1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

58 | 2009

Varia

Un nouveau coffret DVD du BFI. *Land of Promise : the British Documentary Movement 1930-1950*

Caroline Zéau

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3996>

DOI : 10.4000/1895.3996

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 227-231

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Caroline Zéau, « Un nouveau coffret DVD du BFI. *Land of Promise : the British Documentary Movement 1930-1950* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3996> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3996>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Un nouveau coffret DVD du BFI. *Land of Promise : the British Documentary Movement 1930-1950*

Caroline Zéau

RÉFÉRENCE

Land of Promise: the British Documentary Movement 1930-1950

- 1 Dans le cadre de sa politique de valorisation du patrimoine cinématographique britannique et à l'occasion des centenaires d'Humphrey Jennings, Paul Rotha, Basil Wright et Edgar Anstey, le BFI National Archive a entrepris un vaste programme de restauration dont résulte ce nouveau regroupement sur dvd. L'école documentaire britannique avait déjà fait l'objet de plusieurs éditions de dvd thématiques, notamment consacrés aux structures de production telles que British Transport Films (en neuf volumes) et le General Post Office Film Unit (en trois volumes). Certains films tels que *Housing Problems*, *Coal Face*, *Spare Time* ou *Song of Ceylon* avaient auparavant été associés aux films de Len Lye et Norman McLaren réalisés dans le giron du documentaire britannique sur la VHS intitulée *the British Avant-garde in the Thirties* mais qui ne fut pas réédité en dvd.
- 2 Ce nouveau coffret offre donc un ensemble très large – quatre disques, soit au total 41 films d'entre 3 et 63 minutes – rassemblant des œuvres connues (*Industrial Britain*, *Housing Problems*) et d'autres plus rares et parfois disponibles pour la première fois depuis leur sortie en salle. On note aussi la large place accordée à Humphrey Jennings (six films dont *Listen to Britain*, *A Diary for Timothy* et *Family Portrait*) qui traverse toute la période et représente la transition entre l'école documentaire britannique et la modernité du cinéma anglais.
- 3 L'objet est complété par un livret comportant une introduction de Patrick Russel dans laquelle il justifie les critères de choix pour ce nouvel ensemble : des films révélateurs

des changements de la société britannique des années 1930, de la Deuxième Guerre mondiale et de l'après-guerre et l'ambition de donner une vision plus complète des formes des films produits et de l'infrastructure du documentaire britannique.

- 4 Le livret est également constitué d'un texte par période. Ian Aitken apporte un éclairage précieux pour la compréhension du contexte politique spécifique qui détermine l'émergence de l'école documentaire britannique dans les années 1930 : la poussée d'un mouvement de réforme sociale et de renouveau culturel porté par des artistes de gauche au service d'un gouvernement conservateur et la recherche du « middle way » qui aboutira à l'élection du parti travailliste en 1945.
- 5 James Chapman décrit la rupture esthétique et politique que constitue la Deuxième Guerre mondiale pour ce mouvement, le Ministère de l'information de guerre (le MOI) ayant écarté John Grierson et ses disciples tout en préconisant l'exploitation du savoir-faire acquis (contrairement à ce qu'affirme James Chapman, John Grierson avait prévu de servir la propagande de guerre britannique, mais il n'y fut pas invité ; son engagement à la tête de l'Office national du film canadien ne fut que consécutif à son éviction par le gouvernement britannique). La *Documentary News Letter*, publiée par les documentaristes déçus, et plusieurs films anticipant la reconstruction assurent cependant la continuité du militantisme social hérité de l'idée documentaire conceptualisée par Grierson.
- 6 Patrick Russel fait état pour la période d'après-guerre du développement des structures de production privées et des coopératives avec pour corollaire l'éclatement du mouvement documentaire institutionnel dont les derniers représentants actifs sont Humphrey Jennings et Paul Rotha (pour le Central office of information). Une période de transition donc qui témoigne pour lui de l'ancrage de la tradition documentaire même si les auteurs et les films sont moins engagés et moins créatifs.
- 7 Chaque film fait l'objet d'une fiche technique et d'un texte de qualité, original ou non selon les cas, et le livret est complété par les notices biographiques des principaux cinéastes et par un court texte sur la place des femmes au sein de l'école documentaire britannique.
- 8 La périodisation adoptée – 1930 à 1950 – se comprend donc comme relevant d'une volonté didactique de tracer une évolution des formes et des discours en fonction des contextes justifiant la production de films documentaires à vocation politique et sociale ; et de vérifier leur adéquation avec chaque moment de l'histoire de la Grande-Bretagne. Mais ce choix induit une importante disparité quant à la portée esthétique des films d'une période à l'autre et au sein de chaque période. La tension conflictuelle et créatrice entre expérimentation formelle et cause publique, socialisme et conservatisme rend la première période – les années 1930 – exemplaire. En témoigne la production de films d'animation expérimentale, réalisés par Len Lye ou Norman McLaren notamment, et dont on déplore ici l'absence au nom – on le suppose – d'une distinction de genre arbitraire puisque, pour John Grierson, ces films procédaient comme les autres du projet documentaire.
- 9 Le premier film proposé est *Industrial Britain* (1931, EMB Film Unit), film mythique parce qu'il résulte de l'unique collaboration, et surtout du profond désaccord, entre les deux grands « maîtres » du cinéma documentaire, John Grierson et Robert Flaherty. Le premier avait convié le second à exercer son talent au sein de l'Empire Marketing Board Film Unit qu'il venait de fonder. Rattaché à la filmographie de Flaherty, ce film est assez régulièrement montré en salle. Or, pour lui comme pour d'autres, il semble

que la projection en salle fasse une différence : on y est en effet submergé par la beauté des prises de vue, l'attention de Flaherty aux visages et aux gestes du travail, la précision et la proximité qu'elle permet. Sur petit écran, l'arrogance du commentaire et l'éloquence pompeuse de la musique écrasent tout sauf le travail de propagande du film, soudain assourdissant : regardez leurs mains, l'industrie ne fait que prolonger la dignité du travail artisanal d'antan, rien ne change. Le commentaire et le montage ont été réalisés par Edgar Anstey après que Flaherty eut été remercié en raison de méthodes de travail incompatibles avec les deniers de l'État : le refus du script et de l'économie du métrage utile. Le résultat est significatif de ce qui opposait Flaherty et Grierson : la vision passéiste du travail de l'un se heurtait aux idéaux progressistes de l'autre. Il révèle aussi la limite de chacun. Passionné par les grandes luttes humaines, Flaherty filme le travail du potier et celui de la mine avec une égale tendresse. Et par ce commentaire propagandiste sans nuance, Grierson refuse aux images toute efficacité sociale. Comme l'indique Scott Anthony dans son texte sur le film, il faudra attendre quelques années, la crise économique se durcissant, pour que s'aiguise la critique sociale et les moyens de la dire, comme en témoignera en 1935 le magnifique *Coal Face* d'Alberto Cavalcanti (absent du présent coffret).

- 10 *Shipyard* (1935, Gaumont British Instructional pour Orient Shipping Line et Vickers Armstrong) réalisé par Paul Rotha la même année permet de mesurer, à partir d'une thématique proche – un éloge de l'industrie navale britannique –, un écart important particulièrement dans le domaine du son (talon d'Achille de la production documentaire depuis l'avènement du parlant). La réalisation du film résulte d'une période d'une année au cours de laquelle Paul Rotha est venu chaque mois filmer les étapes de la construction d'un navire, se familiarisant avec les lieux, les hommes, la lumière et surtout l'environnement sonore. Le début du film est un magnifique ballet graphique – suggéré par l'architecture des régions ouvrières anglaises – figurant, par le croisement de lignes dans des cadres extrêmement composés, la migration massive des hommes de Barrow-in-Furness vers le chantier naval. Certains d'entre eux, en passant, se tournent vers la caméra et le narrateur énumère leurs noms, leurs métiers, les rues d'où ils convergent. Le commentaire, sobrement dit, et sous-mixé, est essentiellement descriptif et s'absente souvent : ainsi rend-il aux images et aux sons enregistrés sur place toute leur force d'évocation. Le montage travaille le rythme, la fragmentation, la répétition, le mouvement ; la composition sonore tisse les sons d'ambiance, les bribes de dialogues pris dans le travail, un poème lu par un homme âgé, la voix du duc de Glasgow qui commande par liaison radio depuis l'Australie la mise à l'eau du nouveau navire. Furtivement, l'illusion du son direct affleure mais l'intention est plus musicale que réaliste. Rotha avait vu *Entuziazm* (*Enthousiasme*) de Vertov, il avait aussi profité de l'apport d'Alberto Cavalcanti aux travaux de l'école britannique en matière de création sonore. Ce film rare – il semble que l'on connaisse mieux les écrits de Paul Rotha que ses films – est l'une des bonnes surprises de ce coffret.
- 11 *Jobs and Workers* (1935, London Film Productions pour le Ministry of Labour) réalisé par Arthur Elton adopte une autre voie, celle de la reconstitution. Il s'agit ici d'un film destiné aux chômeurs exposant le fonctionnement du Labour Exchange, sorte d'agence pour l'emploi. La mise en scène de situations types produit ici un résultat étonnant en raison d'une tentative précoce de prise de son *in situ* et de l'implication des véritables protagonistes du lieu qui jouent devant la caméra leur propre rôle avec un grand naturel. Ce dispositif et l'effet produit sur le spectateur – on sait qu'il y a de la mise en scène mais on perçoit l'authenticité des personnages et des lieux – s'inscrivent dans la

lignée des formes réalistes ayant recours à ce que Bazin appela, à propos de *Païsa* de Rossellini, la « loi de l'amalgame ». Notons qu'avant l'italienne, l'école anglaise s'était appelée un temps « le mouvement néo-réaliste » (Alberto Cavalcanti, dans *le Rôle intellectuel du cinéma*, Paris, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937, pp. 235-241).

- 12 À côté du film de montage (*compilation film*) caractéristique des productions propagandistes et sans grande surprise, plusieurs films de la période de guerre proposés ici prolongent cette facture avec plus ou moins de succès. Alors que *They Also Serve* de Ruby Grierson (1940, Realist Film Unit pour le Ministry of Information), qui met en images avec les moyens de la fiction la vie d'une maîtresse de maison dévouée en temps de guerre paraît sentimental et compassé, *Ordinary People* de Jack Lee et J. B. Holmes (1941, Crown Film Unit pour le Ministry of Information) radicalise avec succès le dispositif de *Jobs and Workers*. Le film, destiné à l'exportation, loue sans emphase (pas de commentaire, pas de musique) le flegme, l'efficacité, la résistance et l'humanité des Londoniens soumis chaque jour aux raids aériens. Il est introduit par un curieux prologue, un procédé manifestement récurrent : une personnalité – ici le Premier Ministre australien – assis à son bureau face caméra, s'adresse au public pour louer les qualités du film qu'il s'apprête à voir. Puis un carton nous averti : « *To the future historian – this film was played by ordinary people of London* ». On pense à l'avertissement de Rouch au début de *Chronique d'un été* vingt ans plus tard : « *Ce film n'a pas été joué par des acteurs, mais vécu par des hommes et des femmes qui ont donné des moments de leur existence à une expérience nouvelle de cinéma vérité* » ou encore « *Les gens de l'Île aux Coudres ont vécu et joué les événements de ce film en 1962* » qui clôt *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault et Michel Brault. Ici comme là, on juge utile de garantir, aux yeux du spectateur, l'authenticité des personnages et de leur vécu tout en lui désignant la part du processus de fabrication du film. Le trait commun en dépit des différences nombreuses, c'est la complicité entre cinéastes et protagonistes dont résulte le film. Et en effet, ce qui dans *Ordinary People* transcende la reconstitution, c'est l'engagement des *gens ordinaires* qui jouent, avec un grand souci de précision mais aussi un manifeste plaisir du jeu, les gestes de survie et d'entraide qui ponctuent, au moment même du tournage – l'hiver 1940-1941 – le quotidien de la guerre à Londres.
- 13 Au sein d'une production massive de *docudramas* qui n'ont de documentaire que la vocation, certains films comme celui-ci se détachent par le recours aux acteurs non-professionnels qui oppose aux usages de la fiction une irréductible résistance du réel. Ainsi resurgit un principe fondateur de la tradition documentaire initiée par Flaherty, reconnue par Grierson et prolongée par ses disciples : *ne plus faire des films sur les gens mais avec eux*. Cette volonté avait été énoncée par Grierson pour justifier le caractère innovant du célèbre et très émouvant *Housing Problems* (1935, British Commercial Gas Association) qui expérimentait la prise de son direct en son synchrone *in situ* pour permettre aux habitants des taudis de Londres de raconter eux-mêmes, face à la caméra et chez eux, leurs conditions de vie. Cette attention portée au vécu des *gens ordinaires* restera l'une des caractéristiques du réalisme social britannique du Free cinema à Ken Loach.