

Naissance et postérité de la *British New Wave* 2^{ème} partie : du *Free Cinema* à *Danny Boyle*

Yannick DEPLAEDT

II) De Grierson à la *British New Wave*

Au même titre que la Nouvelle Vague en France, en Tchécoslovaquie, au Brésil, ou que la *Shochiku Nuberu Bagu* au Japon, la *New Wave* britannique a marqué son époque d'une pierre blanche. Symbole d'un renouveau du cinéma qui change les trajectoires, qui s'initie à des formules magiques encore vierges de toute exploration et qui autorise une jeunesse aux repères désormais déconstruits à expérimenter, la *New Wave* a amené son lot de bijoux cinématographiques encore méconnus en France et à l'étranger. Née à la fin des années 50 de l'émergence de cinéastes indépendants qui s'opposaient aux régimes draconiens et de plus en plus vides de sens des grands studiosⁱ, cette révolution s'est faite dans la rue à coups de caméras portées. A l'opportunisme rafraîchissant de ces révoltés répondait une demande chaque jour plus franche des spectateurs d'accorder au cinéma une place au réel et au quotidien. Comme pour les chiens fous du cinéma, les réalisateurs anglais de la *New Wave* se contentaient de moyens très modestes pour atteindre leurs objectifs artistiques. Les tournages étaient le plus souvent sauvages, avec des mises en scène improvisées ou au pied levé dans des décors urbains qui faisaient oublier la dimension fantasmagorique des

productions des grands studios. Peu de frais, acteurs encore méconnus, une recette qui valut rapidement son pesant d'or auprès de quelques producteurs qui sentaient le vent tourner.

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.

En lieu et place des grands décors de studio, ces réalisateurs sont parvenus à filmer la vie telle qu'elle est et ce, à peu de frais, faisant de tous les moyens techniques habituels de l'industrie un mode de tournage superfétatoire. Leurs histoires étaient modestement appelées *Kitchen Sink Drama*... tout un programme qui cache pourtant les véritables qualités artistiques de ces films.

Alors que l'époque est de plus en plus à la couleur, les tournages se font avec de la pellicule noir et blanc pour des raisons avant tout budgétaires. Ces limitations s'avéreront finalement une opportunité merveilleuse pour les directeurs de la photographie engagés sur ces projets. En effet, forts de leur liberté, Richardson, Reisz et Anderson vont investir dans l'expérimentation,

celle-là même qui va, sous prétexte du manque de moyens, leur permettre de développer une qualité d'image unique. Construite autour de fondations fébriles, la production sera néanmoins un lieu de découverte visuelle.

En utilisant peu de lumière artificielle et en s'installant dans la vie de leurs compatriotes, ils vont saisir l'inédit, le poids des règles sociales qui définissent des classes très diverses, le non-dit qui traverse les murs, erre dans les maisons... ils vont observer leurs personnages évoluer dans un univers si réaliste que toute autre fiction devient apprêtée et par bien trop sophistiquée.

Le *Free Cinema*

Le *Free Cinema*ⁱⁱ est l'héritier d'un cinéma créé et développé par John Grierson, le père du documentaire social en Angleterre. Bien qu'il ait tourné peu de films, Grierson a marqué son époque et a fortement influencé les réalisateurs d'après-guerre. C'est en 1929 qu'il réalise son premier film, *Drifters*, qui décrit une campagne de pêche au hareng d'un chalutier. On est encore très loin des explorations de Richardson ou de Reisz mais il faut voir dans cette œuvre la première observation filmée de la vie quotidienne d'hommes issus de la *working class*, monde fermé sur lui-même que l'art semblait ignorer. Dans un montage qui apparaît aujourd'hui abstrait plus que vindicatif, il associe en une seule et même présence les gestes des pêcheurs, les mouvements des machines, le vol des oiseaux... assemblage à l'esthétique révolutionnaire qui donne au monde industriel une dimension poétique inédite. Jean Breschand y voit un regard critique de Grierson qui stigmatise « *un pays en mal de reconnaissance (et en mal d'Empire)* ». De l'évocation parallèle de deux univers – l'industriel et le naturel – semble naître la description d'une société grise et moribonde.

Lambert lui reproche de ne pas s'attaquer de front aux problèmes de son époque. Il souligne le double-héritage (tout comme J. Breschand) esthétique et narratif de Dziga Vertov pour « *la leçon de montage* » et de Robert J. Flaherty pour le « *sentiment poétique du monde* ». Ce qui a surtout influencé les héritiers de Grierson, c'est le sentiment que le monde doit être vu tel qu'il est sans qu'on n'ait besoin de l'enjoliver ou de lui donner les apparats du romantisme. C'est cette idée qui renaîtra d'un long silence de plusieurs décennies avec l'émergence du *Free Cinema*.

Le milieu des années 50 est une période de stagnation pour le cinéma britannique. Il y a peu de projets et la majorité d'entre eux manque cruellement d'ambition. Débordées par une industrie du cinéma américaine qui a le vent en poupe depuis la fin de la guerre, les nations du vieux continent peinent à se reconstruire aussi bien financièrement qu'artistiquement.

À Londres, sous l'impulsion du National Film Theatre, où les films seront projetés, et grâce aux financements de Ford, six programmes composés de plusieurs séries documentaires seront produits et diffusés entre février 1956 et mars 1959. Le lancement du projet n'était soumis à aucune règle mais malgré cette impensable manière de procéder le résultat dépassera toutes les espérances des producteurs comme celles des réalisateurs. Ces derniers ne savaient d'ailleurs pas trop dans quelle entreprise ils s'étaient engagés, comme l'a souvent admis Lindsay Anderson, fondateur et porte-parole de ce mouvement :

« *Le Free Cinema*, aussi bien en tant que mouvement historique bien précis, que comme genre ou inspiration a tellement été défini, analysé ou critiqué que nous en sommes nous-mêmes arrivés à ne plus trop savoir de quoi il s'agissait. »

Au début de 1956, Lindsay Anderson, Tony Richardson, Karel Reisz et Lorenza Mazzetti, qui faisaient tous face à de grandes difficultés pour accéder aux réseaux de distribution, décident de joindre leurs forces et de mettre en place un programme constitué de certains de leurs films. Leur objectif ? Donner la chance à leurs films d'être vus dans un lieu unique : le National Film Theatre. Le choix s'est porté sur cette salle de cinéma parce que Karel Reisz était à la tête de sa programmation. Ces cinéastes se sont vite rendu compte que leurs œuvres avaient des points communs. Ils ont donc décidé de fonder un mouvement. L'expression *Free Cinema* a été trouvée par Lindsay Anderson, en référence aux « films réalisés loin de la pression du *box-office* et des demandes propagandistes »ⁱⁱⁱ. Accompagné d'un manifeste, ce premier programme sera une telle réussite qu'elle permettra la création de plusieurs autres. Rétrospectivement, ce mouvement, parti d'une collaboration qui n'est pas a priori naturelle – chaque documentaire ayant été réalisé indépendamment des autres – est devenu le symbole d'une nouvelle attitude vis-à-vis du cinéma à portée sociale. Ils ont tous en effet participé à la réalisation de courts-métrages documentaires qui exploraient la culture britannique et sa jeunesse à la fin des années 50.

Momma Don't Allow^{iv} ou le désormais classique *We Are the Lambeth Boys*^v sont des films qui ont su capturer à un moment précis ce qui se passait dans les esprits des jeunes Britanniques. Qu'ils soient enivrés par la musique torturée de clubs de jazz ou par l'air frais des rues de Liverpool, ces jeunes sont les représentants d'une nouvelle génération qui subit de plein fouet l'après-guerre et la résurgence des frustrations qui rend la vie difficile dans les cités ouvrières. En insistant efficacement sur la réalité de leurs images et de leurs sujets, ils se sont non seulement détachés d'un héritage griersonnien dépassé mais en plus ils ont ouvert la voie à une conception

révolutionnaire du cinéma britannique.

Du *Free Cinema*, ils ont gardé les techniques qui permettaient de donner à leurs productions l'arrière-goût âcre de la réalité qui accompagne l'impression sur pellicule : demander aux gens du voisinage de participer au tournage, filmer caméra à la main, deux artifices à l'époque considérés comme des injures à l'industrie cinématographique. Les métrages réalisés sous la bannière du *Free Cinema Movement* ont de nombreux points communs. Ils ont tous été tournés à l'écart des grands studios, sous l'étiquette d'un cinéma indépendant qui peinait encore à exister ou grâce aux fonds distribués par quelques mécènes du monde l'art.

Les équipes de tournage étaient généralement bénévoles et le matériel était constitué du strict minimum, des caméras 16 mm qui servaient à filmer à la main. Cette méthode atteindra son apogée avec les Nouvelles Vagues qui s'étendront dans le monde entier. Tous les films significatifs de ce mouvement international (même si de nombreuses différences subsistent entre le Japon, la Tchécoslovaquie, la France et la Grande-Bretagne) incluent des scènes filmées à la main. Elles sont reconnaissables entre toutes avec leurs tremblements typiques et l'impression de réalité crue qui s'en dégage. Walter Lassally^{vi} était l'un des fers de lance de cette technique, aujourd'hui encore décriée lorsqu'elle est utilisée pour de grosses productions.

L'importance de *We are the Lambeth Boys*

We are the Lambeth Boys est un documentaire filmé en 1959 par Karel Reisz. C'est sans doute le film le plus important de cette époque. On le retrouve souvent dans les anthologies du cinéma documentaire (Jean Bresschard ne tarit d'ailleurs pas d'éloges à son égard dans son Documentaire, l'autre face du cinéma, aux éditions les Cahiers du Cinéma). Sponsorisé

par Ford qui avait commandé une série de documentaires intitulée « *Look at Britain* », *We Are the Lambeth Boys* se démarque des autres courts du *Free Cinema*. Pendant 52 minutes, Karel Reisz étudie avec perspicacité et subtilité le mode de vie de la jeunesse du sud de Londres. Evolution judicieuse après la réalisation, avec Tony Richardson, de *Momma Don't Allow* (1956) qui mettait en scène la jeunesse de Liverpool, alors passionnée par le cricket, la danse et les errances en groupe dans les rues pour, classique des classiques, séduire les filles.

Ce travail documentaire se retrouvera dans son premier film *New Wave, Saturday Night and Sunday Morning*^{vii}. Les soirées passées à boire dans les pubs, ponctuées de concours de descente de pintes, à fumer tout en discutant avec des amis, à danser, excursions éphémères et fragiles en dehors des réalités du travail et de la routine. En termes de technique, on note cependant un décalage avec les engagements formels du début.

L'émergence des rebelles s'est faite pleinement à partir de 1959. *Le Free Cinema Movement* était sur le point de s'éteindre comme il était apparu, indistinctement et presque en secret. C'est sûrement le besoin d'aller plus avant dans la recherche formelle et narrative de certains réalisateurs qui sera à l'origine de la *New Wave*. Le trio Richardson, Reisz et Anderson, tous trois impliqués depuis longtemps dans la critique cinéma ou la filmologie^{viii} pour diverses publications et institutions, étaient prêts à donner leurs lettres de noblesse à l'indépendance en dépit des restrictions financières et des risques qu'impliquaient pour leur propre bien-être ces choix intellectuels.

Loin des grands studios

S'isoler des grands studios signifiait évidemment la possibilité de s'écarter des fresques fantasmées inspirées par le cinéma américain. Leurs héros,

loin de l'imaginaire *mainstream* incarné par Humphrey Bogart et autres surhommes sur pellicule, étaient des ouvriers, des hommes simples en quête de compréhension. La recherche du bonheur, concept devenu chimérique dans le cinéma de la *New Wave*, était abandonnée au profit de la recherche de soi. Le héros de *Saturday Night and Sunday Morning* est à ce titre symptomatique d'une jeunesse qui ne trouve pas ses repères et qui essaie, malgré l'espace étriqué dans lequel ils évoluent, de sortir des carcans sociaux qui ont enfermé leurs parents dans des vies sans histoires profondément dénuées de sens.

Parallèlement à la naissance de ces jeunes cinéastes, la littérature elle aussi a vécu des changements importants avec une nouvelle génération d'auteurs, Alan Sillitoe^{ix} et Shelagh Delaney^x en tête, qui espérait changer les règles. Joignant leurs forces à celles de Richardson, Reisz et Anderson, ils s'engagèrent à mettre en lumière des vies imparfaites, des êtres humains comme les spectateurs en connaissaient eux aussi, avec leurs problèmes de famille, leurs frustrations et l'inévitable dimension émotionnelle qui accompagnait leurs existences. Ce cinéma mettait à l'écran des histoires qui faisaient écho à l'existence des spectateurs et c'était dès lors tout naturel de s'impliquer aux images, de s'opposer ou de s'assimiler aux personnages qui évoquaient leur vie quotidienne. Tous mus par le désir d'une vie meilleure, les personnages répondaient aux envies et peurs des gens de l'époque.

Arthur Seaton (*Saturday Night and Sunday Morning*) et Colin Smith (*The Loneliness of the Long Distance Runner*) étaient de jeunes hommes dont le mauvais caractère tranchait avec les êtres irréels qui envahissaient d'habitude l'écran. Menant une vie désordonnée et tiraillés par des ambitions encore floues, leurs portraits étaient loin de l'idéal moral d'une époque

dans laquelle le cinéma se laissait parfois aller à un paternalisme terrifiant. Ici, les héros étaient perfectibles et s'approchaient de la vision typique de l'être humain : un amas de colère, de passion amoureuse, d'ambition qui commettait des erreurs ou qui gardait en lui des secrets inviolables. Laissant vivre à l'écran des thématiques jusqu'alors méprisées, l'adultère, l'avortement illégal, l'homosexualité, le sexe avant le mariage, ce cinéma dégagé de toutes les conventions imposées par les studios pouvait dès lors s'attaquer aux préjugés, aux tabous d'une société où les frustrations demeuraient le plus souvent larvées, refoulées et où la fiction avait pour fonction l'invitation au rêve et au fantasme. Ce réalisme nouveau dans le cinéma a été perçu en bien et en mal par les critiques et le public de l'époque. Certains préféraient le goût acidulé des comédies romantiques aux incursions de la caméra dans leurs foyers. Le vieil adage du cinéma qui fait rêver prenait là un sens tout particulier où les Britanniques se montraient peu enclins à voir leur propre vie à l'écran.

C'est donc en 1960 que la *New Wave* a été officiellement lancée avec la sortie du film de Karel Reisz, *Saturday Night and Sunday Morning*.

III) Deux œuvres fondatrices

Saturday Night and Sunday Morning, de Karel Reisz

Bien que *Room at the Top* (1958) ait été longtemps considéré comme le premier film de la *New Wave* britannique, c'est en réalité en 1960 que le paysage cinématographique va vivre les changements les plus marquants. Le film de Karel Reisz fera sensation à plus d'un titre. Sous l'œil de critiques conservateurs, son *Saturday Night and Sunday Morning* fera les frais d'une volée de bois verts en raison de ses partis-pris esthétiques et narratifs.

D'autres, déjà émerveillés par la période instaurée par le *Free Cinema*, y voit les premiers pas d'un mouvement créatif qui apporte un renouveau rafraîchissant. Le public britannique va se ruer en salles pour voir un film qui fait bouillonner les esprits et polémiquer les intellectuels de tous bords. Controversé pour son héros antisocial au comportement immoral et dont la relation avec une femme adultère ressemble à une mise à plat de tabous qui font frissonner, le film s'attirera les foudres mais aussi la curiosité d'une foule de Britanniques. Dans le rôle d'Arthur Seaton, Albert Finney est tout simplement génial. On peut presque parler du rôle de sa vie tant il est convaincant pour interpréter ce personnage, pendant britannique au Marlon Brando d'un *Tramway Nommé Désir*^{xi}.

Premier film dont les décors extérieurs ont intégralement été tournés sur des lieux réels, il fut aussi peu ou prou une des œuvres les plus influentes de l'histoire du cinéma britannique. Le choc né de la rencontre de l'œuvre avec la censure de l'époque reste dans toutes les mémoires et provoquera un regain d'intérêt chez nombre de Britanniques qui voient d'un mauvais œil les restrictions imposées à la liberté d'expression. Malheureusement, la censure gagnera en partie la bataille et imposera à Karel Reisz de modifier une quantité conséquente du script. *Out* tous les jurons et mots typiques du *tough guy* à la britannique... Sévère sur les mots, la censure laissera cependant passer une scène qui n'avait encore été filmée dans aucun film : dimanche matin, Arthur se réveille et dans un mouvement de caméra qui laisse présager du pire en termes d'atteinte à la moralité puritaine de l'époque, on le voit allongé aux côtés de la femme de l'un de ses collègues d'usine. Image choc qui a dû faire suer plus d'un mari, la censure a semble-t-il rageusement critiqué la scène sans toutefois la censurer dans son intégralité.

Arthur Seaton est un jeune ouvrier qui travaille dur six jours par semaine dans la très modestement dépeinte Nottingham. Il passe ses samedis soirs à s'amuser avec ses amis dans les pubs et clubs de danse de la cité ouvrière. Lors de discussions enflammées avec son meilleur ami et cousin ainsi qu'avec ceux qu'il n'aime pas, il n'hésite pas à exprimer sa colère contre le système et les frustrations qu'impose la société britannique à ses citoyens. Faisant souvent référence à ses parents, un couple tranquille enterré dans la routine, il refuse catégoriquement de céder aux appels du mariage et en prend même le contrepied en batifolant avec la femme d'un contremaître de l'usine. L'aliénation qui naît du monde du travail, l'enfermement dans des usines sales aux murs teintés de noir qui rendent l'esprit sénile avant l'heure, et la fatigue qui provoque chez la plupart la perte du rêve, désormais pris en charge par la télévision... le discours radical mis à l'image par Reisz a très certainement fait l'effet d'une bombe à l'époque.

Signe que les époques se suivent et ne se ressemblent pas, il a récemment été choisi pour figurer dans le club très fermé des 20 plus grands films de tous les temps du cinéma britannique par la prestigieuse British Film Academy...

Dans la relation qu'Arthur entretient avec Brenda, l'épouse adultère, il y a une démonstration franche de ce que la vie réserve à ceux qui se laissent piéger par le mode de vie que la société préconise. Calme plat d'une existence vouée à l'ennui. Disparition du désir charnel. Enfermement dans un schéma social typique duquel on ne peut plus s'extirper une fois trop d'années écoulées. Brenda est éprise d'Arthur mais celui-ci flotte sur la réalité comme un papillon au-dessus de l'eau : il refuse de trop s'approcher et de s'engager dans un tumulte qui risque de le noyer. Lorsqu'elle lui annonce qu'elle est tombée enceinte et qu'il n'y a pas de

doute possible sur l'identité du géniteur, Arthur sent le piège se refermer sur lui. Il essaiera de faire appel à sa tante pensant qu'elle sera capable de résoudre le « problème » avec une méthode d'avortement barbare... La grossesse fait ici office de piège à loup. L'avortement étant illégal et les méthodes de grand-mère ne fonctionnant pas, il doit se résoudre à prendre une décision. Il assumera la naissance de cet enfant quoiqu'en pensent les gens du voisinage et le mari de Brenda lui-même ne semble pas lui poser problème. Ce discours quasi grotesque d'Arthur est une attaque en règle au cheminement que prend tout être dans la réalité des hommes. Le schéma ancestral constitué de la rencontre, du mariage, de la grossesse et de la vie en couple jusqu'à ce que la mort sépare les époux est le symbole, selon Arthur, de toute l'arriération des gens qui vivent autour de lui.

L'histoire avec Brenda ne s'agissant que d'une amourette, il entretient parallèlement avec la très belle Doreen, une jeune femme rencontrée lors d'un passage au pub, une relation d'abord basée sur le mensonge et le simple désir charnel. Cette relation évolue avec le temps et l'ombrage qu'apporte la grossesse de Brenda renforce le mélange complexe d'émotions qui fait chavirer l'esprit d'Arthur. Arthur, depuis le début du film en quête d'une liberté absolue, utilise les êtres qui gravitent autour de lui à des fins personnelles et ne songe guère à l'avenir. Il méprise la recherche de stabilité au centre des préoccupations des jeunes de son âge. L'argent, il le dilapide bien plus rapidement qu'il ne le gagne : il parie aux courses, paie des bières à tout le monde... Doreen remettra en cause cette philosophie de la vie et bien qu'Arthur sente une fois encore le piège se refermer sur lui, il cède aux désirs exprimés par la jeune femme. C'est cependant par le truchement d'un détail, une pierre qu'il lance sur un lotissement en construction, que le film se clôt. Arthur n'en a pas fini avec les faux

choix que lui laisse la société britannique. Il compte bien lutter. Dans la limite de ses forces.

Arthur Seaton

Le personnage d'Arthur Seaton a été créé par le romancier Alan Sillitoe. C'est après la lecture du roman que Reisz a décidé d'en faire un film. Elle a parlé du projet à Sillitoe qui s'est dit intéressé à une seule condition : qu'il adapte lui-même le roman. Il désirait superviser le passage de son personnage du papier à l'incarnation cinéma. Malgré toutes les précautions prises par l'auteur, l'élément essentiel de la réussite de l'adaptation a été sans aucun doute la découverte d'Albert Finney. Les responsables du projet ont trouvé en lui le réceptacle parfait pour accueillir les différentes dimensions du personnage. Les amateurs de cinéma des années 50 et 60 ne pourront pas rater les ressemblances étonnantes qui existent entre l'Arthur Seaton incarné par Albert Finney et le rôle que Marlon Brando jouera dans *The Wild One*^{xiii}. Il est intéressant de noter que ce dernier sera censuré au point d'être finalement interdit en salles en Angleterre jusqu'en 1968 en raison du message procommuniste qui y est intégré. Johnny Strabler (Marlon Brando) et Arthur Seaton^{xiii} sont semblables sur bien des points. Au-delà même des messages procommunistes qui hantent les deux récits, c'est leur faillibilité qui les unit.

Alan Sillitoe sera à l'origine de l'un des autres grands personnages de la *New Wave* britannique, le Colin Smith de *The Loneliness of the Long Distance Runner*. Ce film a ouvert la voie à d'autres du même genre qui favoriseront les tournages en extérieurs et se satisferont de moyens modestes. Le deuxième grand film de cette période est *A Taste of Honey*, le premier film britannique filmé intégralement dans des décors réels (intérieurs et

extérieurs).

***The Loneliness of the Long Distance Runner*, de Tony Richardson**

La raison pour laquelle nous avons privilégié le deuxième film de Tony Richardson tient principalement à la force du personnage principal. En adaptant une de ses nouvelles, Alan Sillitoe participait là à son deuxième long métrage en tant que scénariste^{xiv}.

La relation qui s'établissait depuis plusieurs années déjà entre de jeunes romanciers et des cinéastes venus du documentaire est intéressante à plus d'un titre. Les cinéastes se sont très vite rendus compte que le documentaire était un genre marginal et que l'impact en termes quantitatifs sur le public l'était tout autant, attirant au mieux des spectateurs qui, au même titre qu'eux s'interrogeaient sur les problèmes sociaux passés sous silence par les autres productions. Pour accéder à un réseau de distribution important, il n'y avait qu'une solution : passer par la fiction. Le choix des romanciers est lui aussi essentiel. Les représentants de la *New Wave* ont pris soin de s'adresser à leurs pairs littéraires. Le lien entre les *Angry Young Men* comme Alan Sillitoe, Shelagh Delaney ou encore Harold Pinter, et les cinéastes venus du *Free Cinema* est tout à fait logique et ce troisième film en donne la preuve, une fois de plus.

C'est en 1962 que cette nouvelle collaboration s'est mise en place. Reprenant certains traits d'Arthur Seaton, Sillitoe offre à Richardson un personnage dont la colère contre l'*establishment* semble sans limites. Cette attaque contre les privilèges d'un groupe de personnes restreint est symbolique de l'ensemble de la *New Wave*. Lutter contre l'ordre établi qui survit dans une société britannique que le cinéma a longtemps idéalisée, s'en prendre à l'imaginaire social qui nie la réalité des problèmes sociaux, voilà ce

qu'affrontent Richardson et Sillitoe.

The Loneliness of the Long Distance Runner raconte le destin de Colin Smith (interprété magistralement par Tom Courtenay, alors débutant), un délinquant juvénile qui doit passer quelques temps dans une maison de redressement. Ces lieux de détention sont alors appelés *borstal*^{xv} au Royaume-Uni. Colin est un jeune homme cynique, antisocial et très agressif. Le cœur empli de haine, il se révolte contre tout. La proxémique du personnage ainsi que les discours qu'il adresse à ceux qui le croisent font montre d'une constante agitation doublée d'un talent pour l'irrévérence verbale. En cela, il évoque rapidement le personnage d'Arthur Seaton, enclin lui aussi à l'agression verbale déraisonnée et dédagée des ambages de la bienséance.

Le centre est dirigé par le *Ruxton Towers Reformatory Governor*^{xvi}, incarné à l'écran par Michael Redgrave. Homme de grande dignité et personne qu'il convient de respecter, il encourage les détenus du centre à s'entraîner à la course de fond afin de faire bonne figure lors d'une compétition contre une école publique. La confrontation des deux mondes, symbole du clivage qui existe entre les différentes couches de la société britannique, s'annonce comme le lieu d'une lutte féroce.

Très vite, le directeur remarque le talent naturel de Colin. Il le choisit pour représenter le centre lors de la compétition. Au choix logique réalisé par le directeur, avec la part d'opportunisme qui accompagne ce genre d'initiative, répond la rébellion violente de Colin. Les jours passant, le jeune homme s'assagit mais la relation qu'il entretient avec le directeur est mal perçue par ses codétenus. La naissance des jalousies met en lumière le fonctionnement opportuniste de la société. Le talent n'est pas marqué socialement et il n'est pas non plus inscrit dans une recherche de la justice.

C'est par le plus grand des hasards que Colin se retrouve projeté dans un monde où les portes s'ouvrent soudain à lui.

Colin est le fils aîné d'une famille qui compte six membres. Issu de la classe ouvrière, il assiste au spectacle d'une mère qui s'épuise chaque jour au travail et d'un père très malade qui refuse de prendre ses médicaments. L'abandon mortifère qui touche ce père désabusé met en scène une fois encore le délitement du schéma de la famille nucléaire au Royaume-Uni. Colin ne réagit pas violemment à cette situation. Il préfère fuir la maison et passer son temps à commettre de petits larcins en compagnie de son ami Mike.

La colère intestine de Colin n'éclatera vraiment qu'à la mort de son père et lorsqu'emménage, mettant définitivement fin au schéma familial classique, le nouveau petit-ami de sa mère. En observant sa mère attendre avec impatience l'argent qu'annonce la mort de son mari, Colin prend conscience de la froideur crue qui s'était établie entre ses parents. C'est à la suite d'une dispute violente entre Colin et son beau-père que Mike et lui décident de cambrioler une boulangerie. La police remonte très vite la piste et Colin est envoyé en maison de redressement.

Colin Smith, portrait d'un cynique

La narration est construite sur des *flashbacks* qui nous éclairent, petit à petit, sur les raisons de sa présence dans le centre. La rencontre entre Colin et le champion de l'école publique se déroule sans accrocs, tous deux conscients du déterminisme social auquel ils doivent leur statut. Le réalisateur joue pleinement avec les attentes des spectateurs. Il refuse de laisser la confrontation sportive être gâchée par une opposition d'ordre social préférant s'attarder sur la maturité des deux jeunes hommes.

La course commence, amenant le dernier *flashback* du film. La pirouette narrative de Richardson se met en place peu de temps avant le dénouement. La course de fond devient un moment privilégié pour lui. Il peut librement réfléchir à sa situation : issu d'un milieu qui ne lui laisse aucun avenir, dans une famille décomposée qui reflète cyniquement l'état de délabrement qui frappe son groupe social, il prend la décision de perdre la course. Conclusion logique d'une existence vouée à l'échec, il refuse de jouer les faire-valoir d'un instant pour le directeur. Représentant faussement privilégié d'une génération désillusionnée, Colin est tout aussi conscient de l'inaccessibilité du bonheur qu'Arthur Seaton dans *Saturday Night and Sunday Morning*.

L'errance de la jeunesse britannique et son vagabondage dans une société qui n'a rien à lui offrir est au centre du récit de Sillitoe. C'est un matin pluvieux que Sillitoe en voyant au loin se profiler la silhouette d'un coureur de fond lance sans attendre les mots du titre sur une feuille de papier. Il ne la retrouvera que quelques années plus tard alors qu'il dévorait un grand nombre de livres sur les *borstal* et autres centres de détention pour adolescents.

Le personnage de Colin possède la même profondeur que ceux qui ont été précédemment mis en scène dans les œuvres de Reisz et d'Anderson. Leur richesse vient de l'observation très précise du milieu dans lequel ils évoluent. Tous en décalage par rapport à la génération de leurs parents, ils incarnent un renouveau sacrifié au profit de l'ordre établi. Le *flashback*, procédé narratif résolument classique, permet d'exposer efficacement les raisons du mépris que Colin ressent envers la société. La maladie du père, enrayant d'emblée la mécanique de stabilité – dans laquelle tout père est soutien de famille – et son refus de se soigner, la lente et douloureuse désagrégation du noyau familial, l'indifférence des frères et sœurs... c'est

comme si tous les symptômes du mal se concentraient dans le regard de Colin.

Son seul véritable ami, Mike, l’emmène dans le monde de la délinquance, seule alternative au refus de s’enfermer dans un ordre social qui ne fonctionne pas. De cette désillusion permanente naît le sentiment antisocial de Colin. La rencontre avec Audrey, dont il tombera amoureux, ne change rien à la donne. Il se sait déjà condamné à un avenir qui offre pour seule assurance la déliquescence inévitable du couple et la négation de toutes les ambitions qui l’assaillent.

À bien des égards, on peut dire que Colin fait office de personnage-bilan de la *New Wave*. Il résume à lui seul toute la colère contenue dans le cœur de cette génération perdue.

Conclusion

1962 est une année qui laisse entrevoir la fin de la *New Wave*, même si celle-ci ne s’officialise qu’en 1963, avec le méconnu *Tom Jones* de Tony Richardson. *The Loneliness of the Long Distance Runner* est sans conteste un film-charnière qui établit un pont entre les débuts polémiques de la *New Wave* et la lente mais franche acceptation de ses idées. Les acteurs de ce mouvement savent que les révolutions ne durent qu’un temps, comme partout ailleurs dans le monde mais ils sont aussi conscients qu’elles ouvrent la voie à d’autres. Leurs successeurs, même s’ils ne sont liés à aucun mouvement profiteront dès lors de la tombée des limitations esthétiques et thématiques. Tony Richardson faisait partie des cinéastes pionniers de la *New Wave* qui voulaient que le mouvement marque son époque en peu de temps et pour parvenir à ses fins, il multipliera les projets, en tant que

producteur d'abord puis comme réalisateur. Ce dynamisme a été associé à une forte volonté de lancer au visage des spectateurs une réalité sociale qui était jusqu'alors recluse. L'importance de l'entrée dans la fiction du réalisme documentaire du *Free Cinema* ne s'arrêtera pas à la *New Wave*. Quelques années auront en effet suffi à remettre en question tout un pan de l'imaginaire des spectateurs. Le public populaire qui allait à la conquête des salles de cinéma a enfin eu le loisir de voir s'étaler devant ses yeux le quotidien qui l'assomme. Présentée sans concession ni langue de bois, la description de cette vie vouée au travail et au refoulement d'ambitions irréalisables prend une nouvelle dimension une fois passée au crible de personnages qui remettent tout en question.

La *New Wave* connaîtra le même sort que l'ensemble des mouvements de révolte dans le monde du cinéma. Elle disparaîtra par manque de financements^{xvii} mais aussi en raison de la popularité croissante de la télévision. En effet, les ménages s'équipent de plus en plus et la pratique cinéma commencera à décliner très sérieusement peu après le début des années 60. Les séries télévisées, qui privilégient elles-aussi le réalisme serviront cependant de relais à ce mouvement contestataire. En changeant le paysage cinématographique, les représentants de la *New Wave* ont ouvert la voie à bien d'autres réalisateurs qui s'engageront dans des luttes comparables. Mike Leigh, Stephen Frears, Ken Loach sont tous des descendants de ces cinéastes pionniers. Leurs films ont tous une portée sociale critique qui ne dément pas l'héritage de la *New Wave*. Ce genre cinématographique est devenu tellement populaire que ses œuvres sont les seules véritablement exportées. Il n'est pas un seul domaine du cinéma britannique qui ne soit traversé de remarques au vitriol : les récents succès de *Trainspotting*^{xviii}, *The Full Monty*^{xix} ou de *Brassed Off*^{xx} sont la preuve que le genre a évolué,

redéfinissant le concept même de comédie. Nombreux sont les critiques à en parler d'ailleurs comme d'un type très spécifique : la comédie britannique.

Les deux films que nous avons sélectionnés pour cette recherche nous ont semblé être le choix le plus logique dans la mesure où ceux-ci ont été pionniers. La réédition récente de ces longs-métrages par le *British Film Institute* nous conforte dans cette décision. Il peut cependant paraître injuste de n'avoir pas traité d'autres œuvres tout aussi importantes en regard de l'histoire du cinéma britannique. Nous avons par conséquent ajouté à cet article une filmographie sélective qui offre d'autres possibilités.

Filmographie sélective

- * 1958 : *Les Corps sauvages (Look Back in Anger)* de Tony Richardson
- * 1959 : *Les Chemins de la haute ville (Room at the Top)* de Jack Clayton
- * 1960 : *Samedi soir, dimanche matin (Saturday Night and Sunday Morning)*
de Karel Reisz
- * 1960 : *Hell is a City* de Val Guest
- * 1961 : *Un goût de miel (A Taste of Honey)* de Lindsay Anderson
- * 1962 : *Un amour pas comme les autres (A Kind of Loving)* de John Schlesinger
- * 1962 : *La Solitude du coureur de fond (The Loneliness of the Long Distance Runner)* de Tony Richardson
- * 1963 : *Le Prix d'un homme (This Sporting Life)* de Lindsay Anderson
- * 1963 : *Billy le menteur (Billy Liar)* de John Schlesinger
- * 1963 : *Tom Jones (Tom Jones)* de Tony Richardson
- * 1964 : *Quatre garçons dans le vent (A Hard Day's Night)* de Richard Lester
- * 1965 : *Darling* de John Schlesinger

- * 1965 : *Le Knack... et comment l'avoir (The Knack ...and How to Get It)* de Richard Lester
- * 1966 : *Cathy Come Home* de Ken Loach (sous le pseudonyme Kenneth Loach)
- * 1969 : *Kes* de Ken Loach

Bibliographie

Ouvrages

- Jean Breschand : Documentaire, l'autre face du cinéma aux éditions des Cahiers du Cinéma, collection Les Petits Cahiers.
- John Hill : Sex, Class and Realism, British Cinema 1956–1963, aux éditions BFI (The British Film Institute).
- Marc Ferro : Cinéma et Histoire, collection Folio Histoire.
- Ushida Ayami : ATG Eiga Shinjuku (ATG映画新宿), aux éditions D. Bungaku Kenkyukai (D文学研究会).

Articles

- Colin Young and Tony Richardson : An Interview in Los Angeles, Film Quarterly, volume publié durant l'été 1960 par l'Université de Berkeley (University of California Press).
- Alan Burton : The Emergence of an Alternative Film Culture : Film and the British Consumer Co-Operative Movement before 1920, Film History, Vol.8 No.4, 1996.
- Gavin Lambert : Notes on the British Cinema, Film Quarterly, automne 1956.
- Susan Barber : Bad Timing/ A Sensual Obsession by Nicholas Roeg, Film Quarterly, automne 1981.

- BFI Source Guide : 1960's british cinema, BFI
- Beverle Houston et Marsha Kinder : The Losey-Pinter Collaboration, Film Quarterly, automne 1978.
- Rachel Thunder : The Loneliness of the Long Distance Runner, Study Guide, Fresh Film Festival.
- Lindsay Anderson et Humphrey Jennings : Only Connect : Some Aspects of the Work of Humphrey Jennings, Film Quarterly, hiver 1961–1962.
- Peter Cowie et Lindsay Anderson : An Interview with Lindsay Anderson, Film Quarterly, été 1964.
- Allan Lovell : The Unknown Cinema of Britain, Cinema Journal, printemps 1972.

ⁱ Tony Richardson déclare, dans une interview accordée au Film Quarterly de l'été 1960 : "Films ought to cost the sort of money that they cost in France, but in fact England has half been caught up in an American tradition, and although their films of course do not cost as much as here, they still cost far too much, for the size of the country, and for the amount that they can take back".

ⁱⁱ « Aucun film ne doit être trop personnel. L'image parle. Le son amplifie et commente. La taille est sans importance. La perfection n'est pas un but. Une attitude signifie un style. Un style signifie une attitude. »

ⁱⁱⁱ « Anderson coined the term *Free Cinema*, a reference to the films having been made free from the pressures of the box-office or the demands of propaganda. »

^{iv} Karel Reisz et Tony Richardson ont réalisé en 1955 ce documentaire à propos d'un club de Jazz au nord de Londres.

^v Documentaire réalisé par Karel Reisz en 1958 qui traite d'un club de garçon au sud de Londres.

^{vi} Walter Lassally (né le 18 décembre 1926) est un directeur de la photographie britannique né en Allemagne. Il s'impliquera dans le mouvement du *Free Cinema* dans les années 50 et participera de façon très influente à la *New Wave*.

^{vii} *Samedi soir, dimanche matin (Saturday Night and Sunday Morning)* est un film

britannique réalisé par Karel Reisz, sorti en 1960.

^{viii} Tous les trois ont été des figures importantes des magazines Sequence et Sight and Sound.

^{ix} Alan Sillitoe (né le 4 mars 1928) est un écrivain britannique qui a été rapidement classé par la critique dans la catégorie des “*Angry Young Men*”. Sillitoe refusera cette appellation.

^x Auteure de la pièce *A Taste of Honey* écrite lorsqu’elle n’avait que 18 ans.

^{xi} Un tramway nommé Désir (*A Streetcar Named Desire*) est une pièce de théâtre de Tennessee Williams, jouée pour la première fois en 1947 et pour laquelle il a remporté le prix Pulitzer en 1948. L’adaptation de la pièce sera réalisée par Elia Kazan, en 1951 avec Marlon Brando dans le rôle principal.

^{xii} *L’Equipée sauvage* (*The Wild One*) est un film américain réalisé par László Benedek, sorti le 30 décembre 1953.

^{xiii} Quelques-unes des nombreuses répliques du personnage incarné par Albert Finney :
“I take a tip from the fishes, never bite unless the bait’s good. I won’t get married till I’m good and ready.”

“That’s what all those silly laws are for, to be broken by blokes like us.”

“I work for the factory, income tax and the insurance already, that’s enough for a bit. They’re up you right, left and centre. After they’ve skinned you dry you get called up to the army and get shot to death.”

“Look I’ll go and see me Aunt Ada, she’ll know what to do, she’s had 14 kids of her own and I’m sure she’s got rid of as many others.”

“You shut your bleeding rathole ratface!”

“Cause she’s a bitch and a whore, she’s got no heart in her - she’s a swivel-eyed get.”

“They’d beat me right enough. Still, I had me bit of fun. It’s not the first time I’ve been in a losing fight, won’t be the last either I suppose.”

“Mam called me barmy when I told her I fell of a gasometer for a bet. But I’m not barmy, I’m a fighting pit prop that wants a pint of beer, that’s me. But if any knowing bastard says that’s me I’ll tell them I’m a dynamite dealer waiting to blow the factory to kingdom come. Whatever people say I am, that’s what I’m not because they don’t know a bloody thing about me! God knows what I am.”

“Don’t let the bastards grind you down!”

“I’m out for a good time - all the rest is propaganda!”

^{xiv} Il est déjà responsable du roman et du scénario de *Saturday Night and Sunday Morning*.

^{xv} Il s'agissait d'un type de maison de redressement spécifique au Royaume-Uni dirigée par les Services Pénitentiaires pour des délinquants juvéniles accusés de crimes graves. Le mot est aujourd'hui péjoratif et nombre de Britanniques continuent de l'appliquer aux institutions dont le but est proche de celui des *borstal*. Les délinquants pouvaient être intégrés dans ces maisons de redressement jusqu'à l'âge de 23 ans.

^{xvi} L'expression officielle utilisée pour qualifier le directeur du centre.

^{xvii} Les financements étaient souvent d'origine américaine.

^{xviii} Danny Boyle, 1996.

^{xix} Peter Cattaneo, 1997.

^{xx} Mark Herman, 1996, en France intitulé *Les Virtuoses*.