



Ratcatcher

de Lynne Ramsay

Fiche technique

Grande-Bretagne - 1999 -
1h33 -Couleur

Réalisation et scénario :

Lynne Ramsay

Décor :

Jane Morton

Photo :

Alwin Kuchler

Montage :

Lucia Zucchetti

Musique :

Rachel Portman

Interprètes :

William Eadie

(James)

Leanne Mullen

(Margaret Anne)

Tommy Flanagan

(le père)

Mandy Matthews

(la mère)

Michelle Stewart

(Ellen)

Lynne Ransay Jr

(Anne Marie)



Résumé

James, 12 ans a un secret qui l'isole au sein de sa propre famille. Autour du canal qui est son terrain de jeu, il partage son affection entre Margaret Anne, une adolescente légère et vulnérable, et Kenny, un gamin resté étonnamment innocent malgré la dureté de son environnement. Tandis que le rêve familial de déménager dans un lotissement neuf s'éloigne, James trouve un endroit à lui, une maison en construction, un abri en quelque sorte...

Critique

(...) **Ratcatcher** n'est pas un polar social. C'est une douce incursion dans l'esprit d'un petit criminel, détraqué par l'abdication parentale. Privé de repères, James s'est inventé les siens, bancals et autodestructeurs. Personne ne l'a vu noyer son camarade. Et pourtant, il se sent poursuivi. Avec sa tonsure de bagnard, et ses yeux d'animal traqué, James est un fuyard pas comme les autres : il a peur de lui-même. Pour mieux supporter son crime, il se forge une ligne de conduite invariablement cruelle. Comme si la méchanceté permanente était plus excusable que le coup de tête. Cracher dans la bière de papa, ne pas dire à la bigleuse qui a perdu ses lunettes qu'elles sont juste sous son nez, uriner dans le bidet flambant neuf d'une maison en construction : James s'offre une série

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

de petits plaisirs mesquins, que Lynne Ramsay filme comme des parenthèses ouatées dans une existence misérable.

Pour traiter cette vie de chien, dans la ville de son enfance jonchée de sacs-poubelle et gagnée par la vermine, la cinéaste a reconstitué des images d'actualités avec un grain volontairement verdâtre et épais, comme couvert de pourriture. Même si l'articulation de ces deux mondes grippe parfois, **Ratcatcher** séduit par sa retenue rieuse et son art de marcher sur des œufs en laissant éclore un espoir de beaux lendemains.

Marine Landrot
Télérama n°2609 - 12 Janvier 2000

Ce qui séduit d'abord dans **Ratcatcher**, c'est un principe d'indétermination qui prête à tous les éléments du récit une valeur égale, qui fait primer le magma et la matière sans prétendre leur chercher un quelconque dépassement... Avec une science serrée du montage (qui joue très subtilement des effets de dissonance, des perceptions fragmentées, des variations du regard), Lynne Ramsay parvient à imposer une vision sans point de vue, une sorte d'état hébété et flottant où l'on ne parvient jamais à distinguer le sujet - dans tous les sens du terme - de la narration. C'est ce qui inspire au spectateur de véritables moments d'hypnose, comme s'il était à la lettre installé dans la chambre obscure d'un inconscient enfantin. C'est ce qui empêche de suivre le déroulement linéaire d'un récit, puisque le temps ne cesse de s'y contracter ou de s'y dilater (par exemple en ce qui concerne le crime originel, jamais filmé de manière frontale et qui, pourtant, s'immisce dans les passages à vide de l'histoire, manifestant le retour d'un refoulé intempestif). Et cette indifférenciation de la temporalité s'étend à

la nature même du regard adopté (sommés-nous à la place de l'enfant criminel ou de l'enfant mort, de son père ou d'un dieu caché ?), jusqu'à objectiver le corps tout entier du film : c'est bien davantage qu'un behaviourisme naturaliste, c'est réellement une identification à la contingence - jusque dans ses aspects les plus sordides ou les plus inertes -, où se déchiffrent de l'intérieur les sensations de l'enfance. Et c'est également par là que se voit éludée toute distance morale, qui permettrait de tirer de cette histoire des leçons rationnelles : Lynne Ramsay a préféré se maintenir du côté du gamin, de ses affects immanents et immédiats, sans prendre la hauteur d'une dramaturgie signifiante. À cet égard, on est aux antipodes du Ken Loach ou du Mike Leigh dernières manières : là où l'auteur de **Ladybird** impose un message social en forçant le réel dans ses retranchements, là où l'auteur de **Secrets et Mensonges** refabrique la médiocrité jusqu'au mélodrame, la jeune réalisatrice se borne à une approche exclusivement visuelle et factuelle, ce qui apparaît comme plutôt rare, dans un cinéma britannique où ne s'éloigne jamais tout à fait la tentation du théâtre.

Dès lors, il est logique qu'on passe de la sensation à la représentation aussi naturellement que du sujet à l'objet, du passé au présent, de l'inanimé au vivant... La souris martyrisée se retrouve attachée à un ballon, expédiée sur la lune comme pour illustrer naïvement les vœux des gosses, puis ramenée au grouillement d'un inhumain monstrueux avant d'être enfin réinscrite dans le cadre vain du téléviseur ; la fenêtre de la maison rêvée, par laquelle le gamin croyait découvrir un arrière-monde édenique, devient à son tour un écran vide que vient isoler le même travelling arrière sans appel. Le fantasma s'avère ainsi inséparable d'un système de clichés et d'images toutes faites qui programment la désillusion en même temps que le merveilleux. Et c'est bien là que se

reconnait le mieux l'indétermination du regard enfantin : le rêve aussi bien que le réel n'a pour vocation que d'être retourné et désarticulé, la mort est sans arrêt prête à demander des comptes à la vie, sans qu'en naisse aucune angoisse consciente, mais simplement une collection d'instantanés qui ne prétendent encore à aucun sens.

Et c'est peut-être cette qualité «objective» qui inspire une certaine frustration, dans les moments où se fait plus voyant l'œil de la réalisatrice : c'est le cas de ces ralentis qui viennent découper avec insistance un moment privilégié (la petite amie entrevue à travers la vitre de l'autobus), ou d'un épilogue trop systématiquement désenchanté. On voit bien par quel glissement Lynne Ramsay cherche à évoquer la revanche de la matière, le retour du crime oublié, la perte de l'innocence... Mais il y a là une accumulation catastrophique qui tranche agressivement sur la discrétion observée jusqu'alors ; comme si, par un effet accéléré de mise à distance, la réalisatrice voulait arracher l'enfant et le spectateur à la suggestion onirique, pour mettre explicitement en scène l'éveil à la réalité et le passage dramatique à l'âge adulte. (...)

Noël Herpe
Positif n°467 - Janvier 2000

Entretien avec la réalisatrice

(...) *Ratcatcher* était déjà en germe dans *Small deaths* [son premier court métrage], avec son récit fragmenté, ses moments poétiques...

Il était composé de trois histoires. J'avais écrit un grand nombre de courts récits, une dizaine en fait, ceux-là racontaient chacun une sorte de petite mort, un moment où il y a un changement, la découverte de quelque chose que vous ne vouliez pas vraiment connaître, mais qui modifie votre vision du monde. Le premier volet, *Three*, évoquait la famille, le foyer, les choses subtiles à leur sujet que je voulais exprimer. *Holy Cow* parlait de la mort d'un animal et de son rapport avec les enfants. *Joke* était, lui, proche du réalisme social et annonçait des chemins que j'allais explorer plus tard. À cause du festival de Cannes où *Small deaths* a remporté un prix, j'ai pu tourner *Kill the day* après ma sortie de l'école. C'était un film simple, direct, assez dur, interprété par mon frère qui avait vécu le problème de la drogue. Il n'était pas le personnage, mais était capable d'exprimer la difficulté d'échapper à son environnement, même si on a les meilleures intentions.

Superficiellement, on pourrait associer votre style à celui du cinéma réaliste anglais, mais vous êtes plus préoccupée à filmer le mental, les associations d'idées.

Je suis heureuse de votre remarque, car, bien que je sois liée à la culture du réalisme social, je sens que mon travail en est presque l'antithèse. C'est le cadre et le sujet qui font penser à ce cinéma, mais je les ai choisis parce que ce sont des films très personnels, en rapport avec ma vie et mes expériences. Si j'étais née dans le Sussex, j'aurais probablement opté pour d'autres histoires. J'essaie d'être sensuelle, et, bien que cela soit difficile à exprimer, d'atteindre le sublime dans le quotidien, même le plus laid. On peut approcher, je crois, la

psychologie d'un personnage par un détail ou par une action davantage qu'avec une suite de séquences. Votre perception peut vous conduire à pénétrer le mental de quelqu'un.

*Vous avez tourné un troisième court métrage, *Gasman* avant *Ratcatcher*.*

Il était stylistiquement très différent. C'est sans doute celui qui a été le plus apprécié des spectateurs, et qui était en tout cas le plus contrôlé. *Small deaths* avait un récit très éclaté, *Kill the day* était très sombre, *Gasman* proposait une même histoire vue sous l'angle de chacun des personnages, avec un côté tridimensionnel, et l'on n'avait jamais l'impression d'avoir un seul point de vue sur les êtres. C'était l'histoire d'un père, de sa jeune fille et d'une autre de ses filles qui a presque le même âge. Il y avait un côté oriental dans mon approche et je ne voulais pas porter de jugement moral sur chacun des personnages. J'ai appris beaucoup sur ce film en termes de fluidité, du passage d'un personnage à un autre.

*Comment avez-vous ressenti le passage au long métrage avec *Ratcatcher* en termes de structure narrative, mais aussi dans votre rapport avec les spectateurs ?*

Il y avait sans doute pas mal de naïveté de ma part à faire le saut vers le long métrage. Mes films courts existaient en eux-mêmes, ils n'étaient pas tournés avec autre chose en vue. Mais, cette fois, il fallait me mesurer à des comédiens professionnels, à un vrai budget. Je crois avoir déjà eu auparavant une idée de ma poétique. L'écriture du scénario fut difficile car, au départ je ne savais pas exactement ce que je voulais, puis les choses se sont mises en place, j'ai entrevu la direction du récit. Je me suis orientée vers une fragmentation qui rappelle *Small deaths* tout en me servant du pouvoir émotionnel des images. J'ai connu des moments difficiles, d'autres où l'inspiration venait, et finale-

ment le scénario semble avoir plu, bien qu'il soit très différent du film. Je ne crois pas du tout au scénario clés en main. Quand on est sur le plateau, s'il y a des choses qui ne fonctionnent pas, même une scène entière, je m'en débarrasse. Un film est un processus en évolution permanente, à chaque étape. En Grande-Bretagne, c'est le système américain qui domine et auquel vous devez vous soumettre si vous voulez faire un film, à moins que vous ne soyez Ken Loach ou Mike Leigh. C'est un système qui est l'antithèse de ma conception du cinéma. Il me fallait, par exemple, avoir une équipe importante, c'était dans le contrat. Cela m'a déconcertée - ce fut un cauchemar même -, mais m'a rendue plus forte car j'ai dû me battre sur tout. Dieu merci, j'ai pu m'assurer d'avoir mon chef opérateur et ma directrice artistique. Mais on m'a imposé une maquilleuse alors que je n'en avais aucun usage ! Il s'agissait d'une énorme structure de production, comme à la BBC ou à Hollywood, et c'était comme si vous travailliez pour elle et non l'inverse. J'étais presque épuisée avant d'avoir commencé le tournage ! Mais ce fut une expérience fructueuse.

Je suppose que les gens s'attendent à ce que vous changiez de registre quand vous passez au long métrage, mais je désirais maintenir la même attitude, - garder un style aussi pur que possible. J'ai disposé de 1 800 000 livres à cause de l'importance de la production et de huit semaines de tournage ; en revanche, j'aurais aimé avoir plus de temps à cause des enfants que je devais diriger.

Quel a été le point de départ de votre scénario ?

Je suppose que l'idée m'est venue de mes années à l'école de cinéma où je travaillais sur des documentaires consacrés à la vie quotidienne, à l'environnement. M'intéressait aussi le thème du pourrissement, du délabrement, liés à l'espoir d'un changement, et aussi celui

de la famille à laquelle nous croyons et qu'on nous a appris à respecter, alors qu'elle est en train de s'effondrer. J'étais attirée par l'expression visuelle de la transition : transition dans l'environnement, transition dans l'enfance, dans la structure sociale. J'étais en même temps consciente que tout cela - en termes - généraux - était assez conventionnel. Je ne voulais pas que le personnage du petit garçon soit un innocent, qu'il y ait la moindre nostalgie. J'ai regardé des photographies de l'époque et l'atmosphère avait quelque chose de médiéval. La grève des ordures faisait penser au XIX^e siècle. J'aimais cette étrangeté anachronique. C'est de cela que je suis partie, de l'idée du petit garçon, et de toutes les pressions qui s'exercent sur lui pour qu'il soit désensibilisé, qu'il n'ait pas d'émotions.

Vous avez choisi Glasgow parce que c'est la ville où vous avez vécu ?

Je voulais faire quelque chose de personnel, et c'est peut-être un cliché ou un truisme de dire que pour un premier film on se dirige plutôt vers un univers qu'on connaît, mais c'est souvent vrai. En même temps, je ne voulais pas faire un film «écossais». Je voulais que les situations soient identifiables. Glasgow aussi me plaît ; il y a en elle une étrange beauté de la laideur, et quand vous regardez alentour, à la lisière de la ville, vous voyez les montagnes. C'est très bizarre, mais aussi cinématographique. J'ai réfléchi aussi à l'époque dans laquelle l'histoire prendrait place. J'ai choisi les années 70, mais, en fait rien n'a changé physiquement, sinon des détails comme les papiers peints. Cette époque me convenait car c'est à ce moment-là qu'eut lieu la grève, quoique je ne cherchais pas à faire un film politique, mais à montrer les événements vus par les yeux de l'enfant. Plus importante était pour moi la structure sociale de la famille en ce temps-là. Le cinéma contemporain semble obsédé par ce sujet avec des films comme **Happiness**.

Ce qui m'intéressait, c'était comment, il y a 20 ans dans certains milieux, il existait une certaine naïveté à vouloir maintenir la cohésion de la famille, alors que tout foutait le camp. Dans le film, ce n'est que très tard qu'on les voit tous rassemblés. Et puis je ne voulais pas souligner le caractère historique de l'arrière-plan, mais lui donner un aspect intemporel. En fait, la pauvreté, la solitude, les luttes sociales restent les mêmes. (...)

Michel Ciment
Positif n°467 - Janvier 2000

La réalisatrice

Dans la bouche de cette jolie jeune femme aux yeux très bleus, les mots dansent. Une gigue écossaise, bien sûr : Lynne Ramsay parle vite, très vite, avec l'inimitable accent de Glasgow. (...)

Dans ce premier long métrage, elle ne voulait pas raconter son enfance dans un quartier ouvrier de la banlieue de Glasgow. Juste des bribes de souvenirs, détails impressionnistes qui forgent la singularité de son film : *"Le canal près de la maison, un piège qui attirait les enfants, et où il y avait régulièrement des noyades; la promiscuité dans un quartier surpeuplé..."* C'est cet environnement qu'elle a quitté pour faire du cinéma. *"Ma mère est femme de ménage, mon père a alterné chômage et petits boulots, j'ai une sœur coiffeuse, et l'autre contractuelle. Au lycée, on me proposait de devenir secrétaire..."* Elle préfère étudier la photographie - d'où son sens du cadrage - puis, presque par hasard, intègre la National Film School de Londres. *"Je n'étais pas très cinéophile. Je crois qu'ils m'ont prise parce qu'ils manquaient de filles..."* Lynne se forme sur le tas, dévore les *Notes sur le cinématographe*, de Bresson, s'engage

vers une carrière de chef op', puis, *«consternée par les projets des autres"»,* bifurque vers ses propres films. Deux brillants courts métrages, **Small deaths** et **Gasman**, remarqués et primés à Cannes, lui permettent de tourner **Ratcatcher**. Aujourd'hui, elle adapte un roman écossais contemporain, *Morvern Callar*, d'Alan Warner (traduit chez 10/18), chronique noire façon **Trainspotting** au féminin. Lynne est catégorique : *«Il n'y a eu qu'un grand cinéaste écossais, Bill Douglas, auteur d'une formidable trilogie sur son enfance et disparu il y a dix ans.»* Le deuxième grand cinéaste écossais sera-t-il un cinéaste ?

Aurélien Ferenczi
Télérama n°2609 - 15 Janvier 2000

Filmographie

Courts métrages :

Small deaths
Kill the day
Gasman

Long métrage :

Ratcatcher 1999

Documents disponibles au France

Les Echos - 15 Janvier 2000
Positif n°461/462 et 467
Gazette Utopia n°200
Caheirs du Cinéma n°542
Avant-scène Cinéma n°484