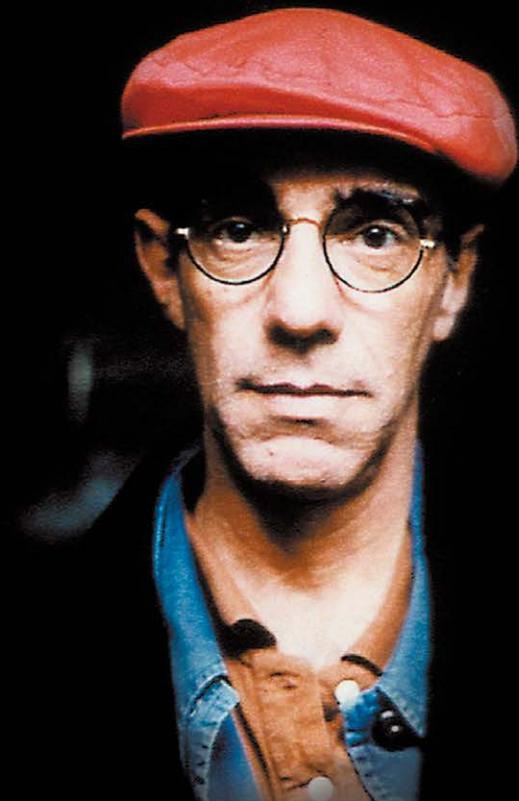


malavida présente

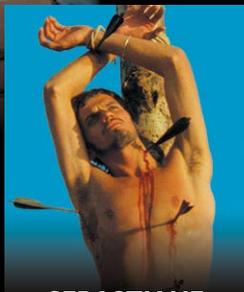
Tribute to DEREK JARMAN



THE LAST OF ENGLAND



JUBILEE



SEBASTIANE



LA TEMPÊTE

4 films de

Derek Jarman

© Courtesy of Howard Society



Copies numériques restaurées

www.malavidafilms.com



LA SEPTIEME
OBSESSION



TRIBUTE TO DEREK JARMAN

Sortie cinéma et DVD le 21 juin 2017

avec le soutien de l'AFCAE et de l'ADRC

Icône des mouvances punks, militant gay infatigable et virulent anarchiste, poète et plasticien fulgurant, artiste protéiforme et iconoclaste, Derek Jarman est une figure essentielle du cinéma anglais. Sélectionné coup sur coup à Berlin (**Sebastiane**, 1977), Cannes (**Jubilee**, 1978) et Toronto (**La Tempête**, 1979), il est immédiatement reconnu pour son esthétique somptueuse, singulièrement novatrice et poétique et son esprit critique sur la société anglaise. Son influence s'avère aujourd'hui majeure sur toute une génération de créateurs.

SEBASTIANE

• Royaume-Uni • 1976 • 82 min • 1,37 • mono • couleur
• latin sous-titré français • visa n° 47271

Interdiction aux moins de 18 ans

Réalisation : Derek Jarman, Paul Humphress
Scénario : Derek Jarman, Paul Humphress, James Whaley
Photographie : Peter Middleton
Musique : Brian Eno

• Production : Howard Malin et James Whaley pour Discraf Ltd

Un OVNI cinématographique, le seul film au monde entièrement dialogué en latin.

Au IV^e siècle après J.-C., le magnifique Sebastiane est membre de la garde personnelle de l'Empereur Dioclétien. Quand il tente d'intervenir pour arrêter une exécution, Sebastiane est dégradé, puis exilé dans une garnison éloignée, un lieu désertique où les soldats, en manque de femmes, s'adonnent parfois à l'homosexualité...



LA TEMPÊTE

• Royaume-Uni • 1979 • 132 min • 1,37 • mono • couleur
• VOSTFR • visa n° 75879 • Copie restaurée

Avec Heathcote Williams, Toyah Willcox, David Meyer
Réalisation : Derek Jarman

Scénario : Derek Jarman, d'après William Shakespeare
Photographie : Peter Middleton musique : Brian Hodgson, John Lewis
Producteur exécutif : Don Boyd

Une extraordinaire adaptation de Shakespeare.

La tempête se déchaîne, vengeance de l'ancien duc de Milan, Prospero, miraculeusement échoué dans une île magique douze ans auparavant avec sa fille Miranda, après avoir été exilé par son frère usurpateur, Antonio.



JUBILEE

• Royaume-Uni • 1978 • 106 min • 1,66 • mono • couleur
• VOSTFR • visa n°51903

Interdiction aux moins de 16 ans

Réalisation, scénario : Derek Jarman
Photographie : Peter Middleton
Musique : Brian Eno, Siouxsie and the Banshees, Chelsea, Wayne County and the Electric Chairs
Scénographie et costumes : Christopher Hobbs
Production : Whaley-Malin Productions

Le meilleur film punk jamais réalisé, incontournable.

La reine Élisabeth 1^{ère} est envoyée dans le futur par l'occultiste John Dee. Elle débarque dans l'Angleterre tumultueuse de la fin des années 1970. Dans une ville en pleine décadence sociale et matérielle, elle observe les agissements d'une bande de nihilistes, Amyl Nitrate, Bod, Chaos, Crabs et Mad.



THE LAST OF ENGLAND

• Royaume-Uni • 1987 • 88 min • 1,66 • dolby • couleur
• VOSTFR, N&B • visa n°70177 • Copie restaurée

Avec Tilda Swinton, Spencer Leigh, Mark Adley
Réalisation, scénario : Derek Jarman
Musique : Simon Fisher Turner, Marianne Faithfull
Photographie : Derek Jarman, Christopher Hughes, Richard Heslop,
Cerith Wyn-Evans Production : James Mackay, Don Boyd

Un film visionnaire, anti thatcherien, qui a révélé Tilda Swinton, muse de Jarman.

Composé d'archives familiales du cinéaste, complétées d'images de ruines et de décadence, *The Last of England*, d'une actualité stupéfiante, dénonce la médiocrité d'une société, l'Angleterre ultra-libérale de Thatcher, dans une vision futuriste et altruiste où violences politiques, sociales et psychologiques sont intimement mêlées.



PRESSE : MALAVIDA
6 rue Houdon, 75018 Paris
presse.malavida@gmail.com
Tel : 01 42 81 37 62 - Fax : 01 42 81 37 32

Matériel de presse téléchargeable sur
www.malavidafilms.com

DISTRIBUTION : MALAVIDA
6 rue Houdon, 75018 Paris
prog.malavida@gmail.com
Tel : 01 42 81 37 62 - Fax : 01 42 81 37 32



LE LEADER QUI MANQUE

Colin McCabe

Derek et moi nous sommes rencontrés pour la première fois en mai 1985. Dire de lui qu'il était une figure légendaire serait mésestimer son rôle dans la culture. En 1976, **Sebastiane** fut le premier film homoérotique bénéficiant d'une large sortie en Grande-Bretagne, et il est quasi impossible de décrire l'impact de cette horde de garçons de la haute société faisant des galipettes dans les broussailles de Sardaigne tout en ayant des échanges en latin, et dans des langues moins linguistiques. Personne n'aurait dit de **Sebastiane** que c'était un film, mais Derek tira profit de son succès en enchaînant avec deux véritables contributions au cinéma. Dans **Jubilee** (1977), il fit pousser ses images sur la colère et la violence d'un mouvement punk qui avait reconnu bien avant le reste d'entre nous que, «no future», il n'y avait pas d'avenir, et que le «peace and love» des années 60 avait été une colossale confusion des désirs et des réalités. Puis, en 1979, comme pour démontrer l'ampleur de son répertoire, il réalisa une version de **La Tempête** qui allait droit au cœur de la pièce de Shakespeare, se concentrant non sur ses résonances coloniales, mais sur l'état d'urgence permanent qui est la condition quotidienne de l'Empire.

A la fin des années 70, Jarman fonçait vers l'Italie et **Caravaggio**. L'idée du film venait d'un marchand d'art, Nicholas Ward-Jackson, qui l'avait

engagé pour écrire le scénario. Derek se souciait peu des avocats, et signa un contrat qui donnait à Ward-Jackson les droits perpétuels. Ward-Jackson ne parvenait pas à rassembler les fonds nécessaires à la réalisation, et toute personne qui désirait la financer devait parlementer avec cet homme fier de la vigueur de son style de négociation, et de ce qu'il dépensait en frais d'avocat. Beaucoup avaient abandonné la partie après quelques coups, lorsque Jarman arriva avec une version moins coûteuse qui pouvait être tournée dans un studio des Docklands, et que le BFI acceptait de financer.

Mes premières rencontres avec Derek eurent donc lieu dans ces circonstances favorables, où il allait enfin réussir à réaliser un film sur lequel il avait travaillé dur pendant plus de six ans. Lorsqu'il avait été sollicité, il en savait peu sur la vie du grand peintre de la Renaissance italienne tardive. Le Caravage était un personnage dissolu, qui allait chercher les modèles de ses peintures religieuses dans les rues de Rome, puis vendait son art dans le milieu corrompu de la curie romaine. Il fallut peu de temps de recherche à Derek pour s'identifier totalement avec ce mauvais garçon de la Renaissance, dont un grand nombre de toiles rayonnaient d'homoérotisme. Réaliser ce film devint une passion.

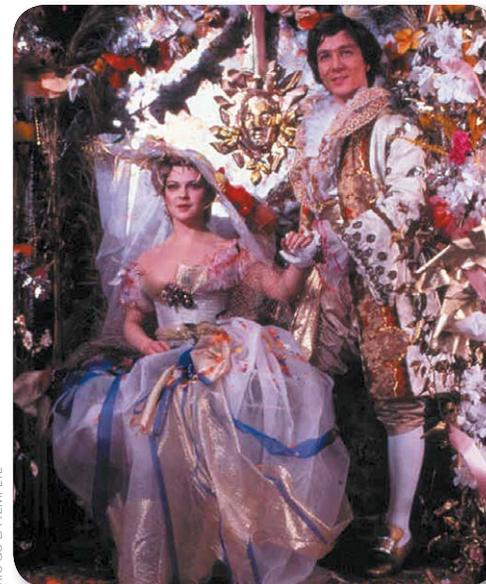
Travailler avec Derek, c'était être immédiatement accepté comme collaborateur. Les cyniques diront qu'il avait toutes les raisons de vouloir faire plaisir à son financier, mais pour Derek, toute réalisation se devait de créer une atmosphère où les énergies créatives de chacun étaient employées

à leur plus haut degré. En ce qui me concerne, la lutte avec Ward-Jackson constitua un cours accéléré de droit et d'économie du cinéma et, avant la fin de la première semaine de travail, j'en savais plus que mon avocat sur les lois relatives aux droits d'auteur. Lorsque le contrat de plus de deux cents pages fut enfin signé, je sentis que je faisais vraiment partie de cette histoire.

Si la collaboration était un fondement de l'esthétique de Jarman, la volonté de transformer les contraintes en chances l'était tout autant. S'il ne pouvait pas filmer en Italie, alors il créait une Italie de l'esprit dans les Docklands. Avec son chef opérateur, Gabriel Beristain, et son décorateur, Christopher Hobbs, il inventa une image de l'Italie qui devait autant à l'iconographie des classiques du néoréalisme de la fin des années 1940 qu'aux images conventionnelles de la Renaissance. Et s'il ne pouvait pas avoir des images italiennes, il aurait des sons italiens - le compositeur Simon Fisher Turner fut donc envoyé en Italie pour enregistrer les bruits de Rome.

♦ TROUVER LA LUMIÈRE

Caravaggio traite manifestement de la profession qu'avait choisie Jarman : la peinture. Il avait peint tout au long des années 60, avec très peu de reconnaissance publique, se plaçant dans le domaine des David Hockney et Patrick Procter, mais sans leurs succès. Son film porte un regard très



Titre de LA TEMPÊTE

froid sur le processus pictural : l'effort qu'il faut pour mélanger les couleurs, garder la pose et, surtout, trouver la lumière. Et cet effort est toujours au service d'une trahison : trahison de la vie pour l'art et de l'art pour l'argent. Le film est brillant dans sa représentation du pouvoir politique de la Rome renaissante, où l'art n'est que l'un des produits qui peuvent être vendus dans un jeu d'influences jamais totalement compréhensible, le peintre se trouvant à la merci de commanditaires aussi brutaux que civilisés.

Mais le Caravage n'est pas simplement un artiste héroïque pris au piège du capital. Il est lui aussi un manipulateur retors, volant à ses amis et à ses amants les images qu'il vendra aux cardinaux. Quand Ranuccio, le garçon dont il est obsédé, se bat pour de l'argent devant une foule excitée, le Caravage s'assoit en retrait pour observer les musculatures et les ombres. Pris entre le désir et la distance, il est condamné par son art et par sa profession à une observation sans fin.

Caravaggio rassemblait une équipe qui devait constituer l'école de Jarman pour la décennie suivante. Au cœur de cette équipe se trouvait Tilda Swinton, qui jouait Lena, la fille des rues. Son image marquera les films à venir de Jarman ; mais ici, ce sont d'abord les décors de Hobbs et les costumes de Sandy Powell qui restent à l'esprit. Jarman avait parié qu'il pouvait créer l'Italie dans l'East London et en produire ainsi une image plus fidèle que n'importe quelle reconstitution, et il avait triomphalement réussi.

D'un autre point de vue, cependant, **Caravaggio** était un détour. Jarman avait commencé à se servir d'une caméra super-8 après avoir travaillé pour **Les Diables**, de Ken Russell, et dans la naissance du mouvement de libération gay de 1969, à la suite des émeutes protestant contre la répression policière au Stonewall Inn, à New York. Pour lui, le super-8 n'était que l'un des moyens d'explorer le cinéma, et cette exploration faisait tout simplement partie de sa vie. Il filmait tout ce qui croisait son chemin, jour après jour, créant des films courts dont le public n'allait pas au-delà des amis et des amants saisis par la caméra, qui se rassemblaient dans son atelier de Bankside où, sur fond de musique et de bavardages grivois, les films tournés durant la journée étaient projetés le soir même.

Derek filmait à petite vitesse et projetait à des vitesses encore plus lentes. Le projet était celui du modernisme : ralentir la vie jusqu'aux détails de la journée vécue par le Bloom de James Joyce,

jusqu'à l'anticipation que fait Virginia Woolf de la promenade au phare, jusqu'au « moment d'inattention » du T. S. Eliot des *Quatre Quatuors* : « Le moment dans et hors de la durée,/L'accès de distraction dans un rai de soleil,/Le thym sauvage inaperçu, l'éclair d'hiver,/Ou la cascade, ou la musique entendue si profondément/Qu'on ne l'entend plus du tout, mais qu'on est la musique/Tant que la musique dure. »

Lorsque le projet *Caravaggio* s'embourba dans des problèmes d'argent et de contrats, le super-8 concentra une nouvelle fois toute l'attention de Jarman - c'était un médium avec lequel il pouvait travailler en toute indépendance des demandes épuisantes du capital. Mais le début des années 80 fut différent du début des années 70, car il avait maintenant un producteur, James Mackay, et un mécène, Peter Sainsbury et le BFI. Mackay et Sainsbury avaient tous les deux baigné dans le cinéma expérimental au cours des années 70, et étaient aussi capables de boucler budgets et contrats à l'échelle, bien plus problématique, des petites productions indépendantes.

◆ DEUX GARÇONS, UNE NUIT

C'est ainsi que naquit l'idée de gonfler ces films super-8 en un film 35 mm produit avec les meilleurs moyens techniques. L'histoire de ce film serait simple : deux garçons, une nuit. Une histoire vieille comme le monde, mais qui, dans nos sociétés



Tiré de SEBASTIANE



Tiré de THE LAST OF ENGLAND

monothéistes, empeste la diablerie : une histoire satanique. Pour Derek, cependant, ça serait *The Angelic Conversation*.

Chaque problème engendre sa solution. Si le télécinéma était trop coûteux, alors les images seraient projetées sur un mur blanc et directement refilmées en 35 mm. Si cela donnait à l'image une certaine qualité éthérée, quoi de mieux ? Si Mackay, envoyé chez un fournisseur de matériel pour navires afin d'y trouver des fusées de détresse, revenait avec des feux bien plus puissants que ce que Derek avait demandé, alors c'était exactement ce dont le film avait besoin. Tout imprévu devenait une nécessité esthétique.

Derek était une reine prompte à la compétition, et il fut dévoré de jalousie lorsque Peter Greenaway obtint une commande de Channel 4 pour une version télé de *La Divine comédie*, de Dante. En représailles, il entama un projet basé sur les sonnets de Shakespeare, dont les 126 premiers sont les plus puissantes odes à l'amour homosexuel que connaît la langue anglaise. Cette tentative n'aboutit à rien, mais les cantiques de Shakespeare à son « doux garçon » constituèrent la partie vocale de *The Angelic Conversation*.

La magie du sexe est au centre du film. Derek était bien trop intelligent pour croire qu'il était possible de représenter le seul moment, avec la mort, où nos êtres individuels séparés se fondent dans l'océan unifié de la vie. Il s'était suffisamment

servi de la pornographie pour savoir à quel point de telles images peuvent être trompeuses. Mais la magie, avec ce qu'elle évoque de connaissance secrète et intime, constituait une métaphore parfaite pour la sexualité qui était au cœur du film.

Lorsqu'il avait onze ans, Derek et un autre garçon furent jetés du lit où ils étaient en train d'explorer leurs corps, et furent obligés de défilier devant l'école comme des symboles de vilenie. *The Angelic Conversation* rejoue ce traumatisme sous la forme d'un délice. Derek devait le décrire comme : « Mon œuvre la plus austère, mais aussi la plus proche à mon cœur. » A la suite de *Caravaggio*, il lui apparut clairement que la manière d'avancer n'était pas de revenir aux formes classiques de financement et de production, mais de se servir de son équipe sur *Caravaggio* et des expérimentations de *The Angelic Conversation* pour réaliser *The last of England* (1987).



Tiré de LA TEMPÊTE

La première chose qu'il faut dire à propos de Derek, c'est qu'il était homo. La seconde, juste derrière, qu'il était anglais. Je ne pense pas avoir jamais rencontré quelqu'un qui ait aussi bien compris ce que c'est, d'être anglais, et ce en dépit, ou peut-être à cause, d'un père néo-zélandais et d'une mère à moitié juive. Je n'ai certainement jamais rencontré personne qui ait plus clairement compris ce qui se jouait lorsque Thatcher fit le lit des blairistes dans le sang de la guerre des Malouines et par la dérégulation spectaculaire de la City. La colère qu'éprouvait Derek face à ce que

l'on faisait à son pays était décuplée par la colère face à ce que ses amants et amis subissaient, à ce moment où le fléau du sida permettait à l'homophobie de se draper dans la respectabilité. L'expérimentation esthétique et la rage politique devaient faire de *The Last of England* l'un des plus grands films d'avant-garde. Je n'oublierai jamais la pure décharge d'énergie que j'ai ressentie lorsque Derek m'a montré un montage du film, et que j'ai vu les potentialités de *The Angelic Conversation* devenues glorieuse réalité. Mais une part de l'énergie qui animait le film venait de la mort prématurée dont Derek savait alors qu'il allait être la victime. Au cours du tournage, il avait été diagnostiqué séropositif, ce qui, à la fin des années 80, était une condamnation à mort. S'il trouva la mort, il trouva aussi l'amour. Il rencontra un jeune garçon de Tyneside, Keith Collins, et ils devinrent inséparables. L'intelligence et l'esprit mordant de Collins complétaient l'enthousiasme et l'énergie de

Derek et permirent peut-être d'atteindre la concentration nécessaire aux derniers chefs-d'œuvre : *Edward II* (1991), *Wittgenstein* (1993) et *Blue* (1993). Avant cela, il y eut encore une expérience, *The Garden* (1990), dont Collins fut à la fois acteur et monteur. Puis la société Working Title offrit ses talents de production au premier chef-d'œuvre de Jarman. Le film est une réussite pour un très grand nombre de raisons, mais ce qui doit être souligné aujourd'hui, en 2008, est sa prescience. Lorsque Derek m'avait montré le premier bout-à-bout de *Caravaggio*, j'avais regretté que

son scénario vicieux et pervers, qui mêlait sexe et violence, art et exploitation, ait été tempéré par la production. « C'est ce que les acteurs voulaient », avait-il répondu, et étant donné sa conception de la collaboration, il était inutile de discuter davantage. Six ans plus tard, Tilda Swinton et Nigel Terry donnaient deux des plus brillantes interprétations jamais vues sur un écran anglais, en incarnant l'élite du New Labour qui allait voir Tony Blair et son copain John Scarlett prendre la pente de Westminster pour leur carnaval de sang et de corruption. **Edward II** s'achevait sur cet appel : « Mort, viens » mais deux chefs-d'œuvre devaient encore suivre.

◆ LA VIE REFLUE

À la différence d'un grand nombre de projets de Jarman, **Wittgenstein** ne fut ni longuement médité ni réécrit au fil des ans. Channel 4 avait passé commande à l'historien et écrivain Tariq Ali d'une série de fictions sur les vies de philosophes célèbres - et lequel était plus célèbre en Grande Bretagne que Wittgenstein, ce génie autrichien très homo venu à Cambridge pour y explorer les fondations des mathématiques avec Bertrand Russell et qui y était resté, toujours à contrecœur, pour produire une philosophie du langage mettant la signification en

pratique, la replaçant dans son utilisation par un certain jeu du langage ? Ali arriva avec un scénario écrit par Terry Eagleton, le plus célèbre des critiques littéraires contemporains.

Derek était maintenant très souffrant, dans les dernières phases de la maladie. Mais son énergie phénoménale était là : il dévora les écrits de Wittgenstein et s'appropriâ le projet. Comme d'habitude, il n'y avait pas d'argent. Mais il n'y avait pas de temps non plus, la maladie évoluant et rendant progressivement Derek aveugle. L'essentiel du scénario d'Eagleton fut écartée, parce que trop préoccupé par les détails de ce qui s'était passé à Cambridge, mais il fournit la structure d'un téléfilm de 52 minutes qui devint un film destiné aux salles lorsque Ben Gibson, du BFI, vint à la rescousse et que Derek rassembla ses lieutenants : Sandy Powell, Michael Gough et la fidèle Tilda Swinton. Il n'y avait de l'argent que pour deux semaines de tournage et Derek était à peine capable de distinguer les couleurs. Mais comme toujours il tira profit de ce handicap, et les images du film furent essentiellement composées de couleurs primaires.

Wittgenstein raconte l'histoire d'un être perpétuellement mal à l'aise dans son monde, de la Vienne dorée de son enfance au Cambridge pri-



Titré de SEBASTIANE

vilégié de Russell et Keynes. Et il raconte l'histoire d'un philosophe qui défendait âprement l'idée qu'il n'y a qu'un seul monde dans lequel nous vivons ; il ne peut être fait appel à aucun critère extérieur pour le juger. Le film de Jarman éclaire ce paradoxe en grande partie grâce à l'extraordinaire interprétation de Karl Johnson. L'intensité de la présence de Wittgenstein et la force de son discours sont brillamment mis en œuvre par un cinéaste au sommet de ses capacités, faisant naître un film d'un plateau presque nu, dix ans avant les expérimentations de Lars von Trier. Le talent de Jarman pour composer la lumière et le son, pour créer du cinéma à partir de ses éléments constitutifs, s'accompagne d'un récit et d'une interprétation passionnants qui font de ce projet tardif l'un de ses films les plus accessibles.

Enfin, alors que la vie reflue visiblement de lui, il y eut **Blue**. Il y a peu à dire de ce film - aucune description de son image à la couleur invariable, accompagnée par une bande sonore d'une incroyable complexité, ne peut communiquer l'enchantement produit par cette œuvre ultime.

Derek me manque terriblement. Pendant neuf ans nous nous sommes rencontrés par intermittence, nous croisant par hasard à Soho ou nous trouvant pris dans un projet de l'un ou de l'autre. L'une des raisons pour lesquelles il me manque est tout simplement celle de faire des choses avec lui : il donnait son énergie comme personne d'autre. Mais c'est aussi, en partie, à cause de l'époque. L'Angleterre qu'il avait vu arriver est là. Les enfants

de Thatcher, les Blairistes, ont hérité du terrain, et le cinéma est méprisé par toutes les institutions nationales. Le BFI Production Board et British Screen - qui finançaient ses films - ont été liquidés et nous avons maintenant un cinéma qui recycle l'argent de la loterie pour payer des salaires dont un seul suffirait à financer l'intégralité d'un film de Jarman. Il avait vu tout cela venir bien plus clairement que moi.

A peu près quatre ans avant la mort de Derek, j'avais convaincu Bernard Rose de le filmer pendant une journée, racontant sa vie, images qu'Isaac Julien a maintenant transformées en un film biographique, **Derek**. Rappeler Derek d'entre les morts suscite des rires et de l'espoir - et si un nouveau public peut ainsi découvrir ses films, alors il y a toujours de l'espoir. Mais regarder Derek en vie m'a fait comprendre à quel point nous vivons une époque médiocre, et à quel point Chris Smith et Alan Parker ont détruit les institutions nationales qui favorisaient l'intérêt général pour l'art du cinéma.

Colin McCabe

Première publication in *Sight and Sound*, janvier 2007.

© Traduit de l'anglais par Cyril Béghin.



Titré de THE LAST OF ENGLAND



Titré de LA TEMPÊTE



DEREK JARMAN ET LE CINÉMA QUEER ANGLAIS

Didier Roth-Bettoni

De toutes les dimensions de l'œuvre multiforme de Derek Jarman, la dimension gay, ou plutôt *queer*, pour privilégier un de ses mots favoris, est évidemment une des plus fondamentales. Un réalisateur capable, selon l'expression de Jonathan Romney¹, de signer avec **Edward II** « un film hétérophobe pour contrecarrer une histoire entière de films homophobes », peut en effet indubitablement être installé au premier rang des cinéastes gay, ou *queer*, comme on préfère. Même si la différence n'est pas mince en général - on peut être gay sans être *queer*, et *queer* sans se préoccuper des questions gay, simplement en contestant l'ordre des choses comme le fait Alan Clarke dans cette terrifiante peinture de l'adolescence prisonnière d'un monde oppressif qu'est *Scum* (1979) -, dans le cas de Derek Jarman les deux termes se confondent. Parce que l'homosexualité est partout dans son cinéma et sa vie, et parce qu'il s'attache toujours à l'inscrire dans son œuvre d'une manière qui la dépasse - ce qui est une des définitions possibles du *queer*, dont l'enjeu est justement de s'affranchir des seules identités gay/lesbienne, masculine/féminine, traditionnelles « dans un mouvement contestant les normes sexuelles, culturelles et sociales »².

Qu'il revisite un classique de l'imagerie homoérotique comme le martyr de saint Sébastien ou qu'il

porte son regard sur le sida qui le ronge, qu'il investisse l'art du corps masculin du Caravage ou qu'il s'attache au portrait d'un souverain abattu en raison de sa passion homosexuelle, le travail tout entier de Derek Jarman est ainsi innervé par le sujet homosexuel, par la conscience profonde d'une identité gay et par la nécessité de la construction d'une histoire *queer*. Sous ses apparences luxuriantes, l'art de Jarman est donc bien un art engagé, ce qui ne veut pas dire un art pauvre (formellement) ou purement revendicateur, ce qui ne correspondrait en rien à la manière jarmannienne. Plus que tout autre cinéaste de l'époque, Derek Jarman se situe ainsi à un carrefour entre un cinéma underground mettant l'accent sur les recherches formelles, un cinéma identitaire aux tonalités d'abord politiques et un cinéma de l'intime et de la construction de soi. Cette singularité explique sans nul doute sa position assez centrale dans le micro-champ du vivace cinéma *queer* britannique des années 1970-1990, quelque part entre la fascination arty d'un Jack Hazan et le réalisme cru d'un Ron Peck, entre la furia grandiloquente et provocatrice d'un Ken Russell et la mélancolie égotiste d'un Terence Davies.

Est-il donc si curieux de trouver Jarman ou son ombre au confluent du travail de la plupart des cinéastes de cette mouvance ? Qu'il débute en collaborant avec Russell ou qu'il fasse faire ses premières armes à John Maybury, qu'il influence Sally Potter ou qu'il inspire des documentaires à Richard Kwietniowski (*A Night With Derek*, 1995) et Isaac Julien (*Derek*, 2007), qu'il apparaisse chez Ron Peck ou qu'il soit l'objet d'un film produit par Nigel Finch dans lequel témoigne Terence Davies (*Derek Jarman : A Portrait*, 1991) ? Évidemment non, tant

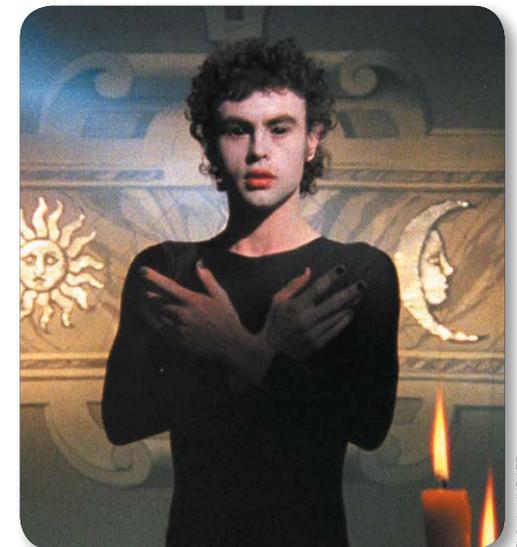
Jarman apparaît de façon évidente comme le représentant le plus important de ce cinéma des marges dans lequel, sur divers modes, va s'élaborer une critique radicale de la société britannique dans ce qu'elle a de plus normatif.

Par sa manière d'être irréductible (à des codes, à des genres, à une forme, etc.), le cinéma de Derek Jarman est ainsi le fil rouge reliant les domaines d'exploration et d'action des autres cinéastes *queer*. Celui qui pose le plus clairement, le plus franchement toutes les questions que les autres vont développer : question du corps masculin et de son image, question des pratiques homosexuelles et de leur représentation, question de la charge politique de l'homosexualité (Est-elle, oui ou non, révolutionnaire ? Permet-elle de transcender les classes sociales voire les communautés ethniques et de sa place sociale. Question de l'identité et du genre, question aussi, bien sûr, du VIH et de son inscription à l'écran... De **Sebastiane** à **Blue** en passant par **Jubilee**, **The Last of England** ou **Edward II**, le cinéma de Jarman installe ces problématiques (pour s'en tenir à celles en lien direct avec la perspective gay/*queer*, et sans exclusive de toutes les autres portées par ces films) au cœur du cinéma expérimental/underground/d'avant-garde/indépendant anglais. Quelle que soit, dès lors, la proximité plus ou moins grande qu'il entretient avec les autres cinéastes évoqués plus haut, Derek Jarman s'affirme comme le fédérateur d'une galaxie par ailleurs très composite où se côtoient les expérimentations vidéo d'un John Maybury (*Remembrance of Things Past*, 1994, par exemple) et le baroque à gros budget d'un Ken Russell.

Si Jarman peut en effet être considéré comme le représentant majeur du *queer cinema* britannique de ces années 1970-1990, Russell, par sa débauche iconoclaste et la part qu'il réserve dans ses films à la transgression sexuelle (et en premier lieu à l'homosexualité), est le précurseur de ce courant, puisqu'il initie ces thèmes dès le début de la décennie 70. Et ce, quand bien même il œuvre non pas en lisière de l'industrie cinématographique comme la plupart des réalisateurs *queer* à venir, mais au centre de celle-ci grâce au succès mondial de *Love* (1969), en dépit de (ou grâce à) ses audaces sexuelles. Il n'est pas anodin que ce soit ce cinéaste amateur de délires visuels et de provocations liées à la sexualité qui ait, pour la première fois, fait toucher du doigt le monde du cinéma à Jarman en le chargeant des décors grandioses de ses *Diables* (1971), conte historique orgiaque

et surréaliste dont on retrouve des échos visuels (en concurrence avec ceux du *Satyricon* fellinien) dans les premières scènes de *Sebastiane*. À la place très particulière qui est la sienne dans le cinéma anglais (celle d'un champion régulier du box-office, au moins durant les seventies), Ken Russell développe sans discontinuer une vision *queer* du monde. Cela vaut pour sa volonté de mettre systématiquement en scène une remise en cause de l'ordre sexuel des choses (éloge de la bisexualité masculine dans *Love*, peinture de la frustration homosexuelle dans *Music Lovers* (1970), *Valentino* (1977) ou *Gothic* (1986)). Cela vaut aussi pour sa manière flamboyante de créer - pour *Les Diables*, pour l'opéra-rock *Tommy* (1975), pour *Gothic* ou pour le *Salomé* adapté d'Oscar Wilde (1988) - des univers visuels qu'on ne peut guère qualifier que de camp, ce dérivé *queer* du kitsch qui « évoque pêle-mêle l'humour « folle », le travestissement provocant, l'artifice revendiqué, l'autodérision outragieuse, la théâtralisation parodique »³. Seul sur ce registre dans le cinéma *mainstream*, Russell est tout aussi isolé dans le cadre de la production *queer*, même si Jarman, dans certains de ses films (**Sebastiane**, **Caravaggio**, **La Tempête**...) se rapproche de son sens décalé et exubérant du décorum.

Avec Jack Hazan, ce sont d'autres ponts qu'il faut établir pour le relier à Jarman : passion pour la peinture, célébration décomplexée du corps masculin, mais aussi proximité avec la culture punk : là où l'un, avec **Jubilee**, signe une sorte de manifeste du punk, l'autre, avec *Rude Boy* (1980), célèbre un des groupes majeurs de l'époque *no*



future, The Clash. En dehors de ce film, la carrière cinématographique de Hazan se résume quasiment à l'un des titres fondateurs du cinéma indépendant outre-Manche, *A Bigger Splash* (1974). S'y conjuguent réflexion sur la création (à travers la figure du peintre star David Hockney confronté à une crise d'inspiration à la suite d'une rupture avec son amant) et exposition, avec une forme d'évidence quasi inconnue jusqu'alors, de relations et de désirs homosexuels. Ici réside l'intérêt de ce semi-documentaire qu'on peut considérer comme une œuvre à part entière de Hockney (peut-être l'artiste gay le plus en vue et le plus affirmé de l'époque), tant il y a collaboré, tant il s'y livre dans l'accomplissement du processus artistique et tant il retranscrit l'atmosphère et les thèmes de ses tableaux (jolis garçons dénudés au bord d'une piscine, aseptisation des décors, sensation de temps dilaté, etc.), tout en proposant une vision extrêmement moderne de l'homosexualité, dénuée de jugement, posée sur un pied d'égalité avec toute forme de désir, et filmée avec une décontraction intégrant la dimension érotique des nombreux corps des jeunes hommes qui s'y meuvent. Jarman, qui apparaît fugacement dans *A Bigger Splash*, avait été membre du cercle rapproché de Hockney dans les années 60 (des liens assez forts existent d'ailleurs entre leurs peintures et leurs décors de théâtre de l'époque), avant de

développer vis-à-vis de lui une relation d'amitié-rivalité assez complexe.

John Maybury, lui aussi investi dans la scène musicale punk-rock londonienne (comme Jarman, il réalise des clips), lui aussi travaillé par la question du corps masculin (la vidéo expérimentale *Premotion of Absurd Perversion in Sexual Personae part 1*, 1993), s'efforcera, avec moins de réussite d'allier également biographie d'un grand peintre homosexuel (Francis Bacon) confronté à l'influence de son désir sur son œuvre (sa liaison conflictuelle avec un jeune voleur inculte), retranscription cinématographique de son univers, et célébration de l'érotisme au masculin. Le résultat, *Love Is the Devil* (1998), pêche par son incapacité à dépasser le stade de l'anecdote et de l'exercice de style, même si Maybury parvient à y faire passer une lecture de la personnalité et de la peinture de Bacon à travers un prisme gay presque exclusif : ce qui forme à la fois l'intérêt et la limite évidente du film. Là où Jarman réussit, avec **Caravaggio**, à transcender l'homosexualité de son modèle, Maybury ne parvient qu'à l'instrumentaliser, là où Jarman réinvente le monde du Caravage à partir de cette homosexualité, Maybury se contente de retranscrire la vie homosexuelle de Bacon. La distorsion est d'autant plus frappante que la proximité des cinéastes fut importante, Jarman ayant fait faire



Titré de SEBASTIANE

ses premières armes à Maybury en lui offrant une caméra dès 1977, puis en faisant de lui un de ses collaborateurs réguliers. Maybury travaille ainsi sur les costumes et les décors de **Jubilee**, sur le montage de **The Last of England** et sur le décor et le montage de **War Requiem**, avant d'être poussé par Jarman et Tilda Swinton à passer à la mise en scène d'un long métrage, *Man to Man* (1992), bel essai queer que l'actrice (présente aussi dans *Love Is the Devil*) apparaît travestie en homme. Ce double registre artistique et homoérotique, cette manière de réinterpréter des œuvres culturelles à la lumière d'un regard homo/queer, si présents chez Jarman, Hazan ou Maybury, se retrouvent souvent dans le cinéma indépendant anglais. Les curieuses tentatives shakespeariennes de Celestino Coronado, *Hamlet* (1976) et *A Midsummer Night's Dream* (1984), n'ont ainsi rien à envier, dans leur ambivalence sexuelle et identitaire, à **La Tempête** ou **The Angelic Conversation**, tout en restant un cran en dessous de ce qui est le film allant le plus loin dans cette direction, le somptueux *Orlando* (1992), inspiré à la danseuse et chorégraphe Sally Potter par le roman de Virginia Woolf et devenu devant sa caméra une variation étourdissante sur la question du genre et de l'identité. Interprété par la muse de Jarman, Tilda Swinton, Orlando y change de sexe au fil des siècles sans changer de personnalité, ce qui permet à la réalisatrice (que les revendications féminines n'ont jamais laissé indifférente : CF *The Gold Diggers*, 1983) de se pencher sur la différence entre les sexes, sur le rôle et la définition de chacun, sur un possible entre-deux, sur les discriminations, sur le droit au plaisir, etc. Ce jeu incessant sur la frontière devenue floue des genres fait d'Orlando une sorte

de prototype du queer, peu de films jouant ainsi de ce brouillage et de cet affranchissement des codes traditionnels liés au féminin et au masculin, qu'on retrouve toutefois à l'origine des documentaires de Kim Longinotto et Jano Williams. *Dream Girls* (1993), *Shinjuku Boys* (1995), *Gaea Girls* (2000) sont ainsi de fascinants portraits transgenres où les cartes des rôles attribués a priori à chaque sexe sont sans cesse rebattues. Christopher Miles (*The Maids*, 1975, d'après *Les Bonnes* de Jean Genet), Julian Cole (*Ostia*, 1987, sur la mort de Pasolini), Steve MacLean (*Postcards from America*, 1994, consacré à l'artiste David Wojnarowitz), Richard Kwietniowski (*Amour et mort à Long Island*, 1997, variation sur *Mort à Venise* d'après un roman de Gilbert Adair), Lawrence Brose (*De Profundis*, 1997, d'après Oscar Wilde)... explorent également, avec des bonheurs variables, la veine culturelle et arty du queer qu'Isaac Julien transcende dans *Looking for Langston* (1988). Ce moyen-métrage, consacré au poète noir américain des années 20 Langston Hughes, mixe en effet tous les éléments présents dans la plupart des titres précédents (recherche formelle, beauté graphique, références culturelles, revendication identitaire...) en y adjoignant ce paramètre politico-ethnique qui se retrouve au cœur de l'œuvre entière de Julien (*The Passion of Remembrance* (1986), *The Attendant* (1991), *A Darker Side of Black* (1994), *Frantz Fanon, peau noire masque blanc* (1996)...), cinéaste et artiste extrêmement engagé dans ce double combat pour la reconnaissance de l'identité homosexuelle et de l'identité black - voire, comme ici, de l'identité gay au sein de l'identité noire. La force de son seul long-métrage de fiction, *Young Soul Rebels* (1991), est d'inscrire cette démarche dans un contexte



Titré de LA TEMËTE



Titré de JUBILEE

plus contemporain (la Grande-Bretagne de 1977), où les discriminations sont autant racistes que sexuelles, voire musicales et vestimentaires. Les trois héros incarnent trois formes de marginalité dans une société ultraconformiste dans laquelle les jeunes doivent s'affirmer pour trouver leur place au sein même de communautés souvent rétives aux différences, quelles qu'elles soient : l'un est métis, hétéro et amateur de soul music, le second est un black gay fan de funk, le troisième un blanc homo qui écoute du punk et du reggae. La tendre liaison amoureuse des deux derniers (homosexuelle, interraciale, mêlant goûts musicaux et looks opposés) est donc à de multiples points de vue « scandaleuse ». Et partant, potentiellement révolutionnaire. Dans ce film, Julien crée un alliage assez rare où le *queer* dépasse les seules limites sexuelles (ou les postures esthétiques) pour se risquer, avec une belle générosité, sur les terrains politiques et sociaux les plus brûlants. Stephen Frears avant lui (*My Beautiful Laundrette*, 1986) ou la cinéaste d'origine indienne Pratibha Parmar à travers ses courts métrages et documentaires - *Memory Pictures* (1989), *A Place of Rage* (1991), *Kush* (1991)... - iront dans le même sens, mixant rejet sexuel et rejet ethnique, différences sociales et culturelles. Tous ces films rejoignent ainsi, avec plus ou moins de virulence et de force, la démarche de Derek Jarman dans *Edward II* posant l'homosexualité comme un moyen radical de s'opposer au conservatisme ambiant : les derniers soutiens du roi déchu ne sont-ils pas les hommes du peuple représentés par les activistes du mouvement gay OutRage ?

Il y a donc bien une dimension militante dans le *queer*, liée à la volonté d'affirmation des diffé-



Titré de JUBILÉE



rences, à l'exigence d'une reconnaissance, à la tentative de reconstitution d'une histoire collective si souvent passée sous silence. C'est ce que fait Jarman avec *Edward II* en défendant la mémoire d'un souverain méprisé, destitué et martyrisé en raison de son homosexualité. C'est ce que font également Sean Mathias et Nigel Finch, le premier en portant à l'écran la pièce de Martin Sherman consacrée à la déportation des homosexuels durant la Seconde Guerre mondiale (*Bent*, 1996), le second en reconstituant ce qui est considéré comme l'événement fondateur du mouvement gay moderne, la révolte de Stonewall en 1969, lorsque les habitués de ce bar de travestis new-yorkais se rebellèrent contre une intervention policière, provoquant trois nuits d'émeutes célébrées depuis à travers le monde lors des diverses *gaypride* (*Stonewall*, 1995). Si les deux films sont loin d'être équivalents en termes cinématographiques (*Bent* est un drame puissant sur un thème qui n'a fait l'objet d'aucun autre film, bénéficiant d'une mise en scène brillante sachant prendre ses distances avec le matériau théâtral d'origine ; *Stonewall* est à l'inverse une comédie très en retrait par rapport à ses ambitions, très télévisuelle dans sa forme), ils se rejoignent dans leur intention d'inscrire l'homosexualité dans une perspective culturelle et historique communautaire, débordant de la sphère purement privée et individuelle à laquelle elle a si longtemps été cantonnée.

L'approche par le flanc intime de la question gay ne signifie pourtant pas sa déconnection des en-

jeux sociétaux de l'homosexualité. Elle porte souvent, au contraire, la même demande de respect et d'acceptation qui est au cœur du cinéma plus « militant ». Le travail de Ron Peck, et principalement son fameux *Cités de la nuit* (*Nighthawks*, 1978) où apparaît épisodiquement Jarman (et sa suite, *Strip Jack Naked*, 1991), en est la preuve.

Difficile de ne pas voir l'appel à la tolérance, à l'acceptation de la différence, au refus de l'hypocrisie porté par le portrait de ce prof passant ses nuits à draguer dans les bars londoniens, supportant difficilement cette schizophrénie et décidant, à ses risques et périls, d'assumer publiquement son homosexualité en la révélant à ses élèves. D'une rigueur technique extrême (monologues, plans fixes, dénuement des décors) liée autant au tempérament de documentariste de Peck qu'au manque de moyens, *Cités de la nuit* forme un témoignage précieux et honnête du vécu de l'homosexualité dans un passé pas si lointain, en même temps qu'un jalon marquant de l'histoire de la prise en charge par les gays des images d'eux-mêmes. La future réalisatrice hollywoodienne Beeban Kidron (*Oranges Are Not the Only Fruit*, 1989), le producteur et documentariste de la BBC Nigel Finch (*Le Langage perdu des grues*, 1992) ou Chris Newby (*Madagascar Skin*, 1995) déclinent eux aussi sur divers modes fictionnels (romance intergénérationnelle, relation père-fils, histoire d'amour entre exclus) des histoires d'acceptation de soi qui sont aussi des demandes d'acceptation par les autres de sa différence.

Mais c'est peut-être avec l'irruption du sida dans le champ de ce cinéma identitaire que les domaines intimes et politiques auraient dû s'interpénétrer le plus. Là encore, Jarman et ses films ultrapersonnels et ultracombatifs (*Blue* en particulier) peuvent servir d'étalon. Pourtant, étonnamment, le VIH reste un thème assez marginal du *queer cinema* anglais, abordé essentiellement par un documentariste très engagé dans le milieu associatif (et qui mourra du sida), Stuart Marshall (*Bright Eyes*, 1986, *Over Our Dead Bodies*, 1991), par des courts métrages (le plus connu étant *Relax* (1990) de Chris Newby) et par quelques fictions de médiocre facture, dont la plus intéressante est *La Rage de vivre* (1995), scénario du dramaturge Martin Sherman porté à l'écran par Nancy Meckler.

Derek Jarman, en mettant en images sa propre (sur) vie avec le VIH à des fins clairement politiques, fait donc figure d'exception dans un cinéma gay/*queer* qui se résout rarement, pour des raisons qui restent à explorer, à marier ces deux aspects. On en a la confirmation avec ces deux auteurs magnifiques que sont Bill Douglas et Terence Davies, dont les films basés sur leurs souvenirs d'enfance et porteurs d'un regard indubitablement gay sur le monde (même si bien peu de chose le montre explicitement), ne sont en rien des films « engagés » ou porteurs d'un quelconque discours sur l'homosexualité ou la différence. C'est comme si, pour Douglas et Davies, l'enjeu était même de détacher au maximum le sujet induit de leurs souvenirs (l'homosexualité latente de leurs jeunes héros/doubles) de sa représentation, et donc de son affirmation.





Objets précieux, la trilogie de Douglas sur ses jeunes années difficiles (*My Childhood* (1972), *My Ain Folk* (1973) et surtout *My way Home* (1978)) et les deux volets somptueusement stylisés tirés par Terence Davies de son enfance dans une famille ouvrière de Liverpool (*Distant Voices* (1987) et *The Long Day Closes* (1991)) sont néanmoins sans conteste des films *queer*, parmi les plus importants produits en Grande-Bretagne, tant ils travaillent de l'intérieur cette notion complexe d'identité dont on a bien compris qu'elle était, dans ses multiples acceptions, le ciment du très composite mouvement *queer*.

Que puissent y cohabiter un cinéaste aussi farouchement gay que Jarman, dont toute la vie, l'œuvre et l'action tournent autour du combat homosexuel, et un autre comme Davies, tout aussi important, dont une bonne part de l'existence a été passée à rejeter publiquement sa propre homosexualité et à effacer de ses films toute allusion directe à ce thème, confirme bien l'extrême élasticité du concept *queer*. Entre eux, entre leurs cinémas, les passerelles sont plus qu'étroites, même si une véritable amitié et une admiration mutuelle les lient. Dans un cas (Jarman), le *queer* et le gay se confondent. Dans l'autre (Davies), le *queer* s'est substitué à l'impossible gay. Dans un cas (Jarman), le *queer* et le gay sont revendiqués et proclamés avec une force et une générosité admirables.

Dans l'autre (Davies), le *queer* (mais aussi, à son corps défendant, le gay) s'impose par la seule puissance de films qui n'ont pas besoin de discours pour afficher leur différence. Ainsi, à leur manière, les œuvres de Jarman et de Davies, peut-être les plus éloignées sur le spectre du cinéma gay/*queer* britannique, sont aussi les plus abouties... Mais si l'œuvre, la démarche et la personnalité de Jarman ne cesse d'inspirer d'autres artistes et cinéastes gay et *queer*, on peut douter qu'il en aille jamais de même pour celles, trop minimalistes, tournées vers elles-mêmes au détriment de la marche du monde, trop singulière, individuellement *queer*, de Davies. C'est peut-être, au final, leur plus grande divergence...

© Didier Roth Bettoni, décembre 2007.

- 1 - Sight and Sound, novembre 1991.
- 2 - Dictionnaire des cultures gay et lesbiennes, Larousse, 2003.
- 3 - Définition du Dictionnaire des cultures gay et lesbiennes, op. cit.

Les textes de ce dossier de presse sont issus du catalogue *Derek Jarman / Jean Cocteau, Théâtres au cinéma*, Magic Cinéma, 2008.

Remerciements à Dominique Bax



Un hommage au cinéaste britannique essentiel et inclassable **DEREK JARMAN**, avec une rétrospective de quatre films dans de sublimes versions restaurées avec le BFI :

• **Sebastiane**

- Sélection officielle – Berlinale 1977 / 2014 (Tribute to Derek Jarman Sebastiane + Caravaggio)
- Sélection officielle – Festival du Film gay et lesbien de Copenhague 1991
- Sélection officielle – Festival du Film d'Istanbul 2009
- Sélection officielle – Festival du Film de Taïwan 2014
- Sélection officielle – Festival International du Film de Cork 2014

• **Jubilee**

- Sélection officielle (Semaine de la Critique) – Festival de Cannes 1978
- Sélection officielle – New Horizons Film Festival de Wrocław 2014
- Sélection officielle – Festival du Film de Taïwan 2014
- Sélection officielle – Festival International du Film de Cork 2014

• **La Tempête**

- Sélection officielle – Festival du Film de Toronto 1979
- Sélection officielle – Festival International du Film de Cork 2014
- Sélection officielle – New Horizons Film Festival de Wrocław 2014

• **The Last of England**

- Prix CICAE, Teddy Award – Berlinale 1988
- Douglas Edwards Experimental/Independent Film/Video Award – Société des Critiques de Film de Los Angeles
- Sélection officielle – Festival International du Film d'Edinburgh 1987
- Sélection officielle – Festival du Film de Tokyo 1987
- Sélection officielle – Festival du Film de Toronto 1988
- Sélection officielle – Festival du Film de New-York 1988
- Sélection officielle – Festival du Film gay et lesbien de Copenhague 1989
- British Film Days – République tchèque 2005
- Sélection officielle – Festival du Film de Taïwan 2014



DEREK JARMAN (1942 - 1994)

Derek Jarman est né le 31 janvier 1942 à Northwood, dans le Middlesex. Après des études d'art à Londres au début des années 1960, il s'essaye à la peinture. Même si cette activité ne sera jamais primordiale dans son œuvre, il ne cessera quasiment jamais de peindre et exposera jusqu'à sa mort. À partir de 1968, il entreprend une carrière de décorateur et de costumier, aussi bien pour des ballets que pour des opéras ou du théâtre. (...). Ken Russell l'engage ensuite pour plusieurs projets, aussi bien pour la scène (*The Rake's Progress*, à Florence, en 1971) que cinématographiques.

C'est en effet Russell qui lui fait découvrir le cinéma sur *Les Diables* (1970) et *Le Messie sauvage* (1971) dont il signe la scénographie. À la suite de cette expérience, Jarman, armé d'une caméra Super 8, va multiplier les courts métrages expérimentaux, tout en entamant son compagnonnage avec de nombreux artistes de la scène alternative — mais aussi du milieu gay — qui vont bientôt nourrir ses longs métrages. Il mène alors une vie de bohème, squattant des entrepôts des bords de la Tamise.

C'est en 1975 qu'il réalise le premier de ses longs métrages, *Sebastiane*, péplum homosexué tourné en latin. Sélectionné au Festival de Locarno où il obtient un succès de scandale, le film obtient des résultats inattendus en Grande-Bretagne dans le circuit art et essai, restant plus d'un an à l'affiche d'un cinéma londonien par exemple. Très sensible au climat social, Jarman réalise avec *Jubilee*, en 1978, un film qui capte avec force et intelligence la philosophie et le mode de vie punk qui déferlent alors sur le Royaume Uni. Ce film, dont la bande originale, mais aussi le casting réunissent nombre de musiciens punk et rock (Brian Eno, Adam and the Ants, Siouxsie and the Banshees, Suzi Pinns...), lui ouvre une nouvelle carrière de réalisateur de clips : il en tournera plusieurs dizaines pour Marianne Faithfull, Brian Eno, les Pet Shop Boys (dont il mettra en scène également une tournée), The Smiths, Marc Almond, Bob Geldorf, Suede...

Après *The Tempest* (1979), adaptation très libre de la pièce de Shakespeare, il éprouve les pires difficultés à réunir les financements pour ses projets et doit attendre 1985 pour réaliser à nouveau un long métrage, *The Angelic Conversation*, à nouveau d'après Shakespeare. Présenté au Festival de Berlin, le film est très bien accueilli, et Jarman trouve les moyens de tourner *Caravaggio* (1986),

sujet qui lui tenait à cœur depuis des années. Élégante biographie-fiction du grand peintre de la Renaissance, ce film lui vaut une reconnaissance internationale via notamment deux prix à Berlin, dont un Ours d'argent pour sa qualité visuelle. Il change radicalement de registre avec *The Last of England* (1987), film expérimental où il mêle des archives familiales et des images en Super 8 dessinant un visage apocalyptique de la société anglaise des années Thatcher. Si on retrouve dans ce film l'énergie contestataire de *Jubilee*, *The Last of England* est aussi porteur d'une colère plus intime, Derek Jarman ayant appris quelques mois plus tôt sa séropositivité. (...)

À la même époque, il fait l'acquisition à Dungeness, dans le sud de l'Angleterre, d'un cottage situé à proximité d'une centrale nucléaire. Le jardin de cette maison va devenir une des passions de sa vie et il le transformera au fil des années en véritable œuvre d'art : on le voit dans le film *The Garden*, et Jarman lui consacrera un livre, *Un dernier jardin*. Ce n'est pas le seul ouvrage qu'il publiera puisqu'on compte dans sa bibliographie aussi bien de la poésie (*A Finger in the Fishes Mouth*, 1972) qu'un traité sur la couleur (*Chroma*, 1994) ou des livres autour de ses différents films.

Le sida, sous forme de parabole, est au centre de *The Garden* (1990) et on en retrouve de forts échos dans *Edward II* (1991), adaptation brillante de la pièce de Christopher Marlowe qui vaut à Tilda Swinton, l'actrice favorite de Jarman, un prix d'interprétation au Festival de Venise pour sa composition de la glaciale et impitoyable reine Isabelle. Après une amusante et assez décalée biographie du philosophe Ludwig Wittgenstein pour la télévision (*Wittgenstein*, 1992), Derek Jarman, très affecté par la maladie et devenu presque aveugle, réalise son dernier film, *Blue* (1993), méditation très singulière sur le sida.

Il meurt à Londres le 19 février 1994 de complications liées au VIH.

Didier Roth-Bettoni, tiré de *Sebastiane* ou *Saint Jarman*, cinéaste queer et martyr (ErosOnyx éditions, 2014)



FILMOGRAPHIE LONGS-MÉTRAGES

Derek Jarman

1976 - *Sebastiane*

1977 - *Jubilee*

1979 - *La Tempête*

1985 - *The Angelic conversation*

1986 - *Caravaggio*

1988 - *The Last of England*

1989 - *War Requiem*

1990 - *The Garden*

1991 - *Edward II*

1993 - *Wittgenstein*

1993 - *Blue*





© Courtesy of Howard Scooley

malavida