

Bill Douglas, ou la mémoire au cinéma

Yannick DEPLAEDT

Bill Douglas fait partie de ces cinéastes que l'histoire n'a pas retenu. Dure loi de l'arbitraire des critiques et des distributeurs, cet oubli est sûrement l'un des plus injustes qu'il nous ait été donné de remarquer. Quand il est décédé d'un cancer en 1991, à l'âge de 54 ans, le Royaume-Uni a vu s'éclipser l'un de ses grands réalisateurs, de ceux qui laissent une empreinte indélébile dans la mémoire des spectateurs. Méconnu, bien qu'apprécié par ses pairs, il aura toujours dû se battre pour financer ses films. Les difficultés qu'il a rencontrées pour tourner explique pourquoi sa filmographie ne comporte que 4 films, dont trois moyens, et de nombreux courts métrages.

Une vie en noir et blanc

Bill Douglas, même dans les pires heures de sa vie, a toujours su qu'il allait un jour devenir artiste. Un terme aux mille sens qui convoque cependant un désir de création unique et un moyen d'exalter par le cinéma toutes les sensations et les nombreux souvenirs qu'il conservait en lui. Un peu à la manière de François Truffaut quand il réalise les 400 coups, Bill Douglas a fait de sa trilogie un moyen d'expier toutes les douleurs dont il a souffert

des années durant. Il a lui aussi découvert son pendant filmique, comme Truffaut l'avait fait avant lui avec Jean-Pierre Léaud, double cinéma d'un être qui a enfoui ses blessures derrière les apparences.

Le mélange d'autobiographie et de créativité qui s'écrit sur la pellicule de Douglas est une apothéose de langage cinématographique poétique et humain. Trois de ses films sont tenus par un même fil autobiographique et laissent présager du talent hors-normes d'un homme fait pour le cinéma. Mais bien que ses deux premiers films (*My Childhood*¹ et *My Ain Folk*², tournés coup sur coup, aient été soutenus par la critique et financièrement par le *British Film Institute*, Douglas ne trouvera pas les fonds nécessaires à la réalisation du troisième film (*My Way Home*³) dans la foulée. Il lui faudra attendre 8 ans, un hiatus qui provoque une rupture dans une trilogie qui aurait pu être bien plus longue et riche. Les acteurs grandissant au fil des années, Bill Douglas a d   laisser tomber le récit d'une partie de son enfance pour des raisons si futiles qu'elles en deviennent frustrantes, en regard de ce qu'on serait en droit d'attendre du cinéma. Quoi de plus tragique pour un auteur de n'avoir pas les moyens de se faire entendre, ou dans son cas, de se faire voir ?

Pour bien comprendre la dimension personnelle et émotionnelle du film, il est nécessaire d'en passer par la découverte de la véritable vie de cet écossais, n   dans des conditions peu enviables. Bill Douglas a vu le jour en 1934 à Newcraighall, une petite ville minière à deux pas d'Édimbourg. Alors que la dépression faisait rage dans la région, la ville ne subsistait plus guère que grâce à ses mines de charbon, d'où des hommes à la peau noircie sortaient pour laisser la place aux suivants. Pour filmer ces lieux aussi grotesques, avec leurs bouches qui crachent des hommes dévorés par la fatigue et la pouss  re, que tragiques, les accidents étant nombreux et la vie des hommes réduite à un cycle infernal, Douglas va se servir d'une caméra

16 mm qui offre un rendu noir et blanc d'une beauté exemplaire. Évoquant quelques-unes des scènes les plus représentatives du cinéma britannique à valeur sociale, la sortie des mines est filmée d'une façon qui convoque irrésistiblement la misère dans laquelle vivait la communauté.

On ne peut s'empêcher d'y voir des références discrètes au cinéma de Carol Reed, avec notamment un clin d'œil à la paupérisation accélérée d'une population dont les politiques se fichent éperdument. Considéré comme l'un des descendants de Grierson, et par conséquent un des inspirateurs de la New Wave à venir, Carol Reed a tenté l'analyse critique de la société de l'époque dans son *The Stars Look Down*⁴. Le film raconte l'histoire d'un mineur vétérán, Bob Fenwick qui en a assez des injustices que ses collègues et lui subissent. Soutenu par une partie des mineurs, il lance une grève mais leur syndicat se désolidarise très vite du mouvement et annonce son soutien au patron, Richard Barras.

Pendant cette interruption du travail non-officialisée, Bob, encouragé par sa femme Martha et son fils aîné, David, s'engage de plus en plus dans le conflit. Mais trois mois après le début de la grève, les mineurs commencent à perdre leurs illusions. Abandonnés par le syndicat et conspués par le patron, ils souffrent de la faim parce que les commerçants refusent de leur faire crédit. Très vite, la situation dégénère et les ouvriers tombent dans la violence.

Bien que les deux cinéastes soient éloignés en termes scénaristiques, la vision de Carol Reed, et tout particulièrement sa manière de filmer des hommes se traînant dans la misère et dans le désespoir supposés par leur condition, et celle de Bill Douglas sont très proches. Le logement est au centre de la trilogie, comme du film de Reed. Il s'agit moins d'un lieu de vie que d'un espace où la haine, la colère, la souffrance et les frustrations explosent. Enfermés dans un univers claustrophobique, étouffant, les per-

sonnages de Bill Douglas sont ballottés d'une horreur à l'autre, dans une exacerbation de la haine et de la cruauté. C'est comme si ces espaces clos, loin des regards chargés de jugement, offraient aux monstres que la trilogie renferme, la grand-mère paternelle notamment, tout le loisir d'accomplir une vengeance inhumaine, le jeune Jamie devenant en quelque sorte le bouc émissaire d'une société dont les hommes ne décolèrent pas.

Plusieurs fois, le jeune garçon s'enfuit de ces tas de briques grisâtres comme s'il cherchait à reprendre son souffle après avoir suffoqué. Lieux de la violence et de la crudité d'une vie passée à souffrir, les logements cristallisent tous les maux et plongent les personnages dans un enfermement où ne subsiste aucune échappatoire.

« Mêmes les extérieurs, les paysages ne sont jamais lyriques, mais plutôt porteurs de menace, de danger de mort. »⁵

Les gens sont pauvres et le bonheur est ici-bas un concept chimérique. Jamie, le double de Bill Douglas dans les trois films, et Tommy, un garçon avec qui il a été élevé et qu'il considère comme son frère, sont encore plus touchés par la pauvreté. Tous deux ne sont pas encore en âge de travailler et abandonnés par leurs pères et mères, ils vivent avec leur grand-mère. C'est à ce moment que s'ouvre la trilogie avec *My Childhood*, tourné en 1971, dans sa ville d'origine. Douglas racontera dans une de ses rares interviews⁶ que la ville était sur le point d'être détruite, rasée comme s'il s'agissait d'un simple terrain vague. On sent derrière ses mots, fébriles, que la destruction de la ville aurait sûrement provoqué un glissement plus marqué vers le souvenir, laissant dès lors moins de balises réalistes à son histoire. Les lieux sont tels qu'ils étaient dans son enfance, blocs de béton constitués de si peu que le froid y est toujours traînant et piquant.

Le choix du noir et blanc s'explique par le besoin de Bill Douglas de mettre en scène son histoire non pas telle qu'elle s'est réellement passée, mais bien de la manière dont il s'en souvient. Comme l'explique Louise S. Milne dans sa biographie de Bill Douglas⁷, le cinéaste recrée des espaces et des atmosphères non pas telles qu'elles étaient mais telles qu'il les a ressentis, laissant la part belle aux impressions et aux affects :

« Il a utilisé des pièces vides et a filmé des images dépouillées, non pas pour mettre en scène le véritable décor de son enfance, mais pour montrer ce qu'il a ressenti à ce moment précis. »⁸

En référence aux parti-pris esthétiques du cinéma britannique des années 50 et 60, du Free Cinema⁹ à la New Wave, le noir et blanc s'impose dans l'esthétique de *social realism* à laquelle il veut rapprocher ses métrages. On y retrouve tout au long des trois films l'importance accordée aux cités ouvrières. Newcraighall fait partie de ces villes où les mineurs vivaient en communauté, démultiplication de silhouettes recourbées et fourbues. Le cinéma des années 60, et notamment les films de Lindsay Anderson (qui soutiendra Bill Douglas lorsque celui-ci lui présente le script de *My Childhood*), ou de Tony Richardson, s'étaient déjà intéressés à ces vies mineures :

« La New Wave a aussi et surtout permis la naissance de réalisateurs à qui personne n'avait encore réellement donné leur chance. Tony Richardson, Karel Reisz et Lindsay Anderson, les trois plus influents, étaient tous trois intéressés par les événements de la vie de tous les jours, de ces faits qui passent inaperçus dans la fiction et qui prennent pourtant une dimension dramatique dans la routine des gens simples.

Des ouvriers enfermés dans leurs cités de briques rouges, des citoyens britanniques qui s'échinent à amasser suffisamment d'argent pour élever leurs enfants et s'octroyer quelques pintes au pub du coin. Des hommes et des femmes à qui la vie ne sourit pas toujours et qui se doivent de jongler avec des émotions diverses. C'est certainement dans l'approche émotionnelle et le regard social que ces jeunes cinéastes se sont distingués des projets de l'époque. »¹⁰

Entre références au cinéma britannique des années 60, clins d'œil aux films muets qui le passionnent et à la Nouvelle Vague pleinement incarnée par les 400 coups de François Truffaut, le choix de Bill Douglas d'avoir recours au noir et blanc semble tomber sous le sens. Il y a aussi la dimension financière à prendre en compte, le film n'ayant coûté que quelques 3500 livres.

Depuis les premières incursions dans le cinéma politisé et socialement conscient des années 30 jusqu'à l'avènement du Free Cinema et de la Nouvelle Vague, les cinéastes britanniques sont perçus sous l'angle de la revendication ou de la critique sociale. En plus de cet engagement, les historiens soulignent souvent le réalisme qui se dégage de leurs œuvres.

La trilogie de Bill Douglas ne s'éloigne pas complètement de ce paradigme cependant réducteur. Son quatrième métrage, *Comrades*¹¹, tourné en 1986, est certainement le plus marqué par ce stéréotype globalement admis sur le cinéma britannique. Le film aborde le martyre de Tolpuddle, un moment-clé dans l'histoire sociale écossaise, et britannique, qui a vu dans les années 30 six travailleurs agricoles être condamnés et expatriés en Australie pour avoir tenté vainement de mettre en place un syndicat. Les ouvriers estimaient que chaque journée de travail dûment remplie méritait un salaire en proportions. Leurs revendications salariales seront très mal

perçues par les autorités et alors que ceux-ci s'étaient mis en grève, la police interviendra et ils seront arrêtés et jugés.

S'il était nécessaire de placer la trilogie de Bill Douglas dans une case, il serait difficile de ne pas la classer parmi les œuvres réalistes. Mot pratique et aux significations très diverses, le réalisme a souvent été appliqué à son cinéma, ainsi qu'à celui de Ken Loach (dans les années 60 avec le merveilleux *Kes*), par exemple¹². Pourtant, cette catégorisation arbitraire pousse à ôter à Douglas la grande qualité de son œuvre car le réel est observé et interprété sous un angle clairement poétique et intime, laissant parfois traîner une impression d'onirisme troublant, voire même une atmosphère surréaliste.

*« La fiction est bien plus qu'une analyse politique, un genre qui tend souvent à l'aridité. La fiction, c'est plutôt l'expression ou les lignes du visage de quelqu'un lorsqu'il se passe quelque chose. La fiction s'intéresse aux gens qui rentrent du travail. À leur façon de vivre, dans leurs logements, à la manière dont ils procèdent pour se nourrir. Elle se concentre sur la façon dont la vie se crée, sur tous ces détails qui font ce que nous sommes. La politique, par contre, se met en place sur l'implicite et peut parfois perdre son emprise sur le réel. »*¹³

Bill Douglas s'est toujours refusé à considérer sa trilogie comme une œuvre politique. Il est pourtant facile de la juger sous cet angle. La condition ouvrière, le déni d'une partie des citoyens par le gouvernement britannique qui les confine à un isolement et une paupérisation inévitables, la faillibilité des institutions chargées de protéger ou de préserver l'enfance, la déshumanisation évidente des centres pour adolescents difficiles ou de

l'hôpital psychiatrique... tous ces thèmes portent une charge sociale et politique indéniables. Elles sont d'autant plus délicates à outrepasser que la trilogie pointe le doigt sur la négation de l'être dans les lieux où il évolue et vit. Pourtant Douglas ne veut pas y voir un objectif conscient mais une coïncidence qui tient aux décors et au contexte de son enfance.

Comme le dit Rhys Graham dans sa biographie de Bill Douglas¹⁴:

*« Bill Douglas dépeint une réalité qui, parce qu'il ne cède pas apriori à la tentation idéologique, est d'autant plus frappante. Raconter sa propre histoire devient un acte politique, tout comme la description de sa vie quotidienne, de sa survie et de sa capacité à surmonter l'impossible. »*¹⁵

La trilogie a souvent été comparée au Kes de Ken Loach, mais il existe une différence notable entre les destins de leurs personnages respectifs. Là où Billy Casper, le personnage principal de *Kes*, trouve refuge et se sauve grâce à la nature, Jamie, lui, atteint l'émancipation par le biais du cinéma. C'est en cela qu'il se rapproche du héros des *400 coups* ou, pour rester au Royaume-Uni, de la trilogie de Terence Davies¹⁶.

*« Bien qu'ils possèdent un sens politique et de l'humain indéniables, les films de Bill Douglas, ce qui les meurent, reste la « magie des images ». »*¹⁷

Tout comme le racontait François Truffaut en son temps, tout ce qui intéressait Bill Douglas, c'était de pouvoir entrer dans le paradis éphémère du cinéma, de se sauver par la fiction :

« Je détestais la réalité. Bien sûr, je devais aller à l'école... parfois. Je devais aussi aller chez moi et faire ce que chacun a à faire. Mais ce qui m'obsédait vraiment, c'était de savoir comment je pourrais voir un autre film. Je n'avais jamais assez d'argent pour acheter un ticket. J'avais trouvé d'autres moyens d'entrer. Je pouvais voir un film au Pavillion ou au Flea Pit en échange de deux pots de confiture. »¹⁸

Les points communs entre ces trois auteurs sont tellement nombreux qu'on peut s'étonner que Bill Douglas n'ait pas rencontré autant de succès que François Truffaut, qui d'ailleurs admirait la trilogie.



19

« Quand j'avais 17 ans, une sorte de rituel s'est mis en place. Après le travail, je me rasais, je me peignais longuement, je faisais briller mes chaussures et j'arrangeais ma cravate parfaitement, les préparations nécessaires à l'approche de mon rendez-vous galant... avec le cinéma. »²⁰

La sensation au profit du langage

L'enfance de Jamie et Tommy est l'une des plus folles expériences qu'il est possible de voir au cinéma. Sans jamais tomber dans le misérabilisme, laissant l'exploitation du pathos à d'autres, Douglas met en scène avec pudeur la vie cruelle et douloureuse des deux enfants. Celle-ci demeure pourtant traversée de moments de grâce sublimes, expression brute de la façon dont l'innocence des enfants parvient à transcender toute la tragédie du monde adulte. Cette façon d'ignorer la folie des adultes est aussi développée par l'indifférence des enfants aux raisons du mal. En effet, à aucun moment les deux garçons ne cherchent à comprendre pourquoi ils doivent vivre dans cette situation de pauvreté matérielle insupportable.

On voit le monde à travers les yeux de Jamie. On ressent sa douleur, on la partage tout au long des trois films mais l'enfant ne questionne jamais les adultes. On est très loin de ces portraits d'enfants conçus par les scénaristes profanes de nombre de films Hollywoodiens où l'enfance est inquisitrice et intellectualisante. Chez Douglas, les enfants existent sans se poser de questions ni essayer de comprendre pourquoi la tragédie se met en place. Ils sont purement dans le sensationnel et toutes leurs souffrances ainsi que les questionnements qui pourraient les accompagner sont transmis par l'émotion.

La parole passe au second plan. Elle est une fois encore une idée qui appartient au monde des adultes. Jamie et Tommy parlent très peu. Ils communiquent sans avoir recours ni à la parole ni aux gestes. C'est comme si leurs expériences communes suffisaient à leur permettre de se comprendre. On est là loin du Jean-Pierre Léaud bavard et impertinent du film de Truffaut. Douglas, lui, préfère nous plonger dans des métrages mutiques, où la parole est soit dénuée de sens, inaudible ou composée de cris inintelligibles, soit

construite sur des conventions qui échappent à Jamie : les reproches de sa deuxième grand-mère, le discours d'un éducateur... des assemblages de mots dont le sens et l'objectif échappent au jeune garçon.

« Absence de bruit ou de discours. Le silence se comprend comme silence extérieur, par rapport à un environnement bruyant. »

Dans la maison de la grand-mère paternelle de Jamie, le silence est demandé par rapport au bruit des flammes qui crépitent dans l'âtre, des ronflements du fils, mais aussi des paroles à haute voix qui dérangent la tranquillité de la vieille femme. Le bruit est compris alors comme nuisance. Il est aussi considéré comme un rappel conséquent de l'existence même du petit garçon. Symbole d'un échec à porter, incarnation de l'erreur qui provoque le scandale et la honte, Jamie doit être invisible s'il veut survivre. Il a très vite appris à se comporter de façon silencieuse, fuyant vers l'espoir du calme absolu, mais inaccessible, que représente la maison de sa première enfance. Dans une certaine mesure, on pourrait concevoir Jamie comme un enfant sourd et muet dépourvu des signes que lui apporte le langage. Sans connaissance initiale de ces signes, toute communication et compréhension des signes deviennent impossible.

« Mais on peut aussi parler de silence intérieur, par opposition à un bruit contenu dans l'esprit. »

On peut avoir un vacarme constant de bruits et de pensées inutiles qui polluent l'esprit. Un verbiage ininterrompu, un gaspillage d'énergie psychique qui rend la pensée très confuse. On peut aussi distinguer le *silence*, sous son aspect sain et libérateur, dans la vie courante et dans la vie

de l'esprit et le *mutisme*, qui est une forme de silence qui résulte d'une incapacité ou d'une impossibilité d'expression. Une personne ne possédant pas suffisamment de culture peut, dans une conversation où elle se sent dépassée choisir de se retrancher dans le mutisme. Dans des situations très crispées, il y a toujours des non-dit très évocateurs ; on étouffe, et si en apparence on ne dit rien, ce n'est pas parce que l'on a rien à dire, ce mutisme est chargé de sens, des reproches, des haines retenues, des tensions exacerbées, toutes les émotions qui bâtissent la relation entre les enfants et leur entourage adulte.

Dire signifie exprimer, signifier, faire connaître, ce qui renvoie nécessairement à un contenu. Dire, c'est toujours dire quelque chose, émettre une intention de signification. Hors Jamie n'a rien à dire. Il est contraint d'écouter, sans cependant comprendre, et son mutisme exaspère. Le clivage culturel et langagier qui existe entre l'enfant et les adultes impose sa marginalité comme une situation insupportable. Il devient, pour des raisons de norme, la représentation du mal, de ce qui gêne, dérange, entrave la bonne marche de l'existence des autres. C'est surtout dans l'expression du regret et de son parallèle, le reproche, que l'incapacité communicative de l'enfant devient le centre de toutes les agressions.

Le seul moment où Jamie semble s'intéresser au langage, c'est lorsqu'il se lie d'amitié avec un prisonnier de guerre allemand qui travaille aux champs. Leur rencontre est d'une beauté sensible qui fait chavirer. Aucun d'eux ne peut parler la langue de l'autre et, étrangement, c'est de cette incommunication linguistique que naît la communication. Dans le partage d'un repas, dans le geste paternel d'une main sur la tête, dans les sourires et les regards, toute la véritable communication chez Douglas passe par les affects. La communication non-verbale et plus précisément la gestuelle signifiante des personnages est bien plus prompte à faire réagir Jamie.

Dans leur univers où les mots équivalent à des silences, les enfants de Bill Douglas communiquent par le geste et le regard, des aspects de la communication où le mensonge n'a apriori pas sa place.

La parole est trop manipulatrice et incompréhensible pour être réellement perçue par les enfants. Lorsqu'après plusieurs mois, la fin de la guerre est annoncée, le soldat allemand quitte Jamie en lui parlant dans sa langue maternelle, l'anglais. La langue devient une fois de plus le symbole de la souffrance. Jamie ne comprend évidemment pas ce que lui dit son ami. Cette figure paternelle qui disparaît très vite pour laisser la place à un père biologique absent et peu intéressé utilise la langue de l'enfant pour rompre leur relation. Les mots sonnent creux dans l'esprit de Jamie. Il se met à courir derrière le camion qui emmène son père de substitution ; l'homme qui le nourrit, joue avec lui, lui raconte des histoires ; sans avoir compris les raisons de la rupture. Cette langue vide de sens pour l'enfant est omniprésente. Annonceuse du drame ou ustensile de la cruauté des adultes à son égard, l'enfant y a très peu recours, préférant sombrer dans le mutisme.

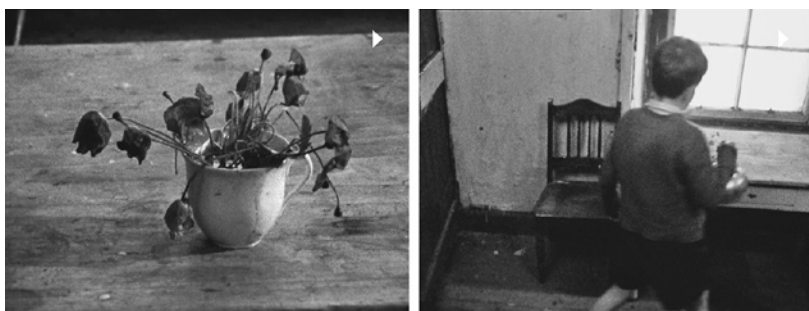
La langue comme outil de non-communication, comme barrage établi entre les hommes est un autre thème qui, chez Douglas, intervient dans la troisième partie, *My Way Home*. Jamie est devenu soldat après s'être engagé dans la RAF. Envoyé en Egypte, il se retrouve au contact d'autres engagés britanniques. Parmi eux, Robert. Ils se rencontrent dans le camion qui les amènent tous deux sur le lieu de leur campement. Les premiers mots échangés créent non pas la base communicative qui fondera leur amitié à venir mais au contraire une incompréhension gênante. Cette scène burlesque ajoute à l'inconsistance du langage pour Bill Douglas. En nous mettant face à ces deux jeunes britanniques, censés parler une langue commune, alors qu'ils ne peuvent en réalité pas se comprendre, le cinéaste parvient

à expliciter l'importance qu'il accorde au non-verbal, à tout le champs de communication sincère et non-manipulable.

« *D'ye nae unnerstan' Inglish ?* »²¹

Poésie du cinéma

La trilogie est formellement marquée par des expérimentations qui évoquent souvent les réalisateurs russes des premiers temps. Ces moments référentiels marquent d'une manière générale l'incursion du rêve dans la narration. Dans *My Childhood*, il y a une scène magnifique où Jamie vide une tasse qui sert de pot de fleurs pour la remplir d'eau chaude. Il tendra ensuite cette tasse à sa grand-mère, transie de froid dans son fauteuil. Même si la scène ne dure que quelques secondes, l'impact formel qu'elle dégage est d'une force imparable. Prenant appui sur le formalisme de Donskoï, il crée un moment cinéma qui reste dans les esprits et qui confère au film une dimension onirique passionnante.



Cette scène est sûrement la plus mémorable de la trilogie. On voit entrer Jamie, le visage noirci après une journée passée dans les terrils accotés aux mines de charbon. Il tient à la main une bouilloire qu'on imagine remplie

d'eau chaude. Le premier plan est fixe. Douglas prend le temps d'observer ces fleurs mortes, que Tommy a rapporté de la tombe de sa mère. Nature morte dans la plus ironique tradition du terme, avec un clin d'œil possible aux natures mortes pourrissantes et décrépies de Caravage, ce détail sert à mettre en place brutalement la misère de cette famille.

Douglas décide alors de filmer le petit garçon de dos. On ne voit que son bras bouger pendant quelques secondes. Il se place à droite de la tasse et jette les fleurs au sol. Ce choix esthétique permet de voir de plus près le vide de la pièce. Une chaise est collée au mur, une table sous la fenêtre... Il n'y a aucun élément de décoration, rien qui puisse donner au lieu une impression de chaleur humaine. La froideur du décor fait écho au froid glaçant qui a investi la maisonnette.



Après avoir jeté les fleurs au sol, Jamie repose la tasse sur la table et dans un plan plus rapproché, on le voit la remplir d'eau chaude. Le cinéaste filme l'eau couler dans la tasse. La ligne transversale qui découpe le plan dans ce quatrième photogramme permet à Douglas d'insister sur l'humilité des moyens dont disposent Jamie pour réchauffer sa grand-mère. On comprend très vite que l'âtre de la cheminée ne sera pas allumé et que cette bouilloire et cette tasse sont le seul remède à la douleur que la grand-mère ressent à cause du froid.



Toujours dans le même plan que l'image précédente, on voit Jamie vider la tasse sur la table. La raison pour laquelle il répand l'eau sur la table et non pas à terre reste un mystère. Toujours est-il que Douglas coupe court et embraye sur un autre plan. Là encore, on voit Jamie de dos qui parcourt le chemin qui le sépare de sa grand-mère. Celle-ci est impassible, assise sur sa chaise. Jamie s'agenouille et la tasse encore fumante dans la main, s'approche.



Le dernier plan est serré sur les mains de Jamie et de sa grand-mère. On le voit approcher la tasse des mains de cette dernière. A la légèreté du geste qu'opère Jamie répond une immense tendresse qui fait de ce plan l'un des plus beaux du cinéma.

Cette scène est caractéristique de l'économie formelle et émotionnelle

de Bill Douglas. Pendant les 45 secondes que dure cette séquence, le cinéaste ne laisse apparaître aucune trace d'émotion. C'est comme si tout cela se passait dans une rêverie maussade, dénuée du moindre sentiment de détresse, de tristesse ou de joie. Ni Jamie, ni la vieille femme ne laissent ne serait-ce qu'entrevoir la moindre émotion. Le dernier plan, les mains de l'enfant se refermant sur celles de sa grand-mère, illumine la séquence en la bouclant sur une note d'un profond désespoir. Une fois encore, le langage est expulsé du monde de Jamie. La parole est tue et les seuls bruits sont ceux que produisent les objets que manipulent le petit garçon.

Comme le souligne John Caughie dans son article pour le British Film Institute :

« L'économie formelle de la scène exclut tout sentimentalisme. L'absence d'expressivité instille seulement une douleur admise comme habituelle et donc, ennuyeuse. La rationalité à l'œuvre dans cette séquence ne peut être remarquée qu'à posteriori, une fois que l'eau chaude versée dans la tasse termine son chemin dans les mains gelées de la grand-mère de Jamie. »²²

Le critique britannique a bien noté l'impression étrange qui se dégage de la scène au premier visionnage. Lorsque Jamie entre avec la bouilloire, la présence de la vieille femme n'étant pas signalée, on ne sait pas quel est le but de ce rituel étonnant. Il faudra attendre le tout dernier plan, magnifique choix formel de la découverte soudaine de la signification des plans, pour comprendre que tout ceci ne relève pas uniquement de la trivialité mais qu'il y a effectivement une raison d'être à cet ensemble de gestes.

Entrecoupée de ces scènes formellement courageuses, la trilogie laisse entreapercevoir le monde du rêve qui appartient aux enfants et à eux seuls.

Elles interviennent souvent de façon impromptue et c'est sûrement pour ça que leur valeur onirique est si prégnante.



Dans une autre scène, après une bagarre de chiffonniers qui oppose Jamie à son frère, Douglas les filme de dos, face à la cheminée. Une scène tout ce qu'il y a de plus accessoire jusqu'à ce Tommy ne passe le bras autour du cou de son petit frère, installant une relation d'autant plus poignante qu'elle suit une scène de bagarre très violente. Les trois films sont dynamisés par ces moments de poésie fébrile qui au-delà de leur beauté formelle instillent les instants-clés de cette autobiographie, ceux qui ont permis à Jamie de survivre à la cruauté. Instants de grâce peu communs que la cinéphilie de Douglas embellit jusqu'à l'extrême.

Qu'il s'agisse du petit garçon dansant dans la fumée de la locomotive, clin d'œil à une scène très proche dans le *Ballon Rouge* d'Albert Lamorisse (1965), de cette main que la grand-mère refuse de lâcher quand le père de Tommy vient lui offrir un cadeau d'anniversaire ou encore du suicide symbolique de Jamie qui se laisse tomber du pont pour atterrir sur un wagon transportant du charbon, Douglas n'hésite pas à intégrer des séquences qui appartiennent à un univers constitué de détails. C'est par l'entremise de ces

minuscules moments que la vie de Jamie est perçue par les spectateurs, au-delà de l'histoire, imposant à l'image une valeur première, égale ou supérieure au récit.

Les influences de Bill Douglas sont parfois évidentes mais elles n'empêchent en rien la bonne poursuite du récit. Intégrant des séquences proches du cinéma expressionniste allemand, du cinéma soviétique des pionniers, et aussi du surréalisme, il réussit pleinement à inscrire son œuvre dans une perspective onirique et poétique. Chez Truffaut aussi, on retrouve cette tentation du poétique au détriment de l'ancrage dans le réel. À leurs envies d'autobiographie répond l'invitation du style, compilation d'artifices qui permet aux récits de ne pas tomber dans le misérabilisme ni dans une tentative vaine de définition d'un réel déjà passé au crible du souvenir.

Le surréalisme est très présent dans la seconde partie de la trilogie. Vers la fin du métrage, le grand-père de Jamie, après une longue hospitalisation, revient vivre avec son épouse. Incarnant une figure de père qui renvoie au prisonnier allemand de *My Childhood*, il semble toujours sur le point de mourir ou de disparaître. On le voit errer le long des chemins de fer, puis se mettre sur la voie avec l'envie apparente de se suicider. Le visage face au train qui siffle, on s'attend à le voir happé par la machine rutilante. Pourtant, il n'en est rien, le train filant le long de la voie accotée à celle où se trouve le grand-père.



Peu avant que le grand-père disparaisse dans une évanescence significative du parti-pris esthétique de Bill Douglas, on le voit assis dans la cuisine, une cuillère de porridge à la main, cristallisé par un moment suspendu dans le temps. Seul Jamie et sa grand-mère semblent encore se mouvoir dans cette scène.



Mais la séquence qui marque le plus les spectateurs ne dure que quelques dixièmes de secondes. Après s'être débarrassé d'un collier de perles que convoitait sa grand-mère paternelle, Jamie est violemment puni par son oncle. La scène se déroule dans une pièce extérieure au champs de vision de la caméra. Les seuls indices qui nous permettent de saisir l'intensité de la dispute sont sonores : des cris, des claquements évoquant peut-être le cuir d'une ceinture...

Quelques secondes de hors-champs suffisent à mettre en valeur le plan le plus remarquable et le plus effrayant de toute la trilogie. Violenté comme jamais auparavant, le jeune garçon nous est montré comme paralysé par la douleur et la peur. Il est véritablement statufié dans une position qui frôle le grotesque. La bouche ouverte, les yeux grand ouverts face à un ciel absent, on voit des flammes surgir du feu derrière lui.

L'effet est très efficace et nul doute que Bill Douglas a longtemps préparé ce plan. Il apparaît dans le métrage comme s'il s'agissait d'une image subliminale, ou plus terrible encore, l'inscription d'un événement si douloureux et si marquant que son empreinte reste dans les murs. Référence au cinéma muet, et à la richesse de l'expressivité du visage à cette époque, Bill Douglas réussit à exprimer un point-limite dans la résistance à la cruauté tout en interpellant, discrètement, le cinéma misérabiliste qui fait généralement appel aux larmes et aux cris pour atteindre le même objectif.



Toute la trilogie est traversée de ces plans venus d'autres temps du cinéma et en même temps que Douglas affirme son amour immodéré pour le cinéma soviétique et allemand, il crée une poétique toute nouvelle, fidèle à l'expression d'une autobiographie à l'onirisme triomphant et désespéré.





Conclusion

Bill Douglas, le cinéaste, aura réussi en trois moyens métrages à établir un nouveau modèle pour le cinéma autobiographique. Bien que la chance de filmer ne lui ait pas été donnée au-delà de ses quatre métrages, il est parvenu, au terme d'une carrière très brève, à instiller dans le cinéma britannique la poésie dont celui-ci manque souvent.

Cinéma de la mémoire, telle qu'elle seule peut travestir les souvenirs et en faire le creuset d'une multitude d'émotions et d'images renouvelées, mais aussi cinéma référentiel d'un amoureux inconditionnel de cinémas naissants - russe, allemand - qui se découvraient en tant qu'art expressif et expressionniste, l'œuvre de Bill Douglas ne tombe jamais dans le misérabilisme qu'aurait pu appeler son existence passée au crible de la fiction.

Refusant au drame l'invitation sourde du pathos, il préfère travailler sur une vision fantasmée, ou plutôt réinventée, du réel. Mêlant à la beauté des images qui caractérise son cinéma l'inconstance elliptique d'un récit construit sur le souvenir, il propulse sa trilogie à un niveau égal, voire supérieur selon certains, au miroir déformant que constitue le parcours d'Antoine Doinel.

La meilleure conclusion pourrait être celle de Rhys Graham qui écrit dans sa biographie de Bill Douglas :

« Son cinéma était comme une chanson pour l'esprit et cherchait à amener les spectateurs vers les émotions qui dynamisaient son récit. Il n'a jamais essayé de divertir son public. Douglas lui offrait ses secrets les plus intimes, sa façon de percevoir toute personne, ses souvenirs, son enfance, et il n'a jamais été délibérément insaisissable ou abscons. Il désirait que tous puisse partager avec lui un amour de la magie des images. Un amour de la poésie du cinéma. Celui de la magie d'une lumière envoyée sur un mur et réfléchissant, illuminant la vie intérieure des rêves, des souvenirs et du chuchotement des âmes. »²³

Biographie

1. Graeme Fuller, (ed.) *Loach on Loach*, Faber & Faber, London 1999, p.114.
2. Bill Douglas, *Palace of Dreams: The Making of a Filmmaker*, reprinted The Bill Douglas Centre, <http://www.exeter.ac.uk/bdc/palace.shtml> 1978.
3. A Can of Words, article introducteur du livret accompagnant la trilogie proposée par la BFI.
4. The Bill Douglas Trilogy, par John Caughie.
5. The Poetics of Childhood : Form and Structure in the Trilogy, par Matthew Fla-

nagan.

6. Bill Douglas (1934-1991), par Louise S Milne.

Filmographie

1. Bill Douglas Trilogy, DVD diffusé par la BFI.
2. The Terence Davies Trilogy, DVD diffusé par la BFI.

NOTES

¹ *My Childhood*, 1972.

² *My Ain Folk*, 1973.

³ *My Way Home*, 1978.

⁴ Carol Reed, 1940, inédit en France.

⁵ Bertrand Tavernier, à propos des films de Robert Aldrich, dans 50 ans de cinéma américain.

⁶ Accordée à la BBC et disponible sur le DVD propose par la BFI.

⁷ Disponible dans le livret qui accompagne la trilogie proposée par la BFI.

⁸ “*He used bare rooms and pared-down images to convey not the actual material appearance of his childhood surroundings, but what it had felt to be there.*”

⁹ Mouvement cinéma né au début des année 50. Il s’agissait principalement de documentaries sur la vie des jeunes Britanniques. Les films tournés par les représentants de ce mouvement annonciateur de la Nouvelle Vague britannique seront diffusés par la BFI.

¹⁰ Yannick Deplaedt : De John Grierson à Danny Boyle. Naissance et postérité de la British New Wave, Cadrage.

¹¹ Bill Douglas, 1986. Inédit en France.

¹² Voire même à une grande majorité des films britanniques...

¹³ Ken Loach quoted in Graeme Fuller, (ed.) *Loach on Loach*, Faber & Faber, London 1999, p.114 : “*Fiction is about more than a political analysis, which can often be very dry. Fiction is about the expression or the lines on somebody’s face when something happens. It’s about the way people walk down the street after a lifetime’s*

work. It's about how they live in their rooms, how they've got the food they put on the table. It's about the fabric of life, the product of all those details of the way we are. Politics is implicit in all that, but it can't be dragged out of it."

¹⁴ Biographie pour Senses of Cinema.

¹⁵ *"Douglas portrays a reality that, without the self-motivated intentions of the ideologue, is all the more striking. Telling his own story is a political act, as is describing the way he lived, survived and ultimately transcended his circumstances."*

¹⁶ Terence Davies, cinéaste britannique, auteur de la trilogie constituée de *Children, Madonna and Child* et *Death and Transfiguration*.

¹⁷ *"So, while they retain a sense of the political and the humane, Douglas' films are concerned, at heart, with the 'magic' of images."*

¹⁸ Palace of Dreams: Making of a Filmmaker : *"I hated reality. Of course I had to go to school – sometimes. And I had to go home and apply myself to the things one has to do. But the next picture, how to get in, was the thing that occupied my mind. There was never any money to buy a ticket. Still, there were ways. I could get into the Pavilion, or The Flea Pit as we called it, for the price of two jam jars."*

¹⁹ Ces deux photogrammes montrent la seule séquence colorisée de la trilogie : la scène d'introduction de Lassie.

²⁰ Palace of Dreams: Making of a Filmmaker : *"(When I was seventeen – a certain ritual took place. Returning from work, I would shave, comb my hairs repeatedly, bring my shoes to a high polish and perfect my tie to keep my date – with the cinema."*

²¹ *"Don't you understand English ?"*, « Tu ne comprends pas l'anglais ? ».

²² *"The formal economy of the scene excludes sentimentality; the absence of expression admits only a dull, accustomed pain; the rationality of the scene has to be read retrospectively, the wilful spilling of the water only making sense with the warming of the hands."*

²³ Rhys Graham pour Senses of Cinema *"His cinema was a song of the soul and sought to bring the viewer close to the emotions that propelled the narrative. He never concerned himself with diverting or weaving an illusory web for his audience. Douglas was offering up his own intimate secrets, his personal way of seeing, his memories, his childhood, and he was never deliberately elusive or abstruse. He*

wanted most of all to share a love of the magical potential of images. A love of the poetry of cinema. Of the magic of the light on the wall and its ability to reflect and illuminate the interior life of dreams, memories and whispering souls.”