au RCA[23], Richard Woolley réalise six courts-métrages d'étude en 16 mm[24] dans lesquels il joue avec les images, les sons et leur agencement pour créer des objets parfois non narratifs, et dont certains s'apparentent à des œuvres plastiques. Il fonde ses premiers films sur des principes récurrents qui étayent la notion d'expérimentation, tels l'organisation de séries, de répétitions et le questionnement de disjonctions. Les films qui suivent, évidemment plus aboutis, s'inscrivent néanmoins dans cette série de fusions dont l'objectif serait de mettre en évidence la capacité de manipulation du medium cinématographique. Outre le schéma rigoureux et répétitif qui évoque une formule mathématique, on retrouve également dans *Illusive Crime* (1976) l'idée-force revendiquée par Pete Gidal qui consiste à rendre le film pénible au spectateur[25]. Selon ce dernier, c'est de cette difficulté et de cet inconfort que proviennent la rupture et la prise de conscience. Il considère que la structure autoritaire du cinéma est basée sur son mécanisme temporel. Là où un film classique, qu'il soit produit à Hollywood ou ailleurs, tente de faire oublier au spectateur qu'il est captif, Richard Woolley renvoie sans cesse au dispositif cinématographique jusqu'à provoquer le malaise. Dans ce film, l'agression de la jeune femme se déroule

---

[22] Conférence de Geneviève Sellier et Noël Burch, donnée le 13 novembre 2010 dans le cadre du cycle *Quarante ans de recherche sur les femmes, le sexe et le genre*, au Muséum national d'Histoire naturelle (90 mn, filmée par le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir).
http://www.dailymotion.com/video/xgik2u_conference-de-genevieve-sellier-et-noel-burch-13-nov-2010_school, vidéo consultée le 12 mars 2012

[23] À l'issue desquelles il obtient un Master of Arts in Film & Television

[24] *Freedom* (1971, 1 min), *A Prison Should be Dark* (1971, 10 min), *In Between Peace* (1972, 12 min), *Chromatic* (1972, 6 min), *Propaganda* (1973, 10 min) et *Ten Shots* (1973, 10 min)

[25] http://www.screenonline.org.uk/people/id/472632/index.html, page consultée le 16 avril 2012

toujours hors-champ ce qui ne la rend pas plus supportable pour autant. Il explore ainsi avec Stephen Dwoskin les relations délicates qu'entretiennent les trois parties qui fondent un film : le cinéaste, le sujet et le spectateur. Les désirs parfois contradictoires de ces parties se déclinent selon quatre axes : l'irréductible fracture entre ce qu'un cinéaste veut voir à l'écran et ce qu'il montre, le cas échéant la façon dont le sujet veut être filmé, les possibilités techniques de la caméra et enfin ce que le spectateur reçoit.

Ces considérations rappellent le contexte d'effervescence politique et sociale qui a régné pendant deux décennies en Grande-Bretagne et dans le reste de l'Europe. Aussi après ses études à Londres, Woolley profite de l'opportunité d'une bourse attribuée par le DAAD[26] pour passer deux années à Berlin. La forte fascination qu'exerce cette ville des avant-gardes politiques et culturelles est tout à fait sensible dans ses propos ainsi que dans les deux films qu'il y a réalisé : *Kniephofstrasse* (1973) *Drinnen und Draussen* (1974). Le premier, un court-métrage expérimental, questionne par l'image et le son les nuisances de la vie moderne. Le réalisateur déconstruit les éléments du paysage urbain qu'il peut filmer de sa fenêtre, modifiant les angles de vue et les focales. Dans le second, un jeune couple filmé dans un appartement-vitrine révèle par ce dispositif prédominant le conformisme à l'Est et à l'Ouest.

> We had this extraordinary arrogance, which continued in a way into my time in Berlin, that we would convert the entire audience of all Hollywood films […] We could teach the people to see through the ideology of cinema so they'll never [let] again anybody make a film to influence them on a way or another to the left or the right or whatever. They would be empowered for ever to see through film.[27]

---

[26] Deutscher Akademischer Austausch Dienst (Office allemand d'échanges universitaires) créé par les universités allemandes en 1925 et qui a pour mission de promouvoir la coopération universitaire avec l'étranger grâce à des échanges d'étudiants, des résidences d'artistes...

[27] « Nous avions cette extraordinaire arrogance, qui a continué d'une certaine façon pendant mon séjour à Berlin, qui consistait à penser que nous allions convertir tout le public des films d'Hollywood. Nous pourrions apprendre aux gens à voir au travers de l'idéologie du cinéma, afin qu'ils ne [laissent] plus jamais quelqu'un faire un film qui les influence, d'une façon ou d'une autre, à gauche ou à droite, peu importe. Ils auraient définitivement le pouvoir de voir au-delà du cinéma. »
http://www.richardwoolley.com/Interviews.aspx page consultée le 14 février 2012

I.2 Une pratique du dévoilement

L'épisode berlinois marque le début du projet de Richard Woolley, qui bien qu'il ne le formule pas ainsi s'apparente à un programme de révélation didactique du pouvoir cinématographique. Ainsi nous retiendrons pour cette étude les cinq films réalisés entre 1974 et 1983 à Berlin et en Grande-Bretagne et qui s'inscrivent pleinement dans ce projet du cinéaste. Les sept courts-métrages qui précèdent ce corpus[28] n'en sont pas totalement détachés mais ces films d'étude, mêlant gravité et désinvolture, ne seront envisagés ici qu'en ce qu'ils proposent d'ébauches de dispositifs qu'on retrouve plus tard. Il en est de même pour le dernier opus du réalisateur *Girl from the South* (1988). Ce film entre certes en résonance avec les précédents par les rapports de domination qu'il met en scène, mais cette fois il s'attache aux inégalités liées aux origines sociales et ethniques des personnages. L'inéluctable conflit entre bourgeoisie et prolétariat est renforcé par la confrontation entre deux mondes que l'on peut résumer dans les antithèses nord/sud (de l'Angleterre), Noirs/Blancs, pauvres/nantis. Alors que jusque-là les enfants et les jeunes étaient absents ou à peine évoqués dans ses histoires, Woolley met en scène une adolescente de bonne famille qui, rêvant le monde à la manière des romans à l'eau de rose qu'elle aime lire, tente d'aider un jeune garçon pauvre et noir à améliorer son ordinaire. La morale est implacable : chacun est renvoyé à sa condition sociale et l'idéal d'égalité, que la jeune fille tente d'atteindre dans cette aventure, se dissout dans les conventions et les lois de la société britannique.[29] Ainsi cette variation thématique, à laquelle s'ajoute un traitement plus classique, situe ce film à la marge de notre problématique.

Les cinq films qui composent le corpus sont présentés ici dans l'ordre de leur réalisation : *Drinnen und Draussen* (1974), *Illusive Crime* (1976), *Telling Tales* (1978), *Brothers and Sisters* (1981), *Waiting for Alan* (1984). Richard Woolley a toujours tourné en 16mm avec des équipes très réduites, à l'exception de *Brothers and Sisters* qui grâce aux moyens substantiels du *BFI Production Board* est réalisé en 35mm avec une équipe

[28] cf filmographie complète de Richard Woolley en annexe 1

[29] Un policier donne d'ailleurs trois conseils à la jeune fille qui veut défendre son tout nouvel ami au moment de son arrestation. « Primo, n'invente pas d'histoires stupides pour essayer de sauver tes amis ; deusio reste dans ton milieu; tertio ne te mélange pas avec les gens de couleur. Ça vaut pas l'coup, ma belle.» Time code 1 :04 :44

conséquente et connaît une distribution plus large. Cette décennie, 1974-1984, représente la période majeure d'un cinéaste qui tourne au rythme d'un film tous les deux ans et dans une dynamique qui suggère la maturation de son art. Les films apparaissent comme les éléments d'une constellation et se répondent à plusieurs titres : les sujets abordés, les situations, les choix esthétiques et techniques, le casting… Le spectateur circule ainsi dans l'oeuvre de Richard Woolley avec le sentiment paradoxal et intriguant de découvrir des objets singuliers tout en ressentant une certaine familiarité avec la facture dès la découverte d'un deuxième film.

Drinnen und Draussen (1974) est un court-métrage en noir et blanc de 34 minutes, réalisé en langue allemande, sous-titré en anglais et dont le titre est traduit littéralement par *Inside Outside*. Un homme et une femme vivent dans un appartement communautaire de Berlin, ils sont filmés dans ce qui semble être un bureau installé dans un ancien magasin avec une vitrine donnant sur la rue et discutent des deux systèmes politiques présents dans cette ville emblématique de la bipolarisation. Ponctués de lectures théoriques, leurs échanges portent sur la place de l'individu dans la société à l'Est et à l'Ouest. Ils tentent de démontrer qu'en dépit des apparences et des discours, les codes sociaux sont presque identiques dans le socialisme d'état et dans un pays capitaliste. Un pianiste, apparaissant à l'écran à plusieurs reprises, les accompagne de pièces de Mozart, Sibelius et Schubert. Des passants surgissent sporadiquement derrière la vitrine et regardent les acteurs, tout comme le font les spectateurs. Les protagonistes quittent finalement leur prison idéologique pour rejoindre la réalité du quotidien dans la rue. Avec ce film, Richard Woolley renoue avec la narration, souvent déclamatoire, et surtout la mise en scène de personnages. Il souligne volontiers que tous ces discours qui aujourd'hui peuvent apparaître pesants et repoussants par leur longueur ne posaient aucun problème à l'époque.

De retour en Grande-Bretagne, il tourne en couleurs *Illusive Crime* (1976) un récit expérimental de 45 minutes, dont l'action est concentrée sur deux heures environ. Une jeune femme de la bourgeoisie provinciale anglaise accueille son époux qui rentre du travail pour déjeuner en sa compagnie. Très peu de temps après l'homme repart pour acheter du vin et l'on découvre que l'épouse mène des activités politiques, liées à l'extrême gauche et radicalement opposées à son milieu et son mode de vie. Pendant l'absence du mari, des policiers enquêtant sur un groupe militant suspect s'introduisent dans la maison cossue et violent la jeune femme. Quand revenu chez lui le mari découvre ce qui s'est passé, il alterne condescendance et emportement à son égard, mais finit par la

violer lui aussi après que les policiers lui aient dit qu'elle avait reçu la visite d'un autre homme. Le personnage féminin n'est montré que par des fragments de son corps (main, oreille, ventre, jambes, fesses…) sans qu'ils n'apparaissent jamais dans le même plan. Seule sa bouche reste invisible à l'écran. Une voix *over* masculine commente les scènes et la caméra filme souvent à côté de ce qui se passe, l'action essentielle se déroulant toujours hors-champ. Le film suit un schéma de dix plans, répétés sept fois avec quelques variantes selon les plans.

Woolley décide d'expérimenter alors un autre mode d'intervention politique et artistique en rejoignant la *Red Ladder Theatre Company*, fondée à la suite d'une intervention au festival de Trafalgar Square en 1968 d'un groupe de comédiens militants socialistes. Il participe à cette compagnie d'agitprop en tant qu'auteur, compositeur, et acteur pendant deux ans puis continuera à travailler occasionnellement avec elle jusque dans les années 1980. En 1978 il se tourne de nouveau vers le cinéma pour réaliser *Telling Tales* qui met en scène M. et M^{me} Willoughby, un couple au bord de la rupture et que seules les conventions sociales maintiennent encore ensemble. M. Willoughby négocie une affaire avec Paul Roberts dont la femme Ingrid est victime d'un cancer. M^{me} Willoughby reproche entre autres choses à son époux une liaison amoureuse avec Ingrid. Les Willoughby ont aussi une employée de maison Sheila, dont le mari Bill est ouvrier dans l'usine dirigée par Paul Roberts et qui projette une grève qui compromettrait la vente. Plusieurs narrations s'entrecroisent et se répondent, utilisant des codes très marqués selon les points de vue. Dans le présent du film Sheila comme ses employeurs, les Willoughby, sont filmés en noir et blanc. La jeune femme est toujours affairée à un travail domestique, qu'il soit salarié ou non, et elle s'adresse à plusieurs reprises à la caméra. En revanche, l'idylle entre Paul et Ingrid est tournée en couleurs à la façon des films sentimentaux les plus classiques. Le personnage de M. Willoughby et celui de Paul sont interprétés par le même comédien, James Woolley, tout comme l'actrice Patricia Donovan joue le rôle de M^{me} Willougby et celui d'Ingrid.

Avec *Brothers and Sisters* (1981), Woolley réalise son film le plus connu et le mieux distribué, projeté dans des festivals et programmé sur *Channel 4* ainsi que par plusieurs chaînes de télévision à l'étranger : Canada, Pays-Bas, RFA, Suède… Annoncé comme un thriller alternatif dans le dossier de presse, le film fonctionne cette fois encore sur des histoires parallèles autour de l'assassinat d'une prostituée dans le nord de l'Angleterre. Deux frères, qui entretiennent tous deux une relation avec Theresa (l'un est son patron, l'autre son amant) sont suspectés du meurtre de sa soeur Jennifer. Ces deux

personnages féminins sont joués par Carolyn Pickles[30]. L'histoire trouve son origine dans une série de faits-divers non résolus à l'époque, communément dénommés crimes du *Yorkshire Ripper*. Woolley poursuit avec ce film son étude des relations homme-femme à travers les discours et les comportements des hommes, qu'ils soient travailleur social gauchiste ou militaire conservateur. Le film suit l'enquête de police qui n'aboutit pas à l'élucidation du meurtre mais reconstruit petit à petit la dernière nuit de la victime, une jeune femme qui se livre à la prostitution pour augmenter ses maigres revenus. On aurait pu penser qu'après ce long-métrage réalisé dans le giron du *BFI Production Board*, Woolley continue son parcours de cinéaste en pleine ascension. Or en dépit d'un projet qui a déjà retenu l'attention d'une partie des membres de la commission, son projet suivant *The Real Jean* restera à l'état de scénario. Il s'éloigne alors du BFI-BP pour rejoindre la toute nouvelle chaîne *Channel Four* lancée en novembre 1982 et à laquelle il soumet un nouveau script *Autobiography of a Man*. Pour ce projet, il attend une réponse d'Alan Fountain pendant de longues semaines durant lesquelles lassé de cette expectative Woolley se prend à imaginer un film plus léger pour la télévision[31], poursuivant par sa thématique le sillon qu'il a creusé et dont le titre est un clin d'œil à sa situation du moment.

On retrouve Carolyn Pickles dans le rôle principal de *Waiting for Alan*, une dramatique que le réalisateur a conçue pour la télévision selon la structure ternaire d'une sonate[32]. Marcia, jeune femme de la bourgeoisie britannique, vit dans un ennui ritualisé qu'elle ne supporte plus. Elle passe ses journées à attendre le retour d'un époux pour qui elle ne représente rien de plus qu'un élément du mobilier de leur belle demeure. Pris à témoin, le spectateur partage cette lassitude avec Marcia qui décide de donner trois dernières chances à ce mari routinier. En arrière plan, en écho à la vie insipide mais aisée de Marcia, se dessine celle de la femme de ménage et cuisinière du couple. Le recours au regard caméra et à l'adresse au spectateur ainsi que la répétition des scènes de la vie quotidienne distillent quelques notes d'un humour absent dans les précédents films de Richard Woolley. Alan ne perçoit rien du mal-être de sa femme et ne soupçonne pas la fronde silencieuse et discrète qui entraîne Marcia à le quitter.

---

[30] Cette comédienne est relativement populaire à l'époque grâce à ses deux précédents rôles dans *Tess* de Roman Polanski, 1979 et *Agatha* de Michael Apted, 1979

[31] Le projet *Autobiography of a Man* ne sera pas retenu, pas plus que le suivant *Bread of Heaven* une comédie sociale, imaginée en 1984 sur fond de grève des mineurs (cf VII.3).

[32] Cet opus devait être accompagné de trois autres films de même format, reprenant la même histoire mais chacun du point de vue d'un personnage différent. Seule cette première réalisation a vu le jour.

Ces films mettent en scène le quotidien dans sa banalité et insistent sur la répétition qui le constitue là où un cinéma classique favoriserait l'ellipse pour ne pas lasser les spectateurs. L'intérêt pour les petites choses et leurs conséquences dans l'organisation sociale marque ce cinéma d'une empreinte de réalisme. Pourtant le geste qui consiste à reconstruire la réalité, une certaine réalité, pour appuyer un discours devient alors une aporie qu'on ne peut admettre sans questionnement.

I.3 Réalisme et politique : le réseau *Screen*

Vus de ce côté-ci de la Manche, les termes « cinéma britannique » et « réalisme » font l'objet d'une association fréquente et quasi ontologique. Cette spécificité attribuée au cinéma britannique mérite d'être nuancée puisqu'elle trouve sa source dans une tradition artistique bien antérieure aux premiers temps du cinéma[33]. Nicolas Saada insiste sur le cliché qui consiste à faire de tout cinéma britannique un cinéma réaliste et tout particulièrement quand il est vu de France. En y regardant de plus près, on remarque que le cinéma anglais se rattache à une tradition « réaliste » certes, mais qu'il est aussi plus « impur » et contradictoire qu'il n'y parait au premier abord, Ken Loach et Mike Leigh faisant davantage figures de cas isolés (et contraires) dans le paysage actuel de l'industrie de ce cinéma.[34]

On peut s'interroger sur ce qui rendrait plus réaliste qu'un autre un cinéma qui met en scène des personnes modestes. Pourquoi ne pourrait-on pas considérer comme réalistes des films dont les protagonistes sont des hommes et des femmes des classes moyennes ? Comme le souligne John Hill, associer réalisme social et classe ouvrière est

---

[33] La littérature du XIX^{è} siècle est souvent adaptée au cinéma et tout particulièrement celle de Thomas Hardy ou de Charles Dickens. Citons, pour ne donner que quelques exemples, *Tess* le film réalisé par Roman Polanski en 1979 d'après le roman éponyme de Thomas Hardy ou encore les nombreuses adaptations du roman de Dickens *Oliver Twist*, celles de Frank Lloyd en 1922, William J Cowen et Herbert Brenon en 1933, David Lean en 1948, Carol Reed en 1968 ou encore Roman Polanski en 2005. Pourtant Henry Fielding dans *The History of Tom Jones, a Foundling (Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*) publié en 1750, dépeint déjà avec une grande acuité la société britannique du XVIII^{è} siècle, tout comme son ami William Hogarth met en œuvre de hautes qualités de satiriste pour graver et peindre ses pièces morales.

[34] SAADA Nicolas, « La tradition réaliste du cinéma britannique » in N.T Binh, Philippe Pilard (dir) *Typiquement British : Le cinéma britannique*, Paris, Centre Pomipidou, 2000, p.115

désormais de l'ordre de la tradition[35]. Pourtant au début des années 1970, ce débat anime quelques théoriciens et réalisateurs qui, convoquant les thèses de Brecht, tentent des comparaisons entre cinéma et littérature du XIXè siècle. En 1958, Raymond Williams se penche déjà sur la question de la soudaine visibilité de la classe ouvrière aux yeux des classes moyennes éduquées dans son ouvrage *Culture & Society 1780-1950*. Il précise plus tard[36] que c'est par un « mouvement d'extension sociale » que la tragédie a rendu visibles des personnages du peuple, jusque-là exclus ou cantonnés à la comédie. Ce phénomène de *social extension* a également opéré dans le cinéma des années 1950, mais il est nécessaire de rappeler que les cinéastes qui ont filmé ceux et celles qu'on ne voyait jusque-là que comme des faire-valoir, ne sont pas issus de cette classe ouvrière. La grande majorité des films de la *British New Wave* propose une vue surplombante, quasi extérieure du monde ouvrier. Les paysages de *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960) sont souvent filmés en plongée depuis les hauteurs de la ville et l'utilisation d'une voix *over* renvoie à cette impression d'une vue condescendante. Le recours au flash-back joue également un rôle de mise à distance comme dans *This Sporting Life* (Lindsay Anderson, 1963). De même, les films sont souvent centrés sur un homme, beaucoup plus rarement une femme, qui se débat dans sa vie quotidienne, et non sur les désirs ou les motivations d'un groupe social, le modèle narratif créant ainsi une idéologie de l'individualisme. La vitalité et la rudesse de ces personnages révèlent les motifs d'une poésie du quotidien. L'identification entre les auteurs et leurs personnages quand elle n'est pas tout simplement rejetée, comme dans le cas de Karel Reisz avec son personnage Seaton, ne se fait que par le biais d'un romantisme individualiste.

Richard Woolley s'il ne se situe pas au cœur de ces débats les rejoint partiellement par ses choix de création liés à sa rencontre avec le structuralisme et son engagement dans un marxisme critique et non léniniste. Aussi il n'est pas étonnant que son parcours croise à plusieurs reprises celui de la revue *Screen* qui occupe dans les années 1970 une place centrale dans l'émergence de nouvelles théories du cinéma. Au début de l'année 1969 le magazine vient de changer de nom pour la quatrième fois depuis sa première édition en 1952 et s'installe à Londres dans un bureau du service éducation du BFI. La rédaction annonce qu'elle ouvre ses colonnes à ceux et celles qui souhaitent débattre des questions d'études cinématographiques et télévisuelles, et précise

---

[35] HILL John, *British Cinema in the 1980s*, Oxford, Clarendon Press, 1999, p.135
[36] WILLIAMS Raymond, « A Lecture on Realism » in *Screen*, vol. 18, n°1, Spring 1977, pp.61-74

que ce champ n'est en rien figé. Pourtant il est parfois reproché à la revue *Screen* d'être jargonnante, de pratiquer le terrorisme intellectuel et un certain simplisme politique[37]. Outre un texte signé de Woolley lui-même, on trouve dans différents numéros de la revue plusieurs articles faisant particulièrement écho aux deux axes selon lesquels se déploie le cinéma de Richard Woolley : l'oppression des femmes et le dévoilement du dispositif cinématographique.

L'article de Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* [38] constitue certainement le plus fameux de ces textes. Cet article fondateur de la théorie féministe du cinéma, avant qu'elle ne devienne « gender studies ou « études sur le genre », met la psychanalyse au travail pour démontrer comment l'inconscient de la société patriarcale structure la forme filmique. Mulvey démonte les mécanismes à l'œuvre dans la scopophilie ou plaisir de regarder et révèle cette organisation complexe des regards émanant des trois sources que sont caméra, personnages, spectateur. Elle met ainsi en évidence que les femmes à l'écran sont doublement des objets de désir : pour les personnages masculins du film et pour les spectateurs. Woolley mène ce même travail d'exposition du pouvoir manipulateur du cinéma dans *Illusive Crime* ou *Telling Tales*, démontrant ainsi qu'il s'inscrit dans des préoccupations essentielles à cette période des années 1970. Avec ces films, il s'intéresse très précisément à la situation de narration et s'emploie à sa déconstruction. Woolley ne rejoint pas tout à fait le cinéma alternatif qui « transcende les formes usées et oppressives, et qui ose rompre avec les attentes classiques du plaisir afin de concevoir un nouveau langage du désir [39]» en faveur duquel plaide Laura Mulvey. Pourtant on perçoit que ces deux réflexions se répondent dans un réseau commun.

Également publié dans la revue *Screen,* l'article de Raymond Williams « A Lecture on Realism » évoqué plus haut, trouve son origine dans une conférence donnée les 8 et 10 octobre 1976 au cours du week-end d'études organisé par *Screen* et la *Society for Education in Film and Television*, SEFT, sur le thème du réalisme. Il y examine ce

---

[37]CAUGHIE John et ROCKETT Kevin, *The Companion to British and Irish Cinema,* Londres, British Film Institute, 1996, p.147. Ces accusations expliquent peut-être d'ailleurs l'absence de référencement de la revue, sur le site *BFI Screenonline*, l'encyclopédie en ligne du cinéma et de la télévision britanniques pourtant extrêmement riche, http://www.screenonline.org.uk/ page consultée le 16 avril 2012

[38] MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative » in *Screen*, Autumn 1975, vol. 16 n°3, pp.6-18

[39] « Transcending outworn or oppressive forms, or daring to break with normal pleasurable expectations in order to conceive a new language of desire. » MULVEY Laura, *op cit*, p.2 du document PDF

concept en partant de l'exemple d'une pièce de théâtre, *The Big Flame* de Jim Allen, filmée par Ken Loach pour la chaîne de télévision de la BBC. Refusant d'adopter une posture jugeante, Williams préfère proposer des éléments d'analyse, non pas sur le sens et l'objectif d'une telle entreprise mais sur les choix opérés. Il analyse ainsi le jeu des comédiens, les dialogues, à la lumière des conventions brechtiennes, mais également les particularités du cinéma comme les angles de vue ou les lieux de tournage. Des réflexions également présentes dans le cinéma de Woolley que l'on sent taraudé par ces débats qui animent *Screen* dans les années 1970. Le réalisme ne serait rien d'autre qu'une construction sociale intimement liée à une position idéologique. De cette analyse découle une critique selon laquelle les cinéastes « bourgeois »[40] seraient en empathie avec le prolétariat dans leurs films, sans analyser les ambiguïtés de leur place privilégiée dans la société. Richard Woolley choisit toujours de centrer ses histoires sur des personnages de classe moyenne, résolument déterminé à filmer ce qu'il connaît le mieux, « d'où » il vient, pour être en accord avec son positionnement politique. Des femmes et plus rarement des hommes de la classe ouvrière sont aussi les protagonistes de ses films, mais toujours déterminés par leur classe sociale.

Au début des années 1980 les cinéastes indépendants se trouvent dans une situation particulièrement délicate et l'argent nécessaire à la réalisation de leurs projets artistiques est de plus en plus difficile à obtenir. Richard Woolley, concerné comme les autres avec trois scenarii[41] en attente de financement, met en action son engagement politique et rédige un appel dans lequel il incite ses collègues à s'unir dans des « facility/access centres », sortes de comités où seraient mutualisés le matériel disponible et les compétences techniques. Avec un humour parfois caustique, il dresse un état des lieux et détaille avec une grande précision les modalités de mise en œuvre de sa proposition. Ce plaidoyer en faveur d'un travail collectif oppose à la politique du gouvernement Thatcher, dont la tactique consiste à « diviser en donnant à certains et pas à d'autres », une vision communiste qui vise à « s'unir pour s'entraider et ne défavoriser personne »[42]. Cet appel est publié dans la revue *Screen*, accréditant l'hypothèse selon laquelle les acteurs du cinéma indépendant, au sens large, se retrouvent dans un réseau

---

[40] Au sens marxiste du terme

[41] *The Real Jean, Autobiography of a Man, Bread of Heaven*

[42] « The tactic of government in the eighties is to divide by giving to some and not to others : we must unite to help all and disadvantage none. » in WOOLLEY Richard, « The Facility to Unite » in *Screen*, nov-déc.1984, vol .25 n°6, pp.17-22

plus ou moins formel. Le cadre de pensée de cette radicalité théorique et politique se retrouve dans un marxisme peut-être plus dogmatique que ne le revendique Woolley pour son propre parcours.

Marc Nash, rédacteur en chef du magazine *Screen* de 1977 à 1981, s'engage en 1996 dans un travail de recherche universitaire qui vise à définir ce qu'il nomme encore informellement la « *Screen* Theory ».

> I was part of a loose group at *Screen* which was passionate both about cinema and ideas. […] Our work concentrated both on regimes of looking allowed to the spectator by texts and their institutional placing. We focussed on political and discursive structures of the cinematic institution and developed a concept of "cinema as social practice"».[43]

Mark Nash consacre une partie de sa thèse de doctorat et de l'ouvrage qui en sera tiré ensuite, au film *Brothers and Sisters*[44] et les lignes qui suivent laissent supposer que Richard Woolley faisait partie de ce groupe informel.

> […] Britain's lack of an art cinema presents opportunities for filmmakers such as Woolley to combine the ideas of the political avant-garde without sacrificing mainstream appeal - to adapt Brecht's phrase, a cinema both of pleasure and instruction […][45]

Interrogé sur ses relations avec ce réseau informel, Woolley fait état de l'ambivalence qui l'animait à l'époque quant à ses relations avec la revue *Screen*. Effectivement passionné par les idées et le cinéma, il fait malgré tout le choix de prendre ses distances craignant que la théorie ne fossilise le cinéma en lui faisant perdre sa fluidité. Il considère que la réflexion théorique menace de précéder la réalisation et contraigne en conséquence les cinéastes à tourner des films pour contenter les théoriciens.

---

[43] « J'étais membre d'un groupe informel à *Screen*, passionné à la fois par le cinéma et les idées. […] Nos travaux portaient sur les différentes positions que des textes théoriques attribuaient au spectateur et à leur place institutionnelle. Nous nous sommes ainsi concentrés sur les structures politiques et discursives de l'institution cinématographique tout en développant le concept d'un "cinéma en tant que pratique sociale."» NASH Mark, « Screen Theory and film culture, 1977-1987 », PhD thesis, Middlesex University, [s.n], 2003, p.4

[44] HUMPHRIES Graham (aka NASH Mark), « Brothers and Sisters » in Ron Stoneman, Hilary Thompson, *The New Social Function of Cinema : British Film Institute* 1979/1980, London, BFI, 1981.

[45]« En Grande-Bretagne, l'absence d'un cinéma d'art et essai offre l'opportunité à des réalisateurs comme Richard Woolley de combiner les idées de l'avant-garde politique sans leur sacrifier l'intérêt général, et pour adapter le propos de Brecht, proposer un cinéma qui procure à la fois plaisir et instruction. » NASH Mark, *op cit*, p.28

> What was happening a bit, as theory became more important, was that filmmakers of certain groups of us, were beginning to say "OK, we'd better check the theory and tell we fit in it". I didn't do that, but there was a danger of that, and at times I almost did it. So I didn't read as much of *Screen* and the very difficult articles, because I found some of them incomprehensible.[46]

Rejoignant les critiques sur les propos abscons et peu accessibles des articles, Richard Woolley souligne que s'il a peu lu ces textes il s'intéresse et se confronte aux mêmes questions en privilégiant son mode d'expression : le cinéma.

> I think we were all beginning to look in that direction: I was doing it through film and I wasn't ready to write an article. So *Illusive Crime* for instance, it was pretty much probably what Laura Mulvey was saying, but it was a film and it caused an enormous outrage with people taking stands on it when it first came out. But to me it was the only way I could deal with a hotchpotch of manipulations, voyeurism, the audience… All in one thing and keep some sort of structure notion and not presenting a narrative in the standard way, but I was doing that not from having read...[47]

À cette époque, la démarche avant-gardiste ne représente pas un anachronisme puisqu'elle est partagée par toute une mouvance. Cependant Richard Woolley se forge une place singulière dans ce réseau en ajoutant une dimension critique à sa réflexion et sa pratique. Il prolonge ainsi un positionnement politique proche du communisme des conseils[48] qui, s'il ne refuse pas l'idée d'avant-garde, ne l'envisage pas

---

[46] « Ce qui commençait à se passer, comme la théorie prenait de plus en plus de place, c'est que certains réalisateurs parmi nous commençaient à penser : « D'accord, on ferait bien de s'assurer qu'on rentre dans un cadre théorique. » Je ne suis pas tombé là-dedans, mais il y avait un vrai risque, et à certains moments ça a bien failli m'arriver. En fait je n'ai pas trop lu *Screen* et ses articles très difficiles, parce que certains étaient vraiment incompréhensibles pour moi. » entretien avec Richard Woolley, réalisé à York, le 8 novembre 2012

[47] « Je pense qu'on a tous commencé à regarder dans la même direction : moi je le faisais avec mes films et je n'étais pas prêt à écrire un article. *Illusive Crime* par exemple, c'était très probablement la même chose que ce que Laura Mulvey disait, mais c'était dans un film et il a provoqué un vrai scandale à sa sortie, avec des prises de position très tranchées. Mais pour moi, c'était la seule façon de m'en sortir avec cet imbroglio de manipulation, de voyeurisme, le public… Tout ça d'un coup, en gardant une sorte de principe de structure et sans narration classique, mais ce ne sont pas mes lectures qui m'ont entraîné là… » entretien avec Richard Woolley, réalisé à York, le 8 novembre 2012

[48] Ce courant marxiste, aussi appelé conseilliste ou *Gauche germano hollandaise*, s'est opposé très tôt à la politique d'avant-garde léniniste dans la III^e^ Internationale et de la dictature du Prolétariat qui devenait

dans une perspective léniniste. L'avant-garde n'a pas de fonction de direction, elle est plutôt conçue comme une focale.

ainsi une dictature du Parti sur le Prolétariat. L'ouvrage de Pannekoek, astrophysicien néerlandais, est un des textes théoriques de référence de ce courant.
PANNEKOEK Anton, *Les Conseils ouvriers*, Paris, Cahiers Spartacus, 2 tomes, 1982, 224 p. et 179 p.

II- Les dispositifs dans les films de Richard Woolley

Richard Woolley, porté par ses convictions politiques, choisit de s'émanciper du cinéma narratif classique et d'en questionner l'illusion réaliste. Il adopte ainsi ce que Jean-Pierre Thorn[49] nomme des formes non naturalistes de cinéma et prolonge son engagement militant dans sa pratique de création. S'appuyant sur les avant-gardes artistiques il convoque certains motifs théâtraux et rejoint Brecht et sa théorie de la distanciation « Verfremdungstechnik ». On retrouve dans les films de Woolley un refus de l'illusion dramatique et une volonté forte d'intégrer au dispositif le spectateur qui ne doit jamais oublier qu'il assiste à un spectacle, ici la projection d'un film. Paradoxalement cette indéniable référence au théâtre ne peut être qualifiée de théâtralité. Le cinéma de Woolley ne se fonde pas sur un jeu d'acteurs particulièrement appuyé, les comédiens jouent sans emphase et s'expriment avec une diction et un accent qui correspondent au milieu social dont leur personnage est issu. Ce jeu tout en retenue s'apparente à une anti-théâtralité portée par refus de l'excès. Nous analyserons donc ce qui conduit Richard Woolley à emprunter des codes dramatiques et formels au registre du théâtre pour souligner l'artificialité du dispositif cinématographique : adresses des personnages au spectateur, voix *over*[50] qui commentent l'action ou lisent des textes, débats avec le public après les projections… Puis nous nous attacherons à comprendre pourquoi le cinéaste, en dépit de ces choix radicaux, se refuse à démasquer intégralement l'artifice cinématographique.

[49] « Notre génération a été très influencée par Brecht et toute ma vie, j'ai essayé de retrouver au cinéma une écriture épique c'est-à-dire des formes non naturalistes. Mes films sont tous des collages pour ne jamais donner à lire le réel comme continu, mais au contraire comme fragmenté. Au public de lire l'histoire.» in OSGANIAN Patricia et PERRIAUX Anne-Sophie, « Le cinéma social peut-il être populaire ? », *Mouvements*, 2004/1 n° 31, p. 107-114

[50] Pour cette étude, nous empruntons à la narratologie les termes de voix *in*, voix *off* et voix *over* qui permettent une analyse plus précise des instances d'énonciation.

II.1 Regard caméra et « distanciation brechtienne »

Dès ses films d'étude et particulièrement avec *Propaganda* (1973) Woolley présente un personnage qui prend place face à la caméra et lance un regard direct au spectateur. Il entend dénoncer la manipulation opérée par la publicité et la télévision, à travers le montage d'extraits d'émissions et de films auxquels il ajoute plusieurs plans d'un jeune homme qui demande à la caméra « Am I on the telly ? ». Il continue de s'en s'approcher de plus en plus près jusqu'à venir frapper l'objectif et repose sa question « Am I in there ? ». Cette première expérience d'un regard caméra particulièrement radical et humoristique sera ensuite déclinée à plusieurs reprises dans trois de ses films suivants.



Propaganda time code 7:11

Une première évocation du théâtre introduit *Drinnen und Draussen* avec un lent panoramique qui balaie l'appartement-vitrine révélant ainsi le décor. Des étagères garnies de livres meublent cette boutique reconvertie en bureau, sur les murs duquel se côtoient une photo de femme nue, des affiches politiques et un portrait de Karl Marx. Contrairement au spectateur de théâtre, le regard du spectateur de cinéma est dirigé par la caméra, et ce n'est qu'après la progressive et méthodique découverte de l'espace du plateau que les personnages entrent en scène. Ils n'apparaissent dans l'ombre qu'au troisième plan filmé en intérieur, assis immobiles lorsqu'un projecteur les éclaire tour à tour. La femme puis l'homme fixent quelques secondes la caméra, prennent vie en s'emparant de livres et commencent à dialoguer. L'« action » peut démarrer. Leur premier échange qui s'effectue en voix *off*, porte sur le lieu même et sa porosité au monde extérieur. L'homme propose de passer dans l'arrière-boutique mieux chauffée et à

l'abri des regards, la femme préfère rester dans l'échoppe parce qu'elle y est observée et peut surveiller ce qui se passe dehors. Ils sont tous deux soumis à de multiples regards, ceux des spectateurs par le medium de la caméra et ceux des passants qui pour certains s'arrêtent pour mieux les observer. Le lieu, aussi inattendu qu'il soit, n'est pas ignoré dans le dialogue mais bien au contraire mis en évidence et discuté, ainsi s'engage la première question d'une série examinée tout au long du film : l'isolement des individus dans la société industrielle.

L'homme et la femme s'adressent ensuite à la caméra à tour de rôle, marquant bien une rupture dans le code cinématographique qui ne laisse aucun doute sur la visée didactique de leur discours. Ils expliquent ainsi leur démarche : « Wir werden versuchen zu zeigen, wie man die Einsamkeit und Angst bekämpfen kann, mit dem der Mann heute konfrontiert ist.[51]», déclinent leur méthode : évaluation du problème, analyse des causes, proposition d'une solution universelle, et présentent les outils qu'ils utilisent : statistiques, enquêtes d'opinions, travaux de recherche. Le premier regard à la caméra était muet, comme une prise de contact avec le public, le second est une adresse au spectateur dans laquelle les termes « wir » et « uns » incluent l'auditoire, directement interpellé par l'utilisation du pronom personnel « Ihnen ». Cette brève scène peut être interprétée comme le véritable début du récit alors que celles qui l'ont précédées ne constituaient qu'un prologue comme dans le théâtre antique qui fournissait une transition entre le monde réel et le monde fictionnel et annonçait les données de l'action. Le phénomène de l'isolement de l'individu s'illustre dans la contradiction d'un spectateur en contact avec le monde entier, mais seul face à son écran de télévision. Pour l'analyser comme ils s'y sont engagés, les deux personnages commencent leur intervention par « Guten Abend meine Damen und Herren » à la manière des présentateurs de télévision. L'humour présent jusqu'ici dans l'insolite de la situation prend une nouvelle dimension et évoque un ressort comique du théâtre : l'aparté. Cet aparté remplit ainsi une double fonction, il évoque avec ironie la télévision dans sa capacité de manipulation du public et renforce le dispositif déjà extrêmement appuyé du film.

[51] « Nous allons tenter de vous montrer comment lutter contre la solitude et l'anxiété auxquelles nous sommes confrontés aujourd'hui »



Drinnen und Draussen
time code 13 : 16



Drinnen und Draussen
time code 13 : 58

Un poste de télévision trône d'ailleurs en bonne place sur le bureau, au milieu des livres dans lesquels les deux personnages se plongent tout au long du film et continuent de dialoguer sur leur place dans la société sans autres regards à la caméra. Le dernier plan, long de plus de trois minutes, est filmé en extérieur de l'autre côté de la rue et présente des passants discutant debout en ligne devant le magasin et regardant en direction de la caméra. Ils sont ensuite rejoints par les comédiens qui fixent ostensiblement l'objectif et font des signes à l'opérateur. On ne peut s'empêcher de penser au salut qui ponctue la fin des pièces de théâtre et permet de présenter les comédiens, même s'ils sont ici au milieu d'individus absents du reste du film. Ces figurants trouvent cependant leur place puisque qu'ils représentent l'*extérieur* auquel le titre fait référence et que c'est en partie de cette observation dialectique qu'est née le propos de *Drinnen und Draussen*.

Telling Tales propose également quatre scènes où les personnages de M^me^ Willoughby et Sheila s'adressent à la caméra. Le duo maître-valet fréquemment exploré au théâtre, est ici revisité par Richard Woolley qui s'attache à filmer les deux vies en parallèle dans un jeu de miroirs. Seuls ces deux personnages féminins dans les séquences en noir et blanc auront recours à cet artifice qui devient un moment repéré de la narration. M^me^ Willoughby est la première à parler à la caméra lorsqu'elle évoque l'histoire de Paul et Ingrid, ce récit est ponctué de longues scènes en couleurs qui illustrent son propos. Assise à la fin du repas, elle discute de Paul avec son mari, et elle introduit le personnage de Paul dans le dialogue « Paul Roberts used to be a very lonely man ». Filmée en plan rapproché et fixe, elle reprend cette réplique en fixant la caméra et débute son récit en voix *in* puis, alors qu'elle poursuit *off*, la caméra accompagne de nouveau Sheila qui s'affaire au service.



Telling Tales time code 16 :44

La voix de M^me^ Willoughby s'arrête et des images en couleurs de Paul apparaissent alors en montage cut, accompagnées de musique puis d'une voix *off*, celle de Paul, qui dans un monologue intérieur confirme ce que M^me^ Willoughby a expliqué auparavant. La narration de M^me^ Willoughby reprend un peu plus d'une minute plus tard sous la forme d'une voix *over* qui couvre la première partie des dialogues diégétiques, endossant le statut d'illustration de l'histoire qu'on nous raconte, comme le promet le titre du film : *Telling Tales*. M^me^ Willoughby devient à partir de ce moment une narratrice homodiégétique omnisciente et ses mots se conjuguent au monologue de Paul. Cette première séquence en couleurs se conclut par un retour avec un raccord d'analogie vers la scène qui l'a introduite : le repas achevé des Willoughby. Sheila débarrasse la table et revient vers la caméra, les mains chargées de plats, s'arrête et fixe en silence l'objectif. Dans le plan suivant, monté cut, elle occupe la même place face à la caméra qu'elle regarde toujours fixement et en silence, elle ne porte plus sa blouse et lorsqu'elle quitte le champ, on découvre un nouveau décor indiquant qu'elle est rentrée chez elle. Après un second repas qu'elle prépare, sert et partage avec son mari, elle se tient quelques secondes le regard perdu dans le lointain, et se demande à voix haute « Barbara Morgan… I wonder what happened to her ». Le plan suivant saisit dans un premier temps l'arrière de sa tête puis elle se retourne et lorsqu'elle fait de nouveau face à la caméra en gros plan, regarde l'objectif et commence à se remémorer ce qu'elle sait de cette femme. L'essentiel de la scène se déroule alors devant l'évier dans lequel Sheila lave la vaisselle, lève la tête de temps à autre jetant un œil à la caméra comme à un interlocuteur présent dans la pièce.



Telling Tales time code 32 :44

Elle évoque ainsi l'enfance et la jeunesse de Barbara, pendant quatre minutes filmées en deux longs plans-séquences entrecoupés d'un bref plan fixe sur un tableau bon marché représentant une danseuse de flamenco. Elle conclut son récit en quittant la maison et demande à Bill son mari à quelle heure il veut prendre le thé. Ce procédé est repris une quinzaine de minutes plus tard, dans le même lieu.

Les deux personnages féminins s'adressent à la caméra de façon semblable dans une position toutefois différente : M^me^ Willoughby est filmée assise à la table de la salle à manger, en revanche Sheila est toujours debout que ce soit chez ses employeurs ou chez elle. Pourtant les deux occurrences du même dispositif se poursuivent différemment : M^me^ Willoughby disparaît rapidement de l'écran et poursuit son récit en voix *over*, tandis que Sheila s'installe dans ce qui semble être une véritable conversation en voix *in* avec le spectateur et comme le revendique Brecht « éveille son activité intellectuelle»[52]. Le récit que nous livre Sheila de la vie de Barbara Morgan, une pauvre fille qui rencontre l'amour puis va de déconvenue en violence conjugale, conduit cette narratrice toujours affairée aux travaux domestiques à vouloir renouer avec cette ancienne amie. De cette histoire dans l'histoire, nous ne verrons jamais d'images, et nous rejoignons ainsi le propos de Sébastien Fevry[53] « la parole-texte[54], proférée par une voix *off*, s'enivre de son pouvoir narratif et va jusqu'à donner l'illusion d'engendrer ses propres images, son propre discours visuel. » Comme le spectateur, Sheila est entraînée dans un processus de distanciation. Elle prend conscience et analyse sa position

[52] BRECHT Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Gallimard, Paris, 2000, p. 215
[53] FEVRY Sébastien, *La mise en abyme filmique : essai de typologie* , Liège, CEFAL, 2000, p.48
[54] Définie antérieurement par Michel Chion dans CHION Michel, *L'audio-vision*, Paris, France, Nathan, 1990, 186 p.

d'employée de maison également exploitée par son mari Bill, qui ne la gratifie d'aucun salaire ou reconnaissance en retour. L'absence à l'écran de Barbara, le quatrième personnage féminin devient le soutien de Sheila dans les reproches qu'elle formule à Bill, assez similaires à ceux de M^me^ Willoughby envers son époux. Ces regards caméra semblent illustrer le propos de Brecht quand il s'attache à définir la forme épique du théâtre dans laquelle s'affrontent poétique et dialectique. En revanche, la rencontre entre Paul Roberts et Ingrid est filmée à la manière d'une romance, en couleurs et en musique, et « incarne un processus, implique le spectateur dans une action scénique et épuise son activité intellectuelle[55] ». Introduit dans l'histoire du couple Roberts par l'adresse directe que lui fait M^me^ Willoughby, le spectateur se laisse peu à peu entraîner dans son histoire d'amour et surtout dans la tragique maladie d'Ingrid. L'annonce de sa mort proche et inéluctable provoque une empathie qui place le public à l'opposé de la distanciation visée jusqu'ici. Pourtant, Paul et Ingrid sont des nantis tout comme les Willoughby et les deux hommes d'affaires sont occupés à négocier les conditions de rachat de l'usine dont M. Willoughby est propriétaire. La mise en relation d'un procédé décliné selon deux versions renforcerait la possibilité d'une distanciation.

> I was very concerned [to be reflexive about narrative at this stage]. It was pretty much seeded, rooted deep in my body, I should say. From that period of the RCA from a further period, where really in Berlin I had nailed my colours to the mast of formalism, but formalism that was accessible as opposed to Agitprop. And therefore, for me it was incredibly important that you had this reflexivity, this thinking about the way in which narrative was told. And that of course talking to camera became a very, very good way of letting people think "Ah ! Somebody from the screen is talking to me". And later on it was used much more but in that time it hadn't been used so much. Other filmmakers went on to use it a lot and I think it became a device that lost its power, like a lot of them do, it became quite normal.[56]

---

[55] BRECHT Bertolt, *op.cit*, p.215

[56] « J'étais très soucieux [à ce stade de proposer une narration réflexive]. C'était profondément ancré en moi, en fait je devrais dire enraciné. Depuis l'époque du *Royal College of Art*, et mon séjour plus récent à Berlin j'avais explicité une fois pour toutes ma position sur le formalisme, mais un formalisme accessible, qu'on pourrait opposer à l'Agitprop. En plus pour moi, il était absolument fondamental qu'on ait cette réflexivité, cette réflexion sur la façon dont est produite la narration. Et ainsi, le fait de parler à la caméra est devenu une excellente façon d'amener les gens à penser " Ah, il a quelqu'un sur l'écran qui me parle ". Plus tard on a utilisé ça beaucoup plus, mais à cette époque-là on ne l'avait pas encore beaucoup fait. D'autres cinéastes se sont mis à l'utiliser souvent et je pense que c'est devenu un procédé qui a perdu de sa force, puisqu'ils étaient nombreux à y avoir recours, c'est devenu habituel. »
Richard Woolley, interview dans les bonus du coffret DVD *The Films of Richard Woolley, An Unflinching Eye*, BFI – YFA, 2011, DVD 2, *Part 2 : The influence of working in theatre*, time code 9 :45

Le film se termine avec un ultime regard caméra de Sheila laissant cette image au spectateur contraint à la prise de conscience de sa place dans le dispositif cinématographique et peut-être même à une échelle plus large au-delà du moment de la projection.

Avec *Telling Tales*, nous avons vu que le regard caméra soutenu par une délégation du pouvoir narratif à un personnage du film pouvait, ou non, trouver un prolongement dans une mise en abyme imagée. Le téléfilm *Waiting for Alan* offre un autre exemple du regard caméra qui structure intégralement l'histoire. Transgressant de nouveau ce tabou cinématographique qui consiste à briser le quatrième mur, le personnage de Marcia s'en empare pour entrer en connivence avec le spectateur. Dès le premier aparté, elle confirme le sentiment établi par les images d'un quotidien répétitif, presque insupportable. Tout comme dans *Telling Tales*, elle n'est pas seule lorsqu'elle s'adresse à la caméra, cependant les autres personnages qui partagent avec elle l'espace diégétique n'ont pas conscience de ce qui se déroule à quelques mètres d'eux. Ainsi la saisissante théâtralité de *Waiting for Alan* réside tout autant dans les ruptures au sein de l'économie narrative que dans le recours à ce motif théâtral.



Waiting for Alan time code 12 :14

II.2 Économie narrative et stratégies discursives

L'exploration du film *Waiting for Alan* nécessite un premier arrêt sur son titre, une interface entre l'objet et le spectateur qui évoque spontanément la pièce de Samuel Beckett *En attendant Godot*, dont la traduction anglaise *Waiting for Godot* est accompagnée du sous-titre « a tragicomedy in two acts ». Cette qualification convient également au film de Woolley dans lequel se côtoient l'humour et le sérieux de l'assujettissement du personnage de Marcia, son départ vers une nouvelle vie s'apparente aussi au dénouement heureux compris dans la forme de la tragi-comédie. Bien qu'évidente, l'évocation de l'œuvre théâtrale de Beckett est furtive car, outre le titre, l'inutilité de l'attente constitue le seul point commun[57]. À l'instar des autres titres des films du corpus souvent brefs, celui-ci suggère un embryon d'histoire et sa forme verbale souligne un intérêt pour la temporalité du participe présent théâtral.

Marcia attend Alan et c'est de cette situation que naît le récit dans lequel elle est à la fois actrice et spectatrice. Elle est le personnage principal auquel s'applique le titre et sa première adresse au spectateur introduit une dimension nouvelle dans la narration. Elle lance un défi à son époux, qu'elle n'explicite que pour le public et endosse un statut extérieur à l'action quand elle décide de lui accorder trois chances pour rompre avec leur routine, faute de quoi elle le quittera. Cette double condition de Marcia, actrice/spectatrice, propose une mise en abyme complexe : le personnage joue et se voit jouer la comédie. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une œuvre au second degré, enchâssée dans l'œuvre principale, il est possible de rattacher ce procédé, selon la typologie élaborée par Lucien Dällenbach[58], à une mise en abyme textuelle visant à rendre intelligible le mode de fonctionnement du récit et fondée sur les principes structurants du texte. La suite de l'histoire dépend des réactions du personnage du mari et à la différence d'un récit plus classique où les événements s'enchaînent dans des liens de causalité, la possibilité d'une alternative est clairement énoncée. Ainsi le spectateur est confronté à la condition de Marcia et se surprend à compter avec elle les chances qu'Alan ne saisit pas, mesurant à chaque étape la sclérose de leur quotidien. C'est l'absence d'événements qui

[57] Rappelons le clin d'œil du titre : à cette époque Woolley attendait avec une grande frustration une réponse d'Alan Fountain, directeur de *Channel Four,* pour débuter le tournage de *Autobiography of a man*
[58] DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.

produit alors l'intérêt d'un récit dont les mécanismes sont apparents et pourtant artificiels.



Waiting for Alan time code 28 :58

Dans *Illusive Crime*, Richard Woolley s'empare d'un autre mode de narration plus cinématographique, celui d'un narrateur masculin en voix *over*, extérieur à la diégèse mais dont les interventions sont déclinées selon quatre modes différents. Elles apparaissent dans l'ordre suivant : une description redondante de ce qui est montré à l'écran, une description précise des pensées du mari, ces deux premiers types étant répétés à plusieurs reprises, puis une mise au point intermédiaire sur l'avancement de l'intrigue et enfin une explication de ce qui se passe dans l'espace extra-diégétique. La voix *over* masculine se fait entendre pour la première fois lorsqu'elle prononce un commentaire en exacte synchronisation avec l'image et évoque le mode de narration du roman : «…he paused by some plants, and then went into the living room… ». C'est aussi ce narrateur qui désigne quasi naturellement les personnages par leur prénom (John et Linda) alors qu'ils ne sont jamais prononcés dans les dialogues. La deuxième forme d'intervention de la voix *over* propose une description des pensées et des sentiments de John. Elle apparaît sans rupture et prend la suite de la description des images pour exposer l'évolution des sentiments de John dans un enchaînement implacable. La fierté de l'époux à l'égard de sa femme Linda se transforme en condescendance, puis en reproche qui devient soupçon, pour conduire à l'insulte et au viol. L'exposition de ce mécanisme révèle le sentiment de propriété qui anime John et qui range Linda parmi les attributs de l'homme d'affaire prospère, elle n'est qu'un élément au même titre que la spacieuse demeure et la voiture confortable. Au premier tiers du film, le narrateur adopte le ton d'une voix *over* qui récapitulerait les épisodes précédents dans une série de télévision et rappelle là où en est arrivée l'histoire « The story so far: John Larcher, a

highly successful young businessman, returns early from work to find his wife Linda tied up in the morning household chores… » et introduit le doute sur la sincérité de l'épouse « Was it really an accident ? ». Plus tard alors que Linda est agressée chez elle, le narrateur expose sur un ton léger que John rencontre un collègue de travail avec qui il accepte de prendre un verre. Ce quatrième type de narration informe le spectateur des faits et gestes de John sans lui faire quitter l'espace scénique de la maison, comme cela aurait été le cas avec un montage alterné des deux séquences se déroulant simultanément. Le plan fixe qui apparaît à l'écran, montrant la maison vue de la rue où rien ne se passe, marque une nouvelle rupture entre texte et image mais respecte le schéma rigoureux qui structure le film de dix plans répétés sept fois.

En contrepoint une autre voix *over* féminine, vraisemblablement celle de Linda, ponctue le récit d'un monologue intérieur dans lequel elle développe un discours politique qui n'est pas sans rappeler celui des protagonistes de *Drinnen und Draussen*. Cette nouvelle mise à distance fournit au spectateur une analyse de ce que la jeune femme vit à l'écran, dans une sorte de microstructure à laquelle s'ajoute une critique de la société. Cette macrostructure englobe également le spectateur puisque le film se conclut sur une dernière intervention *over* dans laquelle met en garde le spectateur.

> You have just been caught up in a world that doesn't exist. Or at least it does exist, but only on the back and at the expense of the real world beneath it. No one will believe that that real world exists unless people come together and say that it does, but they want to keep you apart. And when you're apart, you'll show that you're happy in your isolation, that you're happy in *their* world. At least if you're isolated, you're not dangerous, and if you become dangerous, you can be dealt with. Don't let yourself be drugged. [59]

Elle reprend ici une partie d'un discours développé dans un précédent monologue intérieur, mais elle opère un glissement grammatical et sémantique de la première personne à l'interpellation sans équivoque par un recours répété au « you ». Le film

[59] « Vous venez d'être plongé dans un monde qui n'existe pas. Ou du moins qui existe bien, mais uniquement dissimulé sous le monde réel et à ses dépens. Personne ne croira que ce monde réel existe, à moins que les gens ne se rassemblent et le disent, mais on veut vous laisser de côté. Et tant que vous resterez de côté, vous montrerez que vous êtes heureux dans votre isolement, que vous êtes heureux dans « leur » monde. Tout au moins si vous êtes isolés, vous ne représentez aucun danger, et si vous devenez dangereux, on s'occupera de votre cas. Ne vous laissez pas anesthésier. »

procède à la manière d'une démonstration dont le public est à la fois objet d'étude et témoin.

Le propos et sa forme confinent parfois au dogmatisme, pourtant Richard Woolley, qui tient absolument à éviter cet écueil, puise un antidote dans son expérience personnelle du théâtre. Il choisit de favoriser des projections publiques de ses films à l'issue desquelles il lui est possible d'échanger avec les spectateurs comme le faisait la troupe *Red Ladder Company* à laquelle il a participé pendant quelques années, après son retour d'Allemagne.

II.3 Le cinéma comme un art du spectacle vivant

Dans ses premières années la *Red Ladder Theatre Company* crée des pièces courtes, basées sur des images marquantes du quotidien qu'elle représente à l'occasion de grandes manifestations politiques, de week-ends de formations… Son objectif principal est de prendre part aux débats politiques en cours et de se forger ainsi une place reconnue dans le milieu de l'extrême gauche. Puis en 1970, deux ans après sa création, les membres de la compagnie décident de partir à la rencontre de la classe ouvrière et de faire entrer le théâtre dans des lieux de loisir plus accessibles aux ouvriers, comme les « trade union clubs ». En 1976, quand Richard Woolley les rejoint (entre *Illusive Crime* et *Telling Tales*) la compagnie déménage à Leeds, où elle est toujours basée tout en poursuivant des tournées nationales. Avec la pièce *Taking our Time*[60] (1976), la *Red Ladder Theatre Company* se tourne vers une « approche plus analytique de la narration qu'elle oppose aux partis pris simples de l'Agitprop »[61] et adopte un point de vue socialiste-féministe, sans faire prévaloir une perspective sur l'autre.

C'est donc dans cette période charnière que Richard Woolley participe aux créations de la compagnie et il souligne que cette expérience d'une grande rigueur lui a

[60] Une pièce coécrite par Steve Trafford et Glen Parkes qui met en scène, dans l'Angleterre du XIX^e^ siècle, l'opposition entre artisans tisserands et ouvriers de l'industrie textile. Steve Trafford également comédien de la troupe du *Red Ladder Theatre*, interprète le rôle Bill, l'ouvrier syndicaliste dans *Telling Tales*.

[61] http://www.redladder.co.uk/bm/history/index.shtml, page consultée le 3 décembre 2012

permis de découvrir une culture ouvrière qu'il méconnaissait jusque là. Il dira d'ailleurs que les « personnages de la classe ouvrière de *Telling Tales* s'inspirent essentiellement des rencontres faites dans [sa] période *Red Ladder*[62]. Les représentations qui avaient lieu dans des cités ouvrières, des usines, des maisons de quartier ou des locaux syndicaux se terminaient toujours par des débats avec le public, qu'il appréhendait à ses débuts puis avec lesquels il s'est familiarisé. Assumer auprès du public « d'où on parle », véritable leitmotiv du gauchisme des années 1970[63], infère l'acceptation de la remise en question de son propre discours que l'on peut considérer comme une volonté d'honnêteté intellectuelle où le point de vue ne se trouve pas noyé dans l'émotion mais apparent et contestable. Ledit point de vue relève autant de l'opinion personnelle que de la perspective narrative et des procédés cinématographiques qui lui obéissent. Ces débats après les représentations offrent aussi la possibilité de populariser une lecture politique de l'organisation de la société britannique dans la tradition d'un engagement marxiste. Ainsi après cette expérience du théâtre, Richard Woolley maintient ces rencontres qui représentent pour lui l'occasion d'échanger avec le public sur ce qu'il a apprécié ou pas, d'expliciter des choix formalistes qui ne seraient pas compris et ce faisant implique les spectateurs dans une démarche active. Un engagement également lié à celui des cinéclubs britanniques à l'origine desquels le *Film Society* lancé à Londres en 1925 montrait des films d'avant-garde ou victimes de la censure souvent pour des raisons politiques[64]. Depuis 1949, la *British Federation of Film Societies* propose une aide à la diffusion de films de qualité pour tous à travers le Royaume-Uni, alors que dans l'effervescence politique de la fin des années 1960 une autre tendance émerge dans le domaine de la cinéphilie avec des collectifs[65] s'engageant dans la programmation, la distribution et la production d'un cinéma réalisé par et pour la classe ouvrière. Il paraît donc tout naturel à Richard Woolley de poursuivre ses rencontres avec le public lui offrant ainsi une possibilité de quitter la position passive de contemplation de l'illusion cinématographique, comme une manifestation du monde sur lequel il n'a aucune prise. La perspective d'une discussion après le film l'entraîne dans une nouvelle attitude, le

---

[62] Entretien avec Richard Woolley réalise à York, le 8 novembre 2012

[63] COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012, pp.463-465

[64] À l'époque l'organe national de la censure, British Board of Film Censors (BBFC) interdit la plupart des films soviétiques en raison de leur caractère subversif, ce fut le cas pour *La Grève* (Eisenstein, 1924) *Le cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925) et *La Mère* (Pudovkin, 1926)

[65] Les plus importants sont *Amber* de Newcastle et *Cinema Action* à Londres.

public devient observateur et potentiellement commentateur du film. Woolley répond à Ken Loach, qui lui reproche amicalement de réaliser des films un peu trop difficiles, qu'il conserve cette idée que le public doit faire un effort.

> I said, yes it's a little bit difficult because I think I still have that thing about wanting people to make the effort. And of course it became then the question, would the right people make the effort? But it was shown, given the circuit I was able to cope into with the *Red Ladder,* at a large number of working people's clubs. It was shown at a house estate in Sheffield and it got enormously good response and often I would go and talk with the film afterwards like I used to do in *Red Ladder*. So the people who had found it a bit difficult could express that feeling. But the interesting thing was the very, very long sequence where the working class wife talks to camera they all love. Partly because Bridget Ashburn's performance is immaculate, we extraordinarily rehearsed this incredibly long take, where she knew exactly what was going to go with scraping the potatoes and so on. That really caught the audience particularly the working class audience they recognized themselves. They didn't mind that she just was talking to camera and they got that sense of the verbal story being told. They could imagine the story she was telling. And then afterwards most of them did say "Ah! Why didn't she get the colour?" Someone would say "Why didn't you give her the colour story like the other woman?" And I would say "Why do you think?" And someone else in the audience "Because they got all the means of production" or whatever. You know it was great, it was very seventies, but it sort of worked.[66]

---

[66]C'est un peu difficile c'est vrai, parce que je pense que j'ai toujours cette volonté que les gens fassent un effort, et bien sûr la question qui va avec ça, c'est : est-ce que les gens concernés feront cet effort ? Mais grâce aux réseaux de l'époque *Red Ladder Company*, mon film a été beaucoup montré chez les ouvriers. Il est passé dans des cités à Sheffield et il a vraiment très bien marché. J'allais souvent parler du film après les projections comme on le faisait avec la *Red Ladder*. Alors les gens qui avaient trouvé le film un peu difficile pouvaient s'exprimer, mais ce qu'il y a d'intéressant c'est qu'ils adoraient tous la très, très longue séquence de la femme du milieu ouvrier qui parle à la caméra. Sans doute grâce à l'impeccable performance de Bridget Ashburn, on l'avait tellement bien répété, ce plan incroyablement long où elle savait exactement quoi faire en épluchant les pommes de terre. Ça avait particulièrement accroché le public populaire, ils s'y reconnaissaient. Ça leur était égal qu'elle soit en train de parler à la caméra. Ils comprenaient bien ce récit verbal qu'on leur livrait, ils pouvaient imaginer l'histoire qu'elle racontait. Au bout d'un moment la plupart d'entre eux demandait " Pourquoi elle n'est pas filmée en couleurs ? ". Et quelqu'un disait : " Pourquoi est-ce qu'elle n'a pas eu le droit à la couleur, elle ? ". Alors je répondais " D'après vous ? " et quelqu'un d'autre dans le public " Parce que les autres, ils ont tous les moyens de production " ou quelque chose dans le genre. C'était vraiment extraordinaire, très années 70, mais on peut dire que ça marchait quand même plutôt bien.
Richard Woolley, interview dans les bonus du coffret DVD *The Films of Richard Woolley, An Unflinching Eye*, BFI – YFA, 2011, DVD 2, *Part 2 : The influence of working in theatre*, time code 7 :45

On pourrait considérer que la distanciation revendiquée par Woolley comme un fondement de son cinéma passe parfois au second plan puisqu'il souligne avec enthousiasme la bonne réception de son œuvre, en partie due à l'authenticité du propos. Pourtant dans l'interview proposée en bonus du coffret DVD ou au cours de notre entretien, il affirme à plusieurs reprises une détermination à ne pas se faire piéger par les techniques de propagande qu'il combat. Il refuse de manipuler ses spectateurs à des fins politiques qui lui sembleraient justes et conserve cette volonté de mettre en évidence les procédés qu'il utilise pour développer son propos. La démarche d'accompagnement des films, dans un autre cadre que celui de la promotion, assez fréquente dans le milieu militant, représente ici pour Richard Woolley un prolongement indispensable à la diffusion de ses films. Ils ne viennent pas en illustration d'un débat sur l'oppression dont les femmes sont victimes, mais sont intrinsèquement porteurs d'un discours complexe sur le sujet. À la question sur la possible comparaison de ses films à des manifestes, il répond qu'il les voit « plutôt comme des chemins à explorer que conçus pour fournir des réponses »[67]. Il semble cependant craindre une incompréhension et ces rencontres, au risque de devenir tautologiques, lui fourniraient un moyen d'éviter des malentendus. De toute évidence les débats suscités par les films de Richard Woolley ne concernent pas ses choix cinématographiques mais les deux sujets qu'il remet sans cesse au travail depuis ses premiers films : la domination et la sexualité. Une critique publiée dans un journal féministe[68] relate une projection publique de *Brothers and Sisters,* en présence de Richard Woolley, lors d'une avant-première à Bradford (Yorkshire), avant sa sortie officielle prévue dans des salles art et essai de Londres. La rédactrice conclue d'ailleurs son article en doutant de la concrétisation d'une distribution du film au regard du traitement polémique et controversé du sujet. Elle décrit un film assez laborieux qui s'appesantit sur la description du quotidien des militants d'extrême gauche mais provoque de vifs débats qui scindent spontanément le public selon le sexe.

Bien qu'il déclare moins accompagner ses films avec les années, les tournées de Richard Woolley restent fréquentes comme en témoignent les documents archivés au YFA : *Institute of Contemporary Art* de Londres en mars et avril 1981, *South West Film Tour* en février 1982, *British Independent Film Festival* de Sheffield du 2 au 8 février

[67] Entretien avec Richard Woolley, à York le 8 novembre 2012
[68] COVENEY Lal, « Film review Brothers and Sisters », Scarlet Women, Newsletter of the Socialist Feminist Current of Women's Liberation Movement, n°14, [1981], p.30 - 32

1984… Cette démarche d'accompagnement est en revanche bien évidemment impossible pour le téléfilm *Waiting for Alan* co-produit et diffusé par la toute récente chaîne *Channel Four* au moins à deux reprises[69], dans un programme intitulé *The Eleventh Hour*[70]. C'est une autre forme de rencontre qui s'opère alors puisque le film pénètre dans les foyers donnant à voir un autre quotidien que celui du feuilleton français *Chateauvallon*[71] sous-titré *Puissance et Gloire* proposé un peu plus tôt le même jour dans sa version française sous-titrée et reprogrammé en *prime time* en version doublée.

II.4 Les limites des emprunts au théâtre

Chez Richard Woolley, les emprunts au théâtre sont d'évidence liés à l'influence de Brecht dans sa volonté de produire un effet de distanciation sur l'émotionnel pour faire émerger un point de vue rationnel chez le spectateur. Nous avons examiné les choix opérés par le cinéaste pour s'approcher de cette forme épique et réaliser des films didactiques tout en leur conservant une dimension récréative, comme Brecht l'envisageait pour le théâtre[72]. Cependant il convient de marquer les limites de l'exercice quand on le transpose au cinéma, limites essentiellement dues aux différences ontologiques des deux moyens de représentation. Dans la forme de représentation théâtrale, la seule véritable possibilité de transgression du code consiste à briser le quatrième mur, une rupture obtenue par différents artifices : adresses au spectateur et appel à la critique de la part de comédiens gardant une certaine distance envers leur rôle, utilisation de panneaux ou de documents projetés fournissant des chiffres ou des citations

[69] Le lundi 2 février 1987 à 11 :25 et le lundi 10 avril 1989 à 12 :55

[70] De 1982 à 1988 ce créneau propose des films « plus politiques voire d'avant-garde, dont certains réalisés par des cinéastes indépendants ou des membres du Workshop Movement », un mouvement britannique issu du féminisme de la fin des années 1960, soutenu et financé par Channel Four et qui concevait le cinéma comme une pratique sociale. Parmi ces films, on trouve *The Year of the Bodyguard* de Noël Burch, et *An Epic Poem* de Lezli-Ann Barrett, traitant tous deux de la lutte des suffragettes et prolongés par une discussion entre les deux réalisateurs et Pam Cook, pionnière de l'approche *gender* dans les études cinématographiques du cinéma anglo-américain. Ainsi, la télévision a donc également parfois recours à ce principe d'un accompagnement de l'œuvre.

[71] Feuilleton télévisé en 26 épisodes de 52 minutes, écrit par Georges Conchon et réalisé par Paul Planchon et Serge Friedman, dont le but était de rivaliser avec la série américaine *Dallas*.

[72] BRECHT Bertolt, « Théâtre récréatif ou théâtre didactique ? » *op.cit*, p.212-223

pour contredire ou confirmer certains personnages[73]. Or le cinéma, par la technique qu'il met en œuvre, offre d'autres possibilités de rupture et de distanciation. Des cinéastes comme Ingmar Bergman[74] et Jean-Luc Godard[75] se sont employés à questionner ce pouvoir hypnotique du cinéma en faisant apparaître de façon récurrente les ficelles du dispositif cinématographique. Bergman sonde le medium cinéma par des effets de distanciation efficaces et radicaux qui déplacent et refondent sa sacralité[76]. Quant à Godard, il s'ingénie à produire une séparation entre le spectateur et le film, que le terme emprunté à l'anglais d'« estrangement », nous semble décrire dans toute sa complexité. S'il s'inspire des principes brechtiens, il forge également de nouveaux procédés de distanciation à partir des possibilités offertes par le medium cinéma[77] et n'a de cesse de refuser cette dimension sacrée en convoquant un arsenal inépuisable de signes qui rappellent au spectateur qu'il regarde un film.

Richard Woolley ne s'engage pas dans le franchissement de ces nouveaux caps vers une désacralisation du film, comme le font ces deux cinéastes. Tout en revendiquant la volonté de « donner au public le pouvoir de voir au-delà du cinéma », il fait le choix de se maintenir dans son cadre. Dans ses films, la possibilité de distanciation est circonscrite à la mise en relief des mécanismes de narration, sans en dévoiler la technique. La machinerie du cinéma n'apparaît jamais dans le champ, et Woolley

---

[73] Ibid

[74] On pense ici à *Persona* d'Ingmar Bergman, une des rares influences revendiquée par Woolley, qui s'ouvre sur des images dévoilant l'imposante machinerie du cinéma : charbons d'une lampe à arc, pellicule et ses perforations, appareil de projection… accompagnées d'un ronronnement de projecteur. Plus tard au milieu du film, la pellicule se déchire. En rompant le charme, Bergman replonge brutalement le spectateur vers la conscience de son statut et met ici à nu les secrets de la création cinématographique.

[75] Jean-Luc Godard ne cesse de jouer avec cette révélation de l'envers du décor, annonçant « Un film en train de se faire » dès le premier plan de *La Chinoise*, la présentation non pas du personnage mais de l'actrice dans *Deux ou Trois choses que je sais d'elle*, les multiples références à la mise en scène au sens littéral, que constitue le cinéma.

[76] « Si Bergman en tant que cinéaste offense ce qui est considéré comme sacré au travers des sujets de ses films, il en va de même pour le dispositif filmique. En tant que véhicule de ses créations cinématographiques, la pellicule est plus qu'un support du jeu d'ombres et de lumières. Elle créé une illusion de la réalité. Et cette illusion est finalement la base du récit filmique, base sacrée pour le cinéaste. » in YOON Hyuneok, *Le cheminement spirituel d'Ingmar Bergman à travers les films principaux après les années cinquante,* Lettres et Arts (option Cinéma), [En ligne] sous la direction de André GARDIES, Thèse de doctorat d'université, Lyon, Université Lumière Lyon II, 1998, disponible sur http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/1998/hyoon/info (consulté le 10 décembre 2012)

[77] UHDE Jan, « The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation On The Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard », [En ligne] *Journal of the University Film Association*, University of Illinois Press, Vol. 26, N°. 3 1974, pp. 28-30, 44, disponible sur http://www.jstor.org.scdbases.uhb.fr/stable/20687247 (consulté le 20 novembre 2012)

travaille à la fluidité des plans sans jamais imposer de ruptures absolues. Dans *Telling Tales* par exemple, les champs-contre-champs sont opérés dans le respect du code cinématographique et les raccords respectent l'axe de la caméra. La rupture que pourrait constituer le passage du noir et blanc à la couleur est atténuée par le discours de M^me^ Willoughby qui s'efface peu à peu pour permettre une autonomisation du récit secondaire enchâssé dans le récit principal. Ce changement de pellicule, une des rares références à la technique mises en évidence dans les films du corpus, se dissout immédiatement dans l'objectif que lui assigne le réalisateur : la mise en relation de deux systèmes narratifs à des fins comparatives. On peut alors s'interroger sur ce qui freine Richard Woolley dans un engagement plus radical vers l'« estrangement » dont nous avons parlé plus tôt.

Cette résistance peut trouver une première origine dans la croyance qu'accorde le cinéaste à la fiction. Ses premiers courts-métrages sont des films qu'il qualifie volontiers d'avant-garde, comme des oeuvres de jeunesse qui lui auraient offert l'opportunité de mener des expériences avant de s'installer dans une démarche plus sérieuse ou tout du moins mûrement réfléchie. *In Between Peace* (1972) et *Kniepfhofstrasse* (1974) proposent des variations sur le thème des nuisances sonores et sur la disjonction entre son et image. Ce second point constitue le principe du court-métrage *Ten Shots* (1973) dans lequel onze plans sont répétés en association avec des sons non-concordants, faisant naître un questionnement sur ces associations et le pouvoir du montage cinématographique. *Chromatic* (1972) expose un jeu de contrastes entre l'échelle de gris d'images filmées en intérieur et les couleurs éclatantes d'un jardin. Le film est teinté d'onirisme par l'utilisation de flous dans les transitions et procure une émotion poétique ponctuée par l'apparition répétée d'une jeune femme. Dans toute la filmographie de Woolley, ce court-métrage propose l'unique occurrence de dévoilement du dispositif cinématographique dans une scène de quelques secondes, où un miroir placé dans le jardin réfléchit l'image du cinéaste et de sa caméra. Il ne prolongera pas cette expérience et aucun signe du processus de tournage n'apparaîtra désormais plus à l'écran.

Bien qu'il considère *Illusive Crime* comme une passerelle entre formalisme et narration, il nous semble que dès 1974 avec *Drinnen und Draussen* Richard Woolley s'engage dans un procédé narratif qui apparaît déjà en filigrane dans les deux courts-métrages *A Prison Should Be Dark* (1970) ou *Freedom* (1971). Certes les principes de narration sont bousculés par une palette de jeux sur la forme, mais les éléments constitutifs d'un récit sont présents à travers les lieux représentés, les personnages et les

dialogues qui les animent. Le cinéaste nous expose le fait qui le préoccupe ici : la condition humaine dans un monde scindé entre capitalisme et communisme. Son discours s'appuie sur les vertus de la narration afin d'éviter un formalisme hermétique. C'est ainsi qu'apparaît la seconde résistance fondée sur une volonté d'éviter l'ambiguïté et de produire un propos accessible au public de cinéma. Comme il le relate, la rencontre avant son départ pour Berlin avec des membres de « Cinema Action »[78] a probablement influé dans ce sens.

> *Cinema Action* made very hard-hitting documentaries, very accessible about it could be the miners' strike, it could be the Clydeside ship dock workers' strike. Real good industrial action movies. Slightly a little bit of Eisenstein in them, but they were absolutely against formalism. They said "formalism is wasting everybody's time, yours given as a filmmaker, and it comes the working class won't understand it". I said "the middle-class don't understand it either".[79]

De telles remarques trouvent un écho chez Richard Woolley qui développe son engagement politique dans un marxisme critique auquel vient s'ajouter une dimension de lutte contre la domination dans les rapports sociaux de sexe.[80] En Allemagne, il est confronté au dogmatisme de militants maoïstes qui l'engagent à réaliser des films « pour la cause ». Il refuse cette collaboration qui le conduirait à user des ressorts de manipulation combattus avec énergie jusque-là. À la même période, il fréquente les artistes de l'avant-garde berlinoise parmi lesquels le cinéaste japonais venu des arts plastiques Takahiko Iimura[81] et qui selon Woolley profite avec un certain cynisme de l'engouement pour le structuralisme. Il se trouve ainsi entraîné vers une autre désillusion face à l'enthousiasme déclenché par son film *Kniephofstrasse* :

---

[78] Collectif de cinéastes militants, rassemblés autour de Ann Guedes, Gustav (Schlacke) Lamche et Eduardo Guedes, engagés dans une démarche de collaboration étroite avec le monde ouvrier

[79] « Les membres de *Cinema Action* faisaient des documentaires durs et très percutants, très accessibles qui pouvaient traiter de la grève des mineurs, de celle des ouvriers de la Navale en Ecosse ; des bons films sur l'action politique dans l'industrie, dans lesquels on trouvait peut-être un peu d'Eisenstein, mais qui étaient absolument opposés au formalisme. Ils me disaient " le formalisme fait perdre son temps à tout le monde. Le tien en tant que réalisateur, la classe ouvrière ne comprendra pas " moi, j'ajoutais que les classes moyennes ne comprenaient pas non plus mon cinéma. »
Entretien avec Richard Woolley, réalisé à York, le 8 novembre 2012

[80] *Gender politics* en anglais, terme pour lequel il est difficile de trouver un équivalent français satisfaisant

[81] Iimura a déjà réalisé plusieurs films quand il participe au programme de l'office allemand d'échanges universitaires, Deutscher Akademischer Austausch Dienst, en même temps que Woolley.

> After a screening at the end of Berlin, I realized everyone watching was very bourgeois. They were all saying "Marvellous. It's so interesting! Fascinating." You know all these words. They not only not understood it, they just think it's fashionable, it's avant-garde art. [...] It's really the birth of *Telling Tales*, I've got to mix. I've got to do something to bring things together, so that it's accessible but also questioning cinema.[82]

Manifestement il refuse d'être associé à une tendance artistique qui créerait l'événement sans que son œuvre produise un discours intelligible. Cette oscillation entre deux bornes dont aucune ne convient au cinéaste, formalisme voire élitisme d'une part et enthousiasme pour une proposition conceptuelle pure d'autre part, le contraint selon lui à chercher une place médiane. Il la trouve dans ce qui nous semble être un arrangement avec la théorie de Brecht, entre distanciation et recours possible à l'émotion, auxquels il ajoute ce qu'il envisage comme des mélanges et que nous nommerons hybridation des genres.

[82] « Après une projection vers la fin de mon séjour à Berlin, j'ai réalisé que le regard de tous ces gens était très bourgeois. Ils disaient tous des trucs comme " Merveilleux ! Très intéressant. Comme c'est fascinant " Ce genre de remarques… Non seulement ils n'ont pas compris mais ils pensent que c'est à la mode, que c'est de l'avant-garde. [...] C'est là l'origine de *Telling Tales*, je me suis dit qu'il fallait que je fasse des mélanges, que j'ajoute quelque chose d'accessible mais qui questionne aussi le cinéma. »

Deuxième Partie

Des films comme expériences

III. L'hybridation des genres

Si la forme et le propos des films du corpus convoquent la notion d'expérience cinématographique, il convient de préciser immédiatement que ce terme ne se confond pas avec celui de cinéma expérimental. Comme le souligne Dominique Noguez « les conditions particulières –individuelles, artisanales- de création et de diffusion ne suffisent cependant pas à définir le cinéma dont nous parlons[83] » puisqu'il faut y ajouter le critère essentiel de l'esthétique, à la fois délicat et éminent dans la reconnaissance du cinéma expérimental. Ainsi, la volonté de Woolley de dire quelque chose est à l'origine de ses œuvres et l'emporte sur « l'interrogation sur le "dire" lui-même[84] ». Dès lors ses films ne s'inscrivent pas dans le cinéma expérimental qui « est (plutôt) *intransitif*, qui n'a, *à la limite* pas d'autre complément d'objet, pas d'autre objet que lui-même[85] ».

Le cinéma de Richard Woolley se situe à la croisée de deux volontés, comme le décrit Mark Nash à propos de *Brothers and Sisters* :

> The importance of *Brothers and Sisters* (1980) results from the attempt to bring left discussions on questions of sex and class, questions of personal politics, into cinema in an enjoyable way. It is a film with a political position, which is set out to communicate to an audience, but in ways which *engage* that audience both emotionally and intellectually[86].

[83] NOGUEZ Dominique, *Eloge du cinéma expérimental*, Paris Expérimental, 2010, p.28
[84] *Ibid*, p.31
[85] Id.
[86] « L'importance de *Brothers and Sisters* (1980) vient de la tentative de faire émerger de façon plaisante, des débats de gauche dans le cinéma, autour des questions de sexe et de classe, et de l'articulation du personnel et du politique. C'est un film qui adopte une position politique, qui cherche à communiquer avec un public mais en utilisant des procédés qui impliquent ce public à la fois sur le plan émotionnel et sur le plan intellectuel. » in NASH Mark, *Screen Theory Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p.147

Cette remarque s'applique à l'ensemble des films du corpus, qui sont construits sur des dispositifs rigoureux et systématiques. Le réalisateur puise dans divers registres et codes cinématographiques produisant un effet d'hybridation de caractères disparates qui se fécondent entre eux et que nous étudierons au cours de ce chapitre. La forme composite des films du corpus, leurs structures temporelles et les choix de distribution constituent ainsi des croisements parfois surprenants qui confèrent à l'ensemble une unité tout autant incontestable qu'inédite.

III.1 Une alchimie visuelle

Dans une première approche, c'est le confinement spatial des situations qui nous a suggéré cette idée d'une expérience menée visuellement et dans sa forme de narration. Richard Woolley retient surtout le terme d'alchimie lorsque nous avançons l'hypothèse d'un « film-éprouvette ». Il se compare à un chimiste qui ferait entrer en fusion plusieurs éléments : structuralisme, soap-opera conventionnel, noir et blanc-couleurs, style bressonnien, thriller … Des ingrédients prélevés dans ses précédents films et les emprunts au théâtre brechtien étudiés précédemment complètent la liste. Le mélange de styles n'est évidemment pas rare dans le cinéma et comme le souligne Noël Burch « La plupart des scénaristes, même les plus commerciaux, savent qu'il vaut mieux établir entre les séquences successives un jeu de contrastes, soit de durée, soit de tempo, soit de ton, soit d'une combinaison entre les trois[87] ». Pourtant les films de Woolley vont au-delà de ces contrastes qui visent à accrocher l'intérêt du spectateur. La pensée structuraliste fournit le cadre théorique dans lequel sont réalisées ces fusions alors que les autres éléments énumérés ci-dessus constituent les structures simples et les dialectiques complexes inventoriées par Burch[88].

Le structuralisme conduit certes à l'analyse, néanmoins il « n'est pas seulement inséparable des œuvres qu'il crée, mais aussi d'une pratique par rapport aux produits qu'il interprète[89] » et il permet de rendre intelligible le réel par une opération de décomposition, puis une autre de recomposition[90]. Ainsi *Illusive Crime*, dans lequel l'exercice de la structure est le plus perceptible, se présente en fait comme l'aboutissement d'un mouvement dans lequel Richard Woolley ne cesse de progresser depuis ses premiers courts-métrages et qu'il convient d'examiner. Lorsqu'il réalise *Ten Shots* en 1973 il conçoit un pur « [objet] esthétique dont la musicalité n'est pervertie par aucune rhétorique politique[91] ». Une telle analyse, formulée avec un recul de quarante ans, doit être nuancée par l'objectif affiché par le réalisateur dans ce film : démontrer

---

[87] BURCH Noël, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986, p.100 (première édition 1969)
[88] Ibid
[89] DELEUZE Gilles, « A quoi reconnaît-on le structuralisme? » in CHATELET François, *Histoire de la philosophie VIII. Le XX^e siècle*, Hachette, 1973
[90] BARTHES Roland, « L'activité structuraliste », *Les lettres nouvelles*, février 1963, n° 32 (onzième année, nouvelle série)
[91] http://www.richardwoolley.com/Interviews.aspx

l'effet du son associé à une image et les modifications de sens possible. Pendant dix minutes, dix plans associés à dix sons sont répétés dix fois, jusqu'à ce que chaque son devienne synchrone de l'image à l'écran. Étonnamment le structuralisme rassure Woolley et lui offre un sentiment de confort grâce aux schémas mathématiques qui ne l'impliquent pas émotionnellement de façon directe. Cette musicalité, référence évidente à l'influence de Noël Burch, accompagnera le cinéaste tout au long de sa filmographie [92] et représente un des éléments qui participe de la fusion.

Vient ensuite *Kniephofstrasse* (1974) *;* le plus radical de ses films fonctionne sur le principe d'une caméra Bolex fixe équipée d'un grand-angle filmant un carrefour de Berlin-Ouest à différents moments du jour et de la nuit, à vitesse variable et dans des conditions météorologiques changeantes. Des effets de superposition d'images provoquent des flous de ce plan fixe dans les premières minutes, combinés à quelques notes d'orgue dissonantes mais répétées. Ce plan est sous divisé en vingt-cinq segments de dimensions à peu près égales qui, dans la seconde partie du film, sont montés cut et proposent des plans rapprochés sur les différentes parties du paysage, créant l'effet d'un puzzle (cf. photogrammes page suivante). D'autres sons adjoints à ces images proviennent d'un feuilleton télévisé allemand, d'une publicité ou reprennent des bruits citadins ou champêtres… avec la même idée, semble t-il, de souligner le pouvoir du son dans son association à une image. Le cinéaste découpe au sens littéral un premier objet visuel, le carrefour de la Kniephofstrasse pour trouver « en lui des fragments mobiles dont la situation différentielle engendre un certain sens ». Il agence ensuite selon le plan de montage qu'il a élaboré, ces vingt-cinq fragments d'espace filmés de multiples fois. Ainsi « c'est par le retour régulier des unités et des associations d'unités que l'œuvre apparaît construite, c'est-à-dire douée de sens[93] ».

[92] Y compris *Girl from the South* (1988) sa dernière réalisation et la plus conventionnelle travaille ce motif.
[93] BARTHES Roland, *op. cit.*

Kniephofstrasse, 1974



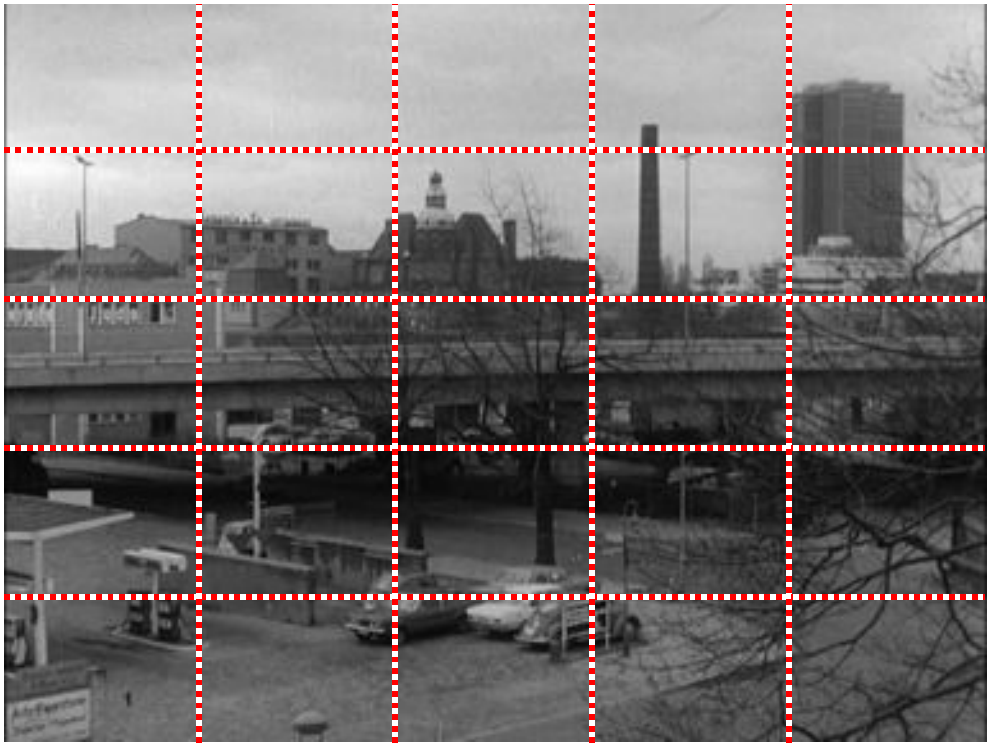
time code 18:49



time code 18:23



time code 9 :00



time code 0:57



time code 8:25



time code 11:27



time code 10:01

Avec *Drinnen und Draussen*, Richard Woolley poursuit le jeu du structuralisme en ajoutant des comédiens et un décor. Dans ce film, il s'engage dans une démarche d'hybridation : cette première expérience de narration est complétée par la dimension autobiographique de son engagement politique. Mais surtout, le cinéaste développe ici le structuralisme selon un nouvel axe. Le formalisme pur rencontre les clichés du cinéma dominant pour mieux dénoncer des discours qui annihilent le sens critique des individus. L'homme déclare à sa compagne « Wir brauchen kein anderen Leute[94] » puis ils s'embrassent longuement dans une scène découpée en deux plans, selon deux angles différents, et entrecoupés d'un zoom avant. Ces nouveaux apports dans l'œuvre : le décor, les personnages et leurs gestes, sont encore filmés par petites touches, dans un processus identique à celui évoqué plus haut du découpage de la réalité en fragments. Le motif du baiser hollywoodien, fragment du temps de l'histoire commune des personnages, ajouté aux autres images, fragments de l'espace, étend la palette du cinéaste qui poursuit, afin de le rendre intelligible, l'agencement d'extraits de l'objet représenté. La caméra ne filme plus l'espace uniquement en plans fixes, sous-unités d'un plan plus large, mais le balaye par des panoramiques qui produisent une impression d'exhaustivité. Le couple est assigné à cet espace (une communauté à Berlin-Ouest) chargé de valeurs politiques et idéologiques de l'extrême gauche des années 1970. Ce que Woolley montre à l'écran des rapports homme-femme met en évidence que les deux protagonistes ne parviennent pas à se dégager des poncifs ultra-sexués. Le réalisateur mène dans ce film une activité structuraliste à la fois « réflexive [et] poétique [afin] de reconstituer un "objet", de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les "fonctions") de cet objet[95]. »

Dans les rares influences revendiquées par Richard Woolley, les cinéastes Ingmar Bergman et Robert Bresson sont cités à plusieurs reprises. Bergman est également mentionné par les critiques ou dans le dossier de presse de *Brothers and Sisters* quand Woolley insiste sur le soin qu'il a apporté au cadrage. Mais c'est Bresson qu'il évoque lorsque nous abordons lors de notre rencontre cette question de la fusion des genres. Or du cinématographe que Bresson définit en 1975 [96] Woolley ne retient que certains principes et il semble plus rechercher la maîtrise que la surprise. On retrouve

---

[94] « Nous n'avons besoin de personne. »
[95] BARTHES Roland, *op. cit.*
[96] BRESSON Robert, *Notes sur le Cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, 144 p. La première traduction anglaise de Jonathan Griffin est publiée en 1977.

cependant dans les films du corpus un certain aplatissement des images qui prennent sens au montage. Les gestes du quotidien de Sheila dans *Telling Tales*, leur répétition dans *Waiting for Alan* ou certaines scènes où Jennifer Collins se prostitue dans *Brothers and Sisters* sont faits de plans ordinaires, presque insignifiants. Le montage ne produit pas la surprise recherchée par Bresson et la lecture des scenarii originaux fait apparaître très peu de différences entre les textes écrits en amont et les réalisations finales. Une divergence essentielle, mais peu surprenante du fait de l'intérêt que Woolley porte au théâtre, subsiste donc avec des scènes préexistantes au tournage, que le réalisateur enregistre ensuite avec sa caméra. Chez Woolley, le discours du cinéaste est premier et ce principe même contrarie le refus que revendique Bresson, d'une unité de représentation préalable à l'enregistrement. Un ultime rapprochement entre le cinéma de Woolley et le cinématographe de Bresson est cependant possible : l'attachement qu'ils portent tous deux à des rencontres improbables entre sons et images. On peut émettre l'hypothèse que ces expériences de disjonction entre sons et images menées dans ses premiers films ont conduit Woolley à revendiquer des liens avec un cinéaste dont il a probablement une approche plus empirique que conceptuelle. Son rapport réticent à un formalisme théorisé, comme on l'a vu à propos du réseau *Screen* tendrait à valider un tel postulat.

Le principe de fusion entrevu dans les premières œuvres se renforce dans *Illusive Crime,* tourné intégralement en couleurs, qui mêle audacieusement l'activité structuraliste du réalisateur à l'esthétique d'une série télévisée populaire de l'époque *Thriller*[97]. L'intrigue qui se noue dans le décor bucolique d'une petite ville paisible et met en scène un personnage d'homme d'affaires, n'est pas sans rappeler des éléments récurrents de la série. Ces quelques références bien que fugaces méritent d'être soulignées car le réalisateur semble les convoquer pour mieux attirer le spectateur dans un genre connu et accrocheur et ensuite développer une critique de l'*Establishment* et de la domination masculine. L'étrange histoire du crime fictif ou irréel évoque en effet la noirceur et l'angoisse de cette série dans laquelle les femmes sont souvent des victimes. Le mystère qui entoure les activités de la jeune femme ainsi que la brutalité des policiers

---

[97] Cette référence à la série *Thriller* est proposée par Anthony Nield dans une présentation critique très complète du coffret DVD *An Unfliching Eye : The films of Richard Woolley*, en ligne sur le site The Digital Fix http://film.thedigitalfix.com/content/id/73899/an-unflinching-eye-the-films-of-richard-woolley.html, page consultée le 29 mars 2013.
Crée par Brian Clemens, *Thriller* comporte 43 épisodes réalisés et diffusés sur ITV entre 1973 et 1975.

renforce un sentiment d'inquiétude et de malaise semblable à celui que les spectateurs pouvaient éprouver devant *Thriller*. La structure du film repose sur l'agencement et la reprise de fragments selon un schéma de dix plans répétés sept fois. Chaque séquelle est composée d'un premier volet de cinq plans de la maison du couple Larcher, alternant extérieur et intérieur dans un mouvement de rapprochement et de champs/contre champs souvent vides de personnages. Le second volet présente cinq plans exclusivement filmés en intérieur, pendant lesquels se déroule une action située hors-champ. Les plans cinq et six opèrent la jonction entre ces deux parties : un plan fixe sur la porte d'entrée qui permet au spectateur de pénétrer dans la maison en même temps que John suivi d'un plan sur un miroir reflétant une partie de l'entrée. Ce sixième plan ne dure que quelques secondes et perturbe les repères spatiaux déjà très flous puisqu'il produit une distorsion circulaire de l'image qui rappelle l'objectif photographique « fisheye », grand angle à distance focale courte, utilisé dans le très célèbre générique de la série *Thriller*. Une déformation du réel qui le rend inquiétant et impossible à maîtriser. Paradoxalement la rigueur de la construction du film produit l'effet d'un labyrinthe dans lequel le spectateur se perd avec le personnage féminin. Elle semble piégée dans cette maison d'où elle ne sort jamais et à l'instar de la structure du film, la vie de cette jeune femme, faite de répétitions, paraît dénuée de sens.



Thriller, 1973
générique de la série TV



Illusive Crime, 1976
time code 31 :43

L'exercice de style est décliné dans la forme générale du film, dans la structuration des plans, mais aussi dans la composition des plans eux-mêmes. La radicalité de *Illusive Crime* dans ces deux domaines s'estompe peu à peu dans les trois films suivants avant de disparaître dans la dernière réalisation de Richard Woolley.

Hormis pour *Girl from the South,* et c'est la raison pour laquelle nous n'avons pas retenu ce film dans le corpus, le concept d'hybridation désigne les croisements qu'opère le cinéaste dans ses réalisations. Il mêle intentionnellement des caractères propres à différents genres qui entrent en résonance et se fécondent pour aboutir à la composition de formes nouvelles disparates et surprenantes. Stephen Dwoskin, quand il se remémore ses premiers films, rappelle qu'à l'époque[98] « [les catégories ou les genres] ne posaient aucun problème dans la mesure où ni [lui], ni aucun cinéaste de [sa] connaissance n'y avait jamais pensé, n'avait jamais considéré qu'il y avait la moindre différence. […] Ainsi on peut fusionner des formes telles que le documentaire et la fiction. [99]» *Telling Tales* poursuit ainsi ce processus d'hybridation des genres en le déplaçant vers d'autres bornes. Comme l'écrit le critique Rod McShane, s'il émaille son film de références aux *soap operas* britanniques des années 1970, c'est pour mieux en subvertir les codes[100]. Les intrigues domestiques qui s'entrecroisent et interfèrent ne font qu'appuyer les inégalités entre les sexes et entre les classes sociales. Alors que ces disparités offrent des ressorts dramatiques aux séries télévisées qui mettent en scène les tourments domestiques et sentimentaux, *Telling Tales* les dénonce implicitement par les ruptures de ton à l'image et dans la bande son. Les séquences en noir et blanc, réservées au couple d'ouvriers Sheila et Bill, prolongent l'atmosphère des précédents films et la construction du cadre maintient le spectateur à distance. Quand enfin nous pénétrons dans la salle à manger les plans sur le couple qui dîne sont entrecoupés de gros plans sur des fragments des corps ou du décor. Puis le récit de M^me^ Willoughby engendre subitement une séquence en couleurs rayonnantes et raccordant classiquement les plans entre eux. Le ton du mélodrame s'accorde à l'histoire de Paul Roberts, homme d'affaires solitaire qui rencontre enfin l'amour et le perd tout aussi brusquement lorsque sa femme est terrassée par une leucémie. L'utilisation des couleurs et de clichés du bonheur amoureux est soutenue par un morceau instrumental quelque peu insipide et conforme au genre ou

---

[98] À la fin des années 1960 Dwoskin enseigne aussi au *Royal College of Art* où Woolley étudie.

[99] « When I think back to my own beginnings with film, categories or genres posed no problem. They posed no problem because neither I nor any of the filmmakers I knew ever thought about it ; never considered any absolute difference. […] In that sense forms such as fiction and documentary can be fused together. » in DWOSKIN Stephen, "Reflections: The Self, the World and Others, and How All These Things Melt Together in Film", http://www.rouge.com.au/3/reflections.html, document en ligne consulté le 24 septembre 2013, publié dans *Trafic,* n°50, été 2004

[100] « Woolley's reference points here are British TV soap serials like *Coronation Street* and *Crossroads*, contemporary British politics of class and the school of « de-constructed » narrative film making in which Woolley has situated himself. » *Time Out* 17-23 Novembre 1978

même encore par un succès de la chanson pop de l'époque[101]. Après la fluidité de ces deux séquences en couleurs, le spectateur est saisi par le retour vers la rigueur de longs et austères plans fixes en noir et blanc. Ainsi dans ce film, il n'est pas question d'homogénéiser les ingrédients pour construire une entité uniforme, mais bien au contraire de marquer l'artificialité de l'objet filmique par la mise en évidence de codes utilisés par un cinéma commercial dominant qui perpétue et encourage les inégalités des rapports sociaux de sexe.

Le genre du thriller a particulièrement recours à ce sexisme ordinaire et fonctionne sur le schéma classique de la proie féminine et du prédateur masculin. Woolley se tourne dans cette direction avec *Brothers and Sisters* pour en exploiter la forme dans son engagement politique. Les premières lignes du synopsis[102] proposé dans le dossier de presse, et repris dans les programmes annonçant la projection du film, convoquent déjà les motifs récurrents du genre : la ville, la nuit, le meurtre d'une femme et la recherche du coupable. La dualité du genre policier, histoire du crime - histoire de l'enquête[103], est accompagnée de ses attributs cinématographiques et *Brothers and Sisters* n'oublie aucun des codes du thriller dans les plans, le montage et la bande son. Dès le premier plan du film, une ombre apparaît derrière une porte vitrée accompagnée de pas retentissants aussitôt rattrapés par la musique : percussions au son distordu, accords dissonants de piano et finalement ensemble de cordes. Les bruits d'un trousseau de clés sont couverts par le thème musical qui se met en place et court ensuite tout au long du film. La caméra panote vers la droite et pénètre dans la maison en précédant légèrement le personnage qui vient d'ouvrir la porte d'entrée pendant qu'une voix de femme supplie et gémit. Les cris proviennent en fait d'un film diffusé sur un poste de télévision visible par la porte ouverte du salon. Le spectateur a été entraîné vers une première fausse piste confirmée ensuite par le dialogue alors que la musique est atténuée. L'échange de salutations entre les deux hommes se poursuit avec la musique dont l'intensité s'accroît de nouveau alors qu'un hurlement de femme surgit de la télévision. Il ne s'agit que d'un film dans le film, mais le dialogue nous ramène vers le thriller alors que l'homme annonce à celui qui rentre de week-end que la police est encore passée en son absence.

---

[101] « Move On » du groupe suédois ABBA, *The Album*, 1977

[102] « Dans la nuit du 1er novembre, une prostituée a été assassinée dans une ville du nord. Qui a tué Jennifer Collins ? » C'est cette question qui traverse tout le film (sans en être pourtant le seul ressort).

[103] TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980, 192 p.

Plus tard, dans les scènes de nuit et particulièrement celle de l'assassinat, la tension dramatique est soulignée par des jeux d'ombres menaçantes qui entourent la future victime. Le spectateur est conduit vers d'autres fausses pistes comme dans la scène où la prostituée est allongée sur un lit, immobile. Dans un plan fixe à distance, on aperçoit un homme probablement le client, qui pénètre dans sa voiture puis démarre. Le plan suivant, raccordé par le son du moteur de la voiture et la musique, débute en gros plan sur le rideau de la chambre et se poursuit en un lent panoramique le long du mur jusqu'au lit. Le visage figé de Jennifer Collins occupe tout le cadre, les yeux et la bouche grand ouverts. Inévitablement on la pense morte, assassinée comme tout concorde à nous le faire croire or, au bout de huit longues secondes, elle émet un profond bâillement et se lève pour repartir vers le client suivant. Ce renversement de situation est appuyé par les violons gémissants de la musique originale, une partition sinistre et menaçante de Trevor Jones[104]. La reformulation de l'image dans un commentaire musical parallèle scande avec un tel excès le thème visuel, que la musique devient contrepoint[105] et crée un décalage surprenant, proche de la parodie. Toute référence au genre est aussi systématiquement invalidée par le refus de Woolley de se conformer au *whodunit* classique. La résolution de l'enquête n'est pas l'objectif qu'il poursuit et le film ne se referme pas sur une révélation. Ainsi l'accroche un peu grossière de l'affiche « One man killed her, but all men are guilty[106] » tient ses promesses : on ne découvrira pas le criminel, en revanche les comportements des personnages masculins seront passés au crible didactique du réalisateur.

> I wanted to try and draw attention to the way thrillers are constructed. The film is almost *Hammer* horror- a pastiche of how commercial cinema works, with a particular stylised form of tension built up by wind howling and cats meowing. The real problem was that if I hadn't

[104] Trevor Jones débute sa carrière de compositeur pour le cinéma avec *Brothers and Sisters*, un an avant *Excalibur* de John Boorman (1981) plus souvent considéré comme son premier film.
[105] KRACAUER Sigfried, *Théorie du film La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 210-217
[106] « Un homme l'a tuée, mais tous les hommes sont coupables. » Il est à noter que dans la phrase reproduite sur le coffret du DVD le temps du second verbe a été modifié, « are » en 1981 est devenu « were » en 2011. Richard Woolley prend une certaine distance avec son propos de l'époque qu'il juge peut-être aujourd'hui trop manichéen. Il explique cependant dans le bonus que c'était le sentiment de beaucoup d'hommes vivant à Chapeltown au moment où étaient perpétrés les meurtres car ils se sentaient tous potentiellement coupables.

> stuck to a standard thriller format then my ideas of showing up its exploitative nature would have gone[107].

Au-delà d'un style très personnel Richard Woolley utilise une autre catégorie d'ingrédients pour composer cette alchimie cinématographique. À partir de *Telling Tales*, il fait intervenir dans chacun de ses nouveaux films des éléments collectés dans les précédents : comédiens, personnages, situations, lieux, extraits. James Woolley qui incarne des hommes d'affaires symbole de l'Establishment dans *Illusive Crime* et *Telling Tales* avait déjà le rôle principal de *A Prison Should be Dark*. Certaines scènes de ce court-métrage, assez similaires à d'autres filmées plus tard, annoncent l'intérêt du réalisateur pour la sclérose du quotidien ; cependant, à partir de 1976, ce n'est plus un personnage masculin qui est victime de cet enfermement mais toujours une femme. La comédienne Carolyn Pickles est aussi l'interprète principale dans deux films toutefois dans des registres très différents. Dans *Brothers and Sisters* elle est à la fois Jennifer et Theresa : Jennifer, une mère de famille qui se prostitue en cachette de son mari pour boucler son budget et Theresa, sa sœur, bonne d'enfants dans une famille de la haute bourgeoisie. Impressionné par la précision de son jeu Woolley lui confie deux ans plus tard le rôle de la riche épouse délaissée par un mari assommant et satisfait dans *Waiting for Alan*. On ne peut pas véritablement parler d'une communauté d'acteurs, mais Woolley semble avoir besoin de déborder le temps d'un film, chaque opus représentant ainsi une pièce reliée aux autres pour composer la collection finale. Le spectateur reconnaît au passage dans *Telling Tales* que la maison où Paul Roberts rencontre sa future épouse est la sinistre maison de *Illusive Crime*. Le cinéaste a réalisé tous ses films avec une économie de moyens en partie choisie et selon les conseils de Takahiko Imura : « Make it cheap ! ». Ainsi on peut supposer que cette réutilisation du même lieu s'est faite pour des raisons financières plus qu'esthétiques ou expérimentales. En revanche le choix d'une scène de *Illusive Crime* pour figurer un thriller diffusé à la télévision dans la première séquence de *Brothers and Sisters* ne se situe plus dans ce contexte budgétaire[108]. Woolley puise ici dans sa filmographie comme dans une banque de données, des

[107] Je voulais essayer d'attirer l'attention sur la façon dont les thrillers sont construits. Le film est quasiment un film d'horreur des studios *Hammer*, une parodie montrant que le cinéma commercial fonctionne en utilisant une forme de tension spécifique et stylisée par le mugissement du vent et des miaulements. Le vrai problème, c'est que si je n'avais pas respecté les canons du genre, ce projet de démontrer combien le thriller procède de l'exploitation, n'aurait pas abouti.

[108] Plus tard dans le film, des images de thriller, étrangères à la filmographie de Woolley sont montrées sur le même poste de télévision.

éléments qu'il retravaille ensuite. Ainsi il poursuit ses jeux d'assemblage car les images extraites de *Illusive Crime* sont montées avec des sons de la bande originale mais prélevés ailleurs dans le film. Précédemment dans *Telling Tales,* le réalisateur avait réutilisé d'autres images du même film, en leur donnant le statut d'une bande-annonce que Bill regarde à la télévision. Un gros plan sur les extraits de la séquence romantique en couleurs la rend immédiatement identifiable alors qu'une nouvelle bande son accompagne ces images, avec la voix *over* d'une présentatrice décrivant l'intrigue à la manière de M^me^ Willoughby quand elle raconte l'histoire de Paul et Ingrid. Dans ce film spécialement réalisé pour la télévision et diffusé le soir même, les deux protagonistes ne sont plus nommés Paul et Ingrid, mais David et Erika. Ce procédé de références internes à l'œuvre du cinéaste est également présent quand Linda (*Illusive Crime*) et Marcia (*Waiting for Alan*) se blessent toutes deux l'une en cousant, l'autre en taillant des rosiers causant une réaction identique de leur époux : c'est aux employés de maison d'effectuer ce genre de travaux puisqu'ils sont payés pour cela[109]. La constance du propos souligne qu'en dépit d'une évolution sensible dans ses réalisations, Woolley n'a de cesse de démontrer combien les conventions et le contexte social dictent une conduite aux personnages.

III.2 Temporalité et chronologie

L'approche structuraliste qui conduit Richard Woolley à considérer que les films sont constitués d'éléments épars lui offre la possibilité d'explorer un montage qui n'est pas chronologique. À la dimension spatiale de la reconstitution d'un objet filmique à partir des fragments qui le composent s'ajoute la dimension temporelle. Pourtant il mène une autre expérience avec *Illusive Crime*, celle de la dilatation ou la réduction des plans. Il ne peut y avoir de variation sensible pour le spectateur que lorsque celui-ci connaît l'enchaînement des plans. Or la structure répétitive de ce film, sans être annoncée formellement, est perceptible dès le premier plan de la seconde série, qui reproduit plus

[109] « You should let Mrs Jones do the sewing, you know. She gets paid for it, after all. » et « Next time, leave that sort of things to M. Saxby. That's why we pay him for, all right? ».

brièvement mais fidèlement celui du premier acte. La possibilité d'un schéma enregistré par le spectateur est confirmée par la troisième série. Le film propose la narration linéaire de faits qui se déroulent sur une à deux heures, soit à peine plus que la durée du film. Les brèves ellipses correspondent aux premiers et troisièmes plans de chacun des sept cycles, qui filment la maison, de la campagne environnante ou de la rue. Elles permettent de condenser le temps sans pour autant viser à resserrer l'action pour plus d'efficacité. Ces ellipses marquent surtout très formellement chaque nouvelle étape dans la progression de l'intrigue. En outre le cinéaste manie la durée des plans et donc des séries, comme s'il disposait d'un curseur lui permettant d'écourter ou de prolonger chacun des soixante-seize plans qui composent ce film. Ainsi le deuxième plan de chaque série filme le salon pendant une trentaine de secondes en moyenne, alors qu'au moment du viol, dans la quatrième série, la durée de ce plan est multipliée par cinq. L'étirement du temps renforce l'insupportable de la situation et confine au malaise pendant deux minutes vingt-quatre. La série suivante, marquée par une accélération soudaine et extrême, ne dure que vingt-et-une seconde, alors que les autres séries ont une durée moyenne de six minutes. Les plans se succèdent au rythme de deux ou trois secondes, évoquant le film des événements qui défilerait mentalement après un drame. Dans *Illusive Crime*, la temporalité détermine l'intensité de la situation. Bien qu'il déroule chronologiquement l'histoire Richard Woolley s'empare de la continuité temporelle pour expérimenter de façon « approfondie et systématique [les] possibilités structurales des paramètres cinématographiques » que Noël Burch appelait de ses vœux[110].

L'importance accordée aux gestes du quotidien trouve son expression la plus intense avec des tâches domestiques filmées quasiment en temps réel par la cinéaste Chantal Akerman dans *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Sans en adopter la radicalité, *Telling Tales* et *Waiting for Alan* se situent d'évidence dans la lignée de ce film et en reprennent chacun un des principes : l'exhaustivité pour le premier et la répétition pour le second. Dans *Telling Tales*, Sheila lorsqu'elle est chez elle, parle, raconte l'histoire de Barbara Morgan son amie d'enfance devenue syndicaliste et qui tente de faire reconnaître la justesse de la lutte des ouvrières pour obtenir des salaires égaux à ceux des hommes. Mais Sheila n'est que rarement inactive et cette histoire nous est livrée en trois épisodes, sur fond de tâches ménagères. Dans la première de ces séquences, elle prépare le repas pour son mari Bill et passe des fourneaux à la

[110] BURCH Noël, *op. cit,* p.37.

table de cuisine. Les deux autres séquences où Sheila retrace la vie de son amie sont aussi filmées en de longs plans de trois à quatre minutes pendant le thé du samedi après-midi puis la préparation de pommes de terre pour le repas[111]. Cependant le flot de paroles de Sheila dessine un autre univers et fait écran aux travaux domestiques qui monopolisent tout son temps. Ce personnage vit dans un enchaînement sans répit de cuisine, service, vaisselle, qui se répète à l'infini et rythme une vie où elle ne dispose d'aucun temps pour elle.

Ironiquement c'est le désoeuvrement impossible pour Sheila qui étouffe Marcia, l'épouse de *Waiting for Alan*. Les gestes quotidiens répétitifs et aliénants constituent le revers de la même pièce. Les trois journées sur lesquelles se déroule le film présentent la rengaine quasi pathologique dans laquelle vit le couple. Le rituel du retour est particulièrement souligné par le réalisateur qui, comme dans un miroir grossissant, filme les mêmes gestes de la même façon. L'arrivée de la voiture d'Alan est écourtée lors de sa seconde occurrence, comme un autre clin d'œil au spectateur qui connaît déjà la routine du couple et peut combler des ellipses qui plutôt que condenser le temps souligne la répétition. En revanche Marcia prépare l'apéritif selon le même enchaînement et les deux séquences de retour sont construites sur un montage alterné de plans montrant les deux époux. Comme dans les autres films du corpus, le temps s'égraine aussi par le biais des diverses pendules et carillons dont le tic-tac est replacé au premier plan sonore selon les besoins narratifs. Le film s'ouvre avec la porte qui nous fait pénétrer dans la propriété et dont le grincement est suivi des tintements d'une cloche d'église. Le plan suivant nous entraîne à l'intérieur de la maison, dans la chambre où Marcia se lève au son des quatre derniers coups, répétés par un carillon qu'on entend à plusieurs reprises dans le film. Il n'apparaît à l'écran que dans deux plans brefs enchaînés par un fondu sur le cadran, où l'heure affichée passe de neuf heures à dix heures dix, au moment où Marcia quitte la maison emportant les somnifères de son mari. Le tic-tac revient une heure plus tard alors qu'Alan se résout enfin à se coucher et peine à s'endormir en l'absence de son épouse et de ses cachets. En écho aux images les rares phrases qu'échange le couple sont souvent identiques, plaçant ainsi la répétition à un double niveau visuel et sonore. Ainsi, le repas se termine par un échange banal et insignifiant dont les mots mêmes soulignent avec ironie l'absence d'imprévu.

---

[111] On pense bien sûr à Delphine Seyrig dans le rôle de Jeanne et l'extraordinaire scène d'épluchage de pommes de terre, mais sans qu'y soit associée une portée dramatique.

ALAN That was delicious. As usual.
MARCIA Have some more there's plenty left.
ALAN No thank you, darling.
MARCIA Only fruit and cheese for afters.
ALAN I'll just have coffee in the sitting room, I think.[112]

Lors de la séquence précédemment évoquée où Marcia se blesse en taillant les rosiers, le spectateur ne peut croire que très brièvement à un incident qui viendrait rompre l'ordre établi puisqu'elle ajoute avec empressement : « Every year I cut my finger and every year Alan, when he comes home, says "Next time leave that sort of things to Mr Saxby that's why I pay him for." [113]» Pourtant quand la machinerie se grippe, Marcia effectue des gestes qui n'ont pas de place dans sa vie métronomique, des fantaisies immédiatement perceptibles dans ce contexte sclérosé que le réalisateur a mis en place au montage. Le dérèglement, propos central du film, est une fois encore appuyé par les dialogues. Le dernier soir avant le départ de Marcia, Alan s'étonne qu'elle ne vérifie pas si tout est prêt pour le repas ou un peu plus tard qu'elle ne tricote pas comme elle le fait chaque soir depuis dix ans. Le rabâchage de leur vie, qui ne supporte aucune perturbation, est doublement souligné dans les adresses de Marcia aux spectateurs et les dialogues. Une vie qui se reproduit à l'infini dans une angoissante succession de faits et gestes, déterminée par l'habitude et les normes sociales.

Contrairement aux autres films du corpus qui respectent la chronologie des événements, *Brothers and Sisters* propose une approche particulièrement complexe du temps de la diégèse. À l'évidence cette déconstruction trouve son origine dans le thriller, genre auquel est rattaché le film, mais le classique flash-back n'est pas la seule figure à laquelle Woolley a recours dans ce film. S'il abandonne les dispositifs de mise à distance du public, la complexité du cadre temporel que le réalisateur choisit ici pour la narration oblige un spectateur, qui ne veut pas s'égarer dans l'enchaînement des événements, à une vigilance accrue. Le traitement de la temporalité offre une modalité moins frontale mais efficace de refus du naturalisme. La forme de l'enquête induit un retour en arrière reconstituant les derniers moments de Jennifer Collins avant son assassinat et en parallèle l'interrogatoire de deux hommes potentiellement coupables. Le temps du film s'inscrit sur une semaine, de la nuit du meurtre le lundi 1er novembre, au lundi soir suivant après

[112] « C'était délicieux. Comme d'habitude » « Ressers-toi, il en reste. » « Non merci chérie » « Il n'y a que des fruits et du fromage pour le dessert. » « Je prendrai juste un café au salon. »
[113] « Chaque année je me coupe le doigt et chaque année Alan me dit quand il rentre à la maison "La prochaine fois laisse ce genre de choses à M. Saxby, c'est pour ça que je le paye. "»

le second interrogatoire. L'essentiel des séquences (vingt-cinq sur cinquante et une)[114] se déroule ce premier soir dont le personnage de Jennifer constitue le centre ; ceux et celles qui l'approchent ou se trouvent à proximité du lieu du meurtre apparaissent dans les scènes du lundi 1er : une amie prostituée, un client, des passants, David et son frère le Major Barratt, ainsi que les colocataires de David. Le mardi matin, la découverte du corps est filmée dans une courte séquence. Il n'est ensuite fait aucune référence aux mercredi, jeudi et vendredi. En suivant la chronologie des événements, que le spectateur ne peut reconstruire au premier visionnage, le week-end durant lequel David rend visite à ses parents et son frère constitue l'autre moment clé de la diégèse. Enfin le film s'ouvre et se clôt le lundi 8 novembre alors que David rentre de week-end, dans la maison où il vit en communauté avec Tricia, Pete et Helen. L'audition de David menée par deux policiers, est entrecoupée par les fragments des deux segments temporels principaux (lundi 1er et samedi 6 novembre), provoquant un effet de diffraction du temps. Dans ce film Woolley procède comme avec un kaléidoscope temporel de façon similaire au puzzle spatial qu'il avait créé dans son court-métrage *Kniephofstrasse*. À plusieurs reprises, un même moment est filmé en différents lieux produisant un effet de superposition temporelle perceptible par les dialogues. Lorsque David appelle ses colocataires pour le repas, la caméra le montre dans la cuisine dressant la table puis, immédiatement après, on entend le même appel dans la salle de bain où Tricia et Pete discutent[115]. Le spectateur est ainsi guidé dans la lecture complexe de la temporalité du film. Plus tard quand Tricia et David se disputent à propos de sa liaison avec Theresa, on retrouve cette superposition. David se fâche et crie « Shut up Tricia ! » qui lui répond immédiatement « Don't tell me to shut up ! ». La scène qui suit se déroule dans la chambre où Jennifer amène ses clients et alors que l'homme se déshabille on entend de nouveau ce même échange entre David et Tricia[116]. Jennifer commente « It's only neighbours. You don't get the Hilton for this price »[117]. Dans le scénario original[118], les deux plans ne se suivent pas comme dans le film (plans 80 et 217) et bien que ces répliques y figurent elles ne sont pas associées. C'est donc au montage que le cinéaste a

---

[114] Nous nommons ici séquences plusieurs plans se déroulant dans une unité temporelle qui ont cependant parfois recours à de brèves ellipses.
[115] *Brothers and Sisters,* timecode 12 :15 et 12 :24
[116] *Brothers and Sisters*, timecode 34 :05 et 36 :10
[117] « C'est juste les voisins. Pour ce prix-là, on n'a pas le Hilton.»
[118] WOOLLEY Richard, *Brothers and Sisters*, 1979, scénario original dactylographié, http://www.richardwoolley.com/Scripts.aspx, document en ligne, consulté le 14 mars 2013

choisi de les mettre en relation, insistant ainsi sur la proximité des deux lieux, la maison commune et la chambre louée par Jennifer. Cette hypothèse se confirme plus tard alors qu'elle quitte son amie pour aller prendre un taxi, quelques minutes avant son assassinat, un téléphone sonne dans une maison et Tricia appelle « David, David ! » Pete lui répond « He's gone out. » La construction temporelle complexe et le contraste entre les conditions de vie des protagonistes ne doivent pas faire oublier que les faits se déroulent dans un voisinage très proche.

L'exercice formel rejoint aussi le propos en présentant la fin tragique de Jennifer comme inéluctable, ce personnage archétype de femme prolétaire est à la fois victime de sa condition et de sa fonction. Les circonstances, quel que soit l'ordre dans lequel elles sont présentées, conduiront fatalement à la mort de la jeune femme prostituée prise au piège d'un réseau complexe de relations de domination, le déterminisme social. La chronologie est bouleversée à une double échelle : les moments à l'intérieur d'une journée et ces journées elles-mêmes à l'intérieur de la semaine ne se succèdent pas dans l'ordre. Si les pistes se brouillent, le détective Johnson qui mène l'enquête et interroge les deux frères Barratt intervient aussi douze fois en voix *over* pour donner lecture du rapport de police, combler des manques dans la narration et lever de possibles ambiguïtés sur les dates et les horaires. Aux deux tiers du film, alors que le meurtre est imminent, le rythme s'accélère et les plans assez brefs et nerveux sur Jennifer dans les rues désertes de Chapeltown sont montés parallèlement à ceux plus longs et statiques de la soirée dans la riche famille Barratt. Contrairement à un montage alterné classique les séquences intercalées ne se déroulent pas simultanément dans deux lieux différents mais avec cinq jours d'écart. Ainsi l'effet de suspense crée par le montage alterné ne porte pas sur l'issue de la dernière soirée de Jennifer Collins (on sait déjà depuis longtemps qu'elle va être ou a été assassinée), mais éventuellement sur les circonstances ou sur la mise en regard de deux vies diamétralement opposées. Le titre *Brothers and Sisters* annonce adroitement l'intrigue bipolaire du film et plus que les relations au sein d'une fratrie ce sont les classes sociales dont sont issus les quatre protagonistes et la place qu'on y laisse ou assigne aux femmes qui sont examinées.

III.3 Les personnages : casting et incarnation

Lorsque Richard Woolley fait le choix d'un cinéma représentatif et narratif, il poursuit le projet de travailler la matière cinématographique pour créer de nouvelles formes et ses variations des modes narratifs fournissent des propositions originales sinon inédites. Pourtant il reste un registre dans lequel l'expérience cinématographique apparaît moins nettement c'est celui des personnages. Ils sont en général peu nombreux dans des histoires qui s'organisent essentiellement autour de duos. Chaque personnage, et particulièrement les hommes, incarnent souvent plus qu'un individu. Ils prennent l'allure d'une synthèse concentrant les caractéristiques de genre que le réalisateur veut souligner. Richard Woolley choisit de traiter de problèmes impliquant l'ensemble de la société à travers le prisme d'intrigues privées et de conflits individuels[119]. Les débats autour du jeu d'acteurs figurent encore en bonne place dans le foisonnement qui anime le milieu du cinéma britannique indépendant des années 1980[120]. Ainsi John Caughie[121] développe la nécessité pour le cinéma indépendant de distinguer les intentions et les effets du jeu d'acteur, dans la tradition naturaliste de Stanislavsky ou de l'*Actors' Studio* ou à l'opposé des anti-naturalistes comme Kulechov, Brecht ou Bresson. Conformément à son rejet de la manipulation, on comprend que Woolley ne soit pas tenté de confier de rôles à des non professionnels[122]. Il opte pour le naturalisme et choisit des acteurs qui ont déjà une expérience : certains viennent du théâtre comme Bridget Ashburn qui interprète Sheila dans *Telling Tales*, d'autres sont des acteurs professionnels (Robert East, Carolyn Pickles…), d'autres encore ne sont que peu expérimentés, Michelle Mulvany dans *Girl from the South*[123]. Toutefois la majorité des comédiens choisis par Woolley a déjà tourné pour la télévision ou le cinéma. Le réalisateur considère que l'expérience du *jeu pour l'écran* enrichit la palette des comédiens qui fournissent alors des possibilités

---

[119] KRACAUER Sigfried, *op. cit.*

[120] En septembre 1985 la revue *Screen* publie un numéro spécial consacré au jeu d'acteur au cinéma, une série d'émission est également proposée sur ce même sujet par *Channel Four* dans le programme *The Eleventh Hour slot,* dédié à l'avant-garde cinématographique et au cinéma indépendant.

[121] Membre du comité de rédaction de la revue *Screen*, il s'exprime dans le cadre d'une série de conférences sur le jeu d'acteurs au *National Film Theatre* à Londres en 1986. Il est l'un des fondateurs du département *Film and Television Studies* à l'Université de Glasgow où il a enseigné jusqu'en 2011.

[122] Il ne rejoint pas les cinéastes comme Epstein qui reprochent aux acteurs de simuler, puisque selon lui le cinéma est une simulation, une exploration singulière qui ne sera jamais la réalité existante.

[123] Cet exemple montre d'ailleurs la difficulté d'une comédienne quasi débutante à endosser pleinement son rôle et disparaître dans son personnage.

supplémentaires de refaçonner leur prestation au montage. Le choix des comédiens se place donc à la croisée de plusieurs critères, d'une part ceux qui se situent en amont du tournage et sont principalement liés à l'acteur ou l'actrice eux-mêmes, essentiellement le type et la personnalité, et d'autre part tous les procédés cinématographiques qui font coïncider acteur et personnage. Ce typage est défini par Andrew Higson comme une stratégie d'utilisation de caractéristiques physiques pour incarner l'intériorité et le statut social d'un personnage. Le personnage est donc perçu comme une image, mais paradoxalement alors qu'il est fortement codé, il redevient plus tangible. Ainsi il illustre son propos sur le typage, ou recours au stéréotype, en citant le cinéma de Richard Woolley.

> What seems useful here is the tension between the real person and image, between the tangible and the intangible. The possibilities of such an approach can be seen in Eisenstein's films of the 20s, of course but also in the casting and acting of contemporary British independent film-maker Richard Woolley's *Telling Tales* and *Brothers and Sisters*.[124]

Curieusement il ne développe pas les raisons pour lesquelles ces deux films constituent de bons exemples de casting selon le type. Les personnages de M. Willoughby, Paul Roberts et du Major James Barratt représentent l'archétype du trentenaire britannique fortuné, incarné par James Woolley[125] dans *Telling Tales* et Robert East dans *Brothers and Sisters*. Plus que leur physique, c'est la diction, l'accent et le jeu des deux comédiens qui leur permettent d'incarner ces rôles. Dans la société britannique, l'appartenance sociale est perceptible dès les premiers mots qu'une personne prononce. La voix et les possibilités de sa modulation représentent donc un élément essentiel dans le choix d'un acteur. Le cinéaste décrit James Woolley comme un comédien d'une grande malléabilité, capable d'interpréter deux personnages dans le même film, avec un jeu plus théâtral dans les séquences en noir et blanc que dans celles en couleurs où le sentimentalisme du personnage est renforcé par l'esthétique. Il compose un personnage d'homme d'affaires désabusé et suffisamment adroit pour

---

[124] « Ce qui semble utile ici c'est la tension entre la personne réelle et l'image, entre le tangible et l'intangible. On peut trouver une approche de ce genre dans les films d'Eisenstein des années 1920 bien sûr, mais aussi dans le choix et le jeu des acteurs de *Telling Tales* et *Brothers and Sisters*, réalisés dernièrement par le cinéaste britannique indépendant Richard Woolley. » in HIGSON Andrew, « Film Acting and Independent Cinema » in *Screen*, 1986, vol 27, n°3-4, pp110-133

[125] Il a interprété peu avant plusieurs petits rôles dans le célèbre feuilleton télévisé *Upstairs Downstairs* (1971-1975)

manipuler son entourage, comme prévu dans le scénario. Ainsi James Woolley a été choisi conformément au concept du typage développé plus haut.

> He had absolutely what I wanted about that sort of person. Not quite upper-class twit, but that sort of slightly blasé, he represents, we know immediately, that type of person.[126]

James Woolley, comme Carolyn Pickles, accompagne donc Richard Woolley dans plusieurs de ses films, contredisant ainsi Andrew Higson selon qui les réalisateurs du cinéma indépendant britannique n'ont pu travailler dans un esprit de continuité et d'ensemble comme Stanislavsky, Brecht ou même des séries télévisées fleuves comme *Coronation Street*.

> British independent cinema, on the other hand, has in the main been marked by an extreme instability and discontinuity of work, making it difficult to build a close working relationship with actors, or to develop appropriate systematic and rigorous forms of training. Even if directors wanted to follow a Bressonian line -preferring *not* to work with the same actor-models more than once, in order to achieve the required effects of automaticity and non-actorliness (non theatricality)- continuity of work would be important in order to gain experience of *directing* actors.[127]

Retrouver le même comédien dans plusieurs films d'un réalisateur n'est pas chose rare mais dans le cas de Richard Woolley, comme on l'a déjà évoqué dans la première partie du chapitre, ce choix a pour vocation de participer à l'effet d'hybridation à l'intérieur de chaque œuvre. Il ne s'agit pas d'un élément greffé à d'autres pour composer un assemblage mais d'un traitement que le réalisateur fait subir à ses films dans le cours de leur fabrication. La répétition du casting renforce aussi le principe de typage à l'échelle de l'œuvre considérée dans son intégralité. Pourtant le réalisateur explique qu'après *Telling Tales*, son troisième film avec James Woolley, il a le sentiment

---

[126] « Il avait exactement ce que je voulais pour ce genre de personnage. Pas tout à fait un crétin mais plutôt une espèce de bourgeois blasé qui représente immédiatement pour le spectateur ce type de personne. » entretien avec Richard Woolley réalisé à York, le 8 novembre 2012

[127] « D'un autre côté, le cinéma britannique indépendant a été principalement marqué par une extrême instabilité et une discontinuité qui ont rendu difficile la mise en place de relations suivies avec les comédiens ainsi que la possibilité de développer toute forme rigoureuse et systématique de formation. Même si des réalisateurs souhaitaient s'inscrire dans la lignée de Bresson, préférant ne pas travailler plus d'une fois avec les mêmes modèles dans le but d'obtenir les effets nécessaires de spontanéité et de non professionnalisme (non théâtralité), la stabilité permettrait une meilleure maîtrise de la direction d'acteurs. » in HIGSON Andrew, *op. cit.*

qu'il doit trouver un autre comédien. Il considère d'ailleurs aujourd'hui que James Woolley paraît bien jeune pour les rôles qu'il lui avait confiés à l'époque. Pour *Brothers and Sisters*, les moyens du *BFI Production Board* et l'ambition du projet offrent à Richard Woolley un choix de casting plus large et s'il tient à conserver des personnages typés, il vise aussi à un réalisme plus déterminé. Robert East interprète son rôle avec une certaine morgue et une rigidité militaire qui convient au personnage du Major Barratt, digne représentant de la *upper-middle class*. Le stéréotype est modulé par l'humanité que le comédien ajoute au caractère de cet homme complexe, à la demande du réalisateur. Woolley considère que Robert East a brillamment interprété le rôle et il s'amuse d'un journaliste de *The New Standard* qui pensait que East était allé à l'encontre de la volonté du réalisateur.

> Though the parts are stereotypes, the two actors breath individual life into them and give the film specific truth rather than simply a truth to type. I imagine Mr Woolley's sympathies lie with the radical youth : but proof of how these things don't always follow the plan (and thank goodness they don't) is the way that the « male chauvinist pig » actually comes over as a more honest and indeed likeable member of society, never mind the regiment. East's performance is on perfect pitch.[128]

Peu importe si le critique se trompe dans ce qu'il imagine être la direction d'acteurs de Richard Woolley, le réalisateur se félicite d'avoir atteint son objectif grâce au talent de Robert East[129].

Dans le domaine du casting encore, Woolley pratique un autre type de répétition, qui constitue une de ses marques : confier l'interprétation de deux personnages à un même comédien. Le procédé n'est pas exceptionnel car il offre des potentialités dramatiques, dans les comédies avec la démultiplication[130], ou met l'accent

---

[128] « En dépit des rôles stéréotypés, les deux acteurs insufflent à leur personnage une personnalité propre qui donne au film une vérité distincte plutôt que des simples clichés. Je suppose que Monsieur Woolley est en empathie avec la jeunesse gauchiste mais les choses ne vont pas toujours comme on l'a prévu (Dieu merci). J'en veux pour preuve que c'est l'affreux macho qui se révèle finalement plus sincère et plus plaisant, peu importe qu'il soit militaire ou non. La performance de East est d'une extrême justesse. »
in [s.n] « Fairer Face of the Pig »,*The New Standard*, Thursday 12 March 1981, p.25

[129] Le comédien jouera d'ailleurs peu après dans une série télévisée comique *The Black Adder* aux côtés de Rowan Atkinson.

[130] Peter Sellers dans *The Mouse that Roared*, Jack Arnold, 1959 (*La Souris qui rugissait*) ou le même dans *Dr Strangelove*, Stanley Kubrick, 1964. Dans un autre genre, on pense aussi à Deborah Kerr dans *The Life and Death of Colonel Blimp*, Michael Powell et Emeric Pressburger, 1943

sur la performance de l'acteur[131]. Dans les films du corpus deux comédiens jouent des rôles doubles et si on a déjà noté que James Woolley est cantonné au registre de l'homme d'affaires, Carolyn Pickles interprète en deux films trois rôles bien différents. La dualité des propositions de jeu n'endosse pas la même fonction pour les deux comédiens. Dans *Telling Tales*, le couple Willoughby (James Woolley et Patricia Donovan) trouve son alter ego dans les séquences en couleurs avec le couple Roberts interprété par les deux mêmes comédiens, un choix de casting qui vise à mettre en évidence le dispositif cinématographique et affirmer comme le voulait Richard Woolley que malgré les apparences ils sont identiques : « Under the skin they're all the same [132]». Le réalisateur n'envisage d'ailleurs pas de faire se rencontrer les personnages interprétés par les mêmes acteurs car ce n'est pas ce champ de l'expérience formelle qu'il explore. L'interchangeabilité des rôles et l'importance de la forme entraînent le spectateur vers la compassion ou le rejet des personnages. Le cynisme de M. et M^me^ Willoughby en est renforcé alors que la maladie d'Ingrid Roberts intervient telle une circonstance atténuante à l'avidité en affaires de son époux. En revanche l'interprétation de deux personnages par la même comédienne dans *Brothers and Sisters* procède d'une autre volonté. Theresa insiste sur sa ressemblance physique avec sa sœur Jennifer et demande à David s'il ne l'a pas croisée puisqu'ils habitent le même quartier. Ce choix de casting apparaît donc tout à fait vraisemblable et ajoute à la possibilité d'un rebondissement. Le budget du film beaucoup plus confortable que ce qu'il avait connu jusque-là permet à Woolley d'organiser un casting pour ce rôle féminin véritable pivot du film. À la recherche d'une comédienne dont la palette est suffisamment large pour interpréter un rôle double, il veut aussi un visage plus attirant que glamour. Parmi la vingtaine de comédiennes auditionnées au théâtre de Leeds, Carolyn Pickles a ce visage et offre une maîtrise du jeu lui permettant de jouer dans deux tonalités de voix selon le personnage[133], Jennifer s'exprime avec une voix plus grave que celle de Theresa. Les deux femmes sont ainsi caractérisées par des différences physiques évidentes comme la couleur de leurs cheveux : l'une est brune, l'autre châtain clair. La comédienne réalise ainsi la synthèse proposée par Andrew Higson[134] dans le premier des six registres qu'il détermine pour le

---

[131] POLIRSZTOK Marion, « Exercice des émotions : Mary Pickford » in *L'Art du cinéma*, n°74-75-76, juin 2012, pp.39-62
[132] entretien avec Richard Woolley réalisé à York, le 8 novembre 2012
[133] entretien avec Richard Woolley réalisé à York, le 8 novembre 2012
[134] Ibid

jeu d'acteurs dans le cinéma indépendant et qu'il nomme *The Economy of the Voice*. Sa prestation d'actrice la place à la croisée d'un jeu cinématographique souvent uniquement caractérisé par le medium visuel et du jeu théâtral reposant essentiellement sur le medium oratoire. Elle travaille sa voix comme sa gestuelle, en variant débit, accent et tonalité ainsi que le préconise Brecht. Richard Woolley précise que, contrairement à ses autres films, tous les acteurs de *Brothers and Sisters* ont déjà tourné pour le cinéma ou la télévision ce qui facilite le travail sur le plateau et Carolyn Pickles se montre absolument remarquable.

> She was such a good film actress, she had come straight from Roman Polanski and *Tess*, […] you could see she had been trained by a cinematic person because she absolutely knew how to freeze her face but have had all the emotions, all the expressions you wanted.[135]

Soucieux du coût occasionné par de nombreuses prises, le cinéaste fait répéter plusieurs fois les scènes avant de tourner. Lorsque les mouvements de caméra sont nombreux et complexes, le jeu et la technique trouvent le temps de se mettre en place avant le moteur. Il arrive ainsi comme dans *Telling Tales* que les premières prises soient extraordinairement bonnes. Dans *Brothers and Sisters*, Woolley effectue plus de prises qu'à son habitude afin d'obtenir des gros plans impeccables sur le visage de Jennifer, un choix qu'il explique par le casting d'acteurs confirmés, auquel on peut certainement ajouter les moyens de production plus conséquents.

La comparaison entre les films et les scenarii originaux révèle une grande correspondance entre ce qui est écrit en amont et les dialogues effectivement joués. Woolley note une exception pour *Girl from the South*. Les deux jeunes comédiens Michelle Mulvany et Mark Crowshaw proposent des modifications pour leur texte quand ils pensent que les mots du scénario ne correspondent pas au langage des adolescents qu'ils incarnent. Dans les autres films, les acteurs suivent assez rigoureusement le script tout en participant à la construction de leur personnage dans l'apparence physique et la gestuelle. Ainsi Sam Dale demande au réalisateur s'il peut s'inspirer de lui pour le personnage de David dans *Brothers and Sisters*. Après quelques réticences, Woolley

---

[135] « C'était vraiment une bonne actrice de cinéma, elle venait tout juste de finir *Tess* de Roman Polanski […] et on pouvait voir qu'elle avait été dirigée par un cinéaste. Elle pouvait figer son visage tout en jouant toutes les émotions, toutes les expressions qu'on lui demandait. »
entretien avec Richard Woolley réalisé à York, le 8 novembre 2012

accepte qu'il adopte certaines de ses attitudes physiques observées sur le plateau, comme le tic nerveux de jouer avec ses ongles. Pour ce rôle délicat, les deux hommes échangent sur le personnage, son histoire, son caractère. Le réalisateur regrette toutefois que le comédien n'ait pas tout à fait réussi à rendre la part d'humour qu'il avait imaginée. Sam Dale interprète un personnage extrêmement tendu, ce qui se justifie puisqu'il est suspecté du crime. Richard Woolley ne révèle cependant jamais qui est le coupable et les deux comédiens masculins doivent jouer avec cette incertitude même s'ils se sont forgé chacun un point de vue sur leur responsabilité. Sam Dale pense que David peut bien être le meurtrier et Robert East est presque convaincu que le Major Barratt n'est pas coupable. Au fur et à mesure du tournage, une sorte de mythe se construit sur l'identité du véritable coupable qui sera dévoilée à la toute fin. Le cinéaste ne contredit pas cette supposition sans jamais révéler quoi que ce soit. Il est persuadé que si l'on donne un nom au coupable les personnages masculins se sentiront exonérés de toute responsabilité et interpréteront moins bien leur personnage. Carolyn Pickles ne questionne pas Richard Woolley pour savoir qui assassine Jennifer, en revanche pour mieux habiter ses personnages, elle visite la riche campagne du Yorkshire, imagine dans quelle maison pourrait travailler Theresa et discute avec des bonnes d'enfants. Elle s'intéresse également à la relation qu'entretenaient les deux sœurs qui semblaient très proches. On comprend que Theresa est très affectée par la mort de sa sœur et que les circonstances renforcent sa peine. Elle ne méprise pas sa sœur qui se prostitue ressentant qu'elle pourrait mener une même vie similaire à celle de Jennifer. En écho aux frères Barratt présentés comme les deux revers d'une même médaille[136], Woolley expérimente avec les personnages de soeurs un autre procédé pour signifier la condition commune aux jeunes femmes de la classe ouvrière.

Les films du corpus offrent peu de personnages secondaires et sont tous organisés autour de couples. Les enfants des protagonistes ne sont bien souvent qu'une photographie encadrée sur une cheminée, des silhouettes qui traversent rapidement le champ ou encore des voix *off* rappelant lointainement leur existence. Pourtant dans *Waiting for Alan*, la cuisinière M^me^ Betts constitue une esquisse de personnage secondaire qui n'apparaît à l'écran que deux fois. Bien qu'il soit l'objet d'une discussion

[136] cf p. 84

entre elle et sa patronne[137], le mari M. Betts, n'est pas même une voix au téléphone s'inquiétant de la disparition de son épouse, puisqu'on comprend la situation à travers les mots de Marcia qui lui répond. Le projet original comportait trois autres téléfilms racontant la même histoire du point de vue des autres personnages : M^me^ Betts et les deux époux. On imagine ainsi que le couple Betts aurait gagné en épaisseur, comme Sheila et Bill Jones dans *Telling Tales*. Car c'est au travers des personnages que Woolley anime ses réflexions sur les questions de genre et de classe. La comédienne Carolyn Pickles est la seule de tous les acteurs choisis par Woolley à incarner des rôles de femmes issues de milieux sociaux différents. Alors que le réalisateur insiste sur les intérêts distincts des femmes selon leur classe sociale, il lui confie des rôles dans lesquels elle peut développer des qualités de jeu sans rester enfermée dans une catégorie de personnages et au-delà de tout typage.

[137] Quand elle explique qu'elle se hâte de rentrer pour préparer le thé de son mari, Marcia s'en étonne pensant qu'il est au chômage. M^me^ Betts répond, qu'en effet, il est bien au chômage mais qu'il continue à prendre le thé.

IV. Un dévoilement des rapports sociaux de sexe

De manière évidente et récurrente, Woolley présente ses personnages par leur appartenance à des groupes sociaux : les membres de la *upper middle class*[138] et ceux de la classe ouvrière, mais le cinéaste s'attache aussi à faire apparaître une autre catégorisation plus immuable : les hommes et les femmes. Les films du corpus représentent avec une certaine habileté « la friabilité du couple et […] l'altérité sociale, psychologique et sexuelle des personnages[139] ». Sans se limiter à une lecture exclusivement genrée de la société, il propose des mises en scène de la conjugalité qui révèlent la place de chacun dans le foyer. Cette question des rapports sociaux de sexe qui est à la fois le cadre de références et l'objet de l'œuvre de Woolley parcourt en conséquence toute notre recherche. Si nous tenons à lui consacrer un chapitre spécifique c'est qu'il nous semble nécessaire d'aborder les films à travers ce prisme. Dans une première étape qui institue le foyer en tant que lieu privilégié et naturel des rapports sociaux de sexe, nous examinerons la façon dont est représenté cet espace, les personnages qui l'habitent et les relations qu'ils entretiennent. Puis nous explorerons l'origine et les motifs de dysfonctionnements du couple progressant de la sclérose du quotidien au crime domestique.

[138] Richard Woolley parle pour ses personnages de middle-class, pourtant il nous semble qu'ils appartiennent bien à cette classe riche, possédante et éduquée. Les enfants sont élevés, souvent en internat, dans les *Public Schools* et s'expriment dès le plus jeune âge dans un anglais qualifié de *Received Pronunciation*. Cet accent ne marque pas une provenance géographique mais l'appartenance aux classes sociales supérieures.

[139] RAUGER Jean-François, « Il n'y a plus de raccords sexuels », in AUMONT Jacques (dir), *La Différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Paris, Cinémathèque française, 2000, pp 153-164

IV.1 Le foyer *in vitro*

Comme un écho à l'affirmation des années 1970 « le privé est politique[140] » Woolley situe ses films dans les lieux du quotidien : maisons ou appartements, cuisine, salon, chambres à coucher… L'appartement de *Drinnen und Draussen* est situé dans un ancien magasin doté d'une vitrine, il livre l'intimité de cet intérieur au regard des passants en même temps qu'elle est montrée au spectateur. Le réalisateur a tourné dans la communauté où il vivait à l'époque qui représente plus une stylisation qu'un foyer classique. Ainsi ce court-métrage s'apparente à la construction et la mise en place d'un système que Woolley va répéter dans ses films suivants. Les protagonistes fournissent eux-mêmes le cadre théorique dans lequel analyser leur relation de couple et leur relation au monde. Cet espace se limite à une zone rectangulaire bornée à gauche et à droite par deux murs pleins et par une paroi de verre au fond. Le quatrième mur est invisible puisqu'il s'agit à peu de choses près, de la ligne le long de laquelle évolue la caméra, une zone qui n'est jamais montrée en contre-champ. À plusieurs reprises la caméra pénètre cet « espace bocal » tout en restant à l'extérieur puisque cette approche s'effectue par des zooms. Le garçon et la fille, ainsi nommés dans le générique de fin, sont confinés dans cet espace et contraints de s'exposer. Toutefois cette exposition paraît volontaire et assumée dès lors que le film leur offre la possibilité de développer un discours, au sens littéral, qu'ils livrent au spectateur. La sensation d'enfermement est atténuée par les regards à la caméra qu'ils prennent à témoin et qu'ils utilisent comme vecteur de leur déclaration. Les protagonistes s'inscrivent dans une démarche complexe d'expérimentation en apparaissant tels des cobayes volontaires et participatifs qui adressent eux-mêmes leur démonstration à l'opérateur derrière la caméra et à un spectateur potentiel dans un mouvement exponentiel. Les deux personnages défendent tour à tour les valeurs prônées par le capitalisme et celles qui régissent le communisme de l'Est. Dans le premier système, le bien-être que procurent l'amour ou la famille les protège du monde environnant et de l'extérieur ; alors que dans le second c'est *Le Parti* qui veille sur eux et les apaise. La synthèse de ces deux raisonnements en apparence antagonistes se dessine à la fin du film lorsque la lecture d'ouvrages politiques met en

[140] La phrase « The personal is political » apparaît en 1969 sous la plume de Carol Hanish, une militante féministe du groupe *New York Radical Women*. Elle ouvre ainsi la voie à une prise en compte de la place des femmes dans leur quotidien et démontre combien celle-ci est éminemment politique.

lumière que les deux systèmes visent à aliéner les individus qui font ainsi perdurer chaque système. La seule possibilité d'émancipation se trouve donc à l'extérieur « Draussen » et l'homme puis la femme quittent la pièce, l'intérieur « Drinnen » qui, en dépit de son apparent confort, les prive de liberté. On peut avoir la sensation que le réalisateur joue comme s'il s'essayait à un genre. Avec les comédiens d'abord, qu'il met en scène selon un procédé qui dépasse les conventions classiques du cinéma, il les anime telles des marionnettes, ce qui contrarie l'existence de personnages qui auraient une psychologie unifiée, une histoire, un caractère intrinsèque. Ils représentent tous deux des archétypes d'homme et de femme vivant dans la société industrialisée et semblent plus délivrer un discours politique qu'être porteurs d'un texte qu'ils auraient fait leur. Les deux comédiens prêtent leur voix au réalisateur notamment à travers la lecture d'extraits d'ouvrages comme l'*Introduction générale à la critique de l'économie politique*[141] de Karl Marx. Avec ce film Richard Woolley tient absolument à intégrer des comédiens sans pour autant raconter une histoire, d'autant que cette troisième voie à construire entre capitalisme et stalinisme est absolument évidente dans les milieux qu'il fréquente à l'époque.[142]

Cette volonté de mettre en lumière ce qui reste souvent dissimulé parce que privé, devient ainsi essentielle dans l'œuvre de Woolley et jusqu'à *Waiting for Alan* il met en scène des situations plus réalistes tout en maintenant des archétypes de personnages féminins et masculins. Les films du corpus présentent donc principalement des scènes d'intérieur tournées dans l'interface entre public et privé que représente le salon et dans les espaces de l'intimité, la chambre à coucher et la salle de bain. La cuisine n'apparaît que lorsque des domestiques y travaillent ou chez les ouvriers. Le seul lieu public diégétisé est le pub, dans lequel le Major Baratt tient absolument à se rendre avec son frère, pour y observer une certaine couleur locale[143]. Dans ce même film *Brothers and Sisters*, s'ajoute bien évidemment la rue, lieu public pour une femme publique et représente à ce titre le lieu de travail de Jennifer qui se prostitue. C'est donc au plus près de leur quotidien que l'on découvre les personnages sans fard, qui se montrent aux spectateurs comme à leur conjoint. Il n'y a guère de pensées qui restent cachées ou

[141] À l'exception du Manuscrit de Marx et de *Politische Ökonomie des Sozialismus in der DDR* de Paul Lieber et Udo Freier, les ouvrages cités ne sont pas clairement identifiables.
[142] Richard Woolley, interview dans les bonus du coffret DVD *The Films of Richard Woolley, An Unflinching Eye*, BFI – YFA, 2011, DVD 1, *Part 1 : The Berlin years : 1973-1975*, timecode 13 :44
[143] Le quartier de Chapeltown, où se situe l'action, est peuplé d'une importante communauté afro-caribéenne.

connues des seuls spectateurs, elles sont toutes explicitement formulées dans les dialogues, vecteurs principaux de l'exposition des relations entre les individus. Les personnages sont souvent montrés en couple dans une relation disséquée par le réalisateur. Le duo représente ainsi un autre caractère récurrent des films du corpus : en premier lieu les couples conjugaux, mais aussi des duos employé-patron ou encore de frères et de sœurs. *Brothers and Sisters* propose un réseau de relations plus complexe que les autres films et quoi qu'en dise le réalisateur, on peut considérer que David est le personnage central du film. C'est le seul de tous les personnages du corpus que l'on observe avec sa compagne et sa maîtresse, mais également ses deux parents, son frère et ses amis. Il incarne en quelque sorte un alter ego du cinéaste, comme le confirment des scènes coupées au montage ou non tournées dont il subsiste des traces dans le scénario original[144]. Le dilemme auquel il est confronté dans ses rapports avec les femmes fait naître chez lui un sentiment profond et permanent de culpabilité : il ne cesse de remettre en question des relations de domination tout en tirant un bénéfice de sa place dans les rapports sociaux de sexe. Richard Woolley veut parler de ce qu'il connaît et cette honnêteté intellectuelle et politique résonne avec la fameuse question « d'où parles-tu, camarade ? » tout autant posée en Grande-Bretagne qu'en France dans les années 1970. « Autrement dit, à partir de quelle pratique concrète, de quelle réalité pratiquée ? […] Au nom de quoi, de qui ? Depuis quelle position de pouvoir ? Depuis quel moule ou quel modèle d'inégalité ? [145]» À cette question renouvelée lors de notre rencontre, le réalisateur explique que, suite au décès de son père, il a vécu dans un monde essentiellement féminin. Sa prise de conscience de l'oppression dont les femmes étaient victimes est aussi renforcée par des expériences similaires à l'internat, où il a été soumis au pouvoir et à l'autorité malveillante d'élèves plus âgés.

Dans ce « cinéma-laboratoire du couple »[146], la relation conjugale constitue le noyau de chaque film, moins cependant dans sa dimension amoureuse qu'en tant que cellule familiale. Les gestes d'amour sont peu présents, et les relations sexuelles ne sont figurées que dans le cas du viol (*Illusive Crime*) et ne sont évoquées qu'en termes de

---

[144] WOOLLEY Richard, *Brothers and Sisters*, 1979, scénario original dactylographié, http://www.richardwoolley.com/Scripts.aspx, document en ligne, consulté le 14 mars 2013

[145] COMOLLI Jean-Louis, *op. cit*, p. 464

[146] Ce terme est emprunté à Jacqueline Nacache, elle l'utilise à propos des films d'Antonioni, Bergman, Godard, Cassavetes… dans NACACHE Jacqueline, *Mise en scène de ménage, un motif de la conjugalité au cinéma* in AUMONT Jacques (dir), *La Différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Paris, Cinémathèque française, 2000, pp 371-391

procréation, de prostitution ou d'adultère. Le major Barratt, questionné pas son frère sur ses relations avec sa femme Sarah, lui répond qu'il a *produit deux enfants*, M^me^ Willoughby soupçonne son mari d'une aventure extra conjugale avec Ingrid Roberts, Tricia se dispute avec David à propos de sa relation cachée avec Theresa… Seuls Paul et Ingrid Roberts (*Telling Tales*) semblent vivre une histoire d'amour heureuse aussitôt disqualifiée par un traitement cinématographique caricatural. Lorsque Theresa et David (*Brothers and Sisters*) s'apprêtent à faire l'amour, toute sensualité est rejetée par le dialogue et la situation.

THERESA	Eh ! Should we do it then? That's why we are here for, after all.
DAVID	Well, we don't have to be quite that clinical, do we?
THERESA	I'm not being clinical David, but I have to take me clothes off if I'm going to enjoy it.[147]

La relation sexuelle, dénommée *it* par Theresa, n'a pas lieu puisqu'elle doit retourner au travail quand les enfants dont elle est la gouvernante l'appellent. Si David et Theresa veulent se retrouver plus intimement ils devront attendre la nuit et se glisser discrètement dans la chambre de David. Car en dépit de ses idées larges David ne peut assumer sa relation avec Theresa face à sa famille. Lorsqu'elle lui reproche de ne pas voir pris de ses nouvelles depuis l'assassinat de sa sœur, David répond qu'il ne pouvait l'appeler sans risquer que ses parents ou son frère comprennent qu'il y avait quelque chose entre eux. Cette séquence qui a lieu le samedi est à rapprocher de la scène entre Tricia et David montrée quelques minutes plus tôt, mais qui se déroule le soir du meurtre. Ce que Tricia reproche particulièrement à David, c'est qu'il garde le contrôle sur tout. Ce qu'il dit et ne dit pas puisqu'il a décidé, seul, que sa liaison avec Theresa n'était qu'une aventure passagère et secrète. Tricia développe un discours très argumenté sur la manipulation qu'exerce David sur les deux femmes et ce qu'elles doivent savoir ou non. Elle se fait ainsi la porte-parole des revendications féministes quant aux relations amoureuses et sexuelles qui, sans prôner le mariage, exige la confiance et le respect des individus. Alors qu'elle replace en voix *off* cette histoire particulière dans le contexte général de la domination masculine, le visage de David apparaît dans une série de gros plans révélant son malaise et combien il se sent piégé comme il le dit. De la même

[147] « Theresa : Alors, on le fait ? C'est pour ça qu'on est là après tout ! David : On n'est peut-être pas obligés d'être si mécanique ? Theresa : Je ne suis pas mécanique, mais il faut bien que j'me déshabille si je veux en profiter. » *Brothers and Sisters* Time code 47 :04

manière, Theresa lui fait remarquer que c'est lui qui semble avoir de la peine à assumer la situation alors qu'il avance cet argument pour s'opposer à Theresa qui aimerait rencontrer une femme intelligente et féministe comme Tricia. Les scènes procèdent toutes deux en isolant chacun des deux personnages dans un cadre différent et insistent par des gros plans sur l'embarras de David. Dans la galerie de portraits dessinés par Richard Woolley, Tricia et David tiennent ainsi la place singulière de messagers du réalisateur au même titre qu'Helen et Pete leurs colocataires engagés dans le militantisme et ayant choisi un mode de vie communautaire alternatif à la classique cellule familiale.

Les femmes de la bourgeoisie sont représentées par Linda Larcher (*Illusive Crime*), M^me^ Willoughby et Ingrid Roberts (*Telling Tales*), Sarah Baratt (*Brothers and Sisters*) et Marcia Johnson (*Waiting for Alan*). Ces cinq femmes vivent dans le luxe et l'oisiveté que leur offre la position confortable de leur époux. Absolument dépendantes économiquement elles sont traitées ainsi que le dit M. Willoughby comme des épouses *fonctionnelles*[148]. Quand M^me^ Willoughby aborde son projet de divorce et la pension qu'il lui verserait, il répond « You will, as one might say, cease to be my property. And I shall not, to use a business phrase, have any more shares in you and I don't take responsibility for something I don't own[149] ». Toutes ces femmes ne représentent en effet qu'une possession de leur mari parmi d'autres et la voix *over* qui raconte l'idylle naissante entre Paul Roberts et Ingrid résume en quelques mots : « He had a house, a decent car and a good business but he was lonely. Perhaps now he had found a wife[150] ». Si elles veulent maintenir leur rang, ces femmes doivent obéir aux codes sociaux et à leur époux, qui dans ce système détient le pouvoir absolu. Comme les femmes de la classe ouvrière, elles sont responsables de la bonne tenue du foyer et de l'éducation des enfants. On voit dans chaque film que les tâches domestiques sont déléguées à une cuisinière, une femme de ménage et une bonne d'enfants, quant aux travaux d'extérieur comme le jardinage, ils sont confiés à des hommes. Dans la bourgeoisie, les femmes sont donc à l'instar des hommes, des patronnes qui dirigent une micro-entreprise, donnant des ordres, se plaignant de la difficulté à trouver du bon personnel de maison, s'enquérant des nouvelles de la famille des employés… Mais cette sollicitude n'est dictée que par les

---

[148] « a functioning wife » *Telling Tales*, time code 12 :07

[149] « Tu cesseras alors, comme qui dirait, d'être ma propriété. Et il n'est pas question, comme on dit dans le langage des affaires, que je continue à investir sur toi et que j'engage ma responsabilité pour quelque chose que je ne possède pas. » *Telling Tales,* time code 12 :20

[150] « Il avait une maison, une voiture convenable, une affaire qui marchait bien, mais il était toujours seul. Peut-être venait-il de trouver aussi une épouse. » *Telling Tales* time code 24 :44

règles de la bienséance et n'esquisse aucune trace d'empathie liée à leur condition partagée de femmes. Elle s'apparente davantage à une version féminine du paternalisme. Dans le débat sur l'existence d'intérêts communs à toutes les femmes qui transcenderaient leur position sociale, Woolley, à l'époque membre de l'organisation révolutionnaire socialiste féministe *Big Flame*, reste résolument aux côtés de ceux et celles qui pensent que les revendications féministes ne sont pas secondaires.

> I had my biggest argument ever with Ken Loach about this because […] he said "*Brothers and Sisters*, yes but you're going by women too much". Because he's a real actually hard-nosed, old-fashioned, pre-feminist socialist, and he still is. In his films he's got a bit better. We had an enormous discussion I said : "to me you can't distinguish the two". He was almost of the school like "when we've won the revolution we will let you have a go"[151].

Ainsi dans *Telling Tales*, la revendication d'égalité des salaires entre femmes et hommes de l'usine où travaille Bill est traitée bien différemment de ce que Nigel Cole donne à voir dans son film *Made in Dagenham*[152]. Dans cette comédie sociale, les ouvrières se heurtent aux mêmes réticences de leurs collègues masculins et maris, mais rencontrent le soutien de l'épouse du directeur qui déclare dans un grand moment lacrymal : « I have a First Class Honours degree from one of the finest universities in the world and my husband treats me like a fool. Don't give up ! [153] ». Face au conflit qui oppose les ouvriers et les ouvrières à leur patron risquant de bloquer la vente de l'usine de son mari, M^me^ Willoughby reconnaît immédiatement où se situe son intérêt. Pour obtenir un divorce qui lui assurera une pension confortable, elle n'hésite pas à jouer un mélodrame et saboter ainsi le projet de grève qui menace ses projets d'émancipation[154]. Quoi qu'il en soit et pour autant manipulatrice qu'elle est, M^me^ Willoughby n'en reste pas moins sous la domination de son mari.

---

[151] « J'ai connu ma plus grande querelle avec Ken Loach quand il m'a dit : "*Brothers and Sisters*, d'accord. Mais tu prends trop le parti des femmes." En fait c'était vraiment un socialiste d'avant le féminisme, buté et vieux jeu. Il l'est toujours d'ailleurs. Il s'est un peu amélioré dans ses films. On a eu une grande discussion et je disais "Pour moi il n'est pas possible de faire la distinction entre les deux". Il est de l'école de ceux qui disent : "quand on aura fait la révolution, vous aurez votre place". »

[152] Curieusement, le titre choisi pour l'exploitation en France est *We want sex equality* (Nigel Cole, 2011).

[153] « Je suis brillamment diplômée d'une des universités les plus prestigieuses au monde et mon mari me traite comme une idiote. Surtout ne lâchez pas ! »

[154] Au cours d'une conversation avec Bill le syndicaliste, elle l'informe de la maladie incurable dont est victime Ingrid Roberts, la femme du patron. Puis elle déclare à son mari qu'elle a réalisé une performance théâtrale digne d'un Oscar.

De retour au domicile, les employées, quant à elles, doivent continuer leur travail et débutent une seconde journée au service de leur mari. Sheila, lassée de la passivité de Bill, exprime très clairement ce point de vue en lui demandant de l'aider à la maison ou de la payer décemment. Ses reproches et revendications recoupent ceux qui sont formulés par M[me] Willoughby : les deux époux qui ne pensent qu'à manger et lire le journal sont profondément ennuyeux. La scène de ménage survient de façon assez inattendue chez les Willoughby où la vie semble sereine et parfaitement réglée mais le spectateur saisit très rapidement le fondement des critiques. L'exaspération de Sheila est moins surprenante car la scène arrive après quarante-quatre minutes au cours desquelles elle est toujours à la tâche. Dans les deux cas « il n'y a pas, ou très peu, de composition du couple dans le cadre ; c'est sans cesse, l'un des époux qui chasse l'autre[155] ». Dans leur maison spacieuse, les Willoughby sont symboliquement séparés par une longue table et ils apparaissent alternativement dans de très gros plans soulignant à plusieurs reprises chez le personnage féminin l'aisance matérielle : sa main ornée d'une bague, posée à côté d'un verre de cristal et d'un chandelier en argent. Comme la caméra, le divorce qu'elle demande se focalise très vite sur les questions d'argent. Le ton policé du couple Willoughby contraste cependant avec l'emportement de Sheila et son mari qui haussent la voix chacun leur tour. Bill médusé se demande d'où viennent ces récriminations et cite sa belle-mère.

> BILL Where you're getting this from? I'm not your boss like the Willoughbys, I'm your husband. You've been worrying about things too much lately. Like your mother says: "too much thinking starts the spirit sinking."
> SHEILA Me mother's got a nice turn of phrase, hasn't she? Another favourite of hers "Find a good wife and you have friend for life."[156]

Les personnages de mères ne sont pas d'un grand secours pour ces femmes qui tentent de s'émanciper. Elles ont transmis les valeurs de la société patriarcale à travers l'éducation qu'elles ont donnée à leurs enfants, par l'intermédiaire d'une gouvernante ou sans intermédiaire selon leur milieu social. La reproduction et l'acceptation des rôles genrés sont une nouvelle fois soulignées par le biais des

---

[155] NACACHE Jacqueline, *op. cit.*
[156] « Mais où vas-tu chercher tout ça ? Je ne suis pas ton patron comme les Willougby, je suis ton mari. Tu te tracasses trop ces temps-ci. Comme dit ta mère : "À trop cogiter on finit par déprimer" » « Ma mère est spécialiste de ce genre de tournures. Elle aime bien aussi "Trouve-toi une bonne épouse et elle sera ton amie pour la vie." » *Telling Tales,* time code 47 :21

dialogues. On ne voit que peu de mères à l'écran[157], mais toutes rejoignent la mère de Sheila déclarant qu'il vaut mieux ne pas trop penser quand on est une femme. Ainsi, M^me^ Willoughby se plaint des idées rétrogrades de sa mère qui l'a éduquée à devenir une bonne épouse et maîtresse de maison car cette dernière ne supporte pas ces femmes qui font carrière. Les femmes endossent ainsi la responsabilité de leur domination produisant un discours moins simpliste qu'il n'y paraît. En élevant les jeunes filles dans l'attente de l'âme sœur ou du bon parti les mères occultent l'implacable désenchantement que produit la conjugalité, peut-être par crainte de remettre en question leur propre vie. Le mariage, qui fournit souvent au cinéma dominant une conclusion heureuse, est chez Woolley un point de départ exclu de la temporalité du film. De cet événement hors temps filmique découlent les situations qu'il nous donne à observer. Il effectue un bond en avant comme pour signifier « on connaît déjà tout cela, regardons plutôt ce qui se passe vraiment dans les couples ». Le foyer devient alors une éprouvette où les personnages sont saisis dans des situations du quotidien qui pourraient s'apparenter à des processus d'incubation.

IV.2 De la routine domestique au crime

Plus qu'un état de conflit permanent le foyer est le lieu rituel où les femmes sont maintenues symboliquement en captivité. Le cinéma de Woolley dramatise la banalité et met en relief cette donnée intrinsèque de la vie quotidienne. Des films comme *Telling Tales* et *Waiting for Alan* ont la particularité de se centrer sur la trivialité et de la scénariser dans une progression narrative. Woolley fait des films *sur rien* [158], ou disons plutôt qu'il dissèque un ordinaire absolu, dans son processus et ses potentialités de dénouement dramatique. Les personnages masculins semblent s'accommoder d'une planification du quotidien qui leur laisse cependant des possibilités d'écarts. John

[157] Seules les mères de Paul Roberts dans *Telling Tales* et celle de James et David Barratt dans *Brothers and Sisters* sont incarnées pas des comédiennes.

[158] La référence à Flaubert est discordante car il ne s'agit pas exactement de concevoir une « pure action stylistique, en l'absence de tout contenu », comme l'écrivait Roland Barthes, bien que dans ses premiers courts-métrages Richard Woolley s'engageait dans cette voie. Cette image du *rien* reflète ici l'insignifiance de la situation et s'apparente au contenu.

Larcher (*Illusive Crime*) est retardé par sa rencontre avec un ancien ami avec qui il prend le temps de discuter alors que sa femme l'attend. Bill (*Telling Tales*) a prévu de se rendre à une réunion syndicale le samedi soir, habituellement passé en famille. Alan (*Waiting for Alan*) s'offre une relation régulière avec la jeune femme qui s'occupe de ses enfants. Le Major Barratt (*Brothers and Sisters*) rend occasionnellement visite à des prostituées et régente la vie de sa famille comme celle de ses hommes dans l'armée. David entretient une relation avec Theresa, en cachette de crainte qu'elle ne menace son couple. Ainsi, comme le déclare Theresa, les deux frères Barratt font la paire et sont tous deux issus du même moule, bien que se conformant à des valeurs opposées.

THERESA He upset you, did he?
DAVID No it's not him, it's me. God, he's such a bastard.
THERESA Two of a kind you brothers. At least, he's an honest bastard.[159]

Les femmes sont au service des personnages masculins, à qui elles fournissent un soutien dans l'ombre, qui leur permet l'accomplissement personnel, social et professionnel auquel ils aspirent. Cette vision des relations homme-femme est d'autant plus pessimiste que les films se limitent souvent à la banalité du quotidien. Woolley ne met en scène que peu de disputes qui pourraient faire progresser la situation au sens dramatique et dans le réel. Les femmes semblent totalement piégées dans le système patriarcal et ses déclinaisons : couple, famille, travail et peu d'entre elles sont déterminées à s'en échapper. Linda (*Illusive Crime*) se réfugie dans un discours subversif sur l'ordre établi qui fait d'elle une contestataire à mater. De manière étonnante, il ne suscite chez elle aucune velléité de révolte dans son couple et elle accepte de se conformer à ce que son mari attend d'elle. Comment est-il possible qu'une femme dotée d'une conscience si aiguë des mécanismes de domination à l'œuvre se laisse enfermer ainsi par les conventions ? On peut émettre l'hypothèse que le cinéaste ne se sent pas légitimé à montrer ce que pourrait être l'émancipation des femmes par elles-mêmes, et qu'il préfère ne pas s'exprimer à leur place. Pourtant il met en œuvre à l'excès ce que Laura Mulvey analyse à la même époque dans le cinéma dominant. Son regard de cinéaste masculin construit un dispositif, lui-même prolongé par le regard des

[159] « Ça t'a secoué ce qu'il t'a dit, hein ? » « Non, c'est pas lui, c'est moi. Mais quel salaud ! » « Vous faites bien la paire les deux frères. Lui, au moins c'est un salaud honnête. » *Brothers and Sisters,* Time code 1 :14 :50

personnages masculins dans le film et transforme le corps de Linda en objet morcelé[160]. Cet éclairage confirmerait les propos de Richard Woolley enclin à considérer ses films comme des prospections plutôt que des pamphlets[161]. Il en résulte néanmoins un sentiment dépressif de fatalité que l'on retrouve dans les oeuvres suivantes jusqu'à *Waiting for Alan*. La volonté d'émancipation de M^me^ Willoughby (*Telling Tales*) se limite à quitter son époux présent pour en trouver un autre qui l'entretiendra à son tour. Sheila s'évade en pensant à la nouvelle vie de son amie d'enfance qui s'est enfuie après que son mari l'ait frappée. Mais les énormes difficultés auxquelles Barbara doit faire face pour reconstruire sa vie refreinent ses propres aspirations et Sheila se console en prenant des tranquillisants. Son mari qui ne s'est aperçu de rien jusque-là s'en étonne, ne comprenant pas ce qui peut la rendre nerveuse. Quand elle tente de lui expliquer les longues journées, le travail domestique non partagé, l'éducation de leur fils… Bill lui conseille de reprendre une pilule et de se reposer un peu. À l'exception de Barbara, engagée avec ses collègues femmes dans une lutte syndicale et d'Helen et Tricia, les deux militantes féministes de la communauté de *Brothers and Sisters*, toutes ces femmes sont isolées et doivent supporter leur lot sans aucun soutien extérieur. Ainsi le réalisateur insiste sur la nécessité du collectif pour exister en tant qu'individu, un discours aussi pertinent soit-il, n'a de poids que porté par une dynamique. À travers ce dévoilement des oppressions, il aspire à une prise de conscience des spectateurs, poursuivant celle qu'ont amorcée les personnages.

Ce sont donc des événements, parfois anodins, comme la réactivation du souvenir de Barbara Morgan, qui offrent aux personnages féminins une possibilité de distance sur leur condition et qui passe toujours par le discours. Barbara, personnage non incarné à l'écran, et Marcia sont les deux seules femmes à réaliser leur affranchissement. On suppose dans la dernière scène de *Waiting for Alan* que M^me^ Betts a elle aussi choisi la liberté, toutefois le plan sur le train qui défile devant la caméra et nous la laisse entrevoir est plus une anticipation sur le second volet qui devait constituer cette série de téléfilms, comme prévu à l'origine. Le mouvement du train les conduit toutes deux vers un avenir qu'elles ont décidé par elles-mêmes, pour elles-mêmes. Les femmes sont donc irrémédiablement contraintes de quitter les hommes si elles aspirent à la liberté. Des hommes, qui dans les films de Woolley, ne peuvent que les dominer plus ou moins

[160] MULVEY Laura, *op cit*.
[161] cf supra p. 42

délibérément. Le paroxysme de cette domination se manifeste dans leur appropriation du corps des femmes, souvent dans la violence physique. Dave frappe Barbara quand elle exprime ses réticences à déménager pour Londres et le suivre dans son nouveau travail. En l'absence de sa femme, Alan se glisse tous les samedis matins dans la chambre de la « nanny » pour coucher avec elle. Linda est violée par des policiers qui veulent la soumettre à leur autorité puis par son mari qui réaffirme ainsi qu'il dispose d'elle à sa guise. Jennifer est assassinée parce qu'elle se trouve dans la rue, la nuit, comme au mauvais endroit, au mauvais moment. On peut s'étonner de cette systématisation qui tendrait à signifier comme sur l'affiche de *Brothers and Sisters* que tous les hommes sont capables de telles violences. Chaque femme serait ainsi une victime potentielle et chaque homme un agresseur en puissance. Un raisonnement manichéen qui provoque le malaise, mais ne doit pas effacer l'intérêt des films et des questions qu'ils soulèvent.

> In a way I was taking from a man's position a radical feminist position which were all men are bad, you forget about all that liberal crap, there are nice men and not nice men, they're all awful […] It was driven by the emotion that men are at that time for me, something you've got to open up to investigation at all levels. You can't say "Right, let's have the cathartic ending, the major did it", it would be the easy target.[162]

La radicalité du propos s'accorde avec le style de Woolley qui considère que les rapports sociaux de sexe ne peuvent être éludés. Et puisque cette question correspond à son engagement personnel et politique il choisit de la placer au centre de son cinéma. La question du genre représente « toujours un problème de cinéma très concret. Elle se joue dans l'écriture, dans le positionnement de la caméra, dans le choix des échelles de plan, dans la clarté du son, de l'image, de l'éclairage, du montage, etc.[163] »

---

[162] « D'une certaine façon, j'adoptais de mon point de vue masculin, la position des féministes radicales pour qui tous les hommes étaient mauvais. Il fallait en finir avec ces foutaises des esprits ouverts qui considèrent qu'il y a des hommes gentils et d'autres qui ne le sont pas, ils sont tous horribles […] C'était porté par le sentiment que les hommes, à ce moment-là, représentaient un champ d'investigation à tous les niveaux. D'accord, on aurait pu choisir la fin cathartique, c'est le militaire qui a fait le coup, mais ça aurait été trop facile. » entretien avec Richard Woolley, réalisé à York, le 8 novembre 2012

[163] SAN MARTIN Caroline, « David Cronenberg, la polysémie du genre » in *Lignes de fuite, la revue électronique du cinéma*, http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_167.pdf, document en ligne, consulté le 10 juin 2013

V. Le traitement paradoxal de l'espace

Les films du corpus sont essentiellement composés de scènes tournées en intérieur, dans des lieux cernés par une caméra qui évolue en suivant les limites des espaces diégétiques contraignants. Woolley doit composer avec de vrais murs dès lors qu'il n'a probablement ni le désir, ni les moyens de filmer en studio. Il dessine ainsi peu à peu ces espaces dans une répétition de plans et par un mouvement englobant qui se resserre sur les lieux symboliques du couple et du quotidien, la chambre à coucher et la cuisine. Cependant l'espace du cinéma ne se limite pas à sa circonscription dans un cadre qu'il soit celui de l'objectif, de l'écran, ou même encore par des *écrans seconds*[164] composés dans l'image. Il se définit également par ce qui en est exclu et dont il reste une trace, qu'elle soit visuelle ou sonore. Richard Woolley s'empare de ce jeu, *dans* et *hors* le cadre, en développant cet antagonisme sur des échelles différentes. *Drinnen und Draussen*, premier film chronologique du corpus, inaugure cette série dès son titre qui souligne la prégnance de ce paradoxe dans l'univers d'un cinéaste, qui s'il donne à voir l'espace privé du couple ou de la famille, l'éclaire d'une revendication politique donc publique.

[164] L'expression est empruntée à Christian Metz, dans le chapitre « Les écrans seconds, ou le rectangle au carré » dans METZ Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 71-83

V.1 Cadres et reflets : des images circonscrites

Le cadre, en tant que choix d'un point de vue à partir duquel le réel sera perçu, s'inscrit chez Woolley dans une démarche d'analyse politique et de narration du « comment » supposant « une inscription des parties dans le tout et l'expression d'un rapport de forces[165] ». La thématique de la domination masculine traverse les films du corpus et l'enfermement des femmes, qu'il soit réel ou symbolique en est l'expression la plus courante. Ainsi si la composition de l'image, par un recours au cadre dans le cadre, a bien évidemment un fondement esthétique, elle semble répondre avant tout à une volonté didactique. Figure familière du cinéma, « cet écran *second* a pour effet de mettre en évidence le premier […] et obéit à un principe de redoublement[166] ». Les portes et les fenêtres offrent des possibilités infinies de lignes géométriques captant le regard du spectateur et resserrant son attention sur un geste, un moment.

Dans *Telling Tales*, le réalisateur a su remarquablement utiliser les fenêtres intérieures de l'appartement de Sheila et Bill pour suggérer une frontière qui sépare l'espace de la femme et celui occupé par l'homme. Lorsqu'elle est filmée du salon la cuisine révèle ainsi d'un côté l'évier, évocation directe du *Kitchen sink realism,* et de l'autre la table où le couple prend ses repas.



Telling Tales time code 27:30



Telling Tales time code 27:45

[165] ZERNIK Clélia, *Perception cinéma : les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, 2010, p.19-48
[166] METZ Christian, *op.cit*.

Les treize secondes qui séparent les deux plans représentés dans les photogrammes ci-dessus sont consacrées à un lent travelling gauche-droite qui relie ces deux espaces dans un même plan. Pour des raisons techniques, l'opérateur ne dispose sans doute pas de suffisamment de recul, les deux côtés de la cuisine ne sont jamais réunis dans un même cadre, en revanche cette césure devient un atout formel qui matérialise le partage sexué des lieux. Au premier plan du côté féminin, posé sur le rebord de la fenêtre, on distingue le portrait du fils dont le visage n'apparaît que sur cette photographie, comme tous les enfants dans les films du corpus, à l'exception de *Brothers and Sisters*. Le cadrage qui assigne à Sheila la tenue du foyer et l'éducation de l'enfant est aussi repris dans les dialogues : « Can't you tell Brian to put his bloody toys away?[167] ». L'espace ainsi cerné souligne l'enfermement dans un lieu physique mais surtout symbolique. Le passage d'un lieu à l'autre ne se prolonge pas par un partage des rôles et lorsque Bill s'approche de l'évier, il renonce aussitôt à faire la vaisselle pour aller se justifier auprès de Sheila, suite à leur dispute à propos de l'absence de partage des tâches ménagères.

Peu de personnages féminins parviennent à s'échapper de ces cadres et Marcia (*Waiting for Alan*, 1983) est la seule qu'il est donné au spectateur de voir *en liberté* [168]. Le champ, fermé par une lourde porte en bois, dévoile sa profondeur lorsque Marcia ouvre un vantail. Dans une symbolique un peu appuyée, elle détache ses cheveux et part en courant. Le contre champ expose la jeune femme au milieu d'un pré fauché,



Waiting for Alan time code 21:44



Waiting for Alan time code 21 56

[167] « Tu peux pas dire à Brian de foutre ses jouets ailleurs ? »

[168] C'est aussi le cas d'Ingrid Roberts dans les séquences en couleurs de *Telling Tales*, mais il faut rappeler que le cinéaste a construit cette partie en contrepoint des autres séquences en Noir et blanc, et pour mettre en évidence les codes du cinéma classique. Le personnage d'Ingrid ne profitera d'ailleurs pas longtemps de son bonheur et de sa liberté puisqu'elle est atteinte d'une maladie incurable.

espace sans limites, d'où tout est possible. L'image est obstruée par le passage d'un train annoncé par la bande-son, et qui préfigure le moyen qu'elle choisira pour s'enfuir. À la fin de *Brothers and Sisters*, Theresa, la bonne d'enfant, s'éloigne aussi dans un plan assez semblable, mais elle ne part que pour sa journée de congé. Le contre-champ de cette scène ne présente pas d'intérêt pour le spectateur qui sait qu'elle retrouvera peu après la routine de son travail. L'image clôt ainsi l'épisode consacré à Theresa et l'image suivante ouvre la dernière séquence du film se déroulant dans un autre lieu, la maison commune où vit David, et à un autre moment, le lendemain.



Brothers and Sisters time code 1 :28 :00

Outre la symbolique de l'enfermement social, les surcadrages dans les premiers films de Woolley augmentent la distance avec laquelle le spectateur perçoit les scènes. Maintenu dans un premier temps à l'extérieur de la pièce, il expérimente le sentiment du voyeur qui voudrait mieux distinguer. Dans *Telling Tales*, cette distance place les spectateurs aux côtés de la domestique, sans adopter totalement son point de vue par le biais d'une caméra objective.



Telling Tales time code 16 :21



Telling Tales time code 59 :47

Elle ne pénètre dans la salle à manger et le salon que pour servir et M^me^ Willoughby lui rappelle sans cesse qu'elle doit fermer la porte. La porte entrouverte n'est donc qu'une faveur que le cinéaste nous fait ; pourtant, alors que Sheila n'y est admise que brièvement, nous passons de l'autre côté et nous approchons du couple Willoughby. Les protagonistes sont ainsi montrés tels des cobayes que l'on observe à distance, saisis dans un environnement délimité, une sorte de milieu naturel. L'escalier de la maison de David (*Brothers and Sisters*) est aussi utilisé par le cadreur pour marquer cette distance réflexive nécessaire à toute démonstration. Moins explicite qu'un commentaire en voix *over*, le cadre intérieur obéit à un principe métadiscursif muet. « Il agit le redoublement sans le parler, il l'accomplit sans le déclarer[169] », produisant un mode de lecture réflexif.



Brothers and Sisters time code 2 :12

La caméra s'approche bien sûr des personnages, elle vient même parfois au milieu d'une scène saisir leur visage en gros plans, mais elle les filme aussi avec recul pour les inscrire dans la globalité du rapport de forces. Après plusieurs tentatives infructueuses, la police réussi à trouver David chez lui pour l'auditionner. Dans un plan en plongée totale, son colocataire l'informe au milieu de l'escalier que deux policiers l'attendent au rez-de-chaussée. David apparaît ainsi piégé et n'a d'autre choix que de descendre vers la déplaisante rencontre. Pendant l'interrogatoire, la caméra alterne les gros plans sur les trois personnages, dans un jeu de regards qui définit leur place dans le salon. Tricia apparaît à l'arrière-plan derrière le visage de David et de l'autre côté de la porte entrouverte, puis monte l'escalier. Au plan suivant la caméra est placée dans l'escalier, non pas selon le point de vue de Tricia, qui n'est plus là, mais comme à un

[169] METZ Christian, *op. cit.*

poste d'observation externe à la scène. La rampe de l'escalier, superposée à l'encadrement de la porte, confine David dans une portion restreinte de l'image, en écho à sa situation inconfortable.



Brothers and Sisters time code 6 :35



Brothers and Sisters time code 6 :56

Lorsque David veut s'expliquer de son aventure avec Theresa, la scène est cadrée selon un point de vue analogue mais juste d'une ou deux marches plus haut pour se situer en face de la cuisine. Il n'est plus question du *Kitchen sink realism* ici et les relations homme-femme sont abordées à un niveau général à partir de l'expérience des deux personnages. Avec une certaine insistance, le premier photogramme matérialise la rupture entre David et Tricia. Maintenant disposé à discuter, alors qu'il avait s'y était refusé auparavant préférant sortir, il se heurte à Tricia qui a décidé de se coucher. David insiste et tente d'empêcher la jeune femme de passer pour la forcer à engager une discussion. Bloquée physiquement dans la cuisine par le bras de David, Tricia n'occupe plus à qu'une partie recadrée de l'écran. Cette image résume à elle seule la mauvaise foi du personnage masculin, son hypocrisie comme la nomme Woolley à plusieurs reprises.



Brothers and Sisters time code 6 :09



Brothers and Sisters time code 6 :22

Parfois ces écrans seconds sont également de véritables écrans de télévision. Dès *A Prison Should be Dark* la télévision est présente dans la diégèse, toujours en écho à la situation. Dans ce court-métrage d'études, le personnage masculin se remémore sa vie, et on le retrouve assis chez lui devant son poste de télévision qui diffuse une publicité pour le chocolat *Cadbury*. Au même moment, sa femme lui tend une tasse de chocolat chaud. Cette omniprésence de la télévision dans la vie quotidienne se retrouve dans *Propaganda*, de manière plus appuyée et centrale. Outre la séquence décrite précédemment dans laquelle un homme demande « Am I on the telly ? » (photogramme page 29), le film se termine par un écran de télévision progressivement masqué par un ruban adhésif noir qui finit par ne plus laisser apparaître que les lettres TV. Nous avons également déjà décrit le système de références internes qui conduit Woolley à utiliser dans ses films des extraits d'un précédent opus (*Brothers and Sisters*), voire même à l'intérieur d'un même film des extraits d'un autre passage (*Telling Tales*)[170]. Pete, le colocataire de David dans *Brothers and Sisters,* semble particulièrement apprécier les thrillers, qui reproduisent certainement des histoires similaires à celle de Jennifer Collins. À cinq reprises David et Pete sont montrés alors qu'ils regardent la télévision, ce qui ne les empêche pas de critiquer les propos incompréhensibles des uns ou les effets éculés des films à suspense. Richard Woolley, qui utilise peu le fondu enchaîné, raccorde deux scènes par la superposition d'un poste de télévision produisant un plan qui suscite l'intérêt. Au cours de l'interrogatoire, l'agent de police furète dans le salon et trouve un marteau qu'il examine. Quand il repose l'outil sur la télévision, celle-ci se met soudain en marche sur des images de *Illusive Crime,* comme noté plus haut. David éteint le poste et l'officier poursuit son interrogatoire lui demandant son emploi du temps la nuit du meurtre et après avoir précisé qu'on avait vu David discuter avec des gens de couleur dans un pub proche du lieu du crime. La scène suivante se situe dans ce même salon mais une semaine auparavant, le soir du crime. Le fondu enchaîné recadre David dans les limites du petit écran qui apparaît progressivement. Après les insinuations des policiers sur les Noirs, la télévision relaye le discours de l'*Establishment* à travers les propos d'un expert sur la notion de classes sociales. L'image ne produit pas une mise en abyme au sens propre, en revanche elle souligne le vertigineux sentiment de claustration dans une

[170] Dans *Girl from the South*, le personnage de la grand-mère est passionné de cinéma. Elle passe la plus grande partie de ses journées à regarder des cassettes VHS et revoit avec délectation *Brief Encounter* (David Lean, 1945) au milieu d'un salon décoré de photos de Clark Gable. Ainsi une fois encore le poste de télévision permet de fuir un quotidien bien terne et même franchement misérable.

société pernicieuse. Tricia, qui arrive à ce moment, s'intéresse au programme et se déclare perplexe face à cette démonstration obscure : « What is he trying to prove? [171] ». La question s'applique tout autant aux remarques et questions de l'officier dans la scène précédente, quand apprenant que David est travailleur social, il ironise sur le fait qu'il doit souvent être en grève.



Brothers and Sisters time code 9 :20

Dans *Telling Tales,* le cadre (de l'écran de télévision) dans le cadre (de l'écran sur lequel est projeté le film) vise essentiellement à l'autoréflexivité. « Voyez le pouvoir manipulateur de la télévision », semble nous dire Richard Woolley. Cet homme veut se distraire et oublier ses soucis du quotidien en regardant un téléfilm qui met en scène ceux-là même qui sont la cause de son exploitation. La caméra opère un zoom sur le poste de télévision jusqu'à ce que le personnage d'Ingrid occupe tout l'écran et le vrai spectateur est renvoyé à la place de sujet-regardant capté par des images comme il l'a été lui-même quelques minutes auparavant.







Telling Tales
time code 50:07 time code 50 :18 time code 50 :43

[171] « Qu'est-ce qu'il veut prouver ? »

Le procédé s'est largement développé et perfectionné depuis, alors que le foisonnement actuel des écrans en amoindrit la portée. Il est cependant nécessaire de décrire précisément ce long plan de plus de trois minutes interrompu par un raccord dans l'axe légèrement perceptible entre deux images du téléfilm. La caméra est posée dans le salon et cadre Bill à l'arrière-plan dans la cuisine alors que Sheila est assise au premier plan. Bill sort du champ par la gauche, pour réapparaître du même côté dans la pièce où sont sa femme, la télévision et la caméra. Il vient se poster debout devant le radiateur situé entre les deux fenêtres intérieures et explique à Sheila, qui regarde hors-champ comme perdue dans ses pensées, qu'après une semaine de travail, il a besoin de tranquillité chez lui. Voyant qu'il ne parvient pas à la convaincre, il allume la télévision et Sheila se lève brusquement comme agacée par ce geste. Elle revient s'asseoir dans le fauteuil à côté du sien dans un agencement triangulaire, chacun représentant un sommet du triangle. La caméra jusqu'ici immobile se déplace vers la droite pour filmer le poste de télévision par-dessus les épaules des deux personnages, puis zoome sur l'écran jusqu'à ce qu'il occupe tout le cadre. La caméra effectue un second mouvement vers la droite, un panoramique cette fois, jusqu'à un cadre décoratif accroché au mur au-dessus du radiateur. Sheila entre dans le champ par la droite et reprend, dans un très gros plan sur sa bouche, le récit de la vie de Barbara Morgan. Un travelling optique vers l'arrière recentre le haut de son corps dans le cadre, juste devant la peinture de pacotille. Elle continue à parler jusqu'à la fin du plan et son visage semble sortir du tableau dont on ne voit plus que l'encadrement. Dans les films du corpus, on trouve quelques longs plans très structurés comme celui-ci alors que la caméra de Richard Woolley opère majoritairement en plans fixes. Les déplacements des personnages qu'elle accompagne mettent en évidence ici l'impossible communication dès qu'il s'agit de la répartition des tâches dans le couple. Ce que nous avons nommé plus haut « rapport de forces ». Bill, qui ne peut écouter simultanément sa femme et la télévision, contraint Sheila à se déplacer dans un autre cadre pour prolonger sa discussion dans une adresse à un spectateur qui l'écoutera, doublant le dispositif de son mari attentif au téléfilm. L'écran de la télévision est un miroir dans lequel les personnages de Sheila et Bill ne trouvent pas leur image, seules les histoires d'amour tragiques y sont reflétées.

Curieusement, dans ce film pas un seul miroir n'apparaît à l'image, dans aucune des trois maisons. Chez les Willoughby, les murs sont ornés de tableaux probablement de valeur, de photographies de famille et de très nombreuses pendules scandent le temps. La présence d'un miroir n'est suggérée qu'une seule fois, dans le

hors-champ alors que Sheila quitte son domicile pour aller travailler. De profil elle enfile son manteau, face au bord gauche du cadre et se recoiffe en vérifiant son apparence dans un reflet que l'on ne voit pas. En revanche Marcia et Alan (*Waiting for Alan*) semblent obsédés par l'image qu'ils vont offrir à l'autre chaque soir au moment des retrouvailles. Dès qu'Alan rentre dans la maison, il accomplit le même rituel devant le grand miroir de l'entrée : resserre son nœud de cravate et recoiffe sa calvitie naissante, pendant que Marcia s'adonne au même rituel dans la pièce d'à côté. Au bout de six minutes, on découvre enfin le visage d'Alan et l'intégralité de son corps ; l'attente est doublement comblée par un plan sur l'homme face à son reflet dans le miroir. Ces miroirs agissent donc comme des écrans-seconds et ne proposent d'autre reflet que celui du regardeur[172]. Après la décision de Marcia d'accorder trois chances à son époux, la deuxième journée débute par un gros plan sur Alan, manifestement dans la salle de bain, qui s'essuie le visage. On comprend qu'il se regarde dans la glace lorsqu'il s'approche de l'objectif pour examiner un bouton sur son menton.



Waiting for Alan time code 16:50

Le spectateur, situé au bout de la ligne de son regard, est directement interpellé dans le basculement qui peut intervenir la vie d'Alan sans qu'il en ait connaissance. Il observe au plus près ses habitus et ses réactions dans le processus en cours, mais l'axe de la caméra constitue le spectateur en miroir. C'est lui qui renvoie son reflet à Alan. Jennifer (*Brothers and Sisters*) est également filmée face à une glace alors qu'elle retouche à son maquillage avant de partir à la recherche d'un autre client. Cette fois la caméra est décentrée et l'effet produit est légèrement différent. Le début du plan

[172] METZ Christian, *op. cit.*

montre Jennifer et son reflet, puis par un travelling optique, son visage occupe tout le champ. Le spectateur est ici impliqué moins frontalement et observe la prostituée qui se prépare à retourner au travail. Vers la fin du film juste avant son assassinat, Jennifer assise devant la maison en ruine, utilise un miroir de poche pour se repoudrer alors qu'elle attend un taxi qui va la ramener chez elle. Cette véritable obsession de l'apparence est traitée avec la scène montée en parallèle durant laquelle Sarah Barratt se coiffe et s'applique différentes lotions sur le visage avant de se coucher. La femme est assise à sa coiffeuse et le reflet de la glace élargit le champ de la caméra en découvrant le Major, son époux, lisant dans leur lit. Le dialogue appuie et explicite le message :

James	Do get a move on with all that nonsense.
Sarah	It's not nonsense, it's to make myself more alluring to you.[173]

Les reflets permettent également une démultiplication des regards traçant des lignes invisibles qui structurent le cadre. Dans les deux chambres de David, dans la maison commune et chez ses parents, les scènes avec Tricia et Theresa sont traitées dans un jeu de rebondissements spatiaux qui incluent manifestement la place du spectateur dans le dispositif. Les personnages qui se tournent le dos sont réunis de face par la caméra qui les saisit dans un même plan par le biais du miroir.



Brothers and Sisters time code 26 :22



Brothers and Sisters time code 41:42

La diffraction de l'image de John Larcher produite par les miroirs dans *Illusive Crime* accentue l'omniprésence et la puissance du personnage masculin révélé en trois occurrences dans le même plan alors que son épouse reste invisible. Bien qu'elle

[173] « Veux-tu bien cesser ces futilités. » « Ce ne sont pas des futilités, c'est pour me rendre plus attirante à tes yeux. »

n'occupe qu'un tiers de l'écran, l'image ainsi répétée limite le hors-champ à ce que l'on voit déjà, le miroir n'élargit pas la perspective mais la resserre au contraire sur le personnage dominant qui cerne l'espace. Cette répétition d'images fait aussi écho à la structure du film et aux apparitions fragmentées du corps de Linda, cadré en gros plans.



Illusive Crime time code 13 :49

Les corps chez Woolley sont souvent saisis partiellement par la caméra, la première rencontre avec le personnage principal masculin est cadrée de profil à hauteur de bassin, semblable à un plan américain inversé[174].



Illusive crime time code 6 :42



Waiting for Alan time code 5:49

Ces hommes ont tous un porte-documents à la main, et cet accessoire les situe socialement bien plus que ne le ferait leur visage. Ce sont des hommes d'affaires qui s'échangent des tuyaux boursiers, rachètent des entreprises…, ils occupent donc une

[174] Ce n'est cependant pas le cas pour les hommes de *Drinnen und Draussen* et *Telling Tales*.

place dominante dans les rapports de production, selon une lecture marxiste de la société. Le cartable de David, qui lui est travailleur social, évoque plus l'intellectuel militant qui écrit des articles et rédige des interventions pour des meetings.



Brothers and Sisters time code 0 :31

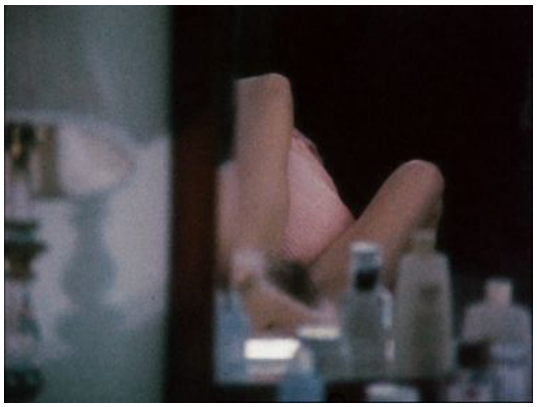
Ce plan rapproché qui ne montre pas le visage de David est surtout destiné à renforcer le suspense crée dans les premières minutes du film par la musique, les ombres et ce corps en partie dissimulé. Filmer un corps en gros plan, c'est n'en montrer qu'une partie, souvent la plus significative à un moment donné mais sur une durée généralement courte. Ainsi la peur peut-être signifiée dans un regard, ou l'expression d'un visage ou encore par une main qui se crispe. Le reste du corps du personnage a déjà été ou sera montré dans de la plupart des séquences du film. La séquence au cours de laquelle Sheila (*Telling Tales*) prépare des pommes de terre tout en racontant le divorce de Barbara Morgan, puis son engagement syndical, est composée d'une alternance de gros plans sur ses mains et son visage. Les deux types de plans s'enchaînent avec des panoramiques verticaux liant entre elles les différentes parties de son corps, la même femme épluche des légumes et s'interroge sur la violence du mari de son amie ou la différence de salaire entre les hommes et les femmes. Le corps de Linda en revanche, on l'a déjà souligné à plusieurs reprises tant ce cadrage est significatif, n'est jamais filmé dans son intégralité. Plus perturbant encore, l'unique plan sur le visage de Linda est un plan fixe d'une minute quarante-six secondes qui ne laisse apparaître qu'une partie de sa chevelure et son oeil gauche. Le regard humain, qui ne peut isoler un œil ou une bouche du reste d'un visage, aborde la jeune femme comme par effet de dissection.



Illusive Crime time code 8:51



Illusive Crime time code 14 :18



Illusive Crime time code 30 :14



Illusive Crime time code 37:15

Elle ne constitue pas un sujet à part entière, mais la fragmentation de son image renvoie à un *corps-objet* qui sert un verre, fait de la couture, prend un bain. Le choc que produit un gros plan de cinq longues secondes sur les fesses de Linda pendant le viol vient confirmer cette appréhension d'un corps découpé selon ses fonctions. Le discours de Linda extrêmement structuré et politique est désincarné, situant son intelligence dans le domaine de l'immatériel. La frustration qui naît de cet invisible est plus puissante que celle produite habituellement par le hors-champ. Le refus absolu de représenter le personnage féminin entrave le processus d'identification et contraint le spectateur à éprouver l'opération mentale qu'il doit mener pour reconstruire le hors-champ.

V.2 Hors-champs visuels et sonores

S'intéresser à ce que l'on ne voit pas dans un film c'est donc porter une attention toute particulière à ce que le cinéaste choisit de ne pas montrer. « C'est à la façon d'un scalpel que le cadre cinématographique opère un partage du monde filmé entre visible et non-visible »[175] et tout particulièrement dans une œuvre comme celle de Richard Woolley où l'essentiel de ce qui est présent hors du cadre agit comme un révélateur. L'origine de cet intérêt porté au non-visible, se trouve peut-être dans *We who have friends*, le premier film du réalisateur. Le titre en forme d'euphémisme annonce la gageure de l'entreprise, confirmée par le carton qui constitue le premier plan.

> Most homosexual men in Britain are as yet, for a number of reasons, unwilling to appear on film. To the many who helped us in various ways in the making of this film and to everyone who assisted us we extend our thanks.[176]

Les hommes interrogés assument mal leur homosexualité dans une société qui les ostracise et les considère comme déviants. Seul un témoignage est livré à visage découvert, les autres hommes interviennent ès qualité (parlementaire, rédacteur en chef de magazine…), les autres craignent de dévoiler leur identité. Les réalisateurs doivent donc inventer une façon de filmer et de monter un film dans lequel les principaux protagonistes n'acceptent pas d'apparaître à l'écran. Outre les images de coupe dans le quartier de Smithfield Market à Londres, connu pour être un lieu de rencontres des homosexuels, un micro-trottoir et quelques autres artifices que permet le cinéma, Reisz et Woolley filment à de nombreuses reprises des corps découpés en gros plans, afin de conserver l'anonymat des hommes qui témoignent. Ces répétitions de plans, sur des mains lors d'une interview ou des jambes d'hommes dansant dans un club, accentuent l'importance de ce que la caméra ne peut pas montrer. Hors-champ les paroles des uns et des autres démontrent encore une fois ce pénible jeu de cache-cache auquel ils sont soumis en permanence. Plus tard dans ses études, Woolley rencontrera les travaux de Noël Burch qui lui fourniront un cadre théorique à cette approche empirique du hors-champ que les circonstances ont rendu indispensable. La rationalisation systématique

---

[175] COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012, p.537

[176] « Pour un certain nombre de raisons, la plupart des hommes homosexuels en Grande-Bretagne sont encore réticents à apparaître à l'écran. Nous tenons à remercier tous ceux qui nous ont aidés et assistés, d'une manière ou d'une autre, dans la réalisation de ce film. »

telle que l'envisage Burch avec la définition de « six segments du hors-champ[177] » propose un outil spécifique à l'approche des films. *Illusive Crime* est résolument le plus radical dans son utilisation du hors-champ, et s'il y a encore recours dans les suivants, Woolley lui accorde un rôle moindre. Nous examinerons donc les films du corpus à travers ce prisme, en terminant par *Illusive Crime* qui pose le hors-champ en acte fondateur.

Dans *Telling Tales,* le hors-champ existe par la fixité du cadre, les personnages entrent et sortent du champ à la manière de comédiens de théâtre sur une scène par les segments latéraux, parfois en franchissant le cinquième segment vers l'espace situé derrière la caméra. Cependant, dans les séquences en noir et blanc les deux domiciles sont filmés différemment selon les caractéristiques de chaque espace. Dans la demeure spacieuse des Willoughby, la caméra est là, posée et enregistre quasi mécaniquement les bribes de vie qu'elle peut saisir. À distance ou dans un espace vide de personnages, la caméra offre quelques regards off qui instituent le hors-champ. Dans le premier plan du film Sheila qui s'affaire au repas, répond à M^me^ Willoughby en lui tournant le dos, arrêtée dans son mouvement, elle croise les bras comme pour marquer un temps mort juste devant l'objectif et tourne légèrement le menton pour projeter sa voix vers le salon située derrière elle.



Telling Tales time code 01 :46

Le hors-champ est aussi construit par les mouvements de Sheila vers la cuisine, un espace qui n'a pas vocation à être vu et les bruits qui en proviennent. Des bruits de vaisselle, une discussion avec le jardinier qui apporte des légumes et des bruits de pas. Car Sheila marche beaucoup d'une pièce à l'autre, pour mettre la table, répondre

[177] BURCH Noël, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986, p.39 (première édition 1969)

à la porte, servir le repas… et son arrivée dans le champ est toujours annoncée par ses pas qui résonnent. Dans ce long plan de cinq minutes et trente secondes la caméra est placée face à la salle à manger et la durée permet au spectateur de localiser la cuisine et le salon, respectivement à gauche et à droite du cadre. Les deux espaces sont aussi définis par leurs sons propres qui se superposent, ceux de la cuisine énumérés plus haut et pour le salon, le tic-tac d'une horloge, des chants d'oiseaux et une fugue de Bach diffusée par la radio. Une image du salon est finalement livrée dans le même plan, par un lent panoramique qui révèle de loin M^me^ Willoughby appuyée sur la cheminée puis dans un mouvement inverse, la caméra reprend sa place initiale. En revanche, la cuisine reste invisible jusqu'au moment où deux longs travellings y font pénétrer le spectateur, comme par effraction en l'absence des domestiques. Elle est alors dévoilée par un travelling d'une minute trente secondes détaillant les recoins de la pièce. Le spectateur, maintenu à distance des lieux où se déroule l'action est soumis à l'autorité de la caméra et il recevra ou non des images qui lui permettront de combler ces lacunes. L'externalité du point de vue, qui n'est ni celui de Sheila, ni celui des Willoughby, confère aux scènes une impression de neutralité toute relative et manifestement démentie par le second travelling qui révèle le reste de la maison. Les lieux observés souvent de l'autre côté d'une porte depuis le début du film, apparaissent plus distinctement dans une visite curieusement guidée par le bruit d'un aspirateur. Le son réalise le hors-champ d'une femme toujours au travail qui donne à voir son histoire à défaut de la raconter. Ce long plan de plus de trois minutes évoque une caméra subjective sans en respecter totalement les codes : Sheila ne passe certainement pas l'aspirateur en laissant son regard vagabonder de la pendule au plafond et surtout son dos apparaît devant la caméra à la fin du plan quand elle appelle M^me^ Willoughby par la fenêtre. Dans ce plan, le réalisateur maintient donc une extériorité en la modulant par une présence forte aux côtés de l'employée de maison et adopte implicitement son point de vue. Sheila constitue en effet le personnage central du film, celle sans qui le spectateur ne découvrirait pas l'histoire de Barbara Morgan ou de Paul Roberts. Aussi il la suit chez elle et découvre l'autre facette de son quotidien. Le logement exigu du couple d'ouvriers n'est pas visité de la même manière que la maison Willoughby et la caméra, postée en deux points opposés, filme l'intégralité du salon et de la cuisine, pièces contiguës où vivent essentiellement les personnages de Sheila et Bill. Ils sont en permanence soumis au regard de l'autre et de la caméra car, dans cette maison, il n'y a pas d'espace vide, pas d'espace libre au sens fort du terme. Si les personnages sont obligés de forcer leur voix pour se parler c'est en raison des bruits

extérieurs qui font écran à leurs dialogues. Trains, pleurs de bébé, cris d'enfants qui jouent, circulation des voitures, autant de nuisances sonores qui envahissent l'espace privé et le restreignent. Toutes les scènes filmées chez Sheila et Bill sont saturées de ce vacarme qui emplit les logements mal isolés, créant un contraste saisissant avec le refrain mécanique et discret des pendules de la maison Willoughby. La bande son s'inscrit dans le prolongement du court-métrage *Kniephofstrasse*, dans lequel une voix *over* s'interroge « Zu viel Lärm in dem Umwelt ? …[178]» et évoque les conclusions d'une recherche scientifique sur les conséquences de ces problèmes environnementaux sur la psychologie humaine.

En revanche l'espace qui ne manque pas dans la riche demeure de Marcia et Alan (*Waiting for Alan*), n'est absolument pas synonyme de liberté. L'horizon est borné de tous côtés dans ce décor où la maison est entourée d'un vaste jardin, lui-même clos par des murs et autres portails en bois, ou portillons de fer forgé. Comme dans *Drinnen und Draussen* c'est à l'extérieur que l'émancipation sera possible, dans un hors-champ que les personnages doivent se décider à rejoindre. Pourtant dans ce court-métrage, le réalisateur détourne les conventions cinématographiques et dévoile un élément filmique traditionnellement hors-champ : la musique. Il s'engage même au-delà d'une simple divulgation de la source musicale pour littéralement la mettre en scène. Après un premier plan sur la vitrine de l'appartement communautaire, un gros plan saisit les mains d'un pianiste qui commence à interpréter une sonate. Puis la caméra s'éloigne pour laisser apparaître le haut du corps du musicien et panote vers la gauche découvrant les lieux. L'homme est jusqu'ici traité comme un personnage et l'ambiguïté subsiste jusqu'à la fin du film. Son nom est crédité dans le générique de fin à la suite des deux personnages désignés par les termes « Mädchen » et « Junge »[179]. Il est le premier à quitter les lieux, à se rendre *dehors*, puis revient en montrant l'extérieur d'un geste ample avant de se réinstaller au piano. Ce qui s'apparente à une musique de fosse est ainsi diégétisé par la présence à l'image du musicien. Cet hommage aux pianistes qui accompagnaient jadis les films se double d'une volonté de dévoilement du dispositif. La présence transgressive de cet homme constitue ainsi une manifestation de l'extérieur dans l'univers clos de l'appartement-vitrine. Elle est même radicalisée lorsqu'il est montré à deux reprises se

[178] « Trop de bruit dans l'environnement ? »
[179] « fille » et « garçon ». Ce carton n'apparaît pas dans la version DVD de *Drinnen und Draussen* mais uniquement dans la copie du film déposée au YFA.

préparant un sandwich sur le clavier. Les conventions du cinéma doivent être outrepassées au sens propre (assouvir un besoin tel que la faim) et au sens figuré (filmer ce qui ne l'est pas habituellement) pour appréhender la vraie vie et être libre.

Brothers and Sisters propose une autre utilisation du hors-champ plus proche de celle qu'en fait le cinéaste dans *Illusive Crime* bien que marginale à l'échelle du film. Il est réservé à la scène du meurtre. La rencontre fatale de Jennifer et de son agresseur n'est pas filmée alors que les deux personnages apparaissent à l'écran avant le meurtre, chacun dans un espace différent. Le hors-champ est exploité ici comme un des procédés classiques du suspense. Construit par la bande son qui alterne miaulements, musique inquiétante et résonnements de pas, il est aussi révélé par les regards de la jeune femme vers la source de ces bruits effrayants. Les points de vue sont multiples et le spectateur voit apparaître tour à tour des parties du corps et le visage de Jennifer, des plans de la maison abandonnée où elle trouvera la mort, des personnages croisés plus tôt dans la soirée et enfin la silhouette de l'assassin. Le décor propice à l'angoisse trouve sa force avec des plans de plus en plus courts, de cinquante secondes à deux secondes, jusqu'à l'arrivée du meurtrier. La caméra subjective adopte alors brièvement le point de vue du meurtrier alors qu'il s'approche de la maison. Les premiers bruits qui révèlent une présence menaçante apparaissent sur un plan rapproché de Jennifer tenant dans ses bras le chaton qu'elle vient de libérer. Sa vulnérabilité est renforcée par une bande son enveloppante qui maintient un même volume acoustique quelque soit l'emplacement de la caméra. Puis, jusqu'au moment du meurtre, des plans courts alternent des images de l'intérieur et de l'extérieur, sur la vitre brisée par le meurtrier ou encore le visage terrorisé de la jeune femme. L'imaginaire du spectateur n'a guère plus de vide à combler, jusqu'au crime dont on lui fournit les grandes lignes. En effet, tous les éléments qui vont constituer le hors-champ du meurtre ont déjà été exposés : la victime, le lieu, le criminel et l'arme potentielle que pourrait représenter un marteau abandonné. Quant au mobile, le film entier s'attache à le débusquer dans la société où les femmes sont communément victimes de violence. Le spectateur impuissant est seul à entendre les cris de Jennifer, alors que le meurtre se déroule à quelques mètres seulement du chauffeur de taxi venu la rechercher comme promis. Le bruit du moteur couvre les appels à l'aide de la jeune femme dans un hors-champ cruel.

Formellement *Illusive Crime* est conçu sur deux partis pris forts. Le premier à l'échelle globale du film est la répétition d'un schéma de plans, le second à l'échelle unitaire de ces plans est le recours systématique à des cadres favorisant le hors-champ.

Contre toute attente le décor reste souvent vide car dans la maison la caméra semble être vouée à se placer là où les personnages ne sont pas, ne livrant que des scènes incomplètes, des images tronquées. Pour l'essentiel les événements n'ont d'existence qu'au travers du son et le spectateur de cinéma habituellement passif est mué ici en figure active à la recherche d'indices afin de comprendre ce qui se passe, tenter de mieux voir et d'entendre plus distinctement. Perdu dans l'espace malgré la répétition de plans qui lui donne l'impression de maîtriser la topographie des lieux, il est contraint de combler les angles morts par son imaginaire. Le son diégétique respecte la position de la caméra et les dialogues sont parfois difficilement perceptibles car ils sont prononcés hors-champ voire dans une autre pièce. Ainsi quand le spectateur repère la structure cyclique du film, il comprend que sa curiosité scopique ne sera pas satisfaite et qu'il doit effectuer un travail d'assemblage des fragments visuels et sonores qui lui sont révélés. La voix *over* du narrateur soutient le spectateur dans cette entreprise et à défaut de reconstruire le hors-champ lui livre les pensées du personnage masculin. L'espace labyrinthique de la maison fait écho aux méandres des sentiments et des idées de John Larcher. Le hors-champ est aussi et surtout constitué par la femme dont la voix accompagne des gros plans de son corps morcelé, mais aussi l'immontrable, le viol commis dans le temps du film, et réalisé par une bande son saturée des propos orduriers des violeurs et des cris de Linda. Les monologues intérieurs de la jeune femme révèlent paradoxalement une tout autre personnalité de celle qui transparaît lorsqu'elle parle à son mari. Dans ses dialogues avec John, Linda se montre totalement soumise et ne cesse de lui répéter qu'il ne doit pas s'inquiéter, qu'elle le remercie de prendre soin d'elle. Son discours politique anti-establishment semble trop affirmé et construit pour qu'elle accepte sans protester le rôle qui lui est assigné. Ce n'est que par le hors-champ sonore que cette femme existe et dénonce une société dans laquelle l'illusion du bonheur est perpétuée par la condition des individus[180]. Les images présentent au contraire une femme-objet, sexuel et domestique, soumise à l'autorité patriarcale. Les deux dimensions, sonore et visuelle, scindent radicalement le personnage de Linda, dissociant la femme qu'elle est de celle qu'elle aspire à devenir. Victime d'un crime illusoire

[180] « Someone once said « The demand to give up illusions about one's condition is the demand to give up condition which needs illusions. The illusions perpetuate the condition, the condition the illusions, whether it be in the factory, the cinema, the home or the bed. » *Illusive Crime*, time code 38 :30
« Quelqu'un a dit un jour : Revendiquer l'abandon des illusions à propos de notre condition, c'est revendiquer l'abandon d'une condition qui se nourrit d'illusions. Les illusions entretiennent la condition, la condition les illusions, que ce soit à l'usine, au cinéma, à la maison ou au lit. »

comme le désigne le titre, elle rappelle à la fin du film qu'il a lieu dans « un monde qui n'existe pas. Ou du moins qui existe bien, mais uniquement dissimulé sous le monde réel et à ses dépens[181] ». Woolley se saisit du hors-champ cinématographique pour le faire coïncider à une sphère privée où les femmes sont violentées. Et comme Eisenstein « Ce n'est jamais le cours du monde qu'[il] nous montre […], mais toujours comme il dit, le cours du monde réfracté à travers un point de vue idéologique, entièrement pensé, *signifiant* de part en part. Le *sens* ne suffit pas, il faut que s'y ajoute la signification[182] ».

[181] « … a world that doesn't exist. Or at least it does exist, but only on the back and at the expense of the real world beneath it. » » *Illusive Crime*, time code 43:06
[182] METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 44

Troisième Partie

Portée et résonances du cinéma de Woolley

VI. Un cinéma du discours

Le point de vue idéologique qu'adopte Richard Woolley dans ses films traverse l'intégralité du corpus. L'audacieuse ambition de dévoiler le pouvoir de manipulation du cinéma peut à l'évidence se trouver piégée dans le processus même qu'elle vise à dénoncer. Rendre le dispositif cinématographique perceptible n'est pas la condition suffisante qui préviendrait un abus de pouvoir. « C'est-à-dire la façon dont le pouvoir que représente une caméra (sa capacité d'intervenir, de s'immiscer, d'extorquer de provoquer – de modifier la situation sur laquelle elle se greffe) est réfléchi ou non par ceux qui font les films. Paradoxalement, des films dénonçant le pouvoir bourgeois, l'injustice, l'oppression, utilisaient pour cette dénonciation des moyens eux-mêmes totalitaires, plaqués, non-dialectiques[183] ». Il ne s'agit pas de poursuivre ici le débat sur les liens entre technique et idéologie[184] mais d'aborder les spécificités du cinéma de Richard Woolley dans la place qu'il accorde au spectateur. La triangulation cinéaste-personnages-spectateurs fondée sur l'interdépendance de ces trois parties met en évidence des désirs contradictoires que nous examinerons en premier lieu. Dans un second temps, la visée émancipatrice du cinéaste sera interrogée dans ses possibilités de réalisation pour les personnages et pour les spectateurs.

[183] DANEY Serge entretien avec Bill Krohn, *The thousand Eyes,* New York n°2, 1977, repris dans *La Maison cinéma et le monde n°1*, Éditions P.O.L., 2001, p.25
[184] LEBEL, Jean-Patrick, *Cinéma et idéologie*, Paris, Editions sociales, coll. Les Essais de la Nouvelle Critique, 1971.

VI.1 Le pouvoir du cinéaste et la place du spectateur

À l'évidence comme toute œuvre artistique, le cinéma dépend de l'existence d'un public qui constitue la condition sine qua non de son achèvement. Par le fait même d'apparaître sur l'écran, il présuppose l'existence de quelqu'un vers qui se tourner et en détermine certaines caractéristiques ; en se présentant, le film construit un interlocuteur idéal à qui il demande collaboration et disponibilité.[185] Les cinéastes qui ne connaissent pas ce public a priori peuvent cependant, par leur écriture cinématographique, concevoir en amont la place qu'ils lui offrent. L'ambition de Woolley de construire un spectateur cinématographique averti, passe par le recours à des dispositifs saillants qui exprime une volonté de déborder du cadre fictionnel pour pénétrer le monde du spectateur. La radicalité de l'adresse au public affirme une intentionnalité dont il reste malgré tout possible de douter dans le cas du (simple) regard. Ainsi *Drinnen und Draussen, Telling Tales* et *Waiting for Alan* visent à absorber le spectateur dans un double mouvement dialectique de mise à distance et d'implication intellectuelle « en affirmant le reconnaître et en lui demandant de se reconnaître comme interlocuteur immédiat. »[186] Les personnages, essentiellement féminins, qui s'adressent à la caméra, donc au spectateur, l'englobent dans leur univers à des fins didactiques. Mais ce faisant elles prêtent leur voix au réalisateur qui à travers ses personnages contraint le spectateur à endosser un rôle qu'il voudrait actif par une réflexion sur la condition de ces femmes. Le cinéaste ne se contente pas de donner à voir la vie de personnages pour lesquels les spectateurs ressentiraient de l'empathie ou du mépris puisqu'il refuse et combat la duplicité qui consiste à faire un cinéma fondé sur la croyance qu'un film offre le réel. Il situe ses premières réalisations à l'opposé du montage transparent défini par Laura Mulvey qui permettrait de reproduire pas les conditions soi-disant naturelles de la perception[187]. Woolley veut dépasser la sollicitation conventionnelle sur le plan affectif et tente ainsi le tour de force qui consiste à faire entrer les personnages dans la vie des spectateurs. Il

---

[185] CASETTI Francesco, *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p.11

[186] CASETTI Francesco, *op cit*., p.40

[187] « Here the function of film is to reproduce as accurately as possible the so-called natural conditions of human perception. Camera technology (as exempified by deep focus in particular) and camera movements (determined by the action of the protagonist), combined with invisible editing (demanded by realism) all tend to blur the limits of screen space. » in MULVEY Laura, *op cit*.

s'attache à leur faire quitter la passivité du rôle de témoin en tissant des liens entre l'écran (ce qui s'y déroule et surtout s'y dit) et la vraie vie. Les protagonistes de *Drinnen und Draussen* tentent de lutter contre les méfaits de la société industrielle, à leur niveau de personnages mais également en dehors de la fiction en livrant des conseils aux spectateurs. Linda dans *Illusive Crime* les met en garde contre les apparences qui présentent un monde lisse et les presse à refuser de se laisser bercer. Mais ce faisant ne prend-il pas un pouvoir absolu sur ses personnages et donc sur les spectateurs ? Il dénierait ainsi la possibilité de pluralité interprétative que révèlent les enquêtes sur la réception et les positions critiques, variables selon les attentes des spectateurs et leurs caractéristiques sociologiques[188].

Les rôles de narrateur en voix *over* dans *Illusive Crime* sont tenus par le mari John et sa femme Linda qui révèlent au spectateur l'intimité de leur pensée. Ces commentaires constituent un brouillage énonciatif qui fait endosser aux personnages la responsabilité de propos accablants et univoques et permettent au réalisateur de désigner le bien et le mal de façon (trop) simpliste. Ainsi le personnage masculin est particulièrement manichéen et cynique, comme celui de M^me^ Willoughby (*Telling Tales*) qui n'a d'autre intérêt que le sien, au mépris de toute bienveillance pour ceux et celles qui l'entourent. Les dialogues piègent les personnages dans une alliance objective entre le spectateur et l'auteur qui porte un regard surplombant, une posture de non-dupe[189]. Le réalisateur conserve une maîtrise absolue alors que la sphère domestique dans laquelle les personnages sont saisis leur assigne un rôle de cobayes, de « cas » plus que de personnes. L'aspiration à un discours clair et la possible crainte de ne pas être compris conduisent le cinéaste à baliser avec une trop grande fermeté le cheminement réflexif du spectateur. Avec *Brothers and Sisters*, Woolley parvient à une complexification des personnages et leur offre l'espace nécessaire à une relative autonomie. Ils ne sont plus assujettis à une relation exclusive au spectateur et existent à travers le regard des autres protagonistes. Ces hommes et ces femmes sortent de leur foyer, ont des loisirs et des relations amicales. Ils trouvent ainsi une épaisseur qui les rend plus crédibles et surtout moins doctrinaires.

> There are three different looks associated with cinema: that of the camera as it records the pro-filmic event, that of the audience as it watches the final product, and that of the characters at each other

[188] ESQUENAZI Jean-Pierre, « L'interprétation du film » in *Approaches to film and reception theories, Cinéma et théories de la réception*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, pp.56-58
[189] DANEY Serge, *op cit*.

> within the screen illusion. The conventions of narrative film deny the first two and subordinate them to the third, the conscious aim being always to eliminate intrusive camera presence and prevent a distancing awareness in the audience.[190]

La théorie énoncée ici par Laura Mulvey est réévaluée par les réalisations de Richard Woolley. C'est en allégeant la prégnance du dispositif qu'il révèle des personnages masculins moins monolithiques et qu'il permet au spectateur de « [voyager] d'un personnage à l'autre, se servant des différents points de vue pour construire un univers multidimensionnel »[191]. Ainsi face à la complexité des relations homme / femme, le spectateur ne se contente plus d'acquiescer au discours du cinéaste ; les bonnes intentions de David ne suffisent pas à faire de lui un altruiste, tout comme le Major Barratt n'est pas entièrement un salaud. Au cours des cinq années écoulées entre *Illusive Crime* et *Brothers and Sisters* le style du cinéaste a évolué et s'il conserve la même volonté d'un cinéma politique, il adopte un ton et une forme moins péremptoires. Paradoxalement donc la volonté de débarrasser le cinéma de ses procédés manipulatoires le réduit à un discours moralisateur et simpliste. Andrew Tudor considère que le projet de Woolley de « faire un film féministe présenté comme un thriller semble d'emblée voué à l'échec[192] ». Un thriller fonctionne lorsqu'il parvient à « nous impliquer émotionnellement aux côtés des personnages or le film de Woolley nous refuse constamment ce droit. [193] » La réflexivité que le réalisateur voudrait pour le spectateur devient alors prosélytisme. Reste donc l'intérêt pour la forme et l'exercice de style et les trois premiers films du corpus trouvent leur force dans cette manière qu'a Woolley d'exagérer la vie.

La dimension voyeuriste, évidemment présente dans un thriller[194], est déjà à l'œuvre dans *Illusive Crime* bien que le point de vue adopté est rarement celui d'un

---

[190] « Trois types de regards sont associés au cinéma : celui de la caméra qui enregistre les événements de la diégèse, celui du public qui regarde le film achevé, et celui que les personnages s'adressent dans l'illusion de l'écran. Les conventions de la narration cinématographique refusent l'existence des deux premiers et les subordonnent au troisième, visant délibérément à éliminer la présence intrusive de la caméra et empêcher une prise de conscience réflexive du public. » MULVEY Laura, *op cit*

[191] ESQUENAZI Jean-Pierre, *op cit*, p.67

[192] « Woolley's desire to make a "feminist film" disguised as a thriller seems doomed from the start. » TUDOR Andrew, «First thriller twice removed », in *New Society*, 19 mars 1981

[193] « […] by drawing us into their stories, involving us emotionaly with the characters. Woolley's film, however, constantly denies us that right » TUDOR Andrew, *op cit*.

[194] « [the thriller's] basic appeal is to our most voyeuristic impulses and over the years its violence has become inextricably entangled with a particular vision of sexuality. » TUDOR Andrew, *op cit*. Le

personnage. À travers ce choix Woolley propose une dissociation des regards, du regard du personnage de celui du spectateur. Ainsi le plaisir de voir que ressent le spectateur, et son désir d'en voir plus, ne sont pas justifiés par l'intentionnalité d'un personnage, puisqu'il n'y a pas coïncidence entre les deux. Pourtant classiquement le processus d'identification passe par ce regard partagé du spectateur qui « occupe une place double : il vit le monde fictionnel de l'intérieur comme le vit le personnage et observe en même temps ce dernier de l'extérieur[195] ». Ce transfert est aussi empêché par l'absence de figure de héros dans les films du corpus où, comme nous l'avons remarqué précédemment, les sujets sont essentiellement présentés comme des cobayes. Les plans en caméra subjective sont rares, et surtout ne correspondent pas aux situations qu'étudie Laura Mulvey. Ils adoptent toujours le point de vue des victimes (Linda ou Jennifer) et ne conduisent pas le spectateur à partager la mauvaise conscience d'un personnage dans sa perversion de voyeurisme.

> True perversion is barely concealed under a shallow mask of ideological correctness- the man is on the right side of the law, the woman on the wrong. Hitchcock's skilful use of identification processes and liberal use of subjective camera from the point of view of the male protagonist draw the spectators deeply into his position, making them share his uneasy gaze. The audience is absorbed into a voyeuristic situation within the screen scene and diegesis which parodies his own in the cinema.[196]

Sans la médiation du personnage, le spectateur masculin endosse la culpabilité d'un individu pris dans le système, celui qui fait de tous les hommes des coupables en puissance. Mais cet argument n'est avancé pour *Brothers and Sisters* qu'en 1981 et nous pouvons faire crédit à Richard Woolley d'avoir modulé cette approche péremptoire avec le temps. En 1976 quand il réalise *Illusive Crime*, il ne combine pas les deux démarches et choisit d'insister sur la prise de conscience et le voyeurisme, utilisant son film pour démasquer l'hypocrisie. La répétition formelle des séquences souligne combien l'art peut exagérer la vie, tout comme le faisait, au XVIII[e] siècle, William

---

thriller s'adresse essentiellement à nos pulsions de voyeur, et avec les années la violence du genre s'est inextricablement mêlée à une vision spécifique de la sexualité. »

[195] ESQUENAZI Jean-Pierre, *op cit*. p.66

[196] « La véritable perversion est à peine dissimulée sous un masque superficiel de conformisme idéologique, l'homme se situe du bon côté de la loi, pas la femme. Par son usage adroit des processus d'identification et le recours répété à une caméra subjective qui adopte le point de vue du protagoniste masculin, Hitchcock entraîne les spectateurs aux côtés de ce dernier et leur fait partager sa mauvaise conscience. Le public est alors plongé dans une situation de voyeurisme à l'intérieur de la scène projetée et de la diégèse, parodiant ainsi sa propre place au cinéma. » MULVEY Laura, *op cit*

Hoggarth dans ses gravures satiriques et moralistes. Cinq ans après *Illusive Crime* le réalisateur peut considérer que les concessions en faveur d'une forme plus classique choisie pour son nouveau film l'obligent à annoncer dès l'affiche le cadre théorique dans lequel il se place (d'où il parle), celui des *gender politics* renvoyant le spectateur masculin à sa place dans le système d'oppression patriarcal. Il y aurait ainsi une différence à opérer entre les spectateurs, qui selon leur sexe ne seraient pas interpellés de la même façon ou tout du moins pas pour les mêmes raisons[197]. Bill dans *Telling Tales* est le seul personnage dont on peut partager la mauvaise conscience bien qu'il ne s'avère pas très convaincant ; d'ailleurs le point de vue bien qu'externe est implicitement celui de Sheila. Tous deux, ainsi que David dans *Brothers and Sisters,* s'apparenteraient ainsi plus à des héros auxquels le public peut être tenté de s'associer ou se dissocier, selon la tournure que prennent les événements.

VI.2 Emancipation des personnages, émancipation des spectateurs

Richard Woolley dresse dans ses films un constat bien sombre. Il décrit exhaustivement les multiples oppressions dont les femmes sont victimes, au travail, dans le couple, dans la famille. Les personnages féminins sont plongés dans une grande solitude et les relations sociales hors de ce tandem travail / foyer sont rares. Le cinéma lui offre une possibilité « d'étendre la portée de sa voix » et il nous semble que son discours rejoint en partie celui de Stephen Dwoskin.

> I do it to make films to free myself and of course to free others, especially the viewer. I also do it to make films that explore and express the self. To express the self is to also expose the self, but at the same time to allow a dialogue with others. It is not only a dialogue, but a process of investigation and reflection for all, or in Lacanian terms 'positive transference'[198].

---

[197] MULVEY Laura, « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun* » in *Framework*, 15-16-17, summer 1981, pp 12-15.

[198] « Je le fais pour faire des films qui me libèrent et évidemment pour libérer les autres, plus particulièrement le spectateur. Je veux aussi faire des films qui explorent et expriment le moi. Exprimer le moi c'est également exposer le moi, tout en rendant possible un dialogue avec les autres. Il ne s'agit pas seulement d'un dialogue, mais d'un processus d'investigation et de réflexion pour tous, ou en termes lacaniens 'd'un transfert positif'.» DWOSKIN Stephen, "Reflections: The Self, the World and Others,

Richard Woolley ne convoque pas la psychanalyse comme le fait Dwoskin, il partage toutefois avec lui la volonté d'aller au-delà du constat pour révéler et libérer. Pourtant, le cinéaste ne mène pas tous ses personnages jusqu'à une émancipation qui ne peut se réaliser qu'à travers des actes. Certains prendront conscience de leur aliénation, d'autres, comme Linda, restent enfermés dans un discours qui ne peut suffire à les libérer. Sheila s'inscrit tout au long du film *Telling Tales* dans un processus d'émancipation. Elle incarne une femme lucide sur la place assignée aux femmes et qui esquisse des velléités de contester les injonctions sociales. Pour s'affranchir de leur état de dépendance, les protagonistes de *Drinnen und Draussen,* comme Marcia dans *Waiting for Alan,* quittent leur sphère et passent des paroles à l'action. Dans le corpus, on peut ainsi distinguer trois types de situations : les personnages entravés dans leur discours, ceux qui connaissent une évolution et ceux qui passent à l'acte. Le cas des personnages de *Brothers and Sisters* est une fois encore plus complexe. Richard Woolley présente Carolyn Pickles comme le pivot du film. Cependant afin d'éviter toute confusion il semble nécessaire de préciser qu'il s'agit de la comédienne interprétant un double rôle et non pas des personnages de Theresa ou Jennifer. Theresa joue un rôle certes plus actif que sa sœur, mais elle agit surtout comme un révélateur et renvoie David face à ses contradictions. Ainsi si un personnage du film connaît une évolution, c'est certainement cet alter ego du réalisateur. La candide Theresa s'intéresse sincèrement à l'engagement féministe, et quand elle déclare qu'elle aimerait rencontrer Tricia parce qu'elle semble gentille et intelligente, David s'y oppose immédiatement. Il avance une vague explication et s'embrouille dans son discours militant.

THERESA Anyway she sounds great. I'd like to meet her.
DAVID Well… I'm not quite sure she could cope with that.
THERESA What do you mean she can't cope ?
DAVID Well… Where we live isn't quite like those places you used to read about in the *News of the World*. In our house, if you're not careful, one's whole life can become tied up in organising an ever tightening complex network of relationships.
THERESA What a mouthful. Is it what Trish thinks ?
DAVID Yes. Well… she's a bit upset at the moment. She and I… you see I'm just in the process… of doing what ?
THERESA Sounds to me like you're the one who can't cope.[199]

---

and How All These Things Melt Together in Film", http://www.rouge.com.au/3/reflections.html, document en ligne consulté le 24 septembre 2013, publié dans *Trafic,* n°50, été 2004

[199] « De toute façon elle a l'air sympa. J'aimerais bien la rencontrer. » « Eh bien… je ne suis pas vraiment sûr qu'elle pourrait gérer ça. » « Qu'est-ce que tu veux dire par gérer? » « Bah… tu sais là

David tente d'assumer ses origines sociales et ses relations avec les femmes mais son discours très intellectuel le maintient dans une posture distanciée qui n'a rien à voir avec le vrai changement dans les mœurs qu'il revendique[200]. Le personnage signale lui-même ses efforts pour changer et se libérer du patriarcat, mais il prend alors conscience qu'il n'est qu'au début d'un processus long et complexe.

Cette démonstration de l'aliénation des personnages fournit au spectateur, assujetti aux mêmes contraintes, une possibilité de décrypter la société occidentale qui passe par la propagande insidieuse du cinéma dominant. Tous les films du corpus proposent une mise en abyme des écrans. À l'effet de surcadrage dans la composition de l'image étudié précédemment, s'ajoute une volonté de discours critique. Cette critique passe essentiellement par la présence d'un poste de télévision (*Drinnen und Draussen*) et la diégétisation de films (*Telling Tales*, *Brothers and Sisters, Girl from the South)*. Dans *Brothers and Sisters*, Pete regarde fréquemment des thrillers toujours construits sur le même modèle de la victime féminine terrorisée par un homme. David et son colocataire échangent sur les procédés à l'oeuvre dans ce genre de films, qui en dépit de leur manque d'originalité procurent malgré tout des frissons. Cette scène fait écho à la mise en garde de Linda dans *Illusive Crime* : « …les illusions entretiennent la condition, […] que ce soit à l'usine, au cinéma, à la maison ou au lit[201] ». On retrouve ici l'influence assumée par Woolley de la *Gauche germano-hollandaise* et en particulier celle d'Anton Pannekoek qui considère que le résultat de la lutte est acquis par l'expérience quotidienne. Il souligne la nécessité d'une pensée claire et d'une prise de conscience de l'exploitation car « les idées de la classe dominante règnent sur la société et imprègnent les esprits […] elles y sont implantées par l'éducation, la propagande dispensées par l'école, l'église, la presse, la littérature, la radio, le cinéma.[202]». Avec l'apport de Christian Metz, on remarque que Richard Woolley n'a pas, selon les codes classiques, l'intention d'effacer les marques d'énonciation pour déguiser son discours en histoire. Il

---

chez nous c'est pas vraiment comme ce que tu lis dans *News of the World*. Dans notre maison, si on ne fait pas attention, on peut passer sa vie à arranger des relations de plus en plus tendu et complexes. » « Ah, les grands mots ! Est-ce que Trish est d'accord ? » « Oui. Euh… elle est un peu contrariée en ce moment. Elle et moi. Je… tu vois, je suis en pleine phase de… de quoi ? » « J'ai plutôt l'impression que c'est toi qui ne sais pas comment gérer ça. » *Brothers and Sisters* Time code 46 :07

[200] Dans son scénario, le cinéaste développait aussi une critique des inégalités fondées sur les classes sociales, mais il a coupé ces scènes au montage, choisissant probablement, pour plus d'efficacité, de focaliser son attention sur le sexisme.

[201] *Illusive crime*, Time code : 38 :30

[202] PANNEKOEK Anton, *op. cit*, p.66

tente au contraire de donner ses films à la fois comme histoire et comme discours[203]. Le court-métrage *Drinnen und Draussen* s'ouvre par un plan fixe de cinquante secondes sur la vitrine d'un magasin fermé, accompagné du bruit d'un stylo écrivant à toute vitesse sur une feuille de papier que l'on finit par arracher d'un bloc-notes. Ce son ne raccorde pas avec le plan suivant : un gros plan sur les mains du pianiste s'apprêtant à jouer. Ce stylo particulièrement sonore se situe au-delà du hors-champ classique dans un lieu et un temps extradiégétiques. La bande-son met ainsi en relief l'écriture cinématographique dès les premières secondes du film, comme un prologue qui rappelle l'intervention de l'auteur et la construction de l'œuvre en amont. La présence du pianiste à l'écran[204] s'inscrit dans ce même projet de marquage énonciatif d'un film *en train de se faire*.

Le film suivant dans le corpus, *Illusive Crime* débute également par une scène qui occupe la fonction de prologue énonciatif : une personne invisible tape un texte sur une machine à écrire qui se révèle peu à peu à l'écran. L'image, un plan fixe de quatre minutes, est accompagnée du son synchrone, disparaissant progressivement pour laisser la place à un brouhaha de voix masculines, sporadiquement ponctué du bruit du chariot de la machine à écrire. Toutefois cette scène d'ouverture loin de souligner l'artificialité du film brouille les pistes de l'énonciation. Le titre du rapport dactylographié *CID Special Branch Report* [205] annonce le cadre des images qui suivent : sous couvert de lutter contre une conspiration, les membres de cette brigade spéciale pourront intervenir avant qu'un crime soit avéré. Cette séquence n'est pas sans rappeler la fable politique *Punishment Park* tournée[206] en 1970 par le britannique Peter Watkins qui joue sur la confusion entre documentaire et fiction. La suite de *Illusive Crime* confirme que Richard Woolley s'inscrit dans un cinéma que l'on peut aussi nommer d'intervention sociale, en ce que l'idéologie sort du film ou vient au film[207]. En revanche

---

[203] METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, Editeur, 1993, 371p.
[204] cf p. 104
[205] En Grande-Bretagne, la branche spéciale du CID (*Criminal Investigation Department*) s'inscrit à mi-chemin entre la brigade anti-terrorisme et les renseignements généraux de la police française.
[206] inspirée par le *McCarran Internal Security Act*, une loi d'exception votée en 1970 dans le contexte de la guerre du Vietnam, et autorisant à placer en détention « toute personne susceptible de porter atteinte à la sécurité intérieure. »
[207] « […] ce dernier ne fait pas que véhiculer le discours idéologique explicite qu'on appelle encore "le contenu". À côté des systèmes de signification, des signes empruntés à d'autres modes d'expression existent des systèmes et des signes spécifiques au cinéma, et qui sont créés à partir des éléments d'expression qui lui sont propres (découpage, choix des angles et des objectifs, mouvements d'appareils, montage, etc.). L'une des grandes caractéristiques du cinéma, c'est qu'il transforme tous les éléments du "réel socialisé" (c'est-à-dire déjà porteur de codifications culturelles et idéologiques), ces éléments ne

il poursuit son entreprise de dévoilement du dispositif cinématographique. La dernière scène montre la même machine à écrire que celle du début, d'où est révélé peu à peu le générique déjà tapé sur une feuille blanche. Dans un premier temps, la bande son opère une liaison avec la musique de la séquence précédente, qui s'efface ensuite au profit des voix d'hommes du début et de quelques bruits caractéristiques de machine. En guise de conclusion, le réalisateur insiste bien sur une autre illusion qui consiste à présenter en début de film, un rapport de police *en train d'être tapé* ; mais tout cela n'est que construction : le film (et son générique) était déjà écrit. La visée didactique de Woolley et la lisibilité de son discours posent bien « le problème du rapport de l'œuvre aux publics et, plus généralement, celui de l'alphabétisation audio-visuelle indispensable pour faire progresser des idées nouvelles en matière d'images et de sons. [208]» En ne proposant pas de modèle positif, de *bon personnage*, le cinéaste tente de réaliser une synthèse, il se positionne à mi-chemin entre ses personnages et les spectateurs et laisse ainsi au public une plus grande liberté qu'il n'y paraît au premier abord. Sans choisir les uns aux dépens des autres, Woolley les associe dans une communauté d'intérêts : oeuvrer à l'émancipation de tous.

---

prenant "de valeur signifiante que par leur place dans tel film, et par la relation signifiante que le film instaure entre tous les éléments qui le composent". » in MIMOUN Mouloud, « L'impact des films d'intervention sociale », *Tiers-Monde*, 1979, tome 20 n°79, p. 598, document en ligne consulté le 1er octobre 2013

[208] Ibid.

VII. Intransigeance versus reconnaissance

Un cinéma qui a quelque chose à dire et s'interroge sur la façon de le faire est inévitablement confronté au risque de « condamner [le spectateur] au clivage plaisir-cinéma commercial / devoir-cinéma militant [209]». Dans la première partie de sa carrière et porté par son enthousiasme pour le structuralisme Woolley ne semble pas concerné par ce dilemme. Après quelques années de pratique et avec son film *Telling Tales*, il considère avec lucidité ce clivage austérité / plaisir et le formule dans l'opposition qu'il distingue entre rigueur et succès.

Ainsi ce dernier chapitre s'intéressera à l'existence des films du corpus après leur réalisation. La question de la production est certes intermédiaire dans cette incise chronologique puisque la possibilité d'un film dépend de son financement en amont. Néanmoins, nous associons ici production et distribution car ces deux aspects matériel et financier conditionnent en partie le sort réservé aux films. Le regard porté par la critique représente le second facteur déterminant dans la réception d'un film. Un facteur nécessaire mais non suffisant qui dans le cas de Woolley propose une très ample palette d'appréciations. Finalement nous aborderons les éléments qui conduisent la carrière du réalisateur à prendre une nouvelle tournure, car décidé à poursuivre son questionnement sur le cinéma avec la même intransigeance Richard Woolley s'engage sur une autre voie.

[209] HULEU Jean-René, « Images à défendre » in *Cahiers du Cinéma*, février-mars 1975, n°256, p.18

VII.1 Production et distribution des films

Les cinq films du corpus, réalisés avec des moyens et des fonds d'ampleur variable, offrent un panel assez large des types de production possible. Le catalogue des archives YFA ne fait pas apparaître de rubrique « production », en revanche tous les cartons des génériques sont répertoriés faisant parfois figurer des éléments sur la production. À l'exception de *We who have Friends*, les premiers films de Richard Woolley ont été produits dans le cadre de ses études au RCA. Les deux co-réalisateurs ont financé ce documentaire sur leurs fonds propres, Richard Reizs poursuivra d'ailleurs dans le domaine de la production[210]. Les courts-métrages *Kniephofstrasse* et *Drinnen und Draussen* sont tournés en Allemagne avec des fonds que Woolley obtient dans le cadre de la bourse du programme Deutsche Akademische Austauschdiesnt. *Kniephofstrasse* est présenté au Festival international du film expérimental de Knokke-le-Zoute en 1974, EXPRMNTL 5 et reçoit un prix du Centre expérimental du cinéma[211]. Il est signalé sur le site du cinéaste que *Drinnen und Draussen* est accueilli avec un certain succès au Festival International d'Edimbourg en 1976. Cette édition du Festival met à l'honneur le cinéma expérimental et elle est largement décrite dans *Sight and Sound* sans qu'y soit mentionné le film de Woolley[212]. Le nom du cinéaste n'apparaît pas non plus dans un article de cette même revue[213] consacré à EXPRMNTL 5 et qui accorde une rubrique assez détaillée au cinéma structuraliste. *Drinnen und Draussen,* retenu par un Comité de sélection qui a écarté 266 films, a probablement été noyé dans la masse des 143 films projetés dont 74 en compétition.

Les films suivants seront tournés et produits en Grande-Bretagne. À son retour de Berlin, Richard Woolley veut continuer à réaliser des films et choisit de s'installer dans le Yorkshire plutôt qu'à Londres où il serait sans doute pourtant plus facile de trouver des financements. Il dépose un projet auprès de deux organismes l'un

---

[210] Il sera entre autres un des producteurs de l'émission scientifique *Tomorrow's World* diffusée sur la chaîne BBC1.

[211] Article de Wikipédia consacré au *Festival international du cinéma expérimental de Knokke-le-Zoute* et citant pour source la revue ci-dessous à laquelle nous n'avons pu avoir accès.
GARCIA BARDON Xavier, in *EXPRMNTL, Festival hors normes, Knokke 1963, 1967, 1974*, Revue Belge du Cinéma, n°43, décembre 2002.

[212] ROSENBAUM Jonathan, « Regrouping: Reflections on the Edinburgh Festival 1976 », *Sight and Sound*, vol XLVI, Winter 1976-1977, pp.1-8

[213] RAYNS Tony, « Lines describing an impasse », *Sight and Sound*, vol XLIV, Spring 1975, pp.78-80

national, *the Arts Council of Great Britain Experimental Film Fund*[214] et l'autre régional, *Yorkshire Arts Association*. Une subvention qui s'élève au total à environ £ 5 500 lui est accordée et c'est ainsi qu'il peut réaliser *Illusive Crime*. Pour le tournage de ce film, seul le comédien est payé et l'on peut supposer que Woolley a puisé dans ses fonds propres pour boucler le budget puisqu'il explique qu'il s'est ensuite renfloué financièrement grâce à une brève période salariée dans le théâtre alternatif[215]. En 1983 un catalogue recensant les longs-métrages britanniques cite le film dès son introduction mais comme un contre-exemple[216]. Sans affirmer que cette recension est exhaustive, l'auteur explique qu'elle a omis un certain nombre de productions comme les publicités et les films d'entreprise ou d'autres ne répondant pas aux critères de format et de durée retenus (35 mm et plus de cinquante-deux minutes). Ainsi *Illusive Crime* fournit un exemple de ces films omis car « émanant du mouvement indépendant fondé sur des bases non commerciales »[217] et en raison de sa durée de cinquante minutes. Paradoxalement cette référence apporte une certaine reconnaissance à un film dont on n'a pas trouvé mention dans la presse de l'époque.

Son film suivant *Telling Tales* bénéficie également d'une aide financière apportée par le YAA[218]. Dans l'intervalle, Richard Woolley rejoint le *Sheffield Independent Film Group* lié au *Workshop movement*, mouvement né en 1968 d'un engagement politique et féministe, qui conçoit le cinéma comme une pratique sociale. Cette période foisonnante du cinéma indépendant est marquée par la création de plusieurs collectifs notamment dans le nord de l'Angleterre (parmi lesquels *The Leeds Animation*

---

[214] L'ACGB est fondé en 1946 puis douze déclinaisons régionales, comme le *Yorkshire Arts Association*, sont créées jusqu'au début des années 1970. Pourtant ces agences régionales ne viennent pas à bout de la forte disparité de financement entre Londres et les régions.

[215] En 1981 le BFI organise une conférence dans laquelle Richard Woolley livre un témoignage éclairant sur la production cinématographique en région. Son intervention est presque intégralement retranscrite dans la thèse de Jack Newsinger.
NEWSINGER Jack, « From the Grassroots: Regional Film Policy and Practice in England », PhD, Thesis, University of Nottingham, 2009, pp.79-80

[216] WOOD Linda, *British Films 1971-1981*, Londres, BFI National Library, 1983, 123p.
Document reproduit intégralement en 2005, au format PDF et consulté en ligne le 2 janvier 2012 http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-british-films-1971-1981.pdf

[217] « Films emanating from the independent movement which has a non- commercial basis, e.g. 'Illusive Crime' (1976) directed by Richard Woolley and 'Green and Pleasant Land' (1980) directed by Peter Todd (there occurs some overlapping between this and the previous category). » *Op cit*., p. 1

[218] Plus tard après la sortie de *Brothers and Sisters*, il sera responsable du bureau du YAA, avec Jim Pearse directeur de production de ses deux précédents films.

Workshop, des femmes cinéastes à York…) et favorise les rencontres entre cinéastes déterminés à travailler en dehors des grands circuits commerciaux classiques.

> I found a number of people trying to keep going by making films. People who didn't want to retire into full-time teaching or television. People who were willing to help on each other's productions in a place where an equipment pool was being set up… The result, *Telling Tales*, was my first genuine cooperative regional film experience, and to me is a model of how things can work and how high quality product can be produced…[219]

Comme le souligne Jack Newsinger, le témoignage de Woolley offre une parfaite illustration des « budgets extrêmement faibles avec lesquels les réalisateurs régionaux indépendants tournaient, ainsi que l'absence de récompenses à leur égard [220]». Il conclut à ce propos que la création de ces « équipements techniques en accès libre et l'esprit de coopération constituent sans doute des réponses concrètes nées de la nécessité [221]». *Telling Tales* est programmé en février 1978 au 28ème Festival de Berlin dans le forum *Neues Kino*[222], en présence de son réalisateur et est également projeté en Grande-Bretagne dans les salles art et essai[223]. À sa création en 1982, la toute jeune *Channel Four,* forte de ses liens avec le *Workshop Movement,* ouvre sa grille aux réalisations qualifiées d'avant-garde ou engagées politiquement. La chaîne acquiert ainsi les droits de diffusion de plusieurs films réalisés par des cinéastes indépendants et programme *Telling Tales* dès 1982[224]. La sortie en salles de *Brothers and Sisters* offre la possibilité d'une rétrospective Richard Woolley au *Institute of Contemporary Art* de mars à mai 1981 avec les films *Kniephofstrasse*, *Drinnen und Draussen* et *Telling Tales*

---

[219] « J'y ai rencontré un certain nombre de personnes qui essayaient de continuer à vivre de leurs films. Des gens qui ne voulaient pas consacrer tout leur temps à la télévision ou à l'enseignement du cinéma. Des gens qui voulaient s'entraider en mutualisant du matériel dans un lieu unique pour réaliser leurs productions. Le résultat *Telling Tales* est ma première véritable expérience de cinéma régional coopératif et ce film représente pour moi un modèle de la façon dont les choses peuvent se faire et un exemple de production de grande qualité.» WOOLLEY Richard cité dans NEWSINGER Jack, *op cit*. et extrait de *Regional Conference Report*, "Independent Cinema and Regional Film Culture", London, University of London Institute of Education, 1981.

[220] « The miniscule production budgets regional independents worked with and the lack of rewards they received » *Ibid*.

[221] « […] this type of filmmaking practice open facilities and the spirit of cooperation can be seen as practical measures born of necessity » *Ibid*.

[222] Dans la sélection de ce *Forum du nouveau cinéma*, c'est le film de Margarethe von Trotta *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (*Le Second éveil*) qui sera récompensé.

[223] Au moins dans une salle : *Scala* à Londres, citée dans un article de l'hebdomadaire culturel londonien *Time Out* du 17 au 23 novembre 1978 (coupure de presse au YFA)

[224] Dans le créneau *The Eleventh Hour*.

et se concluant par une discussion avec le réalisateur. Il sera encore projeté en février 1986 au *National Film Theatre* de Londres (désormais nommé *BFI Southbank*) dont les salles art et essai sont programmées par le BFI.

Woolley entre alors dans une nouvelle dimension avec le long-métrage financé par le *BFI Production Board* à hauteur de £ 80 000, soit selon la presse un des plus chers de la production BFI de l'époque[225]. Jeremy Isaacs, président du BFI-BP avant d'être nommé directeur de *Channel Four*, se remémore la réaction de Woolley apprenant que son projet a obtenu le financement : « J'ai gagné le gros lot ! [226]». Le BFI évalue cependant le coût total de production d'un film à la fin des années 1970 à £ 1 800 000 dont £ 40 000 vont au réalisateur[227], et à titre de comparaison *The Draughtman's Contract* (*Meurtres dans un jardin anglais* de Peter Greenaway), co-produit par le BFI-BP et *Channel Four* en 1982, a été réalisé avec trois cent vingt mille livres sterling[228]. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Peter Sainsbury, autre figure emblématique du BFI-PB et qui remplaça Jeremy Isaacs en 1982, parle de Woolley en ces termes :

> Only the incredibly determined and tenacious types like Richard Woolley can survive the low budgets and haphazard organisation of regional production, and emerge to make features.[229]

Quoi qu'il en soit *Brothers and Sisters* est l'un des premiers films du genre à bénéficier d'une large distribution et notamment dans des salles du *West-End* de Londres[230]. Il est cependant présenté dans plusieurs festivals avant sa sortie sur les écrans britanniques le 13 mars 1981. En août 1980 il est diffusé au Festival d'Edimbourg et quatre articles attestent d'une relative bonne réception, puis en septembre 1980 au *New York Film Festival* dans une sélection de onze longs-métrages hors compétition *Special event :*

---

[225] *The Guardian*, Friday August 29, 1980, *The New Standard,* Thursday March 12, 1981, *The Times*, Friday March 13, 1981

[226] ISAACS Jeremy, « Winning the pools », *Sight and Sound*, vol LI, Winter, 1980/1981, p.21

[227] WOOD Linda, *British Film Industry*, Londres, BFI National Library, 1980, pp.74-75

[228] TAVENAS Stéphane, VOLARD François, *Guide du cinéma européen*, [sl], Editions Ramsay/Eurocinéma, 1989, p. 268

[229] « Seuls des type incroyablement déterminés et tenaces de la trempe de Richard Woolley sont capables de résister à des budgets si faibles et à des conditions de production régionales aussi aléatoires, pour continuer à faire des long-métrages. » in AUTY Chris, « Regional Arts », *Sight and sound*, vol LIII, Summer 1981, p.154

[230] Quartier de divertissement où sont situées de très nombreuses salles de spectacles.

British Film Now[231]. À cette époque, le nombre d'entrées dans les salles connaît une chute vertigineuse et le cinéma britannique est plus que jamais victime de l'impérialisme culturel états-uniens[232]. Cette programmation vise donc à relancer un cinéma qui peine à exister dans et hors de ses frontières. Dans le même esprit et forts du succès de *Chariots of Fire* de Hugh Hudson (1981), les distributeurs et les exploitants décrèteront 1985, l'année du cinéma britannique. La mention BFI-BP de *Brothers and Sisters* continue à offrir au film des opportunités dans des festivals. En juin 1981, il est programmé avec deux autres films de la même production au *Melbourne International Film Festival*[233], puis le mois suivant il représente la Grande-Bretagne dans la compétition officielle du Festival international du film de Moscou, enfin en novembre il est programmé au *Chicago International Film Festival*. Le film sera projeté dans cinq villes à l'occasion du *South West Film Tour* en 1982, une tournée thématique consacrée aux rapports sociaux de sexe au cinéma et à la télévision[234]. Cette initiative bénéficie du soutien financier du BFI et de l'*Arts council of Great Britain*, l'accès aux séances est gratuit et chaque projection est accompagnée par un cinéaste : Margaret Dickinson (*Exchange and Divide,* 1980*)*, Marion Dain (pour *Amy !*, 1979 de Laura Mulvey et Peter Wollen et *Christopher Strong*, 1933 de Dorothy Arzner), Richard Woolley (*Brothers and Sisters,* 1981), Nicky Hamlyn (*Inside Out*, 1976 et pour *Taking a part*, 1979 de Jan Worth), Stuart Marshall (*The Love Show,* 1979) et Claire Pajaczkowska (pour *Sigmund Freud's Dora: A Case of Mistaken Identity,* 1979 co réalisé avec Anthony McCall, Andrew Tyndall et Jane Weinstock). Le long-métrage de Richard Woolley et *Radio On* de Chris Petit sont aussi intégrés dans une circulation *Six of the best* [235] organisée par le BFI au printemps 1983, dans quatre salles du réseau *Rank* (Cheltenham, Colchester, Exeter, Guilford). Ces deux productions récentes du BFI ainsi associées à des classiques reçoivent un excellent accueil de la presse locale qui se réjouit de cette variété. Sans fournir de chiffres, le

---

[231] *Gamekeeper* de Ken Loach, *Bad Timing* de Nicolas Roeg, *Long Shot* de Maurice Hatton, *Moon Over the Alley* de Chuck Despins, *The Tempest* de Derek Jarman, *Bleak Moments* de Mike Leigh, *Bloody Kids* de Stephen Frears, *The Bill Douglas Trilogy*

[232] AUTY Martyn, RODDICK Nick (dir.), *British Cinema Now*, Londres, BFI, 1985, 168 p.
Le titre du premier chapitre de cet ouvrage résume le sentiment de l'époque : « If the United States spoke Spanish, we would have a film industry » (Si on parlait espagnol aux Etats-Unis, on aurait une industrie cinématographique.)

[233] *Exchange and Divide* de Margaret Dickinson et *The Falls* de Peter Greenaway, sur le site officiel du Festival de Melbourne : http://miff.com.au/festival-archive/year/1981, consulté le 20 novembre 2013

[234] Sexual Politics in Film and Television

[235] Communiqué de presse de Mundy ELLIS, attaché de presse au BFI, daté du 3 juin 1982, document archivé au YFA

communiqué de presse indique que la bonne fréquentation des séances incite à reconduire l'expérience. Enfin, sur le site personnel de Richard Woolley il est mentionné que le film est présenté à Berlin, Hong Kong et Florence sans que nous ayons trouvé d'autres traces de ces projections. Cette source indique aussi que *Brothers and Sisters* est diffusé par *Channel Four* en l984[236] et 1989 et sur d'autres chaînes de télévision à l'étranger, une seconde carrière sur le petit écran probablement facilitée par la production, en 1983 par cette même chaîne, du téléfilm *Waiting for Alan*. En raison de sa notoriété de l'époque, la chaîne le commissionne dès son ouverture pour l'écriture d'un scénario. Alain Fountain, responsable du programme *The Eleventh Hour,* échange longuement avec Woolley sur un projet intitulé *Autobiography of a man*, occasionnant plusieurs réécritures sans qu'aucune ne soit ne finalement retenue. Simultanément Woolley commence à travailler sur ce qu'il appelle un « mini soap » : *Waiting for Alan*. Financé par *Tell tales Films*[237] et *Channel Four* le téléfilm se concrétise assez rapidement et il est achevé en 1983. Il ne sera pas diffusé en Grande-Bretagne avant 1987 puis en 1989, mais connaîtra une carrière sur des chaînes étrangères en Suède, Allemagne, Pays-Bas et au Canada[238], par le biais de *Film Four International*, filiale de *Channel Four*.

La classification attribuée à l'œuvre de Woolley par le *British Board of Film Classification* mérite également qu'on y porte attention. L'organisme a classé *Brothers and Sisters* dans la catégorie « AA » qui signifie que le film convient à des spectateurs de plus de 14 ans. Des cinq films sortis sur les écrans la même semaine et qui font l'objet d'une critique dans *The Times* le film de Woolley est le seul à connaître une restriction. Les autres sont classés « U » (pour tous) ou « A » (à partir de 5 ans, mais recommandé pour les plus de 14 ans) y compris *Coal Miner's Daughter* de Michael Apted, film dans lequel une scène de viol est montrée. Il faut rappeler que *Brothers and Sisters* ne présente ni scène de nudité, ni langage grossier ou violence explicite, des catégories qui justifient généralement une restriction dans l'attribution de certificat. Depuis 1982 les catégories et les symboles correspondants ont été modifiés à six reprises et le coffret DVD sorti en 2011 *An Unflinching Eye* est classé « 15 » soit pour un public âgé de plus de 15 ans. Les films de Richard Woolley n'ayant jamais été commercialisés en VHS ce coffret permet de découvrir une oeuvre quasiment oubliée. Le projet est conçu et mené à terme par le

[236] 28 Mai 1984
[237] Une petite maison de production basée à Leeds et qui n'existe plus aujourd'hui.
[238] http://www.richardwoolley.com/Films.aspx, page consultée le 20 novembre 2013

cinéaste qui fait preuve d'une grande persévérance. Les premiers contacts entre Richard Woolley et le BFI remontent à 2006 quand le directeur des ventes John Flahive lui répond que l'organisme n'a pas de projets pour *Brothers and Sisters* et qu'il ne voit aucune objection à ce que le YFA réalise un DVD du film[239]. Les archives du cinéaste étant déjà rassemblées depuis peu au YFA, Flahive ajoute que ce fonds pourrait être complété par une copie 16 ou 35 mm fournie par le *National Film and Television Archives* (NFTVA)[240]. Le projet de numérisation commence alors à se préciser, car à l'exception de ce dernier long-métrage le YFA dispose de copies 16 mm de toutes les autres réalisations de Richard Woolley. Il reste malgré tout à financer ce projet car le YFA ne dispose pas des moyens suffisants pour le faire et c'est le cinéaste qui trouvera les fonds nécessaires. Le coffret n'est donc pas produit par le BFI et en conséquence ne bénéficie pas des suppléments généralement proposés sur ses DVD, pas de livret qui aurait éclairé le contexte et la démarche du cinéaste, ni de sous-titrages pour les malentendants. La mention du BFI qui apparaît sur le coffret n'est reportée que sur le seul DVD de *Brothers and Sisters* qui ne comporte pas d'autres films probablement pour cette raison. Woolley a ainsi déterminé le contenu du coffret, choisi son design et en détient les droits. Il est donc aussi à l'origine de l'interview présentée en bonus et réalisée par Andrew Tudor, professeur à l'Université de York. En revanche la participation du BFI, bien que limitée, offre au coffret un gage de qualité ainsi qu'une entrée sur son site Internet qui favorise certainement sa diffusion. *An Unflinching Eye* est répertorié dans la sous-catégorie « cinéma expérimental » (déclinaison de la rubrique « thèmes et sujets ») aux côtés par exemple du film de Stephen Dwoskin *Central Bazaar*, mais ne bénéficie pas comme lui de la double entrée avec la rubrique « cinéma britannique ». Ainsi jusque dans son édition DVD, l'œuvre de Richard Woolley peine encore à exister et les critiques restent partagées voire polémiques.

[239] Deux courriels datés du 24 juillet 2006, archivés au YFA

[240] La proposition ne sera pas suivie d'effet car à ce jour le catalogue ne propose pour *Brothers and Sisters* qu'une copie betacam numérique du film ainsi que 2mn 40 de rushes d'où ont été tirés les photogrammes pour la promotion du film. YFA # 3305

VII.2 Réception critique, l'autre regard

Le cinéma de Woolley a ainsi fait l'objet de deux séries de critiques, celles contemporaines à la sortie de ses films et celles publiées en 2011 sur les sites Internet spécialisés dans les sorties de DVD ou dans les rubriques qui y sont dédiées dans les revues de cinéma. La première série est consacrée à *Brothers and Sisters* et *Telling Tales*[241] pour des raisons de distribution, la seconde d'une remarquable exhaustivité considère chaque opus du coffret DVD, qu'il s'agisse des courts ou des longs métrages. Mais surtout le statut accordé à l'œuvre de Woolley n'est pas le même selon l'époque : en 2011, soit trente ans après, ses films sont devenus des témoignages de l'effervescence cinématographique et politique des années 1970. Nous avons recensé vingt-cinq articles qui traitent de *Brothers and Sisters* plus ou moins en détail. Une grande partie de ces articles est archivée au YFA, d'autres sont consultables sur la base de la Fédération Internationale des Archives du Film, cinq d'entre eux sont restés introuvables, essentiellement par manque de références précises. Il est frappant de remarquer que les critiques portent assez peu sur les qualités cinématographiques du film mais de façon systématique sur le thème et son traitement. Les quelques journalistes qui s'intéressent aux aspects techniques soulignent la qualité de la photographie de Pascoe McFarlane « dans des plans en extérieur admirablement expressifs[242]», un chef-opérateur capable de faire « apparaître l'atmosphère oppressante d'une menace, lançant quelques clins d'œil à Hitchcock [243] ». La qualité du cadre est aussi remarquée et un critique américain, qui a vu le film au Festival d'Edimbourg note que « l'esthétique du film repose sur des couleurs lumineuses et des points de vue en trompe l'œil [244] ». « Tous les comédiens n'ont pas l'assurance[245] » de Carolyn Pickles qui fait l'unanimité en ce qu'elle « interprète les deux

---

[241] Nous n'aborderons pas les trop rares et brèves critiques de *Telling Tales* ici, car elles ne consitent qu'en trois courts articles et trois extraits de programmes de télévision, réunis sur une même photocopie au YFA.

[242] « marvellously evocative location photography » MALCOM Derek in *The Guardian*, Friday 29 August 1980

[243] « conjures up an oppressive air of menace, with occasional nods to Hitchcock » BRIEN Alan in *The Sunday Times*, March 15, 1981

[244] « *Brothers and Sisters* is stylishly shot with bright colors and trompe l'œil angles » KENNEDY Harlan, « Edinburgh Film Festival 1980» in *American Film*, December 1980

[245] « Not all the acting, for instance, is as assured as that of Carolyn Pickles » HINXMAN Margaret, « An everyday story of country folk» in *Daily Mail*, Friday 13 March 1981

sœurs de façon convaincante [246] », sa prestation est aussi associée à celle d'Elizabeth Bennett car elles parviennent toutes deux à « transformer des rôles socialement marqués en êtres de chair et de sang [247]». Robert East reçoit également les éloges du journaliste qui considère que sa « performance est d'une extrême justesse [248] ». Les rares critiques qui se sont intéressés aux aspects cinématographiques de l'œuvre ajoutent encore quelques brèves remarques sur le montage et le mixage au service de la tension narrative. Andrew Tudor est le seul à signaler la « partition originale de Trevor Jones qui rappelle avec insistance Bernard Herrmann : au point que l'on s'attend à entendre les violons grinçants de *Psycho* d'un instant à l'autre. [249]» Son article publié dans l'hebdomadaire *New Society* et intégralement consacré à Richard Woolley, est de loin le plus riche de tous. Il s'attache à traiter forme et fond en revenant sur les précédentes réalisations du cinéaste et convoque d'autres thrillers pour apprécier la place de *Brothers and Sisters* dans le genre. Sans concession ni venin Tudor note les limites du film, mais reste sur un terrain courtois contrairement à quelques-uns de ses confrères franchement indélicats. On peut supposer que ceux qui rédigent des critiques assassines de *Brothers ans Sisters* sont avant tout incommodés par le message. Ils ne sont pas si nombreux et s'expriment dans des publications très différentes : un journal local *The Yorkshire Post*, un bimensuel américain *Film Comment*, et le *Monthly Film Bulletin* publié par le BFI. Le premier dénonce dès son titre une entreprise macabre[250] et accuse le réalisateur d'opportunisme tout en le citant quand il s'en défend. Pire, l'auteur, qui ne signe pas l'encart particulièrement mis en valeur par sa place au centre de la page, dénie à Woolley la qualité de cinéaste par l'utilisation de guillemets ou de formules dépréciatives : « […] M. Woolley qui a été formé au *Royal College of Arts* de Londres et qui se considère comme un réalisateur professionnel. Le travail sur le " long-métrage " comme il l'appelle, a débuté en octobre 1979… ». Aucune critique d'ordre cinématographique n'est formulée dans cet article et c'est probablement la proximité géographique des faits-divers à

---

[246] « persuasively acted (the same actress, Carolyn Pickles, plays both sisters) » FRENCH Philip in *The Observer*, Saturday 31 August 1980

[247] « Carolyn Pickles (as the prostitute and her sister) and Elizabeth Bennett (as the major's Lady) also turn social roles into flesh and blood humanity » [sn] « Fairer face of the Pig » in *The New Standard*, Thursday 12 March 1981, p.25

[248] « East's performance is on perfect pitch. » *Ibid*

[249] « Trevor Jones's score, for instance, insistently calls up echoes of Bernard Herrmann : you expect to hear *Psycho*'s shrieking violins at any minute. » TUDOR Andrew in « First thriller twice removed », *New Society*, 19 March 1981, pp 510-511

[250] [sn] « Macabre View » in *Yorkshire Post*, Wednesday 6 May 1981, p.12

l'origine du film ainsi que le propos de Woolley sur le sexisme qui dérangent la rédaction. Le second texte éreinte le film sur le fond et la forme en regrettant « un cadrage aux intentions très appuyées et de nombreux effets de lumières sur des dialogues dramatiquement insignifiants[251]. » La dernière des critiques acerbes, la plus longue, émane de la publication mensuelle du BFI et présente le film en trois parties selon le canevas traditionnel du bulletin : la fiche technique détaillée, un synopsis relativement précis mais comportant une erreur, le tout suivi d'un long paragraphe critique. L'auteur, Steve Jenkins, y voit un film « aussi grossier que le commentaire précédent peut le laisser supposer [n'importe quel homme a pu tuer Jennifer Collins], préférant traiter ces questions par l'exhibition plutôt qu'avec une subtilité qu'il n'envisage absolument pas [252].» Il n'épargne ni les dialogues « destinés à marteler des banalités domestiques[253] », ni le montage dont il regrette qu'il soit « plus perceptible qu'efficace », ni la partition qualifiée de « sous-Bernard Herrmann ». L'ensemble s'apparentant à « un téléfilm assez impersonnel où toutes les fioritures de style donnent une impression de maladresse[254]. » Seuls les comédiens ne sont pas éreintés par Jenkins qui ne dit d'ailleurs absolument rien du jeu d'acteurs. La dernière phrase de l'article tend à faire penser que son auteur règle quelques comptes avec la production, puisqu'il rappelle que le « film est le plus cher produit par le BFI jusqu'à ce jour, clairement conçu pour une exploitation limitée mais sans risque dans les cinémas art et essai » et de conclure que c'est « ce qui rend toute l'affaire aussi déprimante [255]».

Cette question du coût de production du film est souvent évoquée dans la presse mais pour des raisons variées. David Robinson précise dans *The Times* que si *Brothers and Sisters* est l'un des film le plus cher du BFI-PB « cela signifie en termes concrets de l'industrie cinématographique, qu'il n'a pratiquement rien coûté ». Il ajoute

---

[251] « Much evidence throughout of thoughtful setting-up and lots of bracketing of dramatically meaningless exchanges. » McCOURT James, « The New-York Film Festival, British film now and retrospectives » in *Film Comment*, XVI : 6, Nov-Dec 1980, p.61

[252] « Richard Woolley's film is as crass as the last remark might suggest, totally failing to consider how issues might be challengingly represented rather than flaunted. » JENKINS Steve, « Brothers and Sisters » in *Monthly Film Bulletin*, 48 :564/575, 1981, pp 44-45

[253] « The dialogue consists almost entirely of lines designed to hammer home banal characterisation. » *Ibid*

[254] « Given that the overall approach seems close to that of a rather faceless TV drama, any kind of stylistic flourish comes across as just as heavy handed » *Ibid*.

[255] « That it is the BFI's most expensive production to date, clearly designed for a limited but safe art-house release, makes the whole affair all the more depressing. » *Ibid*.

que « Woolley a travaillé en tenant compte des limites qui lui étaient imposées [256]» et qu'avec un peu plus de moyens, le résultat aurait sans doute été plus abouti. Plusieurs critiques considèrent que le film de Woolley est « le plus regardable, parmi ceux présentés par le BFI, [257] » et « beaucoup plus accessible que des productions du BFI, qui semblent avoir été faites pour les amis et les relations du réalisateur sans tenir compte le public qui paye indirectement[258] ». Harlan Kennedy, rédacteur américain basé à Londres, explique sarcastiquement que pour obtenir un financement du BFI-PB, il semble absolument indispensable de délivrer un message sociopolitique. Cette idée reprise dans d'autres articles est aussi portée au crédit de Woolley qui « a quelque chose à dire », et « au moins donne du grain à moudre à ses spectateurs[259] ». Conformément à sa ligne éditoriale, l'hebdomadaire socialiste *Tribune* se concentre sur le message du film et le débat qu'il provoque chez les militants de gauche[260]. Le réalisateur cité plusieurs fois, explique sa démarche politique et justifie ses choix controversés, notamment celui de la phrase d'accroche. Le journaliste semble se réjouir avec Woolley de la bonne fréquentation dès la première semaine et retranscrit la fierté du cinéaste qui affirme que toute l'équipe a été payée en respect des conventions salariales. C'est donc bien le message du film qui est largement discuté par les critiques et diversement apprécié. Sur dix-sept articles signés, on ne dénombre que quatre femmes et lorsque celles-ci expriment des réserves sur le film elles le font sur des questions de forme, sans jamais douter de la pertinence du message : « la culpabilité, au sens large, de tous les hommes dans leur maltraitance des femmes[261] », ou de la méthode : « une série de scènes et de relations dans lesquelles les rôles sexuels et les comportements sexistes sont

---

[256] « one of the most expensive films to be funded by the *British Film Institute Production Department*, which means in practical film industry terms, that it cost roughly, nothing. As writer director Richard Woolley has worked in full consciousness of his limitations. With more money the script might have been more polished and the performances more sophisticated.»
ROBINSON David, *The Times,* Friday 13 March 1981

[257] « Of the half-dozen movies entered by the *British Film Institute Production Board*, the most watchable was Richard Woolley's *Brothers and Sisters* » KENNEDY Harlan, *op cit*.

[258] « But it's much more accessible than some BFI subsidised productions which appear to have been made for the director's friends and relations and to hell with the public who indirectly puts up the money. » HINXMAN Margaret, *op cit*.

[259] « Here we have a film with something to say and a director who has chosen to communicate his ideas cogently » CASTELL David, *op cit*.
« … in a way that may not be entirely convincing and naturalistic but at least gives the audience something to bite on. » BRIEN Alan, *op cit*.

[260] COLLINS Paul, « Hitting some raw nerves » in *Tribune*, 4 March 1981

[261] « a popular contemporary examination of the wider guilt of all men in their abuse of women » HINXMAN Margaret, *op cit*.

questionnés[262]». L'interpellation du spectateur-critique semble avoir particulièrement bien fonctionné pour ceux qui attaquent le film et son réalisateur avec une virulence extrême. D'autres articles, les plus nombreux, formulent des critiques argumentées sans ironiser sur les faiblesses ou les maladresses de la réalisation. Il est ainsi reproché un discours grossièrement insistant dans les « dialogues […] trop explicites[263] » et le montage alterné « qui ne nous laisse pas découvrir ces similitudes [entre les personnages] mais les souligne expressément[264] ».

Toutes ces observations, aussi fondées soient-elles, ont disparu dans les sept chroniques consultées en ligne et consacrées à la sortie du coffret DVD. Les textes sont souvent très longs (jusqu'à 46 000 signes[265]) et détaillent chaque volume, ils décrivent les films et en proposent une critique plus ou moins développée. Certains rédacteurs sont très rigoureux et précis, d'autres moins, mais un réel intérêt pour les réalisations et la démarche de Woolley se dégage à la lecture de ces textes. Une partie est également consacrée à l'objet DVD en tant que tel, ses caractéristiques techniques (format et qualité de l'image, du son) et les suppléments offerts. D'après Adam Richardson du site *Filmwerk*, les DVD sont adressés en service de presse par le BFI et il salue une « précieuse réédition qui permet de préserver le travail de ce réalisateur unique et cruellement négligé[266] ». Les propos sont donc plutôt élogieux et il n'est plus question de lourdeur dans le style, sauf sous la plume de Geoffrey Macnab pour qui « certains films de Woolley peuvent ressembler à des exercices formalistes et embarrassés [267]». Il ne dément pas cette impression dans la suite de son article publié dans *Sight and Sound*, le mensuel édité par le BFI. En revanche il module son propos quand il parle de *Kniephofstrasse*, qui évoque selon lui le film de Patrick Keiller *Stonebridge Park* [268]

---

[262] « … a series of scenes and relationships where sexual roles and sexist attitudes are questioned… » McKENZIE LOVELL Diana, « Edinburgh'80, British Film Makers » in *Film*, October 1980

[263] « But Woolley's dialogue is over-explicit » FRENCH Philip, *op cit*.

[264] « The trouble is these parallels are not left for us to discover but are explicitly underlined. » BRIEN Alan, *op cit*.

[265] Sur le site américano-britannique *Horror view*, une critique signée Black Gloves (aka Ian Hill) http://www.horrorview.com/movie-reviews/an-unflinching-eye-the-films-of-richard-woolley, consulté le 29 novembre 2013

[266] « the BFI have done valuable work in preserving the efforts of this unique and sorely overlooked director. »

[267] « Some of Woolley's films can seem like self-conscious formal exercises. »
MACNAB Geoffrey, « An Unflinching Eye : The films of Richard Woolley » in *Sight and Sound*, Vol. XXI, number 5, May 2011, p.89

[268] Ce cinéaste britannique a acquis une certaine notoriété et une fiche biographique lui est consacrée par le BFI. http://www.screenonline.org.uk/people/id/472615/, consulté le 29 novembre 2013

pourtant postérieur de sept ans au court-métrage de Woolley ! On peut s'interroger sur les raisons qui conduisent les critiques publiant pour le BFI à être si peu indulgents à l'égard du cinéma de Woolley, voire de l'homme lui-même. S'ajoute en effet aux propos déjà cités, la notice rédigée en 2006 par Robert Murphy : « Un sens de l'observation aigu et une intrigue prometteuse […] réduits à néant, à la grande déception de tous, par un style visuel sans intérêt et un message éculé selon lequel tous les hommes sont potentiellement coupables de violence envers les femmes[269]. » La réponse se trouve peut-être dans la dernière phrase de la critique de Robert Chilcott qui considère ce coffret DVD comme la « dramatique évocation du fait que les gardiens du temple britannique ont toujours loupé le coche quand il s'agit de soutenir un cinéma marginal. [270]»

VII.3 Poursuivre le questionnement du cinéma

Les films de Woolley s'enchaînent dans une remarquable cohérence, puisque chaque opus poursuit la voie tracée par le précédent tout en l'enrichissant. On saisit d'autant mieux cette unité que ses réalisations peu nombreuses (seize films dont deux moyens et trois longs-métrages) se concentrent dans une période assez courte de vingt ans. Les films du corpus sont réalisés au rythme métronomique d'un tous les deux ans, mais on remarque a posteriori que le cinéaste arrête de tourner lorsqu'il rencontre une audience plus large. Ce paradoxe trouve des explications dans des facteurs extérieurs à Woolley mais aussi dans sa ténacité à ne pas déroger à ses principes. En 1982 après de multiples tergiversations, le BFI-PB refuse son projet suivant *The Real Jean*, puis vient le projet avec *Channel Four*, *Autobiography of a man* et ses différentes versions[271]. Si Woolley accepte volontiers de travailler à la réécriture de ce scénario, il refuse en

---

[269] « Woolley's shrewd observations, and a promising plot about two politically opposed brothers with secretive lives both coming under suspicion, is disappointingly nullified by a flat visual style and a trite message that all men are potentially guilty of violence to women. » MURPHY Robert, *Directors in British and Irish Cinema : a reference companion*, Londres, British Film Institute, 2006, 644 p.

[270] « […] this box-set is a tragic reminder of how the UK gatekeepers have always missed the boat when it comes to nurturing a cinema of the left-field. » CHILCOTT Robert, « An Unflinching Eye: The Films of Richard Woolley », *Electric Sheep a deviant view of cinema*, Review, 12 Mai 2011 http://www.electricsheepmagazine.co.uk/reviews/2011/05/12/an-unflinching-eye-the-films-of-richard-woolley/ page consultée le 14 janvier 2012

[271] Deux versions du projet, l'initiale et la dernière, sont disponibles sur le site personnel de Richard Woolley. http://www.richardwoolley.com/Scripts.aspx, page consultée le 2 décembre 2013.

revanche la proposition de Fountain qui, trouvant le personnage principal trop « middle-class », suggère d'en faire un ouvrier, sujet plus en vogue. Le cinéaste a toujours revendiqué la nécessité politique de s'exprimer en assumant sa place dans la société britannique. Au risque de perdre le financement pour réaliser son film, et c'est en effet ce qui se passe, il ne peut accepter de rompre avec ce principe. À peu près au même moment, le BFI-PB revient vers Richard Woolley pour lui offrir, ainsi qu'à deux autres réalisateurs Peter Greenaway et Terence Davies, une carte blanche pour écrire le film de leur choix. Chacun accompagné dans son projet par deux conseillers, Woolley est associé à une doublette hétéroclite composée d'Alan Lovell et de Howard Schuman[272]. Il écrit *Bread of Heaven*, une comédie sur fond de grève des mineurs de 1984 qui met en scène deux adolescents de milieux sociaux différents l'un musicien, l'autre danseuse, une sorte de *Billy Elliot* avant l'heure comme le dit Woolley. Deux comédiens sont déjà retenus : pour le rôle du père mineur David Jason, un comique très populaire de séries télévisées et Judy Dench, actrice plus classique et shakespearienne pour interpréter la mère de famille aisée. Peter Sainsbury affirme que le projet aurait vu le jour si les crédits n'avaient pas été gelés. Le scénario est représenté un peu plus tard à la commission intégralement renouvelée et présidée par Colin McCabe qui ne le retient pas [273]. D'après le réalisateur, tous les projets de la précédente équipe ont connu le même sort, pourtant le film de Terence Davies *Death and Transfiguration* (dernier opus de qui est ensuite devenu sa *Trilogy)* sort en 1983 produit par le BFI-PB[274], et Peter Sainsbury est crédité aux côtés de Kees Kasander comme producteur de *Zoo (A Zed and two noughts)* de Peter Greenaway en 1985. Il est difficile de comprendre ce qui s'est passé à l'époque sans avoir accès aux archives de la commission, si elles existent[275], ou sans témoignages qui trente après risqueraient fort d'être inexacts. Quoi qu'il en soit, *Girl from the South*, naît de cet échec et Woolley le considère comme une alternative à *Bread of Heaven*, dans une version moins ambitieuse et moins onéreuse.

---

[272] Alan Lovell, réalisateur et auteur pour la télévision, était aussi à l'époque membre du *Birmingham film workshop*. Howard Schuman est le créateur de la série musicale britannique culte *Rock Follies* en 1976.

[273] WOOLLEY Richard, interview bonus DVD, DVD 4, *Part 2 : The miners' strike comedy script 1984*, timecode : 7 :54

[274] Le film suivant de Davies, *Distant Voices, Still Lives* (1988) sera produit par Colin McCabe.

[275] Un article au titre prometteur signale que 25000 scripts non publiés sont archivés à la bibliothèque du BFI, mais le projet de David Lean n'ayant pas abouti et cité en exemple, laisse supposer que Woolley n'est pas retenu dans la catégorie. MORRIS, Nathalie, « Unpublished scripts in BFI Special Collections: a few highlights » in *Journal of Screenwriting,* Vol 1: 1, 2010, pp. 197–202

À partir de 1982, sa collaboration avec la télévision place le réalisateur face au « vrai public », et non plus uniquement « son petit cercle restreint[276] ». Il insiste sur sa volonté de filmer des histoires plus « accessibles », « esthétiques » et « faciles à assimiler », trois termes qui reviennent souvent quand il parle de l'évolution de son travail. Les auteurs de *British Cinema Now*[277] le citent d'ailleurs comme un des très rares réalisateurs du cinéma indépendant britannique à avoir su concilier cinéma réflexif et cinéma narratif. Il nous semble pourtant que ce n'est pas dans cette opposition que réside le dilemme auquel Richard Woolley est confronté durant toute sa carrière. En effet nous avons déjà vu qu'il fait assez rapidement le choix de la narration avec le premier film de notre corpus *Drinnen und Draussen*. Son désir de travailler avec des comédiens, devenus personnages, le pousse dans cette direction et, comme il le dit lui-même, à abandonner le formalisme pur. Il se dégage ainsi très vite du premier type d'avant-garde décrit par Peter Wollen qui propose « une disjonction entre signifiant et signifié[278] » pour rejoindre la tendance européenne attachée à une narration qui souligne malgré tout l'artificialité du medium. Dans les propos de Woolley revient sans cesse la volonté d'être accessible, de ne pas s'adresser à une élite. Ainsi Andrew Tudor voit dans le passage de *Telling Tales* à *Brothers and Sisters* la volonté du réalisateur de *trouver un public* car « Woolley est bien placé pour connaître l'effet ghetto réservé au cinéma indépendant et expérimental dans ce pays [279]». Le cinéaste, qui n'est cependant pas décidé à renoncer à ses exigences et son éthique, dessine ainsi un nouvel axe sur lequel il va devoir trouver un équilibre. Sans considérer avec mépris le cinéma qualifié de *grand public*, le réalisateur aimerait inventer la formule d'un cinéma à valeur artistique et qui serait un succès commercial. Il veut, comme d'autres avant lui, « résoudre la contradiction d'un cinéma censé s'adresser aux larges masses mais qui ne peut être vu que par un public restreint étant donné l'effort qu'il demande[280]. » Ainsi avec le monteur Mick Audsley[281], il a finalement réalisé un film réduit à quatre-vingt-seize minutes afin de mieux correspondre à la nouvelle orientation prise par le BFI-PB vers un cinéma art et essai moins puriste. Woolley a ainsi coupé,

---

[276] Il est fait référence tout au long de cette partie aux interviews bonus des DVD et à notre interview à York.
[277] *Op cit*., p. 93
[278] WOLLEN Peter, «The Two Avant-Gardes» in *Readings and Writings*, Londres, Verso, 1982, p.95
[279] « Woolley wants an audience and, knowing at first hand the ghetto effect that dominates treatment of independent and experimental cinema in this country he has sought to bend an existing more "commercial" form to his needs. » TUDOR Andrew, *Op cit*.
[280] HULEU Jean-René, *Op cit*.
[281] Devenu le monteur attitré de Stephen Frears, il travaille aussi entre autres avec Terry Gilliam.

entre autres scènes, un long plan séquence particulièrement complexe, auquel il avait consacré trois jours de tournage. Cet épisode entérine pour lui sa rupture définitive avec le formalisme. En 1980 dans une discussion à propos de *Brothers and Sisters*, Mark Nash fait remarquer qu'il voit ce film comme une tentative de combler le fossé entre un cinéma de pratique sociale et un cinéma de divertissement[282]. Une nouvelle catégorie apparaît, reprise ensuite dans l'échange sous la dénomination de *cinéma politique*. L'analyse que propose Mark Nash de la situation du cinéma anglais permet selon nous de mieux saisir la place faite à l'époque au film.

> One of the problems in England is that there isn't an art cinema so that there is much more of an opposition between Hollywood styles and independent cinema and art cinema is represented by Continental imports. So there's a kind of vacuum in British film culture, which this film is trying, in a sense, to deal with and it is interesting, the parallels between your film and the new Godard film[283]. […]
> … you are obviously working in a very different situation where people are going to come to the film from different kinds of backgrounds and they are all going to have problems of one kind or another, because there is not going to be enough 'entertainment' or 'independent' concerns.[284]

Cette remarque fait écho à la critique mi-figue mi-raisin de Alan Brien[285] qui imagine qu'avec une « bande son française sous-titrée en anglais, il serait déjà considéré comme un film culte ». Trente ans plus tard Woolley pense toujours que le film est resté inclassable, entre deux catégories, ce qui ne lui a pas été favorable. Lors de notre conversation, il reprend l'image de la fusion pour exprimer cette idée que Nash et lui appellent de leurs vœux et cite l'exemple du cinéaste danois, Lars von Trier. Il représente à ses yeux le type de cinéaste qui a réussi cette alchimie et tout particulièrement avec un film comme *Dogville* (2003).

---

[282] STONEMAN Rod THOMPSON Hilary, *The New Social Function of Cinema : British Film Institute 1979/80*, BFI, Londres, 1981, 174 p.
[283] *Sauve qui peut (la vie)*, 1980
[284] Un des problèmes de l'Angleterre c'est qu'il n'y a pas d'art et essai, c'est pour ça que le style Hollywoodien et le cinéma indépendant s'opposent sur bien plus qu'un point. Ici le cinéma art et essai n'est représenté que par les films européens importés. Il y a donc une espèce de vide dans la culture cinématographique britannique que ce film tente, en quelques sortes, de combler et il est intéressant de faire des parallèles entre votre film et celui de Godard. […]
Vous travaillez manifestement dans une situation très différente, et les gens qui viennent voir le film sont de milieux différents. Ils vont tous rencontrer des problèmes d'un genre ou d'un autre, parce qu'il ne sera pas assez divertissant ou pas assez indépendant.
[285] BRIEN Alan, *op cit*.

Très attaché à la pratique, Richard Woolley est profondément conscient de l'importance de continuer à tourner et à travailler avec une équipe. Les périodes d'attente semblent interminables et après *Waiting for Alan*, Woolley s'engage en 1987 dans le projet de *Girl from the South,* une nouvelle opportunité de filmer. Sans aucun mépris pour la forme téléfilm, Woolley s'acquitte du mieux qu'il peut de cette version simplifiée de *Bread of Heaven* qui recevra en 1990 le prix CIJEF[286], au Festival International de Cinéma Jeune Public de Laon. Il s'étonne encore aujourd'hui que, de toute sa carrière, ce soit probablement ce dernier film, sans grande recherche ni originalité, qui ait rapporté le plus d'argent grâce aux diffusions télévisées dans le monde entier. Pourtant en 1982 la carrière de Woolley aurait pu prendre une tournure bien différente comme l'atteste une lettre adressée à Anthony Smith, directeur du BFI, et archivée au YFA. La compagnie américaine Punch Production Inc. impressionnée par *Brothers and Sisters* vu au Festival de New York, est à la recherche d'informations sur son réalisateur[287]. Une productrice souhaite confier un scénario à un cinéaste britannique, mais il est impossible de trouver une copie du film ou de trouver des renseignements sur les autres réalisations de Woolley. Le courrier très élogieux[288] sera pourtant curieusement laissé en attente et ne lui sera transmis que trop tard pour connaître une concrétisation. Ce qui peut être considéré rétrospectivement comme un rendez-vous manqué n'affecte pas particulièrement Richard Woolley qui considère que certaines choses ne se réalisant pas laissent la possibilité à d'autres d'advenir. Ainsi à partir de 1985 il se tourne vers l'enseignement et explore de nouvelles pistes pour aborder le cinéma. Il intervient depuis comme professeur invité dans de très nombreuses universités et écoles d'arts et participe à la création de sections dédiées à l'écriture scénaristique[289].

---

[286] Prix du Centre International du Film pour l'Enfance et la Jeunesse financé par l'UNICEF

[287] En en-tête du courrier figurent les noms de Dustin Hoffman, Reene Schisgal et Bertram Fields. Dustin Hoffman est toujours président de cette compagnie. La productrice dont il est question dans la lettre est probablement Reene Schisgal bien que son nom ne soit pas cité.

[288] « I was […] very impressed with the intelligence and skill it evidenced. » « To my mind Mr Wooley is among the best of a crop of fresh cinematic talent which is sorely needed… »
« J'ai été […] très impressionnée par l'intelligence et les qualités qu'il met en évidence. » « À mes yeux, on peut placer M. Woolley parmi les meilleurs dans les nouveaux talents cinématographiques dont nous avons tant besoin. »

[289] *Northern Film School*, en lien avec les universités de Leeds et Sheffield et le soutien de YTV, mais aussi *Hong Kong Academy for Performing Arts* et d'autres écoles encore notamment aux Pays-Bas.

Conclusion

L'œuvre méconnue de Richard Woolley offre la formidable opportunité de voyager à travers le cinéma britannique de la décennie 1975-1985, qui lui aussi se révèle assez peu familier. Peu avant cette période Alan Lovell constate combien le cinéma britannique est l'objet de nombreuses insatisfactions à plusieurs égards. Il tente d'avancer des raisons à ce que certains considèrent comme de la médiocrité, d'autres une absence de style et réalise que si la question est si délicate c'est en raison d'un manque absolu de cadre d'analyse[290]. Pour lui jusqu'au milieu des années 1960, le cinéma documentaire tient la place de l'art et essai et s'oppose ainsi au cinéma de divertissement. Lovell conclue son article sur le cinéaste Lindsay Anderson qui selon lui échappe à la classification proposée précédemment. Il suggère de tirer une leçon pour le cinéma britannique du contre-exemple que représente Anderson à ses yeux en analysant plusieurs facettes de son succès.

> … in going beyond the social documentary genre by combining it with elements from the gothic genre (violence, sexuality) though in his case gothic genre does not come direct but is mediated through surrealism (the references to Vigo in *If…*) ; the attempt in his work to grapple with the problem of the British cinema's relationship with the American cinema and art cinema by positively combining elements from both ; the absence of a commercial structure flexible enough to accommodate a film maker of his character without much strain.[291]

---

[290] LOVELL Alan, « The Unknown Cinema of Britain » in *Cinema Journal*, Vol 11, n°2, printemps 1972, pp 1-8
Il écrit un second article en miroir du précédent, proposant un état des lieux des études menées sur le cinéma britannique entre ces deux dates : LOVELL Alan, « The British Cinema : The Known Cinema » in MURPHY Robert, *The British Cinema Book*, Londres, BFI, 1997, pp.5-13

[291] « en allant au-delà du genre du documentaire social pour le combiner avec des éléments du gothique (violence et sexualité) bien que dans son cas le genre gothique ne soit pas directement convoqué mais arrive par la médiation du surréalisme (voire les références à Vigo dans *If…*) ; la tentative dans son oeuvre de saisir le problème des relations qu'entretient le cinéma britannique avec le cinéma américain et le cinéma d'art et essai en combinant de façon constructive des éléments des deux ; l'absence de structure commerciale suffisamment souple pour s'adapter sans trop de tension à un cinéaste doté d'un tel caractère. »

Ces trois aspects que sont la récurrence des deux thèmes violence et sexualité, la volonté de combiner un cinéma de divertissement avec un cinéma exigeant et enfin la difficulté de trouver une production, traversent de façon étonnante le cinéma de Richard Woolley. Le mélange des genres est aussi un élément que Lovell souligne dans son panorama du cinéma de divertissement britannique et il rappelle que les comédies de la *Ealing* tendent parfois vers le documentaire social. On comprend ainsi que Woolley ait apprécié son travail avec Alan Lovell une dizaine d'années plus tard sur le scenario de *Bread of Heaven* qu'il décrit lui-même comme une comédie sociale.

L'impressionnant silence qui entoure la filmographie de Richard Woolley est quelque peu déconcertant. Comme le révèle la place accordée au réalisateur Alan Clarke, les œuvres du petit écran sont en général moins dénigrées en Grande-Bretagne qu'en France. Ainsi le fait que les films de Woolley aient été essentiellement diffusés à la télévision ne peut être à l'origine de cet oubli. En revanche John Hill démontre que le cinéma britannique développe dans les années qui nous intéressent un potentiel de construction de l'identité nationale à travers de nouvelles représentations de la société[292]. Les sujets ignorés pendant des années par ce cinéma (femmes, ouvriers, immigrés de l'Empire ou du Commonwealth…) apparaissent à l'écran et fondent de nouveaux champs à explorer. Or Woolley ne se place dans aucune de ces catégories émergeantes, trop peu d'ouvriers parmi ses personnages comme le regrette Alan Fountain, de minorités ethniques ou d'homosexuels. Ironiquement, alors qu'enfin la suprématie idéologique et monolithique de la catégorie homme/bourgeois/blanc vacille, il semble que Woolley pêche d'être justement trop homme, blanc, hétérosexuel, classe moyenne pour se forger une place dans le cinéma indépendant. Sa spécificité et ses revendications sont portées par un discours politique exigeant et radical qui ne trouve un écho que dans des réseaux militants relativement limités et dans un cadre théorique de moins en moins prisé : celui du marxisme. Woolley n'a jamais obtenu la reconnaissance d'un Bill Douglas qui, avant d'être oublié puis de nouveau célébré, reçut le Lion d'Argent à Venise pour *My Childhood* en 1972.

Quoi qu'il en soit, les deux cinéastes ne peuvent être associés n'ayant d'autres points communs que cette relégation, temporaire pour l'un, quasi définitive pour l'autre. Bien qu'on ne puisse ignorer ce qui s'apparente à la mise à l'index d'un cinéaste, cette recherche n'a pas pour objet d'y apporter une réponse. Toutefois il est tentant de

[292] HILL John, *op cit*. et HILL John, *Sex Class and Realism*, Londres, BFI, 1986

signaler qu'une des deux préoccupations de Richard Woolley reste d'actualité, dans les termes posés en 1978 dans *Telling Tales,* avec le film d'Isabelle Czajka *La Vie domestique*[293]. Ce film français est adapté d'un roman anglais *Arlington Park* de Rachel Cusk, décrivant l'ennui dans la vie de quatre femmes mariées et mères de famille bourgeoises, vivant de nos jours dans une banlieue chic de Londres. « Tous les hommes sont des assassins, pensa Juliet. Tous. Ils assassinent des femmes. Ils prennent une femme et, petit à petit, ils l'assassinent. [294]» Dans un contexte certes différent, cette pensée d'un personnage du roman propose un écho saisissant à la phrase d'accroche de *Brothers and Sisters*. Elles ne meurent pas sous les coups d'un mari violent ou d'un agresseur inconnu, mais sont les victimes de leur genre dans une société et une culture qui valorise les hommes. Quant à l'autre préoccupation de Richard Woolley, celle plus formelle d'une déconstruction de l'effet cinéma, les rapports à l'image et la technologie se sont modifiés dans une telle proportion depuis ses premiers films que, sans douter de la pertinence d'un tel questionnement, il s'est déplacé à l'évidence vers d'autres bornes. Et pour aborder ces nouveaux contextes nous ne pouvons que travailler à redéfinir des axes d'étude pertinents et postuler des principes inédits. [295]

---

[293] Sorti sur les écrans français en octobre 2013.

[294] « All men are murderers, Juliet thought. All of them. They murder women. They take a woman, and little by little they murder her. »
CUSK Rachel, *Arlington Park*, Londres, Faber and Faber, 2007, 256 p.

[295] ELSAESSER Thomas, « Entre savoir et croire : le dispositif cinématographique après le cinéma » in ALBERA François TORTAJADA Maria (dir), *op cit*.

Bibliographie

1- Généralités sur le cinéma

1.1 Théories esthétiques

OUVRAGES

ALBERA François, TORTAJADA Maria, *Ciné dispositifs*, Lausanne, éd. L'Age d'Homme, 2011, 384 p.

BAUDRY Jean-Louis, *L'effet cinéma*, Paris, Ed. Albatros, 1978, 173 p.

BRESSON Robert, *Notes sur le Cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, 144 p.

BURCH Noël, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986, 245 p.

CASETTI Francesco, *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, 205 p.

CHION Michel, *L'audio-vision*, Paris, France, Nathan, 1990, 186 p.

FEVRY Sébastien, *La mise en abyme filmique : essai de typologie* , Liège, CEFAL, 2000, 171 p.

KRACAUER Siegfried, *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, 516 p.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2009, 219 p.

METZ Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991, 228 p.

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, Editeur, 1993, 371p.

NOGUEZ Dominique, *Eloge du cinéma expérimental*, Paris Expérimental, 2010, 381 p.

ZERNIK Clélia, *Perception-cinéma : les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, 2010, 128 p.

ARTICLES

DANEY Serge, « Entretien avec Bill Krohn », *The thousand Eyes,* New York n°2, 1977, repris dans *La Maison cinéma et le monde n°1*, Éditions P.O.L., 2001, p.25

HIGSON Andrew, « 11-Film Acting and Independent cinema » in Pamela Robertson WOJCIK, *Movie Acting : The Film Reader*, New York, Routledge, 2004, pp.157-158

ESQUENAZI Jean-Pierre, « L'interprétation du film » in GELLY Christophe et ROCHE David (dir), *Approaches to film and reception theories, Cinéma et théories de la réception*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, pp.56-58

POLIRSZTOK Marion, « Exercice des émotions : Mary Pickford » in *L'Art du cinéma*, n°74-75-76, juin 2012, pp.39-62

1.2 Cinéma, politique et rapports sociaux de sexe

OUVRAGES

AUMONT Jacques (dir), *La Différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Paris, Cinémathèque française, 2000, 411p.

BAROT Emmanuel, *Camera politica : dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, J. Vrin, 2009, 126 p.

BURCH Noël, SELLIER Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, 128 p.

COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009, 245 p.

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre : Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012, 602 p.

HILL John, *Sex Class and Realism*, Londres, BFI, 1986, 228 p.

LEBEL, Jean-Patrick, *Cinéma et idéologie*, Paris, Editions sociales, coll. Les Essais de la Nouvelle Critique, 1971, 243 p.

WOLLEN Peter, «The Two Avant-Gardes» in *Readings and Writings*, Londres, Verso, 1982, p.95

ZIMMER Christian, *Cinéma et politique*, Paris, Seghers, 1974, 371 p.

ARTICLES

HULEU Jean-René, « Images à défendre » in *Cahiers du Cinéma*, février-mars 1975, n°256, p.18

MIMOUN Mouloud, « L'impact des films d'intervention sociale », *Tiers-Monde*, 1979, tome 20 n°79, pp. 597-603, document en ligne consulté le 1er octobre 2013

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16 n°3, 1975, Autumn 1975, pp. 6-18 (PDF disponible à l'adresse : http://imlportfolio.usc.edu)

MULVEY Laura, « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun* » in *Framework*, 15-16-17, summer 1981, pp 12-15.

OSGANIAN Patricia et PERRIAUX Anne-Sophie, « Le cinéma social peut-il être populaire ? », *Mouvements*, 2004/1 n° 31, p. 107-114

REYNAUD Bérénice, VINCENDEAU Ginette « Vingt ans de théories féministes », *CinémAction*, n°67, 2e trimestre1993

SAN MARTIN Caroline, « David Cronenberg, la polysémie du genre » in *Lignes de fuite, la revue électronique du cinéma*, http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_167.pdf, document en ligne, consulté le 10 juin 2013

UHDE Jan, « The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation On The Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard », [En ligne] *Journal of the*

University Film Association, University of Illinois Press, Vol. 26, N°. 3 1974, pp. 28-30, 44, http://www.jstor.org.scdbases.uhb.fr/stable/20687247 (le 20 novembre 2012)

WILLIAMS Raymond, « A Lecture on Realism » in *Screen*, vol. 18, n°1, Spring 1977, pp.61-74

1.3 Cinémas d'Europe

OUVRAGE

ELSAESSER Thomas, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, 566 p.

GARCIA BARDON Xavier, in *EXPRMNTL, Festival hors normes, Knokke 1963, 1967, 1974*, Revue Belge du Cinéma, n°43, décembre 2002.

TAVENAS Stéphane, VOLARD François, *Guide du cinéma européen*, [sl], Editions Ramsay/Eurocinéma, 1989, 408 p.

1.4 Cinéma britannique

OUVRAGES

AUTY Martyn, RODDICK Nick, *British Cinema Now*, Londres, BFI, 1985, 168 p.

BINH NT et PILARD Philippe, *Typiquement British : Le cinéma britannique*, Paris, Centre Pompidou, 2000, 192 p.

CAUGHIE John et ROCKETT Kevin, *The Companion to British and Irish Cinema,* Londres, British Film Institute, 1996, 204 p.

HILL John, *British Cinema in the 1980s*, Oxford, Clarendon Press, 1999, 261p.

LAY Samantha, *British social realism : from documentary to Brit-grit*, Londres, Wallflower, 2002, 134 p.

MURPHY Robert, *Directors in British and Irish Cinema : a reference companion*, Londres, British Film Institute, 2006, 644 p.

MURPHY Robert, *The British Cinema Book*, Londres, BFI, 1997, 300 p.

NASH Mark, *Screen Theory Culture*, [s.l], Palgrave Macmillan, 2008, 256 p.

PILARD Philippe, *Histoire du cinéma britannique*, Paris, Nathan, 1996, 128 p.

ARTICLES

DWOSKIN Stephen, "Reflections: The Self, the World and Others, and How All These Things Melt Together in Film", http://www.rouge.com.au/3/reflections.html, document en ligne consulté le 24 septembre 2013, publié dans *Trafic,* n°50, été 2004

LOVELL Alan, « The Unknown Cinema of Britain » in *Cinema Journal*, Vol 11, n°2, printemps 1972, pp 1-8

MORRIS, Nathalie, « Unpublished scripts in BFI Special Collections: a few highlights » in *Journal of Screenwriting,* Vol 1: 1, 2010, pp. 197–202

RAYNS Tony, « Lines describing an impasse », *Sight and Sound*, vol XLIV, Spring 1975, pp.78-80

ROSENBAUM Jonathan, « Regrouping: Reflections on the Edinburgh Festival 1976 », *Sight and Sound*, vol XLVI, Winter 1976-1977, pp.1-8

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

BROWN Stuart Duncan, « The Subversion of Sympathy in British Social Realism Uses of Laughter in the Cinematic Representation of the British Working-Class », MPhil dissertation, University of Glasgow, 2007

NASH Mark, « Screen Theory and film culture, 1977-1987 », PhD thesis, Middlesex University, 2003

NEWSINGER Jack, « From the Grassroots: Regional Film Policy and Practice in England », PhD Thesis, University of Nottingham, 2009

SITES INTERNET

British Film Institute, 2003, *The definitive guide to Britain's film and TV history*, <http://www.screenonline.org.uk/>, consulté le 16 avril 2011

Yorshire Film Archive, 2011, *YFA : Connecting you to Yorkshire's film heritage*, <http://www.yorkshirefilmarchive.com/>, consulté le 24 octobre 2011

2- Le cinéma de Richard Woolley

OUVRAGE

NASH Mark, *Screen Theory Culture*, [s.l], Palgrave Macmillan, 2008, 256 p.

ARTICLES

AUTY Chris, « Regional Arts », *Sight and sound*, vol LIII, Summer 1981, p.154

COLLINS Paul, « Hitting some raw nerves » in *Tribune*, 4 March 1981

COVENEY Lal, « Film review Brothers and Sisters », Scarlet Women, Newsletter of the Socialist Feminist Current of Women's Liberation Movement, n°14, [1981], p.30 - 32

KENNEDY Harlan, « Edinburgh Film Festival 1980» in *American Film*, December 1980

HIGSON Andrew, « Film Acting and Independent Cinema » in *Screen*, 1986, vol 27, n°3-4, pp110-133

HUMPHRIES Graham « Brothers and Sisters » in STONEMAN Ron, THOMPSON Hilary, *The New Social Function of Cinema : British Film Institute* 1979/1980, London, BFI, 1981,

ISAACS Jeremy, « Winning the pools », *Sight and Sound*, vol LI, Winter, 1980/1981, p.21

JENKINS Steve, « Brothers and Sisters », *Monthly Film Bulletin*, 1981, vol 48, n° 564/575, p.44-45

MACNAB Geoffrey, « An Unflinching Eye : The films of Richard Woolley » in *Sight and Sound*, Vol. XXI, number 5, May 2011, p.89

McCOURT James, « The New-York Film Festival, British film now and retrospectives » in *Film Comment*, XVI : 6, Nov-Dec 1980, p.61

McKENZIE LOVELL Diana, « Edinburgh'80, British Film Makers » in *Film*, October 1980

TUDOR Andrew, «First thriller twice removed », in *New Society*, 19 mars 1981

WOOLLEY Richard, « The Facility to Unite » in *Screen*, nov-déc.1984, vol .25 n°6, pp.17-22

[sn] « Fairer face of the Pig » in *The New Standard*, Thursday 12 March 1981, p.25

[sn], « On Now », *Sight and Sound*, 1981, Summer vol 50, n°3, p.216

SITE INTERNET

Electric Sheep, 2007, Electric Sheep : a deviant view of cinema, <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/reviews/2011/05/12/an-unflinching-eye-the-films-of-richard-woolley/ > consulté le 14 janvier 2012

Melbourne International Film Festival, 2013*, the Melbourne International Film Festival,* <http://miff.com.au/festival-archive/year/1981> consulté le 20 novembre 2013

Horror view, 2002, *Horrorview : Horror, cult, sci-fi and action cinema reviews and news* <http://www.horrorview.com/movie-reviews/an-unflinching-eye-the-films-of-richard-woolley> consulté le 29 novembre 2013

Richard Woolley, 2014, *Richard Woolley : Filmmaker, Musician and Author*, <http://www.richardwoolley.com/>, consulté le 19 avril 2012

3- Epistémologie, art et histoire

BARTHES Roland, « L'activité structuraliste », *Les lettres nouvelles*, février 1963, n° 32 (onzième année, nouvelle série)

BRECHT Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Gallimard, Paris, 2000, 1470 p.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.

DELEUZE Gilles, « A quoi reconnaît-on le structuralisme? » in CHATELET François, *Histoire de la philosophie VIII. Le XX^e siècle*, Hachette, 1973

SYLVESTER David, « The Kitchen Sink », in *Encounter,* 1954, décembre 1954, n°15, pp 61-64

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980, 192 p.

WILLIAMS Raymond, *Culture and society : 1780-1950*, Aylesbury, Penguin books, 1963, 349 p.

Annexes

ANNEXE 1

RICHARD WOOLLEY • NÉ EN 1948

REPÈRES BIOGRAPHIQUES, FILMOGRAPHIE, CORPUS

INTERMÈDE RED LADDER THEATRE

	PROLOGUE	PARTIE 1					PARTIE 2			ÉPILOGUE
1968 *20 ans*	**1969**	**1971** ROYAL COLLEGE OF ART, LONDON	**1972**	**1973**	**1974** BERLIN	**1976**	**1978** *30 ans*	**1981**	**1983**	**1988** *40 ans*
		Freedom 1 min 16 mm couleurs 3			FILMS SORTIS LE 28 MARS 2011, DANS UN COFFRET DE 4 DVD *THE FILMS OF RICHARD WOOLLEY AN UNFLINCHING EYE* CO-ÉDITÉ PAR LE BRITISH FILM INSTITUTE (BFI) ET LE YORKSHIRE FILM ARCHIVE (YFA)					
		A Prison should be Dark 10 min 16 mm NB 4	*Chromatic* 6 min 16 mm NB, couleurs 6	*Propaganda* 10 min 16 mm NB 8	*Kniephof-strasse** 24 min 16 mm NB 10					
*Moby Duck** 25 min Super 8 couleurs 1	*We who have Friends** 52 min 16 mm NB 2	*CARE** 15 min 16 mm couleurs 5	*In Between Peace* 11 min 16 mm NB, couleurs 7	*Ten Shots* 10 min 16 mm NB 9	*Drinnen und Draussen*, *** 34 min 16 mm NB 11	*Illusive Crime* 45 min 16 mm couleurs 12	*Telling Tales* 93 min 16 mm NB, couleurs 13	*Brothers and Sisters* 96 min 35 mm couleurs 14	*Waiting for Alan* 44 min 16 mm couleurs 15	*Girl from the South* 74 min 16 mm couleurs 16
*muet	* documentaire co-réalisé avec Richard Reisz	* documentaire			** en allemand, sous-titré en anglais* ***titre anglais :* Inside Outside					

CORPUS

ANNEXE 2

FICHES TECHNIQUES DES FILMS DE RICHARD WOOLLEY

Les fiches techniques de tous les films de Richard Woolley, soit seize au total, sont présentées ci-après dans l'ordre chronologique de leur réalisation. Les cinq films du corpus sont signalés par un astérisque (*).

Certaines mentions de durée et d'année de production varient pour un même film entre le catalogue du Yorkshire Film Archive, le coffret DVD et le site Internet de Richard Woolley. Dans ces deux annexes, nous avons choisi de reporter les indications fournies par le YFA.

Tous ces films sont disponibles au Yorkshire Film Archive. Les sept derniers le sont aussi dans le coffret DVD *The films of Richard Woolley, An Unflinching Eye*.

1

Moby Duck

Année de production : 1968
Pays : Royaume-Uni
Durée : 25 minutes
Format : super 8, couleurs
Genre : fiction

pas de mention de l'équipe technique,
ni des acteurs

Parodie du roman d'Herman Melville *Moby Dick*, tournée à Hyde Park sur la rivière Serpentine, avec des étudiants de London University.

2

We who have Friends

Année de production : 1969
Production : Reisz/Woolley
Pays : United Kingdom
Durée : 52 minutes
Format : 16mm, noir & blanc
Genre : documentaire

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley & Richard Reisz
Photographie : David Smith
Son : Philip Boxer
Montage : Richard Woolley, Richard Reisz

Filmé à Londres et à Leeds en 1969, un documentaire qui fait le point sur la situation des homosexuels au Royaume-Uni, deux ans après l'adoption d'une loi autorisant l'homosexualité. Le film présente de nombreuses interviews dont celles du député à l'initiative de la loi, Leo Abse, du rédacteur en chef du magazine bi-sexuel et gay *Jeremy*, de travailleurs sociaux considérant que l'homosexualité est une maladie qu'il faut soigner… et aussi des témoignages d'hommes qui dans leur grande majorité ne souhaitent pas apparaître à l'écran (un boucher des abattoirs de Smithfield et un membre de la communauté anglicane de High Holborn entre autres).
Un extrait de 2'59 est visible sur le site Internet de Richard Woolley.

3

Freedom

Année de production : 1971
Production : Royal College of Art/Richard Woolley
Pays : Royaume-Uni
Durée : 1 minute
Format : 16 mm, couleurs
Genre : film expérimental

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Scénario : Richard Woolley
Photographie : Richard Woolley
Son : Richard Woolley
Musique : Richard Woolley
Montage : Richard Woolley

Court-métrage proposé dans le cadre de la compétition organisée par le Chicago Film Festival, et dont le thème était « Liberté ». La vie d'un homme est découpée en quatre étapes : naissance aux forceps, maltraitance par des profresseurs, rencontre avec une jeune fille, et repli vers un cercueil, le tout filmé dans un champ.
Robert East, qui interprète le jeune homme, jouera plus tard dans *Brothers and Sisters*.

4

A Prison should be Dark

Année de production : 1971
Production : Royal College of Art/Richard Woolley
Pays : Royaume-Uni
Durée : 10 minutes
Format : 16mm, noir & blanc
Genre : fiction

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Scénario : Richard Woolley

Distribution
Graham Moore, James Woolley, John Mills, Lucy O'Connor Howe, Toby Claridge

John Andrews est arrêté pour avoir commis un crime dont il ne sait rien. Finalement il réalise que son enfermement n'est pas pire que la vie qu'il menait au quotidien avec son épouse et sa famille.

5

CARE

Année de production : 1971
Production : Royal College of Art
Pays : Royaume-Uni
Durée : 15 minutes
Format : 16mm, couleur
Genre : documentaire

Équipe technique
Réalisation : des étudiants du RCA (dont Richard Woolley)
Montage : des étudiants du RCA (dont Richard Woolley)

Documentaire sur une association du Devon C.A.R.E. qui, depuis quatre années, accueille et prend en charge des personnes handicapées mentales.

6

In Between Peace

Année de production : 1972
Production : Royal College of Art/Richard Woolley
Pays : Royaume-Uni
Durée : 11 minutes
Format : 16mm, noir & blanc, couleurs
Genre : fiction

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Scénario : Richard Woolley
Photographie : John Mills

Distribution
Graham Frost, Richard Woolley, Sue Maddock, Tim Lang

Une femme tente d'échapper mentalement aux traumatismes crées par le bruit, la pollution et la religion.

7

Chromatic

Année de production : 1972
Production : Royal College of Art/Richard Woolley
Pays : Royaume-Uni
Durée : 6 minutes
Format : 16mm, noir & blanc, couleurs
Genre : fiction expérimentale

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Scénario : Richard Woolley
Photographie : Richard Woolley
Son : Richard Woolley
Musique : Howard Whales/ Jerry Garcia

Court-métrage expérimental travaillant les contrastes des nuances de gris filmés à l'intérieur d'une maison et les couleurs flamboyantes du jardin.

8

Ten Shots

Année de production : 1973
Production : Royal College of Art/Richard WoolleyPays : Royaume-Uni
Durée : 10 minutes
Format : 16mm, noir & blanc
Genre : film expérimental

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Scénario : Richard Woolley
Photographie : Richard Woolley
Son : Richard Woolley

Dix plans répétés et associés à des sons ne leur correspondant pas jusqu'à ce que les deux, images et sons finissent par être synchrones.

9

Propaganda

Année de production : 1973
Production : Royal College of Art/Richard Woolley
Pays : Royaume-Uni
Durée : 10 minutes
Format : 16mm, noir & blanc
Genre : film expérimental

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Scénario : Richard Woolley
Photographie : Richard Woolley
Son : Richard Woolley

Distribution
Phil Mulloy

Une dénonciation du pouvoir manipulateur de la télévision. Sur un petit écran s'affiche un mélange d'extraits d'emissions TV, de publicités… accompagnées de bribes de bande son souvent décalées. Au milieu du court-métrage, un homme court vers la caméra jusqu'à en toucher l'objectif et demande « Am I on the telly?

10

Kniephofstrasse

Année de production : 1974
Production : Deutsche Akademische Austauschdiesnt (DAAD)
Pays : Répubique Fédérale Allemande
Durée : 24 minutes
Format : 16mm, noir & blanc
Genre : film expérimental

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Scénario : Richard Woolley
Photographie : Richard Woolley
Son : Richard Woolley
Montage : Richard Woolley
Productrice : Brigitte Kleeblatt
Post synchronisation : DFFB

Film structuraliste, composé de plans du même carrefour pris à différentes heures du jour et de la nuit, dans une composition rigoureuse à des vitesses différentes et dans des conditions météorologiques variables. L'image de base est divisée en vingt segments, montrés dans un ordre précis partant du coin supérieur gauche de l'image de départ pour aller jusqu'au coin inférieur droit. Une palette de sons est associée aux images avec plus ou moins de correspondances.

11

Drinnen und Draussen *

Année de production : 1974
Titre anglais : Inside and Outside
Production : Deutsche Akademische Austauschdiesnt (DAAD)
Pays : Répubique Fédérale Allemande
Durée : 34 minutes
Format : 16mm, noir & blanc
Genre : fiction expérimentale

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Scénario : Richard Woolley
Productrice : Ulrike Hentrich-Wimmers
Directeur de la photographie : Helmut Wietz
Son : Klaus Schroeder
Post synchronisation : DFFB
Musique : Mozart, Sibelius, Schubert, interprétée par Theo Hardtman

Distribution

Theo Hardtman	le pianiste
Ulrike Pohl	la fille
Wolfgang W. Mueller	le garçon

Dans une ancienne boutique transformée en appartement collectif, un jeune homme et une jeune femme discutent de leur vie dans la sociéte industrielle. Le pianiste qui joue dans la pièce à côté apparaît parfois dans le film et devient un personnage. C'est aussi le cas pour les passants que l'on aperçoit à travers la vitrine.

12

Illusive Crime *

Année de production : 1976
Production : Yorkshire Arts
Pays : Royaume-Uni
Durée : 45 minutes
Format : 16mm, couleurs
Genre : fiction expérimentale

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Producteur : Richard Woolley
Montage : Richard Woolley
Son : Richard Woolley
Musique : Richard Woolley
Post synchronisation : John Murray

Distribution

Amanda Reiss	voix de la femme
Andrew Mcullough	voix du policier n°1
Colin Proctor	voix du policier n°2
James Woolley	le mari

Une femme au foyer, prisonnière de sa belle maison et des conventions sociales, devient la victime de policiers qui enquêtent sur un crime politique qui n'a peut-être jamais été commis. Son mari est le seul personnage filmé d'une façon conventionnelle. L'ensemble est construit sur la répétition à sept reprises de dix plans.

13

*Telling Tales **

Année de production : 1978
Production : Yorkshire Arts Association
Pays : Royaume-Uni
Durée : 93 minutes
Format : 16mm, noir & blanc, couleurs
Genre : fiction

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Scénario : Richard Woolley
Photographie : Russell Murray
Lumière : Alf Bower
Son : Moya Burns
Post synchronisation : Keith Hardy (Yorkshire Film)

Distribution

Bridget Ashburn	Sheila Jones
James Woolley	Mr Willoughby/Paul Roberts
Patricia Donovan	Mrs Willoughby/Ingrid Roberts
Stephen Trafford	Bill Jones

L'histoire croisée de quatre couples, les riches Willoughby au bord de la séparation, leur femme de ménage Sheila et son mari Bill délégué syndical de l'usine dont Monsieur Willoughby est le propriétaire ; Paul Roberts qui envisage de racheter cette entreprise mais un projet de grève menace la transaction et dont l'épouse Ingrid est gravement malade. Le quatrième couple n'apparaît jamais, mais Sheila se remémore l'histoire de son amie Barbara tout au long du film.

14

*Brothers and Sisters **

Année de production : 1981
Production : British Film Institute
Pays : Royaume-Uni
Durée : 96 minutes
Format : 35 mm, couleurs
Genre : thriller

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Scénario : Richard Woolley
Montage : Mick Audsley
Directeur de la Photographie : Pascoe Macfarlane
Son : Alf Bower
Musique : Trevor Jones
Producteurs : Keith Griffiths/Peter Sainsbury
Producteur exécutif : Jim Pearse
Post synchronisation : Doug Turner (Delta Sound)

Distribution

Carolyn Pickles	Theresa Bennett/ Jennifer Collins
Elizabeth Bennett	Sarah Barratt
Jenifer Armitage	Tricia Snow
Robert East	James Barratt
Sam Dale	David Barratt

Thriller alternatif qui retrace les dernières heures de la vie d'une femme qui se prostitue occasionnellement pour boucler ses fins de mois. Elle est assassinée la nuit alors qu'elle attend un taxi pour rentrer chez elle, par un homme qu'on ne voit pas. Après le meurtre, la police mène l'enquête et s'intéresse à deux frères, éventuels suspects, dont les opinions politiques sont profondément opposées. On découvre ainsi comment ils conçoivent leurs relations avec les femmes et mettent leurs principes en pratique.

15

*Waiting for Alan **

Année de production : 1983
Production : Telltale Films/Channel Four
Pays : Royaume-Uni
Durée : 44 minutes
Format : 16 mm, couleurs
Genre : téléfilm

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Scénario : Richard Woolley
Photographie : Russell Murray
Son : Moya Burns
Post synchronisation : Alf Bower
Musique : Beethoven, Satie, Chopin, interprétée par Gerald Wragg

Distribution

Anthony Schaeffer	Alan
Carolyn Pickles	Marcia
Joyce Kennedy	Mrs Betts

La terrible routine d'une femme qui vit à la campagne et passe ses journées à attendre le retour de son mari. Pourtant les mêmes rituels rythment chaque soirée et l'ennui se poursuit à deux. Jusqu'au jour où Marcia en a assez et décide de quitter son mari si ce dernier ne saisit pas une des trois chances qu'elle lui offre.

16

Girl from the South

Année de production : 1988
Production : Cori Films/ Spectre Productions
Pays : Royaume-Uni
Durée : 74 minutes
Format : 16 mm, couleurs
Genre : comédie dramatique

Équipe technique
Réalisation : Richard Woolley
Scénario : Richard Woolley
Producteur : Jean Stewart
Photographie : Janet Tovey
Son : Bruno Heller/Soma
Musique : Adrian Rhodes

Distribution

Alan Thompson	le grand-père
Daphne Oxenford	la grand-mère
Keith Weinstein	Lance
Mark Crowshaw	Ralph
Michelle Mulvaney	Anne
Rosamund Greenwood	Granny White

Anne une adolescente romantique et gâtée passe des vacances chez ses riches grands-parents qui vivent dans le nord de l'Angleterre. Pour pimenter sa vie, elle décide de partir à la découverte des quartiers populaires de la ville qu'elle ne connaît pas et rencontre ainsi une vieille dame et son petit-fils métis. Étonnée et choquée par leur pauvreté, Anne entreprend de les aider.