

Cinéma britannique Faut-il toujours aller à Londres pour vouloir faire du cinéma?

André Lavoie

Volume 21, Number 2, Spring 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33380ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavoie, A. (2003). Cinéma britannique : faut-il toujours aller à Londres pour vouloir faire du cinéma? *Ciné-Bulles*, 21(2), 18–21.

cinémas nationaux

Faut-il toujours aller à Londres pour vouloir faire du cinéma?

PAR ANDRÉ LAVOIE

«Quand l'industrie cinématographique britannique fait un signe de la main, on ne sait jamais si c'est pour dire bonjour ou parce qu'elle se noie...»
(Alan Parker, cinéaste... anglais)

À une époque pas si lointaine, les glorieuses années 1960, personne ne semblait craindre le ridicule, surtout lorsqu'il s'agissait de chanter un peu n'importe quoi — mais les temps ont-ils vraiment changé? L'espace d'un coup d'œil rapide, surtout grâce à sa charmante blondeur, on aurait pu la confondre avec Julie Christie ou Susannah York, mais c'était bel et bien la chanteuse Renée Martel qui fredonnait sans trop de conviction: «Je vais à Londres / Je voudrais faire du cinéma.»

Évidemment, bienvenue au royaume des chansons traduites de l'anglais au français à la vacomme-je-te-pousse, sans tenir compte du contexte culturel. Mais que pouvait bien posséder le Londres des *sixties* pour offrir l'illusion d'une Mecque du cinéma et non celle des stars à gogos et des jeunes garçons dans le vent? Quarante ans plus tard, difficile d'imaginer la capitale britannique exerçant une telle attraction alors que François Truffaut, bien avant que celui-ci ne tourne *Fahrenheit 451* (1966) à Londres, justement avec Julie Christie, voyait une «incompatibilité» entre le mot «cinéma» et le mot «Angleterre»... Pourtant, beaucoup de réalisateurs étrangers, américains (Stanley Kubrick, Richard Lester, Joseph Losey, James Ivory) mais aussi européens (Michelangelo Antonioni, Roman Polanski, Jerzy Skolimowski), débarquaient en masse alors que les Beatles prenaient d'assaut les écrans en même temps que l'agent secret James Bond démarrait sa carrière au service de sa Majesté sur grand écran. Une effervescence cinématographique, et aussi lucrative, que plusieurs producteurs regrettent encore aujourd'hui.

L'incompatibilité soulignée par Truffaut avec ironie persiste encore et il n'y a sans doute que les cinéastes canadiens-anglais, et québécois dans une moindre mesure, pour comprendre l'instabilité chronique sur laquelle repose toute l'infrastructure cinématographique britannique.

Lorsque certains critiques se risquent à définir l'ultime film anglais, passé ou présent, le tout ressemble à l'improbable résolution de la quadrature du cercle: «[...] a new kind of British cinema which combined art and popular appeal, European sophistication and American vigour, and the realism of the documentarists with tinsel of the entertainment industry¹.» Dans les années 1940, avec les succès de David Lean (*Brief Encounter*), Carol Reed (*The Third Man*) et Laurence Olivier (*Hamlet*), on croyait avoir trouvé la formule... qui s'est perdue, pour revenir sous de nouvelles formes, mais non sans douleurs.

Alfred Hitchcock s'en plaignait amèrement et ne s'était pas privé de le répéter à Truffaut dans ses célèbres entretiens avec lui: les acteurs anglais, du moins à l'époque du muet, méprisaient ouvertement le cinéma, considérant qu'ils débarquaient sur un plateau de tournage comme on va à l'abattoir. Heureusement pour les destinées du cinéma anglais, et tout autant pour celles de Hollywood, le puissant désir de se faire connaître au-delà du West End (le prestigieux quartier des théâtres londoniens) l'a emporté sur leur attitude puriste. De James Mason à Hugh Grant, de Deborah Kerr à Kristin Scott-Thomas, de Vivian Leigh à Vanessa Redgrave: on pourrait allonger encore la liste de tous ces fameux Anglais qui ont marqué le cinéma des deux côtés de l'Atlantique. Le réalisateur Joseph L. Mankiewicz² disait d'ailleurs à la blague que si l'on avait besoin de nageurs, il fallait prendre des Américains, mais pour des acteurs, on ne pouvait qu'engager des Anglais...

Le cinéma britannique: réservoir de stars?, bassin de cinéastes talentueux?, filiale informelle

1. RYALL, Tom. «England's dreaming», *Sight & Sound*, vol. 11 n° 8, août 2001, p. 31.
2. À la fin de sa carrière, il a lui aussi travaillé en Angleterre, tournant, entre autres, une comédie policière, *le Limier* (1972) avec Michael Caine.



cinéma britannique

des réseaux de télévision PBS et CBC à l'heure de diffuser des drames en costumes d'époque et des adaptations de pièces de Shakespeare? Beaucoup en sont convaincus alors que la réalité est à la fois plus simple et plus complexe. Cette difficulté de catégoriser clairement ce qu'est le cinéma britannique semble aussi insurmontable que de dire, concrètement, en quoi le cinéma canadien se démarque des autres cinématographies nationales... Passant de «Nouvelles Vagues» en passages à vide et de résurrections en mises à mort (entre autres pendant le règne sans pitié de Margaret Thatcher, de 1979 à 1990, mais qui va fouetter la fibre gauchiste de beaucoup d'artistes³ et de plusieurs cinéastes, dont Stephen Frears et Mike Leigh), le cinéma anglais est toujours entouré d'un brouillard (sans mauvais jeu de mots...) de soupçons et de préjugés.

En partie soutenus par l'État avec une aide importante de la Loterie nationale⁴, l'apport de la télévision publique et privée tout comme celui de nombreuses instances européennes d'aide au cinéma, sans parler des coproductions avec l'étranger, dont l'Australie, les cinéastes tirent ainsi leurs épingles du jeu, parfois avec succès, souvent dans l'indifférence générale. Et contrairement à la situation qui existait dans les années 1960, les grands studios américains ne soutiennent plus massivement la production anglaise, préférant se réfugier dans les immenses studios Pinewood, situés en banlieue de Londres, pour tourner des méga-productions hollywoodiennes.

Ces montagnes russes, où les descentes se font plus nombreuses que les remontées, sont typiques des difficultés de son industrie, et ce, pour



Trainspotting
de Danny Boyle

plusieurs raisons. Hollywood, véritable dévoreuse de talents, ne cesse d'arracher au cinéma anglais ses forces vives, ses créateurs prometteurs; ce n'est pas en Angleterre qu'Alfred Hitchcock ou Ridley Scott ont réalisé leurs meilleurs films et que serait-il advenu de Charles Chaplin s'il avait persisté à jouer les comiques sur les scènes anglaises? Tous les cinéastes rêvent d'y faire carrière, peu résistent à sa séduction (pour un David Lean, combien de Danny Boyle et de Guy Ritchie?), ce qui oblige les producteurs, les studios, à construire sur des sables mouvants plutôt que sur des assises solides. Voilà pourquoi un jeune, talentueux et respecté metteur en scène anglais du nom de Sam Mendes est courtoisé par Steven Spielberg pour réaliser son premier film, **American Beauty**, dont le titre n'est pas sans ironie d'un point de vue *british*...

S'il est vrai que le théâtre anglais constitue un vivier important de créateurs d'exception, surtout parmi les comédiens (les Laurence Olivier, Albert Finney, Alan Bates, Daniel Day-Lewis, Ralph Fiennes, etc.), passant avec la même aisance des scènes prestigieuses aux grands plateaux de cinéma (on ne peut en dire autant pour les acteurs américains, gambadant davantage entre petit et grand écran), la télévision s'avère une rivale redoutable... mais plus souvent qu'autrement une complice.

Les 10 meilleurs films britanniques selon l'industrie cinématographique anglaise et tel qu'établi par le British Film Institute en 1999:

- 1- **The Third Man** (1949) de Carol Reed
- 2- **Brief Encounter** (1945) de David Lean
- 3- **Lawrence of Arabia** (1962) de David Lean
- 4- **The 39 Steps** (1935) d'Alfred Hitchcock
- 5- **Great Expectations** (1946) de David Lean
- 6- **Kind Hearts and Coronets** (1949) de Robert Hamer
- 7- **Kes** (1969) de Ken Loach
- 8- **Don't Look Now** (1973) de Nicholas Roeg
- 9- **The Red Shoes** (1948) de Michael Powell et Emeric Pressburger
- 10- **Trainspotting** (1995) de Danny Boyle

3. «Oui, je remercie Margaret Thatcher pour avoir obligé les artistes de ce pays à réagir et à se prendre en main. Lady Thatcher nous a rendu un immense service. Elle a fait une chose merveilleuse en forçant les artistes à se réveiller et à se rebeller pour combattre ses valeurs conservatrices. Sans le savoir, elle a forcé le talent à s'exprimer.» Propos de David Aukin, responsable des films produits par Channel 4, cité par Christian RIOUX. «La Grande-Bretagne après 18 ans de thatchérisme», **Le Devoir**, 25 avril 1997, p. A1.

4. «La Loterie nationale fut lancée en novembre 1994. Mais, au lieu d'en faire, comme dans la plupart des pays, une simple vache à lait alimentant le fisc, ses fondateurs ont décidé d'en allouer une part importante des sommes jouées — 28 % des mises — à cinq «bonnes causes»: les arts, les sports, les œuvres de bienfaisance, la célébration du millénaire et le patrimoine national. À chaque «cause» correspond un organisme indépendant chargé d'en assurer le financement.» LANGELLIER, Jean-Pierre. «L'exception culturelle: les Britanniques jouent pour la culture», **Le Monde**, 29 décembre 2001, p. 7.

«On entend beaucoup de clichés sur le cinéma anglais. Un des plus fréquents porte sur sa capacité à "capter" le réel et le social. Un cliché renforcé par l'attention toute particulière dont jouissent quelques cinéastes anglais depuis une dizaine d'années, en particulier Ken Loach ou Mike Leigh. En y regardant d'un peu plus près, on s'aperçoit que le cinéma anglais, même s'il se rattache à une tradition "réaliste", est plus "impur" et contradictoire qu'il n'y paraît au premier abord, Loach et Leigh faisant davantage figure de cas isolés (et contraires) dans le paysage actuel de l'industrie de ce cinéma. L'influence désastreuse de la publicité et de l'imagerie mode a contribué à lancer une Nouvelle Vague de jeunes cinéastes un brin "clippeurs", qui choisissent de faire de leurs films des passeports pour Hollywood, assez éloignés en cela des modèles "sociaux" de Loach, d'Alan Clarke ou de Leigh. Ce phénomène est somme toute assez banal en Grande-Bretagne depuis le début des années 1980. La tradition "réaliste", si elle existe bel et bien dans le cinéma anglais depuis ses débuts, est aujourd'hui rejetée en bloc par la jeune génération; pour le meilleur, mais souvent aussi pour le pire.»

(SAADA, Nicolas. «La tradition réaliste du cinéma britannique», *Typiquement british: le cinéma britannique*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000, p. 115)

Car malgré l'aura de respectabilité des grands théâtres, là-bas comme ici, la télévision impose ses règles, et c'est là que les cinéastes font leurs classes, à défaut d'apprendre leur métier sur les plateaux de cinéma. Les moyens imposants de la BBC et le dynamisme de la chaîne privée Channel 4, fondée en 1982, expliquent le grand rayonnement de la télévision britannique à travers le monde, autant du côté de la fiction que du côté des reportages et des documentaires. Dans ces créneaux dits «réalistes», les plus grands cinéastes anglais de l'heure, les Ken Loach, Stephen Frears et Mike Leigh y ont fait leurs classes; on ne peut d'ailleurs s'empêcher de comparer leur maîtrise actuelle du réel, leur justesse dans la direction d'acteurs, à celle de certains cinéastes québécois ayant réussi à combiner harmonieusement les surprises du cinéma direct aux exigences de la fiction.

Les cinéastes britanniques auraient tort de dénigrer leur télévision car, sans la présence massive des chaînes télévisées, le cinéma anglais n'existe plus. C'est le dynamisme de Channel 4 qui a permis la création de «petits films fauchés» comme *My Beautiful Laundrette* (1985) de Stephen Frears ou *Shallow Grave* (1994) de Danny Boyle, si réussis qu'ils ont vite trouvé le chemin des écrans de Grande-Bretagne et du monde entier. Ces succès impressionnants ont permis à Channel 4 de devenir un joueur important dans l'industrie cinématographique, créant un véritable studio à l'origine de films comme *Trainspotting* (1995) de Danny Boyle, *The Crying Game* (1992) de Neil Jordan et *Four Weddings and a Funeral* (1994) de Mike Newell. Des productions qui, dans tous les cas, ont largement épongé leurs coûts de production, phénomène qui ne s'était pas vu depuis des lustres. À la fin des années 1980, la Grande-Bretagne arrivait à peine à produire annuellement 25 longs métrages; 10 ans plus tard, plus de 100 films sont tournés, même si environ 50 % d'entre eux ne trouvent pas de distributeurs et qu'ils prennent directement le chemin de la télévision.

Puisque le succès entraîne le succès, les producteurs anglais ont tablé sur quelques recettes pour consolider une industrie qui demeure somme toute fragile, à la merci du bon vouloir de l'État (le financement par la Loterie nationale est de plus en plus contesté), de leurs partenaires européens et, surtout, américains. Après le grand triomphe de *Four Wedding...*,

jamais le cinéma anglais n'a tant cherché à faire rire et à séduire. Ce succès a été en partie celui de la vedette du film, Hugh Grant, qui reprend depuis, à quelques légères variantes près, le même personnage de séduisant *dandy british* d'un film (américain) à l'autre. Dans la comédie britannique actuelle, si le romantisme apparaît incontournable (*Notting Hill* de Roger Michell), la dimension sociale n'est jamais reléguée à l'arrière-plan, qu'il s'agisse du chômage (*Brassed Off* de Mark Herman, *The Full Monty* de Peter Cattaneo) ou des difficultés d'intégration des communautés indienne et pakistanaise (*East Is East* de Damien O'Donnell, *Bhaji On the Beach* de Gurinder Chadha).

Là où les Anglais sont reconnus pour leur savoir-faire (et les méchantes langues répètent souvent: le seul...), c'est dans la confection de «films à costumes», où les œuvres de Shakespeare mais aussi celles de Jane Austen, d'Oscar Wilde ou encore d'Agatha Christie servent de précieux fond de commerce. Parmi cette pléthore d'adaptations, de relectures et de fantaisies, comme *Shakespeare In Love* (1998) de John Madden, l'ombre américaine se profile sans grande subtilité, les producteurs venant chercher l'expérience, la vision et des décors introuvables en Amérique du Nord tout en imposant leurs vedettes et leurs méthodes. Qualifié de «Miramaxation⁵», ce phénomène démontre la force de persuasion du studio «indépendant» Miramax de donner dans le folklore *british* et d'y apporter l'efficacité yankee par le fait même. C'est ce qui explique la présence de Gwyneth Paltrow dans *Shakespeare In Love* ou celle de Reese Witherspoon dans *The Importance of Being Earnest* (2002) d'Oliver Parker.

Même s'il ne constitue qu'une frange marginale, le courant réaliste et social demeure présent dans la production cinématographique anglaise actuelle, bon nombre de cinéastes se considérant comme des héritiers du producteur John Grierson (celui-là même qui fonda l'Office national du film du Canada en 1939) et des audaces de Karel Reisz et de Lyndsay Anderson, entre autres, à l'époque, très brève, du Free Cinema au milieu des années 1950. Le regard du Free Cinema s'est transporté à la télévision,

5. GILBEY, Ryan. «Reasons to be cheeful», *Sight & Sound*, vol. 12 n° 10, octobre 2002, p. 17.

cinéma britannique

et ce sont ces influences dont on retrouve encore les traces dans le cinéma de Loach ou de Leigh.

La chose serait proprement impensable ici mais, au moment de donner son accord pour le tournage de **Secrets & Lies** (1996) de Mike Leigh, Channel 4 n'avait aucun scénario à analyser, s'en remettant aux méthodes éprouvées du réalisateur à construire le récit avec les acteurs pendant de longues séances d'improvisation. Une Palme d'or plus tard, celui qui dépeint d'un film à l'autre (**Naked**, **Career Girls**, et le récent **All or Nothing**, passé trop vite sur nos écrans) les conséquences dramatiques des politiques du gouvernement Thatcher sur la société anglaise d'aujourd'hui n'a guère besoin de vedettes (mais beaucoup d'acteurs le deviennent après avoir joué dans ses films!) pour atteindre un large public.

Même reconnaissance internationale pour Ken Loach, lui aussi un transfuge de la télévision, et qui continue d'ailleurs à y travailler entre deux productions cinématographiques. Il ne fait guère de mystères sur ses opinions politiques, prêt à dénoncer l'incurie britannique en Irlande du Nord (**Hidden Agenda**), les conditions des travailleurs ouvriers, en Angleterre (**Riff-Raff**) comme aux États-Unis (**Bread & Roses**). Même si le Festival de Cannes est loin d'être un repère de gauchistes, l'événement a bien servi plusieurs de ses films (l'excellent Peter Mullan a remporté un prix d'interprétation pour **My Name Is Joe**), lui permettant, tout comme à Leigh, d'atteindre un auditoire plus vaste, sans pour autant négliger la dimension purement anglaise de son propos: le néolibéralisme sauvage a malheureusement le même visage un peu partout.

L'illustration que le cinéma britannique fait preuve d'un pluralisme et d'un dynamisme renouvelés (mais pour combien de temps?), de jeunes réalisateurs obsédés d'esthétisme et nourris au biberon du vidéoclip séduisent la jeunesse anglaise, et internationale, s'appropriant les musiques de la scène alternative pour construire leurs films. Courant brièvement dominé par Danny Boyle dont l'échec de son premier film américain, **The Beach**, l'a (déjà!) ramené en Angleterre, il a vite été suivi par Guy Ritchie (**Lock, Stock and Two Smoking Barrels**, **Snatch**) et Michael Winterbottom (**24 Hour Party People**) dans cette manière de voir le monde avec une frénésie peu commune, en



All or Nothing
de Mike Leigh

racontant des histoires à la vitesse de la lumière, sur des rythmes d'enfer.

Seraient-ils les héritiers des irrévérencieux Derek Jarman, Ken Russell et Peter Greenaway, cet «omnivore culturel qui mange la bouche ouverte» selon Pauline Kael? Rien n'est moins sûr car, on le sait maintenant, l'histoire du cinéma britannique semble surtout composée de ruptures, constant dans le genre «réalisme social» mais toujours à vouloir se réinventer sans trouver la formule. Plusieurs réalisateurs comme Stephen Frears, Alan Parker et Neil Jordan (pour ne froisser personne, ce dernier est Irlandais et non Anglais...) font régulièrement la navette entre Londres et Los Angeles mais, comme on dit, qui a deux maisons perd sa raison... parfois.

L'impossibilité d'apposer une étiquette définitive au cinéma anglais lui confère une attirance particulière, sorte d'auberge espagnole où chacun y trouve son compte, à la fois pamphlétaire et branché sur la futilité, en avance sur son temps et empêtré dans les traditions, ancienne immense puissance coloniale fortement colonisée par une ancienne colonie... Le brouillard idéologique et artistique qui entoure les cinéastes anglais n'est visiblement pas prêt à se dissiper. ■

«Aucun cinéma ne semble se prêter aussi idéalement à une approche critique collective, facette par facette. Ce cinéma s'avère en effet difficile, voire impossible, à étiqueter commodément, à englober dans des formules générales. Hollywood a un "système", entériné par la loi du marché et contrebalancé par la création indépendante; le cinéma français a des "règles", tentant de concilier l'économie et l'art, sous l'œil des lobbies professionnels et la tutelle de l'État. Rien de tel dans le cinéma britannique, sorte d'électron libre difficile à cerner par un esprit rationnel: c'est sans doute là, à la fois sa faiblesse en termes économiques et, peut-être, l'un de ses principaux atouts au plan artistique.»
(BINH, N.T. et Philippe PILARD. «Introduction», **Typiquement british: le cinéma britannique**, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000, p. 13)