



Une histoire du cinéma britannique

par Jean-François BAILLON

On a souvent dit du cinéma britannique qu'il était grand « une décennie sur deux ». Une idée reçue démentie dans les faits. Ce cinémathénix n'a pas fini de nous surprendre...



Dès l'époque des pionniers l'Histoire fait son entrée dans le cinéma britannique : ainsi, les actualités reconstituées produites par la firme Mitchell & Kenyon proposent aux spectateurs de la fin de l'ère victorienne des sujets sur la Guerre des Boers (1899-1902). Le souci de propagande, tempéré par les premières mesures de censure (prises dès 1912), freine la circulation des images filmées du Premier conflit mondial, pourtant nombreuses. Celui-ci va rester longtemps un sujet pour des productions de prestige : **The Battle of Coronel and Falkland Islands** (Walter Summers, 1927) est un des chefs-d'œuvre longtemps restés oubliés de la fin du muet, de même que **Blighty** (Adrian Brunel, 1927), mélodrame pacifiste.

La fin du muet coïncide avec la première grande crise du cinéma britannique. La concurrence américaine menace celui-ci d'extinction et nécessite des mesures protectionnistes : la loi sur les quotas (1927) impose un pourcentage de films britanniques projetés dans les cinémas. Avec l'avènement du parlant (1929), cette loi fait des années 1930 celles de la véritable naissance du cinéma britannique comme cinéma national. C'est l'âge d'or des « *picture palaces* », luxueuses salles de cinéma pouvant abriter plusieurs milliers de spectateurs. C'est aussi l'ère du développement des grands studios : Gainsborough, fondé en 1924, poursuit son essor sous la houlette de Michael Balcon ; *Associated Talking Pictures* (créé en 1929 par Basil Dean) s'appuie sur la popularité de stars du music-hall comme Gracie Fields et George Formby ; les majors américaines créent leurs filiales britanniques pour contourner la loi sur les quotas. La filiale de la MGM, en particulier, produit quelques classiques : **Vivent les étudiants !** (*A Yank at Oxford*, Jack Conway, 1938), **Au revoir Mr. Chips !** (*Goodbye, Mr Chips*, Sam Wood, 1939). Avec London Films, Alexander Korda symbolise un cinéma patriotique appuyé sur l'exaltation des valeurs de l'Empire : lui-même a bâti le sien sur un succès commercial dans un genre appelé à durer, la biographie romancée des souverains britanniques (**La Vie privée d'Henri VIII**, 1933). Entre 1937 et 1939, il produit un cycle de films coloniaux : **Alerte aux Indes** (*The Drum*, Zoltan Korda, 1938) et **Les Quatre Plumes blanches** (*The Four Feathers*, Z. Korda, 1939). L'Écossais John Grierson fonde le mouvement documentaire avec **Drifters** (1929) mais surtout en créant l'EMB Film Unit (1929-1933) puis le GMPO Film Unit (1933-1939), où il

attire des talents variés (Cavalcanti, Jennings, Maclaren).

La montée des périls favorise l'essor du film d'espionnage, genre très populaire où s'illustre Alfred Hitchcock dans la deuxième moitié de la décennie, de **L'Homme qui en savait trop** (*The Man Who Knew Too Much*, 1934) à **Une femme disparaît** (*The Lady Vanishes*, 1938). Avec l'entrée en guerre, les producteurs se mettent au service de la nation. Michael Powell et Emeric Pressburger accèdent à l'indépendance artistique en fondant les Archers et réalisent

notamment **Colonel Blimp** (*The Life and Death of Colonel Blimp*, 1943), que Churchill chercha en vain à interdire. Ce sont aussi les débuts de réalisateur de David Lean : **Ceux qui servent en mer** (*In Which We Serve*, co-réal. Noël Coward, 1942) exalte paradoxalement le sentiment patriotique en racontant l'histoire d'un navire coulé par l'ennemi. Les documentaires de Humphrey Jennings, de **London Can Take It** (1940) et **Listen to Britain** (1942) à **A Diary for Timothy** (1945), immortalisent la « Guerre du Peuple ». Alberto Cavalcanti (**Went the Day Well ?**, 1942) et Thorold Dickinson (**The Next of Kin**, 1942) dressent un tableau plus inquiet de la situation en agitant l'épouvantail d'une cinquième colonne.

L'après-guerre nécessite la mise en place du soutien étatique à l'industrie cinématographique pour résister à la concurrence américaine. La *National Film Finance Corporation*, fonds de soutien à l'industrie cinématographique, est mise en place en 1949. Pour l'alimenter, une taxe sur les entrées, l'« *Eady Levy* », est instituée l'année suivante. C'est aussi le moment où la fréquentation atteint des sommets qu'elle ne retrouvera jamais plus et où les grands noms du cinéma britannique jouissent d'un prestige mondial : **Brève rencontre** (David Lean, 1945) obtient le Grand Prix du Festival de Cannes 1946, le **Hamlet** de Laurence Olivier est récompensé à Venise en 1948, Carol Reed décroche la Palme d'Or avec **Le Troisième Homme** à Cannes 1949. Le cinéma britannique, pour la première fois de son histoire, sert de référence dans les débats sur la couleur, sur l'adaptation littéraire, sur les rapports entre théâtre et cinéma, notamment dans des textes de référence signés André Bazin. Mais cette gloire de façade masque une fragilité de fond et la tendance lourde qui va s'accroître dans les décennies à venir est celle d'une chute de la fréquentation (que va précipiter, dans les années 1950, l'avènement de nouvelles habitudes culturelles, notamment la télévision). À cela s'ajoute la domination réelle des studios américains, qui délocalisent leurs productions pour des raisons économiques. La Chasse aux Sorcières fait affluer au Royaume-Uni des talents qui vont marquer le style du cinéma britannique des années 1950 et 1960 d'une empreinte indélébile. En un seul film, Jules Dassin pose sa marque sur l'esthétique du film noir britannique avec **Les Forbans de la nuit** (*Night and the City*, 1950). Cy Endfield et Joseph Losey s'installent en Angleterre et imposent au genre du film



La Vie privée d'Henry VIII d'Alexander Korda (1933, à gauche) ; Brève Rencontre de David Lean (1945, ci-dessus) ; Barry Lyndon de Stanley Kubrick (1975, ci-dessous).

criminel une nouvelle crudité au service d'un contenu social : **Hell Drivers** (Endfield, 1957), **L'Enquête de l'inspecteur Morgan** (*Blind Date*, Losey, 1957). En 1961, Stanley Kubrick décide de venir réaliser **Lolita** à l'abri de la censure.

Il ne retournera plus jamais aux États-Unis. Les années 1950 sont aussi celles d'une transition d'un cinéma du consensus et du respect des institutions, en direction du cinéma de la société permissive qui définira la décennie suivante. L'évolution du film de guerre et du film colonial est à cet égard révélatrice : jusqu'à la crise de Suez (1956), le film de guerre a tendance à privilégier la reconstitution d'épisodes héroïques : **Les Briseurs de barrages** (*The Dam Busters*, Michael Anderson, 1955) exalte la collaboration efficace des savants et de l'armée en reprenant les codes des fictions documentaires de la période de guerre. De la même façon, la plupart des films coloniaux utilisent l'histoire comme toile de fond d'aventures exotiques ou de mélodrames centrés sur la crise traversée par un personnage blanc progressiste : **Simba** (Brian Desmond Hurst, 1955), **Alerte en extrême-orient** (*Windom's Way*, Ronald Neame, 1957). Les deux grandes fresques internationales de David Lean **Le Pont de la Rivière Kwai** (1957) puis surtout **Lawrence d'Arabie** (1962) constituent un tournant. En 1957, le studio Hammer produit son premier film d'horreur gothique en couleur (**Frankenstein s'est échappé !**), lançant du même coup son cinéaste maison, Terence Fisher, et ses deux stars, Christopher Lee et Peter Cushing.



Un nouveau ton est donné, qu'on retrouve aussi dans la comédie : l'irrévérence est de rigueur dans les comédies des frères Boulting, dans le cycle des « Doctor » réalisé par Ralph Thomas et surtout dans la longue série satirique des « Carry On ». De plus en plus, le cinéma s'adresse à un public compartimenté, ce qui va de pair avec la disparition des « picture palaces » au profit de salles moyennes. C'est le moment de l'émergence du cinéma des Jeunes Gens en colère (Lindsay Anderson, Tony Richardson, Karel Reisz) puis des *Swinging Sixties*, à la faveur de la « Beatlemania » qu'accompagnent les films de Richard Lester. Le phénomène a son envers, et les grands films des années 1960 critiqueront cette culture : **Darling** (Schlesinger, 1965), **Répulsion** (Polanski, 1965), **Blow Up** (Antonioni, 1966), plus tardivement **Deep End** (1970), tourné en Allemagne par le Polonais Skolimowski. Le Londres du milieu des années 1960 est une capitale culturelle mondiale qui attire même les anciens « jeunes turcs » de la Nouvelle Vague, Truffaut et Godard. Le genre du film d'espionnage, boosté par le succès des James Bond (à partir de 1962), accompagne l'évolution géopolitique : les romans de Len Deighton et John Le Carré inspirent des adaptations qui sapent les certitudes d'antan. Les années 1970, longtemps honnies de la critique et des historiens, produisent une intense activité théorique et militante mais aussi des chefs-d'œuvre : **Family Life** (Ken Loach, 1971), **Les Diables** (*The Devils*, Ken Russell, 1971), **Barry Lyndon** (Stanley Kubrick, 1975). C'est une époque de crise et de questionnement des institutions (famille, école, usine). Deux genres cinématographiques sont représentatifs de cette décennie.

Le thriller connaît un âge d'or avec des titres comme **La Loi du milieu** (*Get Carter*, Mike Hodges, 1971) et **La Panthère noire** (*The Black Panther*, Ian Merrick, 1977) ; le film d'horreur, malgré le déclin du studio Hammer, qui ferme ses portes en 1978, se renouvelle grâce à des films-phares comme **The Wicker Man** (Robin Hardy, 1973) et **Ne vous retournez pas** (*Don't Look Now*, Nicolas Roeg, 1973). Les années Thatcher sont celles du regain du film patrimonial, vecteur d'une certaine nostalgie pour l'empire (les films du « *Raj Revival* » vilipendés par Salman Rushdie) et exploitant les ressources d'un riche patrimoine littéraire et paysager, bientôt devenu un cliché. C'est le moment de l'Austenmania : **Persuasion** (Roger Michell, TV, 1995), **Raison et sentiments** (*Sense and*



Orgueil et préjugés de Joe Wright (2005, à gauche) et **Trainspotting** de Danny Boyle (1996, ci-dessus) ; **Mr. Turner** de Mike Leigh (2014, ci-dessous).

Sensibility, Ang Lee, 1995), **Orgueil et préjugés** (*Pride and Prejudice*, Joe Wright, 2005). Parallèlement, le cinéma (avec Derek Jarman) mais peut-être surtout la télévision (Alan Clarke, Mike Leigh, Stephen Frears) dressent un tableau sans concession de l'état de la Grande-Bretagne contemporaine, jusqu'à la fin des années 1990. Les minorités ethniques deviennent de plus en plus visibles au cinéma. Gurinder Chadha rencontre un certain succès avec **Balade à Blackpool** (*Bhaji on the Beach*, 1993). Isaac Julien reconstitue l'atmosphère tendue du Jubilé de 1977 du point de vue de la communauté noire dans **Young Soul Rebels** (1991).

L'avènement du *New Labour* en 1997 coïncide avec une nouvelle vision de l'histoire contemporaine mais aussi du passé britannique, sensible aux transformations des mentalités. C'est l'ère de la « Cool Britannia » et de la dévolution des pouvoirs aux nations qui composent le Royaume-Uni. L'Écosse surtout acquiert une nouvelle visibilité, que ce soit par des films épiques ou par des films sociaux composant une image complexe éloignée du folklorisme d'antan, ainsi de **Trainspotting** (Danny Boyle, 1996). La télévision, avec un réalisateur comme Peter Kosminsky, aborde l'histoire

contemporaine : **Warriors** (1992) revient sur l'engagement britannique en ex-Yougoslavie ; **The Government Inspector** (2005) enquête sur l'affaire David Kelly ; **Britz** (2007) affronte la question du terrorisme. Les années Cameron mettent fin au soutien de l'État (suppression du UK Film Council) mais les grandes tendances de la période précédente ne disparaissent pas pour autant. De nouvelles générations de cinéastes, notamment des réalisatrices renouvellent le paysage cinématographique mais il semble que l'industrie nationale continue d'être victime de la maladie chronique qui attire les meilleurs talents vers les États-Unis : c'est le cas de l'Écossaise Lynne Ramsay, révélée en 1999 par le glaçant et poétique **Ratcatcher**, comme de l'Anglaise Andrea Arnold, réalisatrice des non moins saisissants **Red Road** (2006) et **Fish Tank** (2009). Les vétérans du cinéma britannique (Ken Loach, Mike Leigh), qui ont bâti l'essentiel de leur carrière sur la représentation de la société contemporaine, proposent des visions parfois très personnelles de moments ou de monuments de l'histoire : **Le Vent se lève** (*The Wind That Shakes the Barley*, Loach, 2006) revisite la guerre d'indépendance irlandaise ; **Mr Turner** (Leigh, 2014) propose un portrait iconoclaste du plus grand peintre anglais du XIX^e siècle. ¶

