
Dignité et tenacité dans le cinéma britannique

Vérité et discrétion dans le cinéma anglais

Numéro 13, avril 1958

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52238ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1958). Dignité et tenacité dans le cinéma britannique : vérité et discrétion dans le cinéma anglais. *Séquences*, (13), 28–32.



DIGNITE ET TENACITE DANS LE CINEMA BRITANNIQUE

VERITE ET DISCRETION

dans le

CINEMA ANGLAIS

Un survol rapide de l'histoire du cinéma anglais peut utilement servir d'approche à l'étude de ce cinéma, puisqu'il fournit des points de repère à notre analyse et lui garantit une certaine mesure d'objectivité.

Un tel survol permet, en effet, de discerner, depuis la naissance du cinéma au début du XXe siècle, l'existence de trois périodes au cours desquelles la production cinématographique anglaise a connu un certain succès.

La première période se situe autour des années 1900-1902, pendant la crise que traversait le cinéma sur le Continent et en Amérique surtout, et qui avait amené en Angleterre quelques techniciens du cinéma chassés de New-York par la "guerre des brevets" de 1897. Le succès de cette période est dû à un groupe de pionniers, appelé ECOLE DE BRIGHTON, dont les uns étaient ces techniciens arrivés de New-York et les autres des photographes de Brighton et d'ailleurs: W. Paul, G.A. Smith, C. Urban, Williamson, A. Collins, Hepworth. L'intérêt de leur travail est sans contredit la découverte du langage cinématographique, comme trucs de photographie d'abord, puis, progressivement, comme moyens d'expression cinématographique: le travelling dramatique (Course folle en auto), la surimpression (Photographie d'un fantôme), un cadrage libéré de celui du théâtre (Régates de Henley), le gros plan (La loupe de grand-mère), le principe du découpage et d'un véritable montage (Ce qu'on voit dans un télescope), le panoramique, le contre-champ, l'ellipse (Appel aux armes). Cette production cinématographique est donc caractérisée, en définitive, par le goût du réel, la recherche d'une technique d'avant-garde, une certaine tendance vers les sujets sociaux.

La deuxième période débute aux environs de 1930. Pour diverses raisons, le travail de l'Ecole de Brighton n'eut pas de suite; les annales du cinéma, même anglaises, ne contiennent pratiquement aucun film anglais de qualité avant 1929. Ce n'est, en effet, qu'après le Cinematograph Film Act de 1927, imposant à la production nationale un objectif minimum de 50 films par année et exigeant des salles de projection une programmation annuelle d'au moins 5% de films anglais, que le cinéma britannique commença de secouer le monopole américain. La production nationale des années '30 atteignit la centaine, mais, sauf quelques oeuvres comme Blackmail et Murder de Hitchcock et Henry VIII de Korda, ces films sont médiocres et bâclés. L'exemple de ce talent n'en contribua pas moins à constituer une ECOLE dite DOCUMENTARISTE à cause de ses préoccupations esthétiques; les artisans de cette renaissance sont J. Grierson, Cavalcanti, H. Watt, B. Wright, P. Rotha, L. Lye et plus tard Y. Powell, C. Reed; les films sont considérés comme classiques: Drifters en 1929, Song of Ceylon en 1934, Night Mail en 1936, Colour Box et Rainbow en 1936, North Sea en 1938, Stars lock down en 1939. Fait intéressant à signaler: même si les documentaristes n'ont pas été influencés par l'Ecole de Brighton, leur production présente plusieurs traits analogues à celle de leurs prédécesseurs.

Le début de la troisième période de succès date de 1942, ou mieux de 1945. Un certain nombre de longs métrages documentaires ont été tournés pendant la guerre: Target for to-night (Watt, 1941), In which we serve (Lean, 1942), Desert Victory (Boulting, 1943), World of plenty (Rotha, 1943), Nine Men (Watt, 1943), Western Approaches (Jackson, 1944), Journey Together (Boulting, 1945), The Way ahead (Reed, 1943) et après la guerre: Children on trial (Lee, 1948), Briseurs de barrages (Anderson, 1954), La Gloire est à eux (B.D. Hurst, 1947). Toutefois, le film qui porta de nouveau le cinéma anglais à l'attention du monde fut celui de Lean, Brève Rencontre (1945). A vrai dire, c'est à partir de ce film que les historiens du cinéma datent la naissance d'un authentique cinéma national anglais. C'est sur cette période que va porter

notre analyse: le cinéma anglais y est revivifié, à cause des exigences du temps de guerre et grâce aux démarches et au capital de J. A. Rank.

x x x

1. L'atmosphère - Ce qui frappe d'abord lorsqu'on considère le film anglais d'une vue globale, c'est l'atmosphère remarquablement créée par une technique cinématographique de toute première qualité et entièrement au service du film.

La peinture du décor de la vie britannique se ressent heureusement de la tradition documentariste du cinéma anglais. La caméra reconstitue sur l'écran la couleur locale des villes anglaises, avec leurs voitures, leurs omnibus à deux étages, les ponts sur la Tamise, les costumes des policiers, la tour de Londres. La bande sonore n'est pas moins fidèle, ni moins pittoresque: le bruit des moteurs d'avions dans Le Mur du son ou dans Briseurs de barrages, le miaulement sinistre du chat dans le grand escalier en spirale de A cor et à cri, pour ne pas parler des bruits de fusillade ou de bombardement dans les nombreux films de guerre. Le plus intéressant pourtant n'est pas cette reconstitution, mais la manière dont elle est faite, l'esprit d'observation toujours en éveil, le souci du détail caractéristique, en même temps qu'une sobriété qui ne s'abandonne jamais. C'est ce qui conserve au film la vérité du documentaire, mais sans jamais donner dans le spectacle à sensations. Peut-être faut-il dire que les cinéastes créent cette impression d'ordre anglais, fait de tradition, de liberté, et d'un peu de laisser-aller camouflé.

Cette atmosphère réaliste prend souvent une note poétique dès que l'action n'est plus située dans le décor de la ville. Poésie réelle des images qui sont très belles, mais poésie discrète: la mer et le vol des mouettes dans Rapt, les merveilleuses Alpes bavaroises de Les Hommes ne comprendront jamais, les neiges de la Laponie dans La Vallée des aigles, les barrages de la Rhur, la nuit, dans Briseurs de barrages, la nature, les montagnes, les rivières, les ciels australiens de La Route est ouverte.

Quand on pénètre à l'intérieur des foyers, l'atmosphère documentariste s'altère de nouveau. Question d'éclairage et de disposition des masses sombres et lumineuses dans l'image? De toute manière, se dégage souvent une impression de chaleur discrète, d'intimité: le retour des parents de Toni au foyer, après le concours de ski, dans Les Hommes ne comprendront jamais, le dialogue de Frantz et d'Hilda dans le même film, l'intérieur du foyer de Laura et sa conversation avec l'époux qu'elle allait tromper dans Brève Rencontre, la chambre où discutent à voix basse les parents de Mandy après son dernier accident, la dernière leçon de Pablow, sur les tragiques grecs, chez Crocker-Harris dans L'Ombre d'un homme, le sous-bois où l'officier australien offre sa dernière cigarette à la jeune Anglaise dans Ma vie commence en Malaisie.

2. L'action - Considéré au niveau de l'action, le film anglais présente encore des caractéristiques intéressantes, sur les sujets de l'action et sur cette action elle-même.

Les personnages sont principalement des adultes, jeunes gens ou personnes d'âge mûr, très peu de vieillards et d'adolescents, et un nombre assez considérable d'enfants. La plupart du temps, ces personnages sont rattachés à un milieu familial, soit que la famille serve de référence à l'action principale, comme dans A cor et à cri, Rapt, Brève Rencontre, La Route est ouverte, Le Mur du son, soit que le drame se situe au cœur même de la vie familiale, comme dans Les Hommes ne comprendront jamais, Mandy.

L'action est surtout le travail de chaque jour. C'est un peu comme une loi universelle: tout le monde travaille et vraiment peu de personnages paraissent oisifs. Au surplus, les personnages semblent aimer leur métier, même s'il est difficile: professeur dans L'Ombre d'un homme, inspecteur dans Rapt et Les Hommes ne comprendront jamais, gardien de troupeaux dans La Route est ouverte, inspecteur Calloway dans Le Troisième Homme; et même s'il est dangereux: Le Mur du son, Briseurs de barrages, School for danger (entraînement des espions qu'on parachutait en France, derrière les lignes ennemies), North Sea. Ce travail est diligent, mais sans fébrilité, efficace à la manière anglaise: simplement et sans ostentation: Drifters, Night Mail. Il n'a pas évacué le respect inné de l'homme pour la nature: North Sea. Le travail n'asservit pas l'homme, en définitive, pas plus que la mécanisation. On a plutôt l'impression qu'il l'anoblit et fonde sa dignité. On peut même dire que parfois la qualité morale de cette activité est sanctionnée par les auteurs du film, non seulement par le dénouement du scénario: mort du Dragon[®] dans A cor et à cri, de Lime dans Le Troisième Homme, capture du filou-gentilhomme à la dernière image de De l'or en barres, mais par la manière même de cadrer certains actes: le cadrage oblique de Laura dans le café, à la fin de Brève Rencontre, de chacun des complices du Troisième Homme au départ pour leur rendez-vous nocturne sur le pont.

A vrai dire, le film anglais n'abuse pas des gros plans.

3. La vie intérieure - Les drames, les sentiments, la vie intérieure des personnages, tout cela est généralement beaucoup plus suggéré par leurs attitudes qu'exprimé clairement par une réplique du dialogue ou un très gros plan de leur visage. Les drames n'en sont pas pour autant moins déchirants: celui de Laura et d'Alec dans Brève Rencontre, d'Anna et de Martins dans Le Troisième Homme, de Toni, de sa mère yougoslave et de ses parents adoptifs dans Les Hommes ne comprendront jamais, du père de Mandy, du professeur Crocker-Harris dans L'Ombre d'un homme.

En plus de manifester la satisfaction légitime du travail accompli avec efficacité, le drame anglais révèle des êtres qui sont déchirés et qui souffrent. Et cette perméabilité à la souffrance atteint même les personnages qui sont moralement répréhensibles: Lime blessé, sous la grille qui le sépare de la liberté, dans Le Troisième Homme, le chef de la révolte irlandaise dans Huit heures de sur-sis, l'épouse frivole et infidèle de Crocker-Harris de L'Ombre d'un homme. Toujours cependant, cette souffrance est discrète: la douloureuse caravane des vieilles Anglaises et des jeunes femmes déportées de Ma vie commence en Malaisie, les épouses, rongées d'inquiétude, des aviateurs cherchant à franchir Le Mur du son.

Au surplus, cette souffrance est souvent acceptée et volontaire: les extraordinaires parents du petit Toni, sa mère yougoslave et ses parents adoptifs, dans Les Hommes ne comprendront jamais, le meurtrier de Rapt qui sacrifie sa liberté pour ramener à terre l'enfant à qui il s'est attaché. Impression d'autant plus profonde que la souffrance ne se livre jamais complètement.

Egalement, on observe une belle péanure de l'amour: à sa naissance, Ma vie commence en Malaisie, La Route est ouverte (Mary et Sinbad); dans ses doutes, Brève Rencontre, et ses infidélités, L'Ombre d'un homme, Rapt, Lime et Anna, du Troisième homme; dans la plénitude de son épanouissement, Frantz et Hilda de Les Hommes ne comprendront jamais. L'amour de Frantz et d'Hilda est remarquable: sain, profond, total, ni platonique, ni bestial, mais humain. Comme il est bon

de voir à l'écran de vraies femmes, authentiquement féminines, et des hommes qui sont mâles par leur intelligence et leur caractère, par leur compréhension, et pas seulement par leurs coups de poing ou leur revolver!

Cela est marqué évidemment de cette pointe d'humour, qui pourrait bien, au fond, être de la sagesse, et qui est inséparable, en tout cas, du cinéma anglais. L'ironie de l'accueil familial au jeune détective amateur de A cor et à cri, la conférence littéraire de Martine dans Le Troisième homme, les douches des jeunes filles, après la longue marche de Ma vie commence en Malaisie, le "Tu diras à Matz qu'il n'est pas donné à tout le monde d'avoir deux mères" de Les Hommes ne comprendront jamais. Sans compter les nombreux contre-points musicaux, souvent ironiques eux aussi.

x x x

Le cinéma anglais n'est pas très populaire auprès d'une partie des critiques européens, surtout français. Ils le trouvent refoulé, pas assez érotique, pas assez révolutionnaire. L'ordre y est trop respecté, les passions trop dominées. C'est peut-être un peu vrai et Harry Lime ne vise peut-être pas seulement la Suisse avec ses 500 ans de paix et ses horloges qui font "coucou"? Il n'est pas prouvé d'ailleurs que les Anglais n'en sont pas conscients eux-mêmes: témoin, la procession du "héros" de De l'or en barres. Du reste, Le Troisième homme est un film anglais ...

Mais l'essentiel n'est-il pas cette vérité de la peinture sociale, ce respect et cet amour de l'homme, aussi bien dans ses gestes héroïques que dans ses erreurs et ses faiblesses? Délicatesse et discrétion de la présence humaine à l'écran, dont les attitudes laissent affleurer des drames, des souffrances, un amour qui ne cèdent en profondeur et en vérité à aucun autre cinéma. Mais sans ostentation, le cinéma anglais révèle une conception de la vie dont le Christianisme, chez ce peuple protestant, peut faire honte à plus d'un pays catholique.

PARLEZ-EN ENTRE VOUS

1. Comparer le réalisme anglais avec le néo-réalisme italien, avec le réalisme des films noirs français et américains.
2. Comparer l'image de la famille, dans un film anglais, avec celle que nous offrent les productions américaines.
3. Que dites-vous de la virilité des personnages masculins anglais? de la féminité des personnages féminins?
4. Est-il excessif de dire que Robi, par son affection et son attachement, rachète - au sens chrétien - le criminel de Rapt?

- 0 -