

P R E M I E R P L A N

JEUNE CINEMA
ANGLAIS





Jacques Belmans

Jeune cinéma anglais

Sommaire

Note de l'éditeur, 2 — de l'auteur, 4.

I L'Angleterre bien tranquille ou ce cher passé, 5 —
II Une brutale remise en question : des « Young angry men » au « Free cinema », 9 — III Traditions et constantes, 17.

IV Tony Richardson, 26 (**Un goût de miel** 29, **La solitude du coureur de fond** 32, **Tom Jones** 37, **Le cher disparu** 39) — V Lindsay Anderson, 43 (Courts métrages, **Every day** 45, **Sporting life** 46) — VI Karel Reisz (**Samedi soir dimanche matin** 48, **La force des ténèbres** 52, **Morgan** 57) — VII Peter Brook, 58 (**Moderato Cantabile** 58, **Sa Majesté des mouches** 60) — VIII Jack Clayton, 61 (**Les chemins de la haute ville** 62, **Les Innocents** 110) — IX Desmond Davis, 63 (**Une fille aux yeux verts** 63) — X Clive Donner, 64 (**The caretaker** 64, **What's new Pussy cat** 65) — XI Bryan Forbes, 67 (**La chambre en forme de L**, 68) — XII Richard Lester, 69 (**Le Knack** 70, **Help** 78) — XIII Lorenza Mazetti, 82 (**Together** 82) — XIV John Schlesinger, 83 (**A kind of loving** 84, **Billy Liar** 86, **Darling** 87) — XV Anthony Simmons, 87 (**Quatre heures du matin** 87).

XVI Une fonction de constat, 92 — XVII Expérimentations diverses, 100 (James Broughton 100 - **It happened here**, 103) — XVIII Le cinéma d'animation, 104 — XIX Comme si rien ne s'était jamais passé, 106 (Sidney Furie, 108) — XX L'épouvante et l'anticipation, 109 (**Le voyeur** 112, **Le village des damnés** 112) — XXI James Bond ou le mythe, 113 — XXII Les superproductions, 117.

Esquisse d'un bilan, 119 — Notes, 123 — Bibliographie, 125.

Photo ci-contre : Paul Jones dans **Privillage** de Peter Watkins.

Si vraiment ils sont snobs, toujours à la mode, aujourd'hui comme hier et comme après-demain, autant leur dire, aux Anglais : outre-Manche, sur le continent, ils n'ont jamais bien été dans le vent.

Griefs généraux : avec l'aide, c'est un comble, de l'église catholique, ils ont brûlé Jeanne d'Arc ; ils osent soutenir qu'un Shakespeare est plus tragique que notre Racine ; on n'en aurait fait qu'une bouchée à Waterloo si Grouchy n'avait pas été retardé, et Napoléon eût enfin imposé le système métrique dans leur île, au lieu d'être emprisonné dans un réduit plus petit que la Corse ; ils soutiennent qu'à Trafalgar, le bateau de l'amiral Nelson n'a pas été coulé par « le Redoutable » ; ils ne boivent qu'à heures fixes, quittent Dunkerque avant tout le monde mais veulent quand même entrer dans le Marché Commun et, par leurs cousins d'Amérique, nous envoient mildiou, phylloxera, mazout. Ils sont persuadés que tous les Français mangent des grenouilles (alors qu'elles ne sont bonnes qu'ici, en Dombes), que toutes les Françaises sont rousses et légères — et pourtant qui, sinon Dior, allongea la jupe ? Bref, comme il est dit dans SOUS-TITRE ANGLAIS, court-métrage ethnographique rapporté de Londres par l'expédition André Collombet, ils sont « un peu anglais, quoi ».

Griefs particuliers : **Brève rencontre** nous a assez ennuyé dans les ciné-clubs... (toute l'époque, bien sûr, fut triste pour le cinéphile : ce n'est pas STAZIONE TERMINI ou VOYAGE EN ITALIE qui viendront s'inscrire en faux). Mais avez-vous tellement ri en revoyant LA VIE PRIVEE D'HENRI VIII ? Alexandre Korda ni Arthur Rank ne soulevèrent d'enthousiasme les spectateurs assidus de la rue de Messine quelque peu écrasés par les Grierson, Cavalcanti et autres réalistes des années sombres. Nous rêverions de confiance Humphrey Jennings, mais à part NOBLESSE OBLIGE et THE RAKE'S PROGRESS, que reste-t-il de ce temps-là, même si, pour étonner, l'auteur des CHAUSSONS ROUGES dirige LE VOYEUR ? (ne soyons pas injustes : EDGE OF THE WORLD du même Powell avait vingt ans d'avance).

Il fallut pourtant nous y faire. Les jeunes amis de MMF par le biais de Fischer et de la Hamer Co ; d'autres par la lecture de SEQUENCE, puis de CONTINENTAL — plus excitants que SIGHT AND SOUGHT, toujours resté un peu anglais, quoi — de J.P. Torok dans POSITIF ou du FILM EDITING de Reisz, ce n'est pas Resnais qui nous contredira ; tels, et pourquoi non, par l'intermédiaire de l'exilé Joseph Losey (devenu, voir ACCIDENT, plus anglais qu'un Hitchcock) ; quelques-uns par les court-métrages du Free cinema ; ceux-ci par le théâtre plus ou moins jeune et plus ou moins en colère (non sans retard, on joue à Paris Osborne, Arden, Pinter, Saunders, Wesker) ; ceux-là en « revisitant » le grand (méconnu) Laurence Olivier, ne serait-ce qu'à travers THE BEGGAR'S OPERA et THE ENTERTAINER ; certains en prenant mesure d'un auteur qui signe LES CORPS SAUVAGES, UN GOUT DE MIEL, LA SOLITUDE DU COUREUR DE FOND, TOM JONES, LE CHER DISPARU, MADEMOISELLE (qu'on découvrira...). L'un, en suivant la filière Swift-Butler-Peter Brook ; l'autre en lisant l'étonnant Lindsay Anderson ; les happy fews qui correspondaient avec Brunius, drôle de pistolet chargé au cœur de l'Angleterre ; d'autres comblés, en plus grand nombre, par les Beatles — encore que ce soit peut-être là vaguement Kipling, nostalgie, armée des Indes, tasses à thé, Agatha Christie, James Bond, châteaux hantés, chères vieilles choses ? N'oublions pas, pour boucler la boucle, une salubre redécouverte de l'école réaliste anglaise : il faut lire JEUNE CINEMA.

Un bilan s'imposait. Il est signé Jacques Belmans, bruxellois — on sait que l'on peut voir en Belgique grandes quantités de films — auteur d'essais sur les cinémas espagnols et américains pour la revue SYNTHÈSES, d'un recueil de poèmes (AUX CAPITALS TRAVERSEES PAR LA FOUDRE), d'un essai sur Ayguelparse (coll. Poètes d'Aujourd'hui).

Nous souhaitons naguère que le cinéma polonais ne glisse pas sur la pente de la dépolitisation (désintérêt pour la vie de la cité) — hélas ! Souhaitons encore, aujourd'hui, qu'un pseudo réalisme à la mode n'entraîne pas trop le jeune cinéma anglais du côté des CUISINE (le film) ou des GYORGY GIRL, mais gardons-lui gré de nous avoir donné en quelques années, des SAMEDI SOIR, COUREUR DE FOND, SPORTING LIFE, MORGAN, et Donner, et Lester, et Watkins : faire THE WAR GAME, puis PRIVILEGE est, pour le coup, d'un auteur.

C'est tout de même autre chose que notre petite Nouvelle Vague, isn't ? Et si par hasard vous hésitez pour répondre à cette question, soyez sûrs que ce que l'on nomme la N.V. française sait fort bien, elle, que tout ce qu'est parvenu à imposer un grand renfort de publicité ne tiendra pas dix ans. Much ado about nothing. Tandis que finalement, comme d'habitude, l'Angleterre tiendra.

Bernard Chardère

Le lecteur ne trouvera pas ici une nomenclature des films produits par ce qu'il convient d'appeler « le nouveau cinéma », terme au demeurant assez flou et plus ou moins extensible selon l'angle de vision où se place le critique. De même, ne seront retenus ici qu'un certain nombre de réalisateurs anglo-saxons parmi les quelque 350 noms répertoriés au départ. Dans le cadre de cet ouvrage, l'auteur n'a pu se permettre de développer d'une manière détaillée les circonstances économiques, financières, sociologiques et politiques qui ont favorisé l'éclosion d'une renaissance du cinéma anglais. Un tel travail eût nécessité des centaines de pages. Replacé dans la perspective de cette collection, il serait devenu, en définitive, tout au plus un catalogue. En réalité, l'auteur n'a d'autre ambition que de mener ses lecteurs en promenade à travers le cinéma britannique contemporain et il prend la permission de s'arrêter plus longuement devant telle ou telle œuvre préférée pour sa liberté de création, sa valeur artistique ou sociale. Il en résulte un certain nombre d'omissions volontaires et d'autres qui ne le sont peut-être pas. Au demeurant, la critique objective est un leurre et nous avons conçu ce livre à l'intention de l'amateur au sens noble du mot, du spectateur curieux de nature plutôt qu'à celle du spécialiste chevronné. Les lignes de force que nous tentons de dégager à partir d'une matière riche, complexe et fluctuante visent moins à grouper des familles de cinéastes qu'à prolonger dans le futur le cinéma anglais d'aujourd'hui.

Ce qu'il importe, c'est, en définitive, de signaler au passage les œuvres susceptibles de bien « vieillir » parce qu'elles rendent au mieux la sensibilité d'une époque et parce qu'elles témoignent de ce regard visionnaire qui crée l'originalité d'un film à nul autre semblable.

Jacques Belmans

L'auteur exprime ses remerciements à tous ceux qui lui ont apporté leur aide pour le présent ouvrage et tout particulièrement à M. Jacques Ledoux, Conservateur de la Cinémathèque Royale de Belgique, ainsi qu'aux membres de son personnel, à MM. André Thirifays, Roger Lejeune et Jean-Maurice Rosier.

I. - L'ANGLETERRE BIEN TRANQUILLE OU CE CHER PASSE.

« Regarde autour de toi. Peux-tu penser qu'il y ait une seule bonne raison de rester dans ce confortable petit coin de l'Europe ? Ne te fais pas d'illusions : personne ne viendra pour te laisser faire quelque chose ou essayer de faire quelque chose ici. Tu n'es personne, tu n'as pas d'argent, et tu es jeune. Et quand tu arriveras au bout, il est bien certain que tu ne seras encore personne, et que tu n'auras toujours pas d'argent. La seule différence, c'est que tu auras vieilli ! »

John OSBORNE
(« The Entertainer »)

Si nous assistons depuis quelques années à une véritable renaissance du cinéma anglais redevenu l'un des premiers au monde après avoir connu une période vouée à la routine, n'oublions pas que ce même cinéma connut une autre époque faste du temps de la **G.P.O. Film Unit** (1933-1941) et de la **Crown Film Unit** (1941-1951) qui, sous la direction successive de John Grierson et d'Alberto Cavalcanti, forment ce qu'il convient d'appeler « l'école documentariste anglaise » d'illustre mémoire. Eux-mêmes réalisateurs de talent, les vigoureux organisateurs rallièrent à leur cause un groupe important de documentaristes dont Basil Whright, Paul Rotha, Harry Watt, Pat Jackson, Edgar Anstey et Humphrey Jennings, sans oublier les étrangers appelés à collaborer étroitement comme Robert Flaherty ou Jiri Weiss. Certes et nous y reviendrons, le **Free Cinema** renoue, dans une certaine mesure, avec les méthodes de ces documentaristes mais, par contre, nous pouvons estimer que le cinéma anglais en tant qu'art vécut une période sombre de 1951 environ à 1961 aux yeux du cinéphile (1). Ces dates sont approximatives car, évidemment, il est permis d'avancer que l'éclipse fut de fort courte durée si nous tenons compte du fait que le **Free Cinema** naquit

en février 1956, date de la première représentation publique des films réalisés sous sa bannière. Lindsay Anderson proclama ensuite les buts de ce mouvement dans son vibrant manifeste de 1957. Cependant, il fallut attendre plusieurs années avant que de, confidentiel, ce mouvement ne conquît l'Europe grâce au long-métrage de Karel Reisz : **Saturday evening and Sunday morning** (1960). Ce film mit le feu aux poudres lorsqu'il remporta le Grand Prix du Festival de Mar del Plata en 1961 et apprit ainsi aux critiques étrangers l'existence fortement organisée d'un mouvement anglais indépendant. A l'égard de notre génération estudiantine (2), le cinéma anglais fit donc bien triste figure et il nous parut vivoter péniblement sur sa réputation acquise durant une dizaine d'années ce qui, tout de même, représente un laps de temps considérable, d'autant plus que les grandes œuvres documentaires antérieures rivalisaient dans l'art de demeurer invisibles sur nos écrans européens.

Pourquoi cette médiocrité quasi générale semblable à celle du cinéma germanique dont la renaissance, il est vrai, semble se manifester aujourd'hui après trente ans de silence ? C'est que le cinéma anglais avait perdu son indépendance tant sur le plan de la production que sur ceux de la distribution et, évidemment, de la création personnelle (3). La suprématie de Rank écrasait le 7^e art. Emprisonné dans le filet de cette omnipotente organisation, le cinéma anglais se voyait voué à la convention et à l'humour stéréotypé de la comédie tracée au cordeau ou encore soumis aux impératifs du film de guerre chargé d'exalter le courage et l'abnégation des soldats de Sa Gracieuse Majesté. Les témoignages brûlants et sincères des documentaristes avaient cédé le pas à la fabrication en série et aux recettes de cuisine. Quelques films d'humour « typique » (?) s'efforçaient de sauver la situation sans grand succès, car ils n'étaient que les descendants affaiblis des classiques du genre comme *Noblesse oblige*, de Robert Hamer

(1949) ou **L'Homme au complet blanc**, d'Alexandre Mackendrick (1950). Bref, la bonne vieille Angleterre commençait à nous excéder avec ses terrains de golf, sa prétentieuse gentry, ses manoirs fantomatiques pour rire, ses fameux gazons, ses colonels grotesques repliés des Indes avec thé, armes et Kipling, ses collègues fashionables, ses clubs ou « le monde où l'on s'ennuie » et son whisky à gogo ! Les peintres du joyeux dimanche anglais s'en donnèrent à cœur joie dans le rose bonbon et la guimauve pour le plus grand bénéfice de la balance des exportations. Ceci dit, Angus Wilson déclara : « L'humour défensif de l'Angleterre est une forme d'autodestruction » (4). Il y avait belle lurette que le cinéma anglais ne nous avait plus apporté aucune révélation à l'heure où tant d'œuvres intéressantes surgissaient un peu partout. Son fameux intimisme tournait au poncif depuis **Brève rencontre** (1945) de David Lean ou **The Browning Version**, de Anthony Asquith (1951) et chaque film pseudo-réaliste se couvrait de grisaille comme une toile se couvre de poussière. Quant au cinéma d'épouvante, il tenta de remonter la pente à partir de 1957 avec, notamment, les productions de Terence Fisher qui s'avérèrent assez inégales, mais il est vrai que, dans un contexte aussi réjouissant, elles pouvaient faire figure de films remarquables. Nous pourrions ajouter que la critique elle-même connut une période assez terne car la seule revue combative et valable postérieure à la guerre, **Sequence**, ne connut que 14 numéros, de 1947 à 1951, sous la courageuse direction de Lindsay Anderson, Gavin Lambert et Peter Ericsson. Qu'à cela ne tienne : **Sight and Sound** prendra la relève et défendra le **Free Cinema** avec autant d'âpreté que de talent. Fondant sa réputation à l'étranger sur d'insignifiantes comédies, le cinéma anglais semblait condamné à ne jamais nous décrire les réalités anglaises contemporaines tout comme le cinéma espagnol ne nous apprend toujours rien sur l'Espagne

excepté, comme d'habitude, dans les films de quelques « outsiders ». Comme l'écrivait Gavin Lambert (5) : « (Les comédies anglaises) sont populaires parce que conformes à l'idée de la mode que l'on se fait du cinéma... à la mode, mais leur style relève du procédé et non du pouvoir créateur... » Cette pertinente réflexion vaut, hélas, pour les innombrables tâcherons du cinéma anglais. Ne les citons pas : nous remplirions trois pages de noms oubliés dans quelques années et qui vont de Michaël Anderson à Herbert Wilcox en passant par l'inévitable Lee-Thompson ou le glacial Sir Carol Reed à l'heure où Mackendrick s'en allait réaliser l'un de ses meilleurs films (**Le Grand Chantage**, en 1957)... aux Etats-Unis ! De cette énorme production commerciale surnagent, sans doute, des films honnêtes, habiles, consciencieux ou même intéressants et nous ne dénierons pas des qualités certaines au David Lean du **Pont sur la rivière Kwai** (1957), non plus qu'au **Timeslip**, de Ken Hughes (1955) ou à **La Mer cruelle** (1953), de Charles Frend. Cependant, ces films ne ressortissent guère au domaine de la création. Ils n'ont certes rien de déshonorant, mais ils se bornent à constituer d'honorables productions commerciales. Une œuvre retient notre attention et marque notre sensibilité lorsqu'elle enferme une vision des êtres ou de l'époque et non pas lorsqu'elle vient confirmer ce que nous savions déjà ou lorsque ses pouvoirs s'avèrent purement récréatifs en mettant les choses au mieux. Jeter la pierre aux films susceptibles de divertir le public sans l'avilir ou l'abaisser ressort à adopter une attitude imbécile, mais notre propos ne consiste pas à traiter ici du tout-venant cinématographique ou de la psychologie du spectateur.

Il nous faut bien convenir que la période incriminée nous donna peu de films susceptibles de laisser une trace dans l'histoire d'un art et même un Sir Michaël Balcon qui avait pris en 1938 la tête des studios d'Ealing pour grouper autour de lui les jeunes talents les plus

intéressants de l'époque (Mackendrick, Cornelius, T.E.B. Clarke, Crichton, Dearden, etc...) dut vendre son studio en 1955 à la branche T.V. de la B.B.C. pour émigrer aux studios d'Elstree en tant que producteur indépendant (sic) travaillant pour... la Metro-Goldwyn-Mayer avant de laisser tomber les bras en 1958. Pas de réalisateurs susceptibles de trancher sur le lot, pas d'organisation, pas de théoricien, pas de personnalités capables d'amener une réaction ? Si, mais la chose se prépare dans l'ombre. Les sources sont multiples. Une poignée d'hommes entendent rompre en visière avec cette bureaucratie de la caméra. Il faudra quelques années encore avant que le public ne connaisse leurs noms. La bataille sera alors gagnée. Quoi de plus caractéristique dans une Angleterre en état de léthargie que cette constatation du jeune ouvrier Arthur Seaton mis en scène par Karel Reisz dans **Saturday evening and Sunday morning** :

« Mais quand je vois où mène l'apathie de gens comme maman et papa : la télévision et le paquet de cigarettes, je sais que j'ai raison. C'est là où vous en arrivez quand vous refusez la bagarre. C'est ce qu'adorent le gouvernement et les chefs d'équipe à l'usine. Ça leur permet de faire de vous ce qu'ils veulent. »

II. - UNE BRUTALE REMISE EN QUESTION DES « YOUNG ANGRY MEN » AU « FREE CINEMA »

« This is the world. Have faith. »

Dylan THOMAS

(« Introduction au premier programme
du Free Cinema »)

« Mais ils sont quand même des milliers dans tout le foutu pays, dans les boutiques, dans les bureaux, dans les gares, les voitures, les maisons, les pubs, de ces mecs de bien-pensants, comme toi et eux, toujours à l'affût d'irréguliers comme moi et

nous autres, tout prêts à décrocher le téléphone pour appeler les flics dès qu'on a fait un faux pas.»

Allan SILLITOE
(« La Solitude du coureur de fond »)

La réaction de cette nouvelle génération sera unanime, mais elle sera la résultante de la révolte des intellectuels qui se rattachent à diverses disciplines d'expression et non pas seulement de la prise de position des fondateurs du **Free Cinema**.

En ce qui concerne au moins les grandes villes industrielles qui concentrent un énorme pourcentage de la population anglaise, l'évolution des idées et des mœurs a été plus rapide durant ces dix dernières années que durant un siècle de calme victorien, de protectionnisme économique, de puritanisme triomphant, de Commonwealth et d'impérialisme hautain. Il ne nous appartient pas d'analyser ici les causes de ce bouleversement qui, dans une large mesure, affecta tout l'Occident, mais en Angleterre, le contraste frappe particulièrement aujourd'hui l'étranger qui foula son sol peu après la seconde guerre mondiale. L'observateur constate qu'une nouvelle génération intellectuelle a accéléré le processus de désintégration des us et coutumes traditionnelles et qu'elle continue à s'en prendre avec hargne au mode de vie adopté par les générations précédentes. En réalité, elle entend déboulonner ce système qui s'appelle l'ESTABLISHMENT, c'est-à-dire la mainmise sur la population entière par une minorité privilégiée groupant l'aristocratie et la haute finance ainsi que les cadres supérieurs de l'armée, de la police et de l'Eglise. Nous ne nous rallierons cependant pas à ceux qui dénie le moindre mérite à cette noble, honorable mais vétuste institution. Chaque chose dure son temps et il n'est pas contestable que, puissante force d'unification d'une nation, l'ESTABLISHMENT n'ait permis à l'Angleterre tout entière de résister aux assauts du nazisme avec une énergie aussi farouche. Cependant, un mécanisme aussi rigide ne pouvait plus combler les aspirations au

bonheur d'une masse anonyme groupant non seulement ce qu'il convient d'appeler le peuple, mais aussi les intellectuels, les enseignants, les petits commerçants et les indépendants peu servis sur le plan de la liberté individuelle, mal rémunérés et, de ce fait, impitoyablement ravalés en bas de l'échelle sociale. Ceux qui, à partir de 1950, relevèrent le gant et s'attaquèrent au puritanisme, au culte imbécile de la Tradition et à l'écrasement de l'individu par une oligarchie financière, reçurent le nom de « young angry men », appellation plus précise et plus heureuse que celle de « nouvelle vague » lancée au hasard en France quelques années plus tard. Ce mouvement rallia aussi bien des dramaturges, des romanciers, des poètes, des nouvellistes que des sociologues et des hommes politiques. Citons John Osborne qui fit figure de chef de file et dont les œuvres sont suffisamment connues, Arnold Wesker (**Racines**), Willis Hall et Keith Waterhouse (**Billy-le-Menteur**), Shelagh Delaney (**Un goût de miel**), Alun Owen (**Promenade au parc**), Harold Pinter (**The Caretaker**), Dorothy Lessing, John Braine (**Les Chemins de la haute ville**), Iris Murkock, Colin Wilson, John Wain, Kingsley Amis et Allan Sillitoe (**Saturday evening and Sunday morning**) parmi nombre d'autres sans oublier leur devancier, le Angus Wilson de **L'Appel du soir** ou des **Quarante ans de Mrs Eliot**. L'énoncé du seul titre de l'une ou l'autre de leurs œuvres marquantes permet de s'apercevoir combien le nouveau cinéma allait s'en inspirer. Forcément moins publique, la besogne en profondeur fut le fait de sociologues dont Richard Williams (**Culture and Society**, en 1958), Richard Hoggart (**The uses of Literary**, en 1957), qui prirent le relais d'un grand précurseur en la personne de George Orwell (**England, your England**, en 1941). Aprement discutées, les idées et les théories de ces écrivains rencontrèrent une grande audience auprès de la jeunesse et entraînèrent une prise de conscience collective. Déjà George Orwell n'écrivait-il

pas : « L'authentique culture populaire anglaise va bien au-delà des apparences, ignorée ou regardée avec dédain qu'elle est par les pouvoirs en place. Une chose qui frappe dès qu'on regarde vivre les gens simples, surtout dans les grandes villes, c'est leur absence de puritanisme. Ils se révèlent être des joueurs acharnés, boivent autant de bière que leur salaire le leur permet se complaisent en plaisanteries des plus crues et utilisent le langage le plus ordurier qu'il est possible d'employer. Et, cependant, leur sensibilité reste profondément imprégnée de christianisme tout en ignorant même jusqu'au nom du Christ. Le culte de la puissance qui est la nouvelle religion de l'Europe et qui pourrit l'intelligentsia anglaise n'a jamais infecté les simples gens » (6). A lire cette remarque, on ne saurait s'empêcher d'évoquer le langage de Shakespeare et de l'époque élisabéthaine ! Si, de l'œuvre écrite en général, nous passons au cinéma, la leçon des spécialistes n'a pas été perdue pour un Lindsay Anderson. Le porte-parole du **Free Cinema** résume ainsi plusieurs textes antérieurs (7) : « Chez nous, le cinéma n'est pas considéré comme un art... L'artiste lui-même ne se prend pas au sérieux, résultat d'une longue tradition philistine. En outre, le cinéma présente l'inconvénient d'être un art essentiellement démocratique, ce qui ajoute au préjugé. Actuellement, le problème capital pour l'artiste et, en premier lieu, pour le cinéaste, me paraît être le suivant : comment survivre dans une société de masse ? Les hommes politiques méprisent plus ou moins les arts et encore plus le cinéma. Tant qu'ils ne respecteront pas l'artiste tout autant que celui-ci les respecte, les chances d'un art moderne populaire demeureront limitées. Le système économique paralyse toute libre création. Aujourd'hui, si l'on prétend effectuer une analyse sociale sérieuse des problèmes qui confrontent l'artiste dans la société, votre interlocuteur ou votre lecteur vous abandonne, terrorisé. La mauvaise application des principes marxistes

par le passé ne signifie pas qu'on doive rejeter toute responsabilité ». Du stade de ce constat désabusé, nous passerons bientôt à celui de l'affirmation agressive pour aboutir à une profession de foi sans équivoque.

Bref, la bataille s'engagea entre la tradition et la nécessité de ces « nouveaux modes de vie et de penser » qu'un Antonioni réclamait à l'autre bout de l'Europe dans une Italie également jugulée par une minorité dorée, ce qui prouve, encore une fois, qu'une telle lutte se déroule simultanément sur plusieurs fronts et qu'elle marque un tournant de notre civilisation. Les progressistes veulent libérer l'individu des mécanismes sociaux qui l'aliènent, rajeunir une société sclérosée et instaurer un relativisme moral qui nie les tabous et les impératifs religieux ou philosophiques. Peu leur chaut de partager le sort de **Jude l'Obscur** qui, sous la plume de Thomas Hardy, avouait : « Je ne suis après tout qu'une victime méprisable de cet esprit d'inquiétude morale et sociale qui fait tant de malheureux à notre époque » ou encore du Jimmy Porter de **Look back in Anger** (8), de John Osborne, s'écriant : « Je veux être une cause perdue ! »

L'action des « young angry men » réfuse, réfuse et réfuse encore. Essentiellement destructrice au départ, elle s'en prend aussi bien à l'ennui du dimanche anglais (**Look back in Anger**) qu'à la sottise de ses divertissements populaires (**The Entertainer**) et de ses récréations de masse (**O Dreamland**) en passant par la critique acerbe de l'éducation (**La Solitude du coureur de fond**), la laideur des villes (**Un goût de miel**) ou des lieux dits touristiques (**A kind of loving**). Elle dénonce également l'abrutissement de la foule par les loisirs sciemment utilisés dans ce but comme la T.V. dont se moquent cruellement et John Schlesinger (**A kind of loving**) et Tony Richardson (**La Solitude du coureur de fond**), sans négliger une autre de ses bêtes noires : le paternalisme des employeurs ironiquement souligné par John Schlesinger dans le même film. Petits détails ?

Tout est bon pourvu que le système craque. Ne nous leurrions pas : on n'attaque pas des abstractions par le truchement de la caméra. On prend des exemples à travers la vie quotidienne, des exemples simples et que tout le monde comprendra.

Ces films remettent donc en question le système social et ses multiples coordonnées. A travers eux sont également défendues la sensibilité et la vérité des humbles avec leurs défauts plus choquants que graves, avec leurs qualités plus solides que brillantes... Les individus issus du peuple redeviennent les vrais personnages du film, mais il ne saurait être question ici de misérabilisme, de populisme et, encore moins, de néo-réalisme. L'intention des auteurs consiste surtout à souligner les abus, les injustices et à renouer avec une conception humaniste à l'heure où « il devient de plus en plus clair qu'à une époque de génocide officiel, l'humanisme est une force positive, voire même subversive », comme l'écrit John Berger (9). Ces héritiers spirituels d'Oscar Wilde et de David Lawrence affirment une combativité qui ne les prédispose plus à jouer le rôle de victimes ou de scandaleux empêcheurs de danser en rond. En outre, le fait que l'évolution historique ravala la Grande Ile aux dimensions d'un pays comme beaucoup d'autres entraîna une déchirante révision des valeurs et aussi une étrange sensation de vulnérabilité dont les **young angry men**, ne manquèrent pas de tirer profit. Aujourd'hui, la Grande-Bretagne se défoule avec une remarquable ardeur et elle semble décidément appelée à tomber d'un excès dans un autre ! Cependant, sa jeunesse naguère vigoureusement muselée découvre, pour la première fois, son importance capable de faire entendre sa voix dans le concert des gens trop habitués à décider de son sort à sa place. De là à croire que notre civilisation moderne fondée, pour une large part, sur des impératifs de rentabilité, d'efficacité, de productivité et d'exploitation camouflée

du matériel humain soit en faillite, il n'y a qu'un pas qu'il importe toutefois de ne pas franchir.

« Nos films ont une attitude en commun. Implicite dans cette attitude est notre croyance à la liberté, à l'importance de l'individu et à la signification du quotidien. En tant que cinéaste, nous croyons qu'aucun film n'est jamais trop personnel... Peu importent les dimensions de l'écran. La perfection n'est pas un but en soi. Une attitude veut dire un style. Un style veut dire une attitude. » Telle est la profession de foi du **Free Cinema**, profession de foi inscrite dans le commentaire au programme de la première projection publique en février 1956 au National Film Theatre sous la houlette de Lindsay Anderson. Cette date peut donc être considérée comme celle de la naissance officielle du mouvement, naissance sanctionnée par le manifeste de Lindsay Anderson. En tant que co-fondateur et rédacteur en chef de la revue **Sequence**, puis de collaborateur régulier à **Sight and Sound**, Anderson se révèle être le premier théoricien du mouvement. Nous verrons plus loin en quoi consiste sa propre œuvre cinématographique. Cette fameuse séance comprit 3 films modestement réalisés en 16 mm, soit deux courts-métrages : **Momma don't allow**, de Karel Reisz et Tony Richardson et **O Dreamland**, de Anderson lui-même, et un moyen-métrage : **Together**, de Lorenza Mazetti. Naissance discrète comme on le voit, mais le public qui assista à cet événement allait, bien entendu, colporter la nouvelle et aider le **Free Cinema** à effectuer sa trouée grâce à l'action conjuguée de critiques à l'esprit indépendant et de jeunes cinéphiles conquis par cette vision neuve jetée sur leur nation. Parmi les critiques les plus attentifs qui combattirent en faveur de la nouvelle esthétique, relevons les noms de Penelope Houston, Ken Tynan, Richard Winnington, William Whitebast, Dilys Powell, C.A. Lejeune, Frieda Bruce-Lockart et Campbell Dixon dont la notoriété est certaine. Cependant, Lindsay Anderson

put compter sur l'appui inconditionnel de Gavin Lambert devenu rédacteur en chef de **Sight and Sound**. Ce dernier joua aussi un rôle important de critique et d'essayiste (nous lui devons des études remarquables), d'organisateur et d'érudit. Il fut le créateur de l'Index du British Film Institute et, en ce qui concerne le **Free Cinema**, il contribua largement à révéler l'existence du mouvement en France comme correspondant des **Cahiers du Cinéma**. Le troisième promoteur du **Free Cinema**, Karel Reisz, allait jouer un rôle encore plus important, voire décisif sur le plan de l'internationalisation du mouvement qui eût pu demeurer d'audience strictement nationale. Après divers essais dont **We are the Lambeth Boys**, il réalisa **Saturday evening and Sunday morning** (1960). Ce dernier film rencontra un tel succès à l'étranger que nombre d'observateurs à travers le monde saluèrent alors (1961) de concert l'existence du **Free Cinema**. Sans négliger les appuis qu'elles rencontrèrent, quatre personnes accomplirent donc un travail de préparation qui s'avéra décisif quant à la réussite finale du mouvement sur le plan de l'autonomie. En effet, le **Free Cinema** acquit une pleine indépendance lorsque Tony Richardson et John Osborne fondèrent une société de production (« WOODFALL FILMS ») appuyée par un réseau de distribution (« BRITISH LION »). C'était là le seul moyen de ne pas être étouffé par la dictature de Rank ou par celle de l'A.B.C., les deux uniques circuits de distribution anglais par ailleurs peu disposés à accepter de soutenir les intentions du nouveau mouvement. Par la suite, Richardson adapta au cinéma plusieurs œuvres des « young angry men » et collabora évidemment, lui aussi, à **Sight and Sound**. Nous pouvons considérer ainsi que Gavin Lambert fut l'animateur de la principale des deux revues qui constituèrent les tremplins du mouvement, que Lindsay Anderson fut le plus agressif et le plus brillant théoricien du **Free Cinema** et que Karel Reisz devint le responsable de la renommée

du groupe à l'étranger au niveau d'un large public. Quant à Richardson, il joua le rôle d'un homme d'affaires pratique en assurant au mouvement le maximum d'indépendance possible. A ceci, il faut ajouter, bien entendu, l'apport de leur œuvre personnelle. Autour d'eux, nous découvrons l'aide apportée par les **young angry men** directement intéressés à la propagation de ces films (et pour cause), une partie de la critique, des correspondants à l'étranger et des jeunes (ou moins jeunes) réalisateurs qui se rallièrent à cette bannière : Jack Clayton, Desmond Davis, Paul Dickson, Clive Donner, Maurice Elvey, Bryan Forbes, Peter Glushanok, Claude Goretta, Sidney Hayers, John Irvin, John Krish, Christopher Mason, Lorenza Mazetti, Christopher Miles, Denis Mitchell, Lloyd Reckord, John Schlesinger, Allan Tanner, Robert Vas, sans parler ni des précurseurs ni des inclassables ni des isolés qui, toutefois, subirent l'influence du **Free Cinema** et lui durent surtout la facilité de pouvoir s'exprimer plus aisément.

Cependant, quels que soient son indépendance d'esprit et le regard neuf qu'il jette sur la société contemporaine, le **Free Cinema** n'est pas issu de la seule volonté d'une poignée de convaincus car, en réalité, ces derniers subirent plus ou moins consciemment l'influence des grands aînés plutôt que celle d'écoles étrangères. Il n'y a jamais eu de génération artistique spontanée. Et lorsque Lindsay Anderson écrit : « Je veux rendre aux gens, aux simples gens et pas seulement aux HAPPY FEW, le sentiment de leur dignité et de leur importance, afin qu'ils puissent agir en fonction de ces principes... », il reprend à son compte une leçon provisoirement oubliée.

III. - TRADITIONS ET CONSTANTES

« Il est évident que le cinéma, en raison de ses qualités propres, est l'un des plus puissants moyens d'expression pour persuader et éclairer le public. »

Paul ROTH
(« Documentary Film »)

En réalité, si la volonté polémique du **Free Cinema** s'avère neuve, il n'en va pas de même de celle sur laquelle se fondent et ses sujets de prédilection, et partant son esthétique de la réalité aussi différente du réalisme que du néo-réalisme. La plupart des films du **Free Cinema** traitent du peuple ou de la petite bourgeoisie, c'est-à-dire d'une société privilégiée dont les membres constituent l'écrasante majorité numérique de la population de cette nation industrialisée. Nous reconnaissons là l'héritage de l'école documentariste anglaise dont l'apogée créatrice s'inscrit durant ces années de guerre qui lui donnèrent un essor extraordinaire. Faute de place, il ne nous appartient pas ici de décrire les différentes étapes que parcourut l'école documentaire à travers les appellations qu'elle prit successivement depuis l'E.M.P. (1929) jusqu'à la **Crown Film Unit** (1941), en passant par la **G.P.O. Film Unit** (1933), non moins que de relever les noms de ceux qui y collaborèrent. Deux grandes personnalités lui insufflèrent son dynamisme : John Grierson qui la dirigea de 1929 à 1939 avant de passer la main à Alberto Cavalcanti de 1939 à 1947. Nombre de réalisateurs qui en firent partie disparurent par la suite ou évoluèrent sagement vers le film de fiction commercial après avoir donné des œuvres intéressantes à l'optique strictement documentaire. Il n'en demeure pas moins vrai que l'école britannique nous valut quelques chefs-d'œuvre et influença les documentaristes du monde entier. La démarche de ces auteurs ressort à la détermination de John Grierson : « J'aime l'idée d'un art dramatique simple basé sur une information authentique. J'aime l'idée d'un art où la dramatisation dépend exactement de la profondeur avec laquelle l'information est interprétée » (10). Il s'agit donc bien là d'une démarche artistique : le réalisateur entend « médiatiser » l'information et la vision directe grâce à l'apport d'une réflexion personnelle portée sur l'événement. Il recourt aux exigences d'un montage capable

de conférer au matériau brut une signification essentielle en fonction, bien entendu, de sa propre interprétation de la réalité. « Le cinéma possède, par le truchement du montage, les possibilités d'explications les plus directes et la capacité de faire des exposés qui, s'ils sont présentés avec une compétence tirant profit de toutes les valeurs artistiques disponibles, possèdent des vertus persuasives absolument sans égales » précise Paul Rotha (11). Pour la majorité des spectateurs toutefois, les documentaires anglais décrivent la guerre et il est exact que l'Angleterre en guerre fut largement dépeinte par ces films exaltant la résistance commune. Ils constituèrent un encouragement moral des plus importants pour la population et illustrèrent la volonté de « faire du cinéma un art socialement utile » comme le précise encore Grierson. Elaborés selon cette optique, les films documentaires réalisés durant la guerre par les Anglais rendent un son très particulier. Ils regardent agir le peuple, mettent l'accent sur l'abnégation, le courage et l'esprit de sacrifice des individus anonymes et, s'ils dépeignent succinctement les ravages opérés par le conflit, ils s'en détournent toujours pour en revenir à l'humain. Nul attrait pour le spectaculaire : l'individu d'abord. Peu de propagande en fin de compte, peu d'idéalisations et de retouches « positives ». Rien de commun avec le lyrisme épique de leurs alter ego soviétiques. Une honnêteté exemplaire régira cette entreprise qui se moque pas mal de la légende, des grands faits d'armes, de la gloire et autres mythes. Il leur suffit de grignoter le quotidien, d'en dégager le caractère tragique à partir de faits aussi obscurs que le rôle joué par les pompiers londoniens durant le « blitz » (12), de 1940 sur Londres dans **Fires were started** (1943), de Humphrey Jennings qui réalise là un authentique chef-d'œuvre à partir d'un sujet pourtant saisi sous l'aspect de la routine et dépourvu du moindre panache épique ou dramatique. Le réalisateur dépeint la vie des pompiers, vie

aussi routinière au poste durant la journée qu'héroïque sans emphase sous les bombardements nocturnes, le tout additionné d'un humour qui en dit long sur la capacité de résistance d'un peuple. Humphrey Jennings (1907-1950) fut, sans conteste, un documentariste génial de la valeur d'un Flaherty quoique dans un registre différent. Mémorialiste d'un peuple en armes, il analysa l'âme de ce peuple plutôt qu'il ne décrivit l'histoire de ce dernier pour elle-même. A ce titre, **Listen to Britain**, **Target for to-night** (13), **Words for battle**, **Lili Marlene**, **Britain can take it**, sont des classiques du genre tandis que deux méditations plus désabusées à la fois graves et inquiètes (**A Diary for Timothy** et **Portrait de famille**) élèvent le documentaire au rang de l'essai sociologique et moral. Le **Free Cinema** n'oublie pas l'enseignement d'un artiste trop tôt disparu et Lindsay Anderson se plut à saluer Jennings en ces termes : « Ses films de guerre dureront parce qu'ils sont fidèles à leur époque, et à cause de l'intensité du sentiment qu'ils ne peuvent manquer de nous communiquer. Ils parleront pour nous à la postérité; ils diront : « Telle fut l'époque. Tels ont été les meilleurs d'entre nous ». De son côté, Philippe Haudiquet relève l'intérêt de cette œuvre lorsqu'il note (14) : « Toute l'Angleterre laborieuse, patiente, avec ses qualités, ses meilleures traditions, respirait dans les images qu'il manipulait avec hardiesse, jouant sur des contrastes, élaborant des actions parallèles avec son fidèle monteur Stewart Mac Allister », tandis que Nicole Védres lui rendra également hommage : « Humphrey Jennings était, il reste de ces hommes qui sentaient que, dans un monde plein de menaces, nous n'avons pas beaucoup de temps, nous n'avons pas l'éternité devant nous, et si nous voulons communiquer avec les gens, nous devons le faire vite. En un sens, le cinéma qui est pour d'autres un moyen « d'arriver » (à la renommée, à la fortune, au confort, je ne sais pas lequel) était pour lui presque un sacrifice ».

Quelle que soit l'importance de Jennings, il ne faut pas négliger pour autant les films réalisés par nombre d'autres documentaristes car les qualités au niveau de l'observation, de la description ou du montage ne manquent pas non plus à Max Anderson (**The Harvest shall come**), Edgard Anstey (**Enough to eat**), Bridge Cooper (**Children of the City**), Arthur Elton (**Housing problems**), Charles Friend (**La mer cruelle**), Sidney Gilliat (**Individual Pictures**), Gilbert Gunn (**A Tyneside Story**), Robert Hamer (**San Demetrio-London**), J.-B. Holmes (**Merchant Seamen**), Pat Jackson (**Ferry Pilot**), David Mac Donald (**Men of the Lightship**), Paul Rotha (**World of plenty**), Harry Watt (**Target for to-night**) (15), Basil Wright (**The Song of Ceylon**) et nous pourrions allonger la liste. Qu'il s'agisse en l'occurrence de documentaires « purs » ou de documentaires romancés, tous ces films contribuèrent à installer la réputation de l'esthétique « intimiste » du cinéma britannique pour le meilleur et pour le pire car c'est à elle que le cinéma de fiction dut de sombrer plus tard dans la grisaille sous prétexte d'exactitude descriptive et de minutie réaliste.

Cette école documentaire connut ensuite une éclipse mais, en réalité, les cinéastes anglais qui se récia- mèrent de son enseignement se relayèrent après la suppression du **Crown Film Unit**. Assez isolés, ces nouveaux venus ne se révélèrent que plus indépendants et leur souci de filmer sur le vif la réalité (fût-elle pénible ou déplaisante) les éloigne déjà de leurs devanciers. En effet, ces derniers consacrèrent leurs efforts soit à fouetter l'énergie du peuple anglais durant la guerre soit à éduquer ou à informer ensuite le public dans les strictes limites de leurs sujets. Or, au lieu de croire que toute vérité n'est pas bonne à dire, leurs successeurs se rapprochent déjà du ton critique adopté par le **Free Cinema** comme le prouvent les films de Paul Dickson (**The Underfated** en 1950) et particulièrement son moyen-métrage **David** en 1951, film maudit décrivant l'existence

d'un mineur gallois devenu gardien d'école à la suite d'un accident selon une optique agressive qui récuse certains abus du régime paternaliste. Cette prise de conscience non moins que l'humour amer qui se dégage du film nous renvoient à la démarche du **Free Cinema**. En outre, les documentaristes qui travailleront parallèlement aux réalisateurs du **Free Cinema** subiront son influence démystificatrice et regarderont vivre leurs contemporains d'un œil particulièrement lucide et averti.

La démarche du nouveau cinéma anglais procède pour une part de cette école documentaire dont elle épouse l'acuité de vision, le goût du document sociologique, la préférence accordée au décor naturel, la haine du pittoresque, le sens de l'ellipse, du montage nerveux et du détail significatif de même que l'humour en demi-teintes. Mais cette influence ne suffit pas à expliquer le côté virulent, sarcastique et pamphlétaire du nouveau cinéma qui rejoint là l'esprit des **young angry men**. Il relève aussi le flambeau tombé des mains des écrivains (et des peintres) qui, durant les siècles précédents, firent de l'humour une arme de combat, de polémique et de critique de la société dont ils furent les contempteurs. Defoë, Swift, Addison, Hogarth, Fielding ou Thackeray ne pouvaient pas ne pas avoir une descendance à l'heure où la Grande-Bretagne se vit obligée à procéder à un sévère examen de conscience et à se débattre au milieu des difficultés économiques, sociales, religieuses et politiques. Cette hargne manifestée par le nouveau cinéma n'est pas gratuite et nous trouvons normal que Tony Richardson réclame « des sujets rattachés au monde où nous vivons, aux problèmes et aux angoisses de l'homme dans la société contemporaine. Je suis convaincu » ajoute-t-il « que le cinéma peut être un facteur extraordinairement dynamique à l'intérieur de cette société. Tout particulièrement à notre époque, il a un rôle polémique de première grandeur à jouer » (16). Il est évident que de telles intentions devaient aboutir, sur

le plan des faits, à une attitude commune de révision des fausses valeurs tout en laissant à chacun la liberté d'adopter l'écriture filmique qui convenait le mieux à son tempérament. En ce sens, le **Free Cinema** ne fut, en aucune manière, une école sur le plan de la forme. L'avenir créateur du cinéma britannique résidait dans la peinture de l'âme de son peuple. Ce qu'allait démontrer avec éclat le « nouveau cinéma anglais » et sa marée conquérante à travers le monde une fois donné le coup de semonce de **Saturday evening and Sunday morning**.

« Je veux une Grande-Bretagne où le cinéma soit respecté et compris par tout le monde comme faisant partie essentiellement de la vie créatrice de la Communauté. Et si je fais un film de quarante minutes sur les gens du Covent Garden, je ne veux pas qu'on me dise de le couper et de le réduire à dix-huit minutes, si je veux que le public britannique puisse le voir à cause des grands films américains trop longs cette année. Ces bonnes figures amicales méritent une place d'honneur sur les écrans de leur pays. Et je lutterai pour qui la leur donnera. Lutter, cela signifie prendre parti, cela signifie croire à ce que l'on dit. Cela signifie aussi qu'on vous traitera de sentimental, qu'on vous accusera de manquer de sérieux, d'être un pharisien, un extrémiste et de ne pas être à la mode. Ceux qui vous accusent ainsi, ce sont ceux qui identifient maturité et scepticisme, art et amusement, sens de la responsabilité et excès romantique. Et cela signifie aussi une nouvelle sorte d'intellectuel et d'artiste, qui ne redoute ni ne méprise son prochain, qui ne se sente pas menacé par, ou en opposition naturelle avec la masse philistine, qui soit désireux d'apporter sa collaboration et de le faire par l'intermédiaire de ce moyen de communication de masse ». Cet extrait du **Manifeste** de 1957 que lança Lindsay Anderson affirme clairement les exigences du **Free Cinema** et aussi son intransigeance vis-à-vis des impératifs de la machine commerciale. Mis à part le fait que « ces bonnes figures

amicales » ne le furent pas toujours dans maints films des auteurs raliés au **Free Cinema**, la grande majorité de ce programme fut exécuté sans guère de compromissions et le même Anderson rencontra nombre d'échos lorsqu'il ajouta : « N'est-il pas temps que des artistes aux convictions progressistes affirmées se mettent à prendre un peu plus au sérieux leurs rapports avec le public, songent à la meilleure façon d'utiliser ces MASS MEDIA, de sorte que leur art ne soit ni exclusif et snob, ni stéréotypé et démagogique, mais vital, illuminant, personnel et rafraichissant ? ». Et de rejeter avec dégoût les « absolus moraux des jeunes dilettantes du cinéma français » car, précise Anderson (17), « mais nous avons assez vécu pour savoir que ce genre de libéralisme, qui refuse de s'organiser ou de se rattacher à une position politique précise, conduit à l'impuissance pure et simple, avec les meilleures intentions du monde. Je ne suis pas marxiste moi-même. Je crois, avec Shelley, que « le poète est le législateur non encore reconnu de l'humanité ». Il s'agit de savoir si :

1° le cinéaste est un artiste. Je réponds : oui.

2° l'artiste à la place dans la société et laquelle ».

Encore que la seconde question ne fut jamais clairement résolue, cette déclaration généreuse — et discutable ailleurs que dans le contexte de l'Angleterre à l'époque — est de celles qui se rattachent à un esprit progressiste bien précis et conscient de sa mission. Même son de cloche chez Tony Richardson comme nous l'avons vu. Ceux qui ne firent pas, en tant que porte-parole, de telles déclarations prouvèrent dès leur premier film qu'ils emboitaient le pas sans réserve.

Que ce soit, dès lors, à travers les films de Richardson, Anderson, Reisz, Schlesinger et d'autres, cette « attitude commune » apparaît immédiatement au niveau du contenu des films comme à celui de la « re-présentation » d'une réalité patiemment observée et, surtout, interrogée car la réalité en elle-même ne sera rien : à peine un miroir

qui cache des vérités plus profondes et plus secrètes. Il s'agit d'une réalité au second degré, d'une surréalité découverte grâce à la remise en question des lieux communs et des vérités générales. Né d'une prise de conscience sociale, le **Free Cinema** témoigne de la volonté de renouveler les perspectives offertes par le développement d'un sujet volontairement banal.

Parmi les constantes, citons :

— la description d'une humanité quelconque et généralement besogneuse (**Every day except Christmas - Samedi soir et dimanche matin**) ;

— la peinture attentive des difficultés matérielles de la vie (**A kind of loving - Un goût de miel - Les Chemins de la haute ville - Quatre heures du matin**) ;

— la difficulté d'établir un dialogue avec d'autres êtres ou la solitude (**Le Prix d'un homme - La solitude du coureur de fond**) ;

— le goût du symbole et de l'analyse du comportement (**Together - We are the Lambeth boys**) ;

— l'affirmation d'une liberté individuelle à défendre face aux divers facteurs de « dépersonnalisation » dont disposent ceux qui tirent les ficelles (**Samedi soir et dimanche matin - La soliture du coureur de fond - Marche vers Aldermaston**) ;

— l'expression d'une angoisse chez l'homme perdu dans une civilisation de masse (**La Chambre en forme de L - The Caretaker - Nice Time - Terminus**) ;

— l'impuissance à sortir finalement de ses propres contradictions et l'obligation soit de se résigner soit de fuir (**Le Cabotin - A kind of loving**) ;

— un environnement industriel morne et lugubre (pratiquement tous les films).

En définitive, chacune de ces constantes constitue une accusation qui conduit à une seule prise de position : la révolte contre un système social aberrant. A cela, il nous faut encore ajouter l'expression d'une sensibilité écorchée particulièrement attentive au déroulement de

la vie quotidienne et des faits apparemment sans importance qui en constituent la trame médiocre, mais cette médiocrité ressort aux circonstances et non à la nature humaine en général (18). Le **Free Cinema** ne se fige pas dans un pessimisme irrémédiable.

Nombreux sont les réalisateurs anglais à avoir épousé la cause du **Free Cinema** ou, tout au moins, à avoir réalisé leurs premières œuvres avec la volonté délibérée de couper les ponts par rapport au cinéma conformiste et platement académique des David Lean, J. Lee-Thompson ou Anthony Asquith. Nous ne saurions ici les passer tous en revue, mais il nous faut, à la fois, tenir compte des chefs de file et signaler l'une ou l'autre œuvre plus importante à notre point de vue, l'une ou l'autre individualité plus puissante capable d'introduire dans un film obéissant à « l'attitude commune » une vision personnelle soutenue par ce style qui permet de distinguer les artistes des fabricants de pellicule. « Plus on examine ce cinéma, et plus il apparaît fondé sur une esthétique qui équilibre heureusement les réalités extérieure et intérieure, sans en privilégier aucune, en les maintenant à leur place exacte », note Leirens (19). Certes, mais encore faut-il distinguer les auteurs les uns des autres car il appert que chacun apporte à l'art le reflet et de ses préoccupations personnelles et de son souci de les résoudre par la découverte de l'écriture la plus adéquate au thème abordé. Mieux encore : les théoriciens mirent eux-mêmes ici la main à la pâte avec le souci contraignant de créer une dramaturgie qui soit moins l'illustration (ou la démonstration) d'un parti pris intellectuel qu'une osmose susceptible de trouver les équivalences visuelles les plus fascinantes...

IV. - TONY RICHARDSON

« Je voudrais que tu aies un enfant et qu'il meure. »

John OSBORNE
(« Look back in Anger »)

Le dramaturge John Osborne a rencontré en Tony Richardson l'adapteur scrupuleux et quelque peu terne de deux de ses pièces les plus répandues : **Look back in anger** et **The Entertainer**. Nous devons surtout à ce dernier des films infiniment plus intéressants et très significatifs sur le plan de l'esthétique du nouveau cinéma britannique même si ses œuvres les plus récentes marquent un temps d'arrêt dans son évolution. Le danger réside en une complaisance trop marquée pour les cas pathologiques qui guette ce réalisateur. Richardson a sans doute joué un moindre rôle théorique que Lindsay Anderson mais, par contre, il s'imposa plus rapidement au public et devint par la suite un auteur d'envergure internationale, ce qui pourrait faire de lui... le David Lean de demain. Toutefois, ce qui demeure du domaine du possible ne doit pas diminuer la valeur des films que ce réalisateur doué d'un tempérament de pamphlétaire selon la meilleure veine anglo-saxonne a tournés dans l'optique du **Free Cinema**. Né en 1928, Richardson fit ses débuts au Théâtre Universitaire (**Dramatic Society**). Très tôt, il partagea ses activités entre le théâtre (adaptations d'Osborne, mais aussi de **Peer Gynt**), le cinéma et les écrits critiques. Plus avisé que la plupart de ses confrères sur le plan matériel, il fonda la **Woodfall Films** de concert avec Osborne comme nous l'avons vu et la plupart des films dus aux jeunes réalisateurs anglais porteront désormais ce label. Après avoir réalisé le court-métrage **Momma don't allow** avec Karel Reisz en 1955, Richardson se révéla avec seulement deux longs-métrages qui contiennent probablement le meilleur de sa manière : : **La solitude du coureur de fond** d'après une nouvelle d'Allan Sillitoe (1961) et **Un goût de miel** à partir de la pièce de Shelagh Delaney (1962). Ses œuvres suivantes n'obéiront plus à la même esthétique. Elles renfermeront à la fois des séquences remarquables et des erreurs très graves. **Momma don't allow** se déroule dans le milieu d'un club populaire de jazz. La critique sociale inter-

vient lorsque trois ou quatre membres de la gentry débarquent en Rolls-Royce afin de venir y jeter un coup d'œil par curiosité. Après s'être amusés quelques instants (*It's very interesting!*), ils s'en retournent comme ils sont venus. Nous ne voyons d'ailleurs pas la nécessité de leur intrusion dans le film qui est, avant toute autre chose, la description vive, un peu grinçante, mais intelligente et aiguë d'un microcosme. Plutôt que de gâcher leur sujet par l'apport d'une écriture sophistiquée (voir *Pourvu qu'on ait l'ivresse* de Jean-Daniel Pollet), les auteurs ont préféré tourner un bon document sociologique. Quant à *Un goût de miel*, nous le considérons comme une sorte de bréviaire du **Free Cinema**. Œuvre exemplaire quoique un peu systématique et enfermée dans certaines limites, *Un goût de miel* résume les objectifs du mouvement et, seul, *Samedi soir et dimanche matin* peut lui être opposé en ce sens. Cette tranche de vie presque misérabiliste qui conte la fausse idylle vécue entre une jeune fille délaissée par son idiot de mère aux mœurs légères et un pédéraste de son âge tout aussi abandonné à lui-même, ne reflète cependant aucun parti-pris de noirceur. Les réalisateurs du **Free Cinema** ne travaillent pas dans la misère esthétique à la manière du Mauro Bolognini de *Ça s'est passé à Rome* ou du Pasolini de *Mamma Roma*. Ils entendent rejeter le naturalisme viscéral. Tony Richardson se range ici du côté de l'inadapté social Geoffrey et de la solitaire Jo qui, pareils à l'Arthur Seaton de *Samedi soir et dimanche matin*, « se cognent partout » et éprouvent une sérieuse difficulté à vivre. En réalité, ces dépossédés n'ont plus rien de commun avec l'arriviste des *Chemins de la haute ville* de Jack Clayton. Rongé par des complexes dus à une enfance pauvre, ce dernier est mû par une ambition forcenée. Dès le début du film, il a choisi : il veut forcer les portes de la « haute ville » par n'importe quel moyen. Ce rapace appartient encore à la littérature romanesque du début du siècle. Son person-

nage nous renvoie aux ouvrages de Sinclair Lewis ou au théâtre d'Eugène O'Neil. Cependant, Jack Clayton doit être rangé dans le camp du nouveau cinéma car il montra le chemin à suivre. Par contre, des êtres comme Jo et Geoffrey se résignent à leur sort. Ils sont humains et vulnérables. Ils ne visent point au dépassement ou à la puissance ; ils réclament seulement de meilleures conditions d'existence ; ils appellent notre sympathie que nous leur donnons sans réserves. En fin de compte, ce sont des victimes et des irresponsables plus que des coupables et nous ne suivrons même pas les critiques qui chargent la mère de Jo des défauts les plus odieux. Cette femme vulgaire, sottise et doublement pénible à supporter a, de temps en temps, de brefs éclairs de lucidité tout comme son éphémère mari, Don Juan de métro au regard noyé dans le gin. Ils ne haïssent pas Jo ni ne veulent lui causer volontairement du mal. Simple-ment, Jo les gêne : sa présence est un reproche. Encore des êtres liés les uns aux autres par la fatalité, condamnés à ne jamais se comprendre mais obligés de vivre côte à côte dans le même huis-clos, dans ce perpétuel enfer dont le réalisateur de *La Prison*, des *Fraises sauvages* ou du *Silence*, est le peintre de prédilection...

Dans *Un goût de miel*, les personnages aimeraient parfois rêver mais ils n'y parviennent guère. Engrossée par un marin noir (natif de Liverpool) qui — comble de disgrâce — exerce les talents de cuisinier à bord d'un liner ou d'un tramp, Jo transforme son amant en prince de tribu africaine alors que ce dernier a pris la fuite une fois ses instincts assouvis.

Son imagination enfiévrée lui permet d'enjoliver ses pires déceptions. Il fallait un solide talent pour oser, avec une telle tranquillité et pas le moindre recours à la facilité, tourner ainsi en dérision cinquante ans de poncifs exotiques. Les personnages existent et nous troublent parce qu'ils sont vrais et vraisemblables à la fois. Un souci constant de sobriété contrôle l'écriture du film,

une volonté soutenue de rejeter l'exhibitionnisme. Dans l'optique de Richardson, il ne s'agit pas de disséquer des cancrelats avec une dédaigneuse froideur, mais bien de se mouvoir au niveau des personnages et d'éviter ce pittoresque que haïssait Max Jacob. Il suffit d'aller se perdre (c'est facile) dans certains faubourgs de Londres pour se rendre compte combien Richardson respecte la réalité du cadre et l'authenticité d'un univers voisin du nôtre. Remarquons, en passant, qu'il y a pire : **On the Bowery** de Lionel Rogosin nous le prouve, mais nous sommes là à New-York où la misère est démesurée comme le reste. Dans le film de Richardson, nous trouvons la honte, l'imposture d'une société qui s'imagine atteindre le bonheur parce qu'elle rassemble les familles satisfaites autour de la voiture, du frigidaire, de la télé et des allocations familiales. Ils font bonne figure, les petits-enfants du siècle ! « Je ne veux pas devenir comme mes vieux », dira encore Arthur Seaton, l'alter ego de Geoffrey et Jo.

Certains pourront penser qu'**Un goût de miel** ne dépasse pas le niveau du documentaire romancé. Par conséquent, point d'art. Or, ce film communique la vision écorchée qu'a l'auteur du comportement quotidien des personnages. Son regard épouse leur révolte sans abandonner une pudeur essentielle dans le traitement d'un tel sujet. L'atmosphère grisailleuse est celle-là même des milieux qu'il nous dépeint et qui influencent très certainement le moral de Jo et de Geoffrey dont la seule échappée hors de ce purgatoire consiste à tomber de Charybde en Scylla, c'est-à-dire de Londres en Brighton. Peut-être y a-t-il moyen de s'épanouir dans un environnement aussi déprimant, mais nous attendons de pied ferme le sociologue capable de nous démontrer la possibilité d'y parvenir. Pierre Thonon résume le problème lorsqu'il écrit (20) : « Mais il faut comprendre une fois pour toutes — le cinéma anglais le plus avancé nous le répète film après film — que le ciel anglais pèse si

lourdement sur les faubourgs des sombres cités industrielles que, pour découvrir les étoiles, il n'y a d'autres refuges que les dancings des bas quartiers où elles brillent en guirlandes tout autour de la salle... » Pour juger au mieux un film anglais sans parti pris et sans préjugés préalables (même s'ils dérivent d'excellentes intentions), nous croyons qu'il faut connaître et aimer au moins un peu la Grande-Ile qui nous demeure souvent plus lointaine que Stockholm ou Istanbul ! Malgré la tristesse de l'ensemble, un humour constant baigne **Un goût de miel** : noir et grinçant certes, mais tempéré par la nostalgie et par l'indignation. Plus tard, Richardson forcera la note dans **Le cher disparu** et dans **Made-moiselle**. Mais ici, cet humour participe du meilleur de son talent : il joue le rôle d'un réactif, d'un contrepoint empêchant l'œuvre de verser dans le mélodrame. Placé dans la bouche de Jo, il devient une arme défensive. Parfois, il souligne la médiocrité ou la sottise des personnages notamment lorsque la mère de Jo s'apitoye sur elle-même : « Chacune de mes rides a son histoire » ! De même, il accuse le caractère hideux du parc d'attraction de Brighton (**O Dreamland**) en quelques plans téléscopés très suggestifs. Richardson est le metteur en scène anglais actuel qui perpétue le mieux la tradition des artistes satiriques. Il serait mal venu de plaindre Jo abusée par son amant migrateur, abandonnée par sa mère et couvée par les délicates attentions d'un homosexuel. De tels personnages ne veulent pas de notre compassion. Ils repoussent notre pitié qui camoufle si bien notre égoïsme et notre orgueil de nantis. Ils veulent que l'on élargisse le ciel de leur ville et que l'on amène la marée en bordure de leurs taudis. En d'autres termes, ils réclament le droit de se sentir fraternels et solidaires de cette vie qui leur est imposée comme ils disent. Si la **Zazie** de Louis Malle est une idée en marche, Jo et Geoffrey ne sont qu'eux-mêmes : des créa-

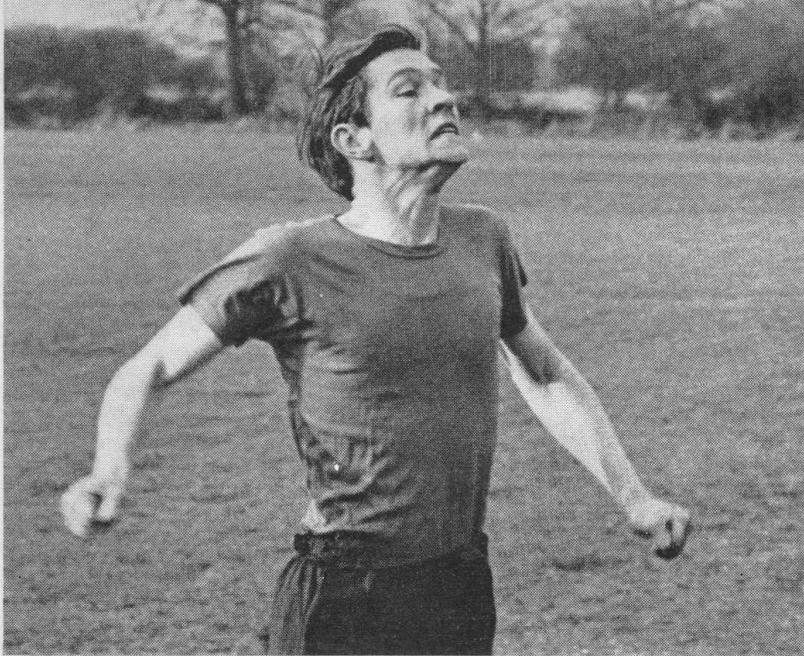
tures pétries de glaise sur lesquelles personne n'a jamais daigné se pencher.

La solitude du coureur de fond est une œuvre plus secrète que **Un goût de miel**, mais qui participe du même esprit de contestation. Ces deux films se complètent harmonieusement l'un l'autre car ils réclament pour les êtres humains le droit à la liberté d'être, quoi qu'il advienne, pleinement eux-mêmes sans compromission, face à une société hypocrite dont le comportement repose sur des conventions. En trois mots, Colin Smith est un jeune dévoyé. Le travail a tué son ouvrier de père tandis que la mère égoïste et, encore une fois, plus irresponsable que méchante, a tôt fait de le remplacer. Elle ne s'intéresse qu'à l'argent et aux distractions qu'il procure par une sorte de revanche sur son propre passé. Dans cette atmosphère, Colin utilise très mal une forte personnalité. Il monte un « gros coup » avec un camarade, se fait « piquer » et va passer le restant de son adolescence dans une maison de rééducation (le « Borstal »). Dans ce bagne, il devient le chouchou du directeur, un tonneau vide, qui voit en Colin le coureur de fond capable de remporter une coupe convoitée depuis longtemps (« de courir, ç'a tout le temps été le fort de notre famille, surtout quand il s'agit de se défiler de la police »). Il suffirait à Colin de satisfaire son directeur pour se faciliter le brillant avenir sportif que ce dernier lui promet. Or, Colin mène la course sans grande difficulté puis, à quelques mètres de l'arrivée, il stoppe net et se laisse volontairement coiffer par son rival essoufflé en la personne d'un élève de collège huppé. Ce défi lui vaudra les durs lendemains de la haine et de la vengeance comme on s'en doute. Mais, lorsqu'il pose cet acte lourd de conséquences, Colin a choisi : peu lui chaut la possession du « fric » et la renommée sportive au prix d'une pareille compromission. Dans **Un goût de miel**, le jeune couple se résigne in fine à la séparation. Ici, l'attitude de Colin est claire : il oppose un refus net, cassant, hautain, mépri-



Tony Richardson : **A taste of honey** (**Un goût de miel**).





Tony Richardson : **The loneliness of a long distance runner (La solitude du coureur de fond).**



Tony Richardson : **(Tom Jones).**





Tony Richardson : *The entertainer* (Le cabotin).



sant et qui engagera peut-être sa vie entière face à une société de nantis qu'il exécra. Comme le note Paul Davay : « Voici, me paraît-il, de Richardson, non pas le film le plus brillant, mais certainement le plus pénétrant et le plus douloureux, aussi le plus écorché, le cinéaste faisant entendre pour la première fois à travers le personnage et les situations qu'il décrit, une sorte de cri sourd et déchirant qui renvoie à sa propre révolte de jeune homme en colère contre la société qui l'entoure » (21). En même temps, la structure narrative du film rejette tout recours aux éléments explicatifs et démonstratifs. L'œuvre s'avère subversive et peu de films ont osé aller aussi loin lorsqu'ils prennent comme sujet la maison de rééducation d'où le « mauvais sujet » sort toujours amélioré et repent, excepté chez le Bunuel de *Los Olvidados* qui tourne astucieusement autour du cliché sans y tomber, et chez le Truffaut des *400 Coups* qui ne croit pas non plus à un rachat de cette sorte. Richardson a écrit là son film le plus personnel, le plus incompris et le plus susceptible de bien vieillir car aucun élément ne datera cette étude psychologique angoissée et inquiétante qui s'interroge sur les fondements de la liberté humaine.

Par la suite, il semble que si Richardson ne perdit rien de son talent proprement stylistique, il céda davantage à la schématisation. Nous croyons cependant que *Tom Jones* est une œuvre de transition plutôt que la résultante d'un changement d'attitude. Certes, *Tom Jones* rencontra l'engouement d'un large public et s'avère, si l'on veut, plus « facile » que les deux films précédents. Toutefois, le réalisateur sut d'abord choisir son point de départ en portant son dévolu sur l'énorme roman de Henry Fielding (1707-1754), peintre réaliste truculent et brutal des mœurs de son temps, soucieux de réagir vigoureusement contre le sentimentalisme bête et larmoyant des romans de Richardson (l'autre). Au lieu de réaliser une reconstitution historique. Tony

Richardson démystifie une époque et il suit la voie tracée par Joseph Losey. Plusieurs années avant **Tom Jones** et probablement trop tôt, ce dernier avait déjà réalisé une remarquable satire d'époque avec **The Gipsy and the Gentleman**. Dans cette hargneuse description de mœurs, un aristocrate s'amuse notamment à lutter corps à corps avec un porc dans une cave sous une pluie de Paris. Quant à Richardson, il applique au film historique les principes du **Free Cinema** et il contribue par là à renouveler un genre empesé, creux et habituellement stupide. Dans cette optique, il n'hésitera pas à dépeindre avec crudité l'atmosphère des quartiers pauvres de Londres. Le réalisme implacable de **Tom Jones** tourne volontiers au pamphlet rageur. Il souligne le manque de culture de la « gentry », l'incompréhension des parents, la tartufferie des précepteurs, l'orgueil et les préjugés ainsi que la sottise de la mondaine caste londonienne. Il puise son inspiration picturale chez Hogarth tandis qu'il tourne Greuze en ridicule à la faveur d'un pré-général parodique. Paillard, inconscient, débauché, amoral, proche de la nature et impulsif mais, au demeurant, « le meilleur fils du monde », Tom Jones se promène à travers les différentes couches sociales de la population à l'exemple d'un Gil Blas cynique, héros pour rire et moraliste sans le savoir. Fidèle à son optique, Richardson prend soin d'établir un contrepoint souverain entre l'opulence d'une aristocratie qui cache d'assez féroces instincts (voir la cruauté d'une partie de chasse) sous le vernis d'une bienséance maniérée et la misère sordide où se débat le peuple. Il oppose également le puritanisme affiché par les uns au laisser-aller total dont se vantent les autres, de sorte que, finalement, une épaisse brute de châtelain campagnard, une « tête de marmite » n'apparaît guère antipathique étant donné ses réactions contre la bigoterie et la tartufferie. Outre la verve descriptive à laquelle Richardson recourt plus d'une fois non sans complaisance, le film affirme une joyeuse volonté de

vivre hors de la portée des interdits et des tabous. Sans doute peut-on reprocher à l'auteur ses digressions, sa manière d'entasser les séquences les unes sur les autres, l'abus des cris, coups de théâtre, gesticulations et poursuites diverses qui réduisent son film au niveau du spectacle de marionnettes. Mais, composé d'un assemblage de mosaïques disparates, le tableau qui nous est proposé ne manque ni de véracité ni d'originalité. C'est après **Tom Jones** (1963), que Richardson paraît carrément se détourner du **Free Cinema**. En même temps, son œuvre accuse une nette baisse d'inspiration. La révolte du réalisateur a fait long feu si nous en jugeons d'après cette déclaration désabusée : « Au fond, nous sommes de petits bourgeois, nous luttons contre une certaine forme de la grande bourgeoisie. Mais peut-être plus ou moins consciemment nous approuvons les structures de fond de la société anglaise. Peut-être que nous ne voulons pas changer ces structures, mais seulement ce qui les recouvre, les empoussièrera. Moi, personnellement, je déteste mon pays pour des tas de raisons : l'exécrable système d'éducation, la distance entre les classes, la froideur dans les rapports humains, le respect pusillanime des conventions, l'immobilisme, la centralisation du pouvoir, l'idéologie du bien-être. C'est contre tout cela que je me bats, et ma seule arme est mon travail. Et mon travail consiste à faire de bons films, ou à monter de bonnes pièces pour empêcher qu'on continue à faire de mauvais films, à monter de mauvaises pièces » (22). Encore qu'assez vague, cette déclaration de principe ne fut pas tenue car, après avoir pris les États-Unis comme cible dans **Le cher Disparu**, Richardson choisit la France pour y réaliser ensuite **Mademoiselle**. On ne pouvait mieux tourner le dos à l'Angleterre et à ses réalités ! Toutefois, **Le cher Disparu** nous intéresse par plus d'un côté, mais que penser de ce **Mademoiselle** navrant et quasiment nul ou les qualités satiriques de Richardson se sont muées en tics, où son réalisme vigoureux s'est enlisé

dans le plus grossier naturalisme, le tout étant recouvert d'une misanthropie tellement ricanante qu'il ne subsiste plus rien ici de la complexité des êtres réduits au niveau de l'instinct. Faut-il croire qu'un réalisateur anglais perd presque toujours sa personnalité créatrice lorsqu'il quitte le terroir anglo-saxon ?

« Je frémis quand je pense que je suis allé là-bas, car je sais que je ne veux plus jamais faire de film à Hollywood. Il est impossible de réaliser quelque chose qui soit bon ou intéressant dans les conditions imposées par les grands studios américains. Il est absolument impossible de faire un travail créateur, même après que le film soit terminé, il y a tant de mutilations qu'il devient l'œuvre d'un grand nombre de gens différents ». Jugement un peu excessif encore qu'assez juste prononcé au sujet de la machine à broyer les talents qu'est Hollywood. Il faut croire que Richardson n'a jamais oublié cette triste parenthèse et dans sa vie et dans son œuvre (23) car **The Loved One** (1965), ressemble furieusement à un règlement de comptes personnel d'autant plus que Richardson situe son action en Californie et, précisément, à Los Angeles. Il prend soin de nous présenter des producteurs de cinéma abrutis, des « yesmen » grotesques, d'anciennes stars décrépites devenues à peu près folles et il recadre le tout dans la perspective d'une mise en scène caricaturale dont la méchanceté n'a vraiment pas besoin d'être démontrée. En réalité, ce film bizarre et quasiment hystérique constitue une tentative de démolition de la civilisation américaine prise dans son ensemble et dont nous savons qu'elle ne convient pas les moins du monde au génie européen. Y sont tournés en dérision le culte de la « Momman » (« Voici la chambre de Momman, le centre de tout ! »), l'infantilisme yankee, le mythe du dollar-roi (« Ces morts sont toute ma vie ! » dira un embaumeur), le racisme toujours latent, l'anticommunisme maniaque, la prêtrise ou la prêtraille comme l'on voudra, l'inculture (« Le Baiser de Rodin amélioré et agrandi de

25 % ») et, naturellement, l'art avec lequel les Américains s'y entendent à ravalier l'individu au rang d'un outil dont les employeurs se débarrassent dès que sa rentabilité devient douteuse. Ce tableau est naturellement faux en ce sens qu'il s'agit d'un virulent pamphlet qui grossit chaque élément jusqu'à la démesure. Il va également de soi que les mœurs de Los Angeles diffèrent de celles de La Nouvelle-Orléans, de New-York ou de Chicago. Richardson place son scénario sous un éclairage cauchemaresque. S'agit-il encore ici d'un film comique ? Que les Américains soient servis sur le plan de la muflerie, de l'hypocrisie, de la maladresse et de la bêtise, il ne viendrait à personne l'idée d'en douter. Il suffit de se référer aux exemplaires exportés de ce côté-ci de l'Atlantique pour en avoir la preuve. Aussi, ce film invraisemblable contient-il de nombreux petits traits exacts comme celui qui, par exemple, consiste à « virer » en un clin d'œil un employé dont les 31 ans de service dans une firme n'importent guère. Qu'il aille donc se faire pendre ailleurs ! Ce qu'il fait : il se pend chez lui avec un mauvais goût ostentatoire que lui reprocheront les membres de la Communauté britannique légèrement maltraités au passage par un Richardson rageur. La gêne vient de ce que ce film ne contient que des personnages négatifs à l'exception d'une pucelle tellement gourde que sa mort nous indiffère. Le réalisateur en remet : son jeu de massacre est trop long et trop bavard.

Film au demeurant tellement furieux qu'il serait difficile de lui découvrir un répondant si ce n'est peut-être chez Billy Wilder (**La Garçonnière**), chez Elia Kazan (**Un homme dans la foule**) ou au détour fugitif d'une comédie de Frank Tashlin (**La Blonde explosive**). Richardson rejoint presque Eric von Stroheim dans la haine ricanante sans posséder toutefois l'envergure du réalisateur des **Rapaces**. Cependant, le mauvais goût qui déferle ici s'avère tellement énorme qu'il doit constituer à lui seul une catégorie de l'art... Si Richardson a la dent si

dure, il faut reconnaître qu'il n'épargnait pas non plus la gentry nationale dans **Tom Jones**. La grossièreté qu'il étale reflète celle d'une civilisation dont l'auteur se gausse, civilisation dont les valeurs plutôt sujettes à caution ne nous conviennent guère malgré l'entêtement qu'elle met à s'écouler à travers l'Europe comme une eau sale. C'est pourquoi **The loved One** est un film extrêmement sympathique. Il illustre encore une attitude de refus. En outre, quelques séquences se suffisent à elles-mêmes comme la promenade à travers le cimetière de luxe des « Bosquets murmurants », le dîner de « Momman », l'orgie dans les cercueils, l'enterrement du « cher disparu strangulé » et autres morceaux d'anthologie qui surnagent au beau milieu de cette cacophonie visuelle liée par une sauce trop épaisse. Ce ramassis du meilleur et du pire a le mérite de venir à son heure...

Si **The loved One** est un film dont l'optique se défend aisément, il n'en va malheureusement pas de même lorsqu'il s'agit de **Mademoiselle**, le dernier film en date de Richardson et son seul film décevant (mise à part sa désastreuse expérience américaine) dont presque rien ne peut être sauvé. A vrai dire, le scénario de Jean Genet eût pu donner un excellent roman, mais il devient un faux bon sujet de cinéma avec sa description de la province arriérée qui pue l'exhibitionnisme à plein nez. Comment Richardson ose-t-il nous demander de croire en la réalité de ce village de Corrèze ? Aucun personnage n'est vrai. Un seul retient parfois l'attention : un jeune garçon qui, incontestablement, vit son rôle. Les autres sont inexistantes ou grotesques. A l'encontre de **the loved One**, leur présence ne se plie ici à aucune nécessité. Ce qui nous frappe, c'est l'exagération et la schématisation des comportements non moins que le ton adopté. Ce dernier ne convient pas le moins du monde au développement d'un thème exigeant le tempérament visionnaire d'un Bunuel. En outre, l'œuvre est très mal construite et un long flash-back rétrospectif perd même

son intérêt à cause de son insertion maladroite dans le déroulement du récit... Richardson échoue à nous faire ressentir la coulée du temps et il entasse de bric et de broc les séquences les unes sur les autres. Le jeu outré des interprètes n'arrange rien. Bref, l'œuvre de Richardson s'achève, très momentanément, espérons-le, sur une magistrale erreur qui ne suffit certes pas à la diminuer dans son ensemble car la sensibilité crispée de **La Solitude du coureur de fond** ou l'amère lucidité de **Un goût de miel** rachètent cet échec ultérieur. Non seulement, ces films répondent au souhait formulé par un Juan-Antonio Bardem : « Etre témoin du moment humain : c'est là, à mon avis, le rôle essentiel du cinéma qui sera, avant tout, témoignage ou ne sera rien » (24), mais ils l'enrichissent en douant des personnages disgraciés au départ d'une épaisseur romanesque non négligeable. Il nous est évidemment impossible de porter un jugement définitif sur l'œuvre de Richardson comme, d'ailleurs, sur celle de chaque auteur relevant du cinéma britannique, contemporain, la plupart d'entre eux n'ayant pas dépassé la quarantaine. Toutefois, en ce qui concerne Richardson, nous croyons pouvoir conclure que son talent s'accomplira s'il se borne à puiser son inspiration dans le spectacle des mœurs et la réalité des êtres de son pays.

V. - LINDSAY ANDERSON

Nous avons vu que, né aux Indes en 1923 et, ayant accompli des études de sociologie et de psychologie à Oxford, Lindsay Anderson fut réellement le théoricien principal du **Free Cinema** comme aussi son animateur le plus acharné. A ce co-fondateur de la revue **Sequence** (1947), nous devons également des mises en scène théâtrales, un grand nombre d'articles critiques dans **Sight and Sound**, un livre consacré à Thorold Dickinson, sorte d'outsider trop peu connu, et même des documentaires industriels. De sa formation, Anderson retira sans

aucun doute un regard aigu de documentariste. En fait, ses premiers films furent des documentaires, mais chacun d'eux renferme une vision très personnelle de la réalité retranscrite et interprétée. **O Dreamland** (1958) nous promène durant 14 minutes à travers les dédales d'un parc d'attractions dont Anderson souligne la laideur, la bêtise et le plaisir mécanisés. Ce documentaire devient pamphlet. Il s'attaque à un mode de divertissement livré au mauvais goût et à la rapacité des entrepreneurs de distractions frelatées. De même qu'Agnès Varda recherche vainement la trace des paradis terrestres originels **Du côté de la côté** dont elle souligne avec une ironie acerbe la prétention et l'exotisme de pacotille (25), Lindsay Anderson piège au passage les visages humains dont aucun ne reflète autre chose — excepté ceux des enfants qui recréent toujours la réalité selon leur fantaisie imaginative — qu'une morne rumination et une volonté délibérée de s'amuser coûte que coûte (« On est là pour ça ! »). Mais, à l'encontre du film d'Agnès Varda qui finit par s'ouvrir sur la beauté des plages désertées et des îlots de silence situés à l'écart du tohu-bohu de Saint-Tropez et de la pâtisserie architecturale des villas élevées par les nouveaux riches de l'époque, **O Dreamland** se referme sur lui-même, c'est-à-dire sur sa propre tristesse et sur l'absurdité des lieux de plaisir condamnés à n'en être que la caricature tout comme « une fille de joie » procure l'assouvissement et non la plénitude. Ce film est plongé dans la tonalité grisâtre des mauvais rêves... Quant à **The Wakefield Express**, il s'agit là de la description narquoise du journalisme provincial dont l'auteur trace un tableau à la fois routinier et insolite. Mais ces deux films (parmi d'autres tournés en 16 mm) ne font encore figure que d'ébauches avec leurs maladresses et leur découpage approximatif. Le talent du cinéaste s'affirme avec **Thursday's Children** (1955), reportage de commande sur l'éducation des enfants sourds. Mis à part une entrée en

matière qui, à force de se vouloir originale, déroute trop les spectateurs et les porte à rire au détriment de la vraie signification du film, ce dernier décrit d'une manière remarquable et les méthodes d'enseignement et les enfants saisis dans leurs attitudes familières sans aucun enjolivement. Prise de position d'autant plus louable lorsqu'on sait combien l'enfance illustre au cinéma, la victoire des pires poncifs. Sobre, dépouillé et pudique, le commentaire concourt à la réussite de ce film didactique, modèle du genre. En outre, l'opérateur Walter Lassally accomplit là une prouesse peu banale. En 1958, Anderson tournera le reportage **March to Aldermaston** consacré à une marche antiatomique. Encore qu'il soit permis de se demander à quoi riment des démonstrations de ce genre en ce qui concerne leur efficacité réelle, Anderson en tire un bon document social. Cependant, il eût dû manifester, à notre avis, un peu plus de vigueur dans ce montage de 33 minutes dont la grisaille sert mal le propos. Cet essai honnête et sympathique demeure toutefois peu significatif de la personnalité du réalisateur.

C'est avec **Every day except Christmas** (1957) que Lindsay Anderson donnera la pleine mesure de son talent. Rigoureux montage documentaire unanimiste organisé autour d'une journée de 24 heures au marché de Covent Garden, ce film refuse le « pittoresque » faisandé à la manière du Prévert de **Paris mange son pain**. Anderson préfère décrire cette humanité telle qu'elle est en réalité, c'est-à-dire vouée aux dures nécessités d'un travail monotone. **Every day except Christmas** n'en dépasse pas moins les limites du reportage. Il se hausse au niveau du poème lyrique. La volonté de transcender un tel sujet ne laisse aucun doute à la lecture de la dédicace du film :

« A Alice et George et Bill,
A Sid et Alan et George,
et Dereck et Bill,
... et à tous les autres

à qui ce film sur le marché de Covent Garden est affectueusement dédié. »

Nous voici loin de ces films de fiction où, pour les besoins de la cause, nous eûmes droit à des gens du peuple (sic) aussi convaincants que Jean Gabin en salopette ou Yves Montand en conducteur de poids lourd ! Ces hommes-ci ne sont que des acteurs involontaires : ils ne jouent aucun rôle si ce n'est celui qui consiste à faire devant la caméra les gestes de chaque nuit ou de chaque jour, gestes qui leur valent de gagner leur pitance. Ainsi, ce film devient peu à peu un poème d'autant plus envoûtant qu'il se refuse à la préméditation. Constat sociologique, **Every Day except Christmas** prolonge quelques moments qui ne sont même pas privilégiés et nous amène à mieux connaître et comprendre ces hommes que nous n'approcherons probablement jamais. Il n'empêche que le cinéaste nous oblige à ressentir combien nous sommes membres d'une même communauté et, par sa volonté de dédramatisation, il confère aux personnages leur épaisseur humaine. Dès lors, avec des moyens d'une extrême simplicité que la virtuosité du montage n'altère pas, le réalisateur transfère dans son film sa propre vision d'un microcosme jusqu'ici dédaigné et dont il se proclame solidaire. Grâce à ce coup de maître, Anderson donne corps aux théories qu'il énonça des années auparavant...

A ce jour, Lindsay Anderson demeure l'auteur d'un seul long métrage de fiction : **This Sporting Life (Le Prix d'un homme)** que le fait d'avoir été primé à Cannes (1963) ne sauva pas d'une carrière commerciale difficile. Le scénario de ce drame psychologique et social fut écrit par David Storey d'après son propre roman largement autobiographique. Notons que le producteur de ce film s'appelle... Karel Reisz. L'œuvre dépeint un personnage fruste, brutal et maladroit de joueur de rugby devenu grande vedette en ce noble (?) sport. Ancien ouvrier, Meychin doit à son « talent » sa promotion sociale

et une aisance certaine encore qu'il sache combien sa gloire risque d'être éphémère. Sur ce canevas, Anderson nous décrit l'humanité sans fards et côtoie le misérabilisme. De même, le pessimisme de l'œuvre se nourrit des échecs rencontrés par cet inadapté sur le plan des relations humaines. En outre, la peinture d'un milieu qui achète et vend l'individu pour le jeter en pâture aux foules ne manque pas de virulence. Il y a là une acerbe démythification du sport dont Anderson nous dévoile les combines et donc, une étude critique de la société. **This Sporting Life** est, enfin, le drame de l'incommunicabilité car Meychin ne parvient jamais à sortir de lui-même pour comprendre un autre être. Il le sait et il en souffre. Le tout se déroule, bien entendu, sur fond de cités industrielles qui confèrent au film un climat désolé, aride et lugubre. Inégal, le film l'est sans doute et son métrage (deux heures de projection) suppose plus d'un fléchissement, mais il n'en demeure pas moins vrai que l'œuvre s'avère intéressante et solide. Elle affirme un certain romantisme noir au-delà de ses qualités descriptives : « Une sensibilité romantique qui n'a rien à voir avec le sentimentalisme me semble être essentielle pour un artiste à la compréhension de la vie » (26), estime d'ailleurs le réalisateur. Il semble malheureusement que l'insuccès commercial rencontré par le film — insuccès prévisible étant donné la sincérité rugueuse et désagréable de cette tranche de vie — ait nui à la carrière de Lindsay Anderson. Quoi qu'il en soit, de par ses écrits, de par ses documentaires abrupts et nerveux et de par **This Sporting Life**, qui révèle une sensibilité frémissante jointe à une attitude révoltée contre les abus dont se rend coupable cette société qui ravale la personnalité humaine au rang de l'objet, Anderson est, pour une large part, responsable de la renaissance du cinéma anglais.

VI. - KAREL REISZ

« — Inutile de travailler chaque seconde que Dieu fait.
 « — Ne vous laissez pas broyer par ces gangsters, c'est ma devise... Je voudrais bien voir que quelqu'un me broie. Ce serait la fin de tout.
 « — Tout ce que je veux, c'est m'en payer une tranche. Le reste est propagande. »

Arthur SEATON
 (« Samedi soir et dimanche matin »)

Il ne nous paraît pas exagéré d'écrire que **Samedi soir et dimanche matin** accomplit un tour du monde triomphal (1960-1961). Pour la majorité du public, ce fut LE film qui lui apporta la révélation d'un cinéma britannique différent de ce qu'il était accoutumé à voir. Sans doute, Karel Reisz bénéficia-t-il d'une chance unique avec son premier long métrage qui subit, dans une large mesure, l'influence de l'école documentaire, ce qui n'enlève rien à sa valeur propre. Né en 1926 à Ostrava (Tchécoslovaquie), il accompagna ses parents en Angleterre après l'Anschluss (1938), servit dans la R.A.F., fit des études à Cambridge, collabora à **Sequence** et fit ses premières armes en dirigeant la section cinéma de la société Ford en même temps qu'il assumait la responsabilité du choix des programmes au National Film Theatre. Nous lui devons également nombre d'études dans **Sight and Sound** et l'ouvrage **The Technique of Film Editing**, publié en 1953. Après avoir tourné avec Tony Richardson **Momma don't allow**, il réalisa **We are the Lambeth Boys** (Grand Prix au Festival de Tours en 1959), moyen-métrage de style « cinéma-direct », consacré à un club de jeunes du faubourg populaire de Londres et **J'aime aller à l'école** (1961), dans laquelle il décrivit les méthodes nouvelles d'enseignement. Ses préoccupations sociales s'affirment avec force dans **Samedi soir et dimanche matin**.

Arthur Seaton, le personnage central du film adapté du roman d'Allan Sillitoe lui-même scénariste, mène une vie de chien crevé dérivant au fil de l'eau. Ce jeune ouvrier

travaille dans une usine durant la semaine et y abat une besogne considérable. Cependant, il exécute son boulot sans idéal et sans goût. Il amasse de l'argent à la seule fin de s'assurer du « bon temps » durant les 48 heures du week-end anglais. Ce comportement peut se traduire platement par : « Je t'abandonne cinq jours d'esclavage contre deux jours de liberté » et en dit long sur les rapports noués entre les patrons et les ouvriers dans l'industrie moderne. Au moment même où des intellectuels étudient le problème de l'utilisation des loisirs (et loin de nous l'intention de leur jeter la pierre !), il semble bien que la grande majorité du peuple anglais ignore tout de leurs travaux si nous en croyons les films du **Free Cinema**. Les loisirs d'Arthur se résument à circuler de pub en pub avec concours à qui boira le plus grand nombre de verres d'ale en le moins de temps, de la foire au cinéma-assommoir et de ce dernier au lit d'une femme mariée. Distractions enrichissantes comme on le voit, mais à qui la faute ? Et cela recommence chaque week-end selon un rite immuable : beuveries, coucheries et bagarres avec, parfois, une échappée dans la nature — des faubourgs limitrophes — ou une partie de pêche dans les eaux du canal. Au premier abord, Arthur n'est qu'une joyeuse brute parfaitement amoral et cynique. Il ne sait pas « distinguer le bien du mal », comme le lui reproche son amie. Comment le pourrait-il dans le cadre de la vie de l'usine ou du foyer tel qu'on nous le représente ? Mais, si nous y regardons de plus près, nous constatons que ce jeune homme n'est pas un primaire. Se rendant compte de sa condition subalterne (euphémisme) et conscient d'être ravalé au rang du robot serviteur d'intérêts qui le dépassent, Arthur se révolte contre ses supérieurs hiérarchiques et contre l'apathie de sa propre famille abrutée par l'usage intensif de la télévision. A notre avis, cette révolte de fourmi qui se traduit par des insultes, des bagarres et des blagues douteuses ne

le mènera pas loin. Arthur exige cependant plus de la vie que ce qu'en exigent « ses vieux » et veut autre chose que « la télévision et le paquet de cigarettes ». En quelque sorte, il entend sauvegarder sa condition d'homme libre ou, du moins, ce qu'il en reste. A sa manière impulsive, il réagit contre l'asservissement et l'enlèvement dans le confort matériel à la portée de tous. A son point de vue, la maison, la voiture et le frigo à température sont des « trucs » pour rendre inoffensifs les « gogos ». Rien de tel qu'un régime fondé sur le crédit pour calmer les velléités d'indépendance ! Tout comme le pitoyable héros de **La Paix du dimanche**, Arthur éructe ses malédictions contre tous ceux qui passent à portée de sa bouche. Mécontent de son sort, il aspire à découvrir un autre but à son existence que celui-ci : « On se range et puis on claque ! ». Sorte de Don Quichotte à l'individualisme agressif mais flou, il part à sa manière à l'assaut des moulins à vent, c'est-à-dire qu'il lance des pierres contre les façades des maisons bourgeoises sous le regard soi-disant compréhensif d'une fiancée qui le rendra probablement pareil à ceux dont il se moque aujourd'hui. Sans doute vaut-il mieux partir en guerre contre les moulins à vent que de ne rien faire du tout et, comme l'écrit Maurice Barrès, « je n'attends rien d'un jeune homme qui n'entre pas dans la vie l'insulte à la bouche ». Cette révolte possède une certaine grandeur. Elle va de pair avec la réponse du jeune manifestant qui promène sa pancarte contre la peine de mort dans **Le Mal de vivre**, d'Irvin Kershner : « Je ne changerai pas le monde avec ma pancarte mais, du moins, je ne serai pas changé par lui ! ». Il n'en demeure pas moins vrai que l'évolution future d'Arthur demeure pour le moins incertaine.

L'univers décrit par Reisz n'est pas un théâtre de fantoches car son film n'est heureusement pas un film à thèse à la Cayatte. Les personnages s'affirment vivants et proches de nous. Leur épaisseur humaine nous

émeut non moins que la chaude sensualité qui parcourt ce film d'un bout à l'autre. Un montage incisif accroît la tension qui jaillit d'une succession de scènes sans autre lien apparent entre elles que le fil chronologique du récit. Mises à part l'une ou l'autre défaillance, le réalisateur élimine paroles inutiles, confidences superflues, discours idéologiques et séquences explicatives. Son film ne s'engage pas dans la voie soporifique du couplet moralisateur, mais seulement dans celle de la foi que l'auteur s'efforce de placer en l'homme avec, toutefois, une solide dose d'amertume nous renvoyant en écho la réflexion désabusée d'Arnold Wesker dans **Racines** : « Nous nous battons pour rien. Nous sommes mentalement si paresseux que nous pourrions aussi bien être morts ». Ses interprètes ne « jouent » pas, mais vivent chacun leur propre rôle sans exhibitionnisme ni cabotinage. Nous ressentons douloureusement la grisaille de ces existences et la révolte d'un personnage qui « se cogne partout » comme il l'avouera lui-même. **Samedi soir et dimanche matin** est une chronique sociale qui vaut par sa vérité, sa concision, l'intelligence de son propos et la nécessité de son message indirect. Elle ne se complait pas dans le pittoresque populiste, mais elle exerce aussi une fonction de constat qui vient à son heure, constat du malaise subi par la nouvelle génération d'une classe sociale bien déterminée. Dans les limites qu'il s'est à lui-même imposées, Karel Reisz a réussi son film : « Les implications d'une œuvre peuvent être révolutionnaires sans qu'elle incite pour autant à la révolution. Mon film pourrait tout au plus entraîner une prise de conscience », ce qui n'est déjà pas si mal. Prise de conscience semblable à celle qui fait jeter des pierres en direction des maisons bourgeoises par Arthur (« Et j'en jeterai d'autres encore... »), refusant la passivité de ceux qui l'entourent : « C'est là où vous en arrivez, lorsque vous refusez la bagarre. C'est ce qu'adorent le gouvernement et les chefs d'équipe à

l'usine. Ça leur permet de faire ce qu'ils veulent de vous ». Au cinéma de la révolte épique a succédé celui de la remise en question aigre, nous semble-t-il, et l'épilogue du film nous paraît ambigu car nous ne savons si Arthur ne sera pas détruit par le mariage jusqu'à se rallier au mode de vie qu'il récusait auparavant ou si, par contre, il continuera réellement à assumer un difficile refus.

Le film suivant de Karel Reisz ne rencontra, en général, ni l'adhésion du public ni celle de la critique : **Night must fall (La Force des ténèbres, en 1964)** adapté d'une pièce de théâtre de Emlyn Williams (1935) qui, d'ailleurs, fut déjà portée à l'écran en 1938 par le médiocre Richard Thorpe sous le titre : **L'homme qui se donnait la comédie**. Notons que Reisz nous présente là un film inattendu de sa part et qui tranche fortement sur son œuvre antérieure. L'observateur de mœurs contemporaines doublé d'un documentariste sociologue s'est mué en écrivain de cinéma. En un certain sens, il nous apporte une déception et met son grand talent au service d'un scénario usé, ce qui, il est vrai, n'empêche pas un effort de renouvellement. Toutefois, la donnée du film est trop complaisante car le personnage principal est un jeune assassin sadique et complètement déséquilibré qui promène la tête de sa précédente victime dans un carton à chapeaux ! Il se fera adopter par une vieille dame quasiment folle de lui en vertu d'une attirance parfaitement trouble et il finira par l'assassiner. Nous ne prétendons pas qu'avec un tel sujet ressortissant plutôt du domaine de la psychanalyse, il ne soit pas possible de réaliser un fort bon film (voir **L'Etrangleur**, de Burt Topper), mais Reisz n'a pas su conférer vie et crédibilité à ses personnages à la fois bavards et gesticulants. Certes, l'épouvante constitue l'une des pierres d'angle de l'inspiration anglo-saxonne et Karel Reisz eût dû prendre ses leçons chez le Jack Clayton des **Innocents** plutôt que du côté de Hitchcock de **Psycho**,



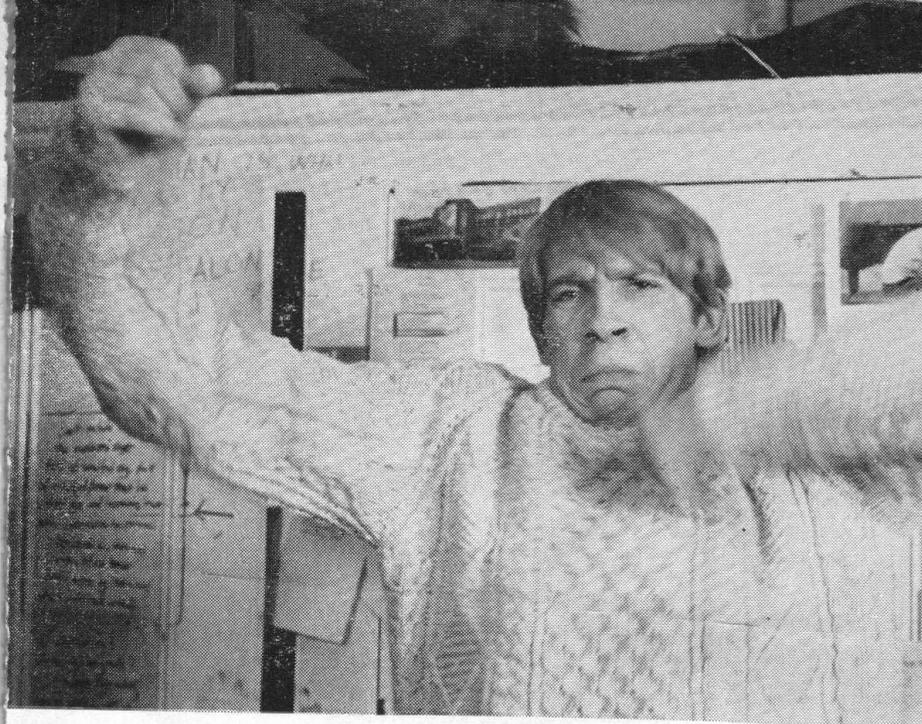
Karel Reisz : **Every day except Christmas.**





Karel Reisz : **We are the Lambeth boys** (Ceux de Lambeth).

Karel Reisz : **Saturday night and sunday morning** (Samedi soir, dimanche matin).



Karel Reisz : **Morgan, a suitable case of treatment** (Morgan, fou à lier).

Karel Reisz : **Night must fall** (La force des ténèbres).





Lindsay Anderson : *A sporting life* (Le prix d'un homme).



car ses procédés ne conviennent pas à l'atmosphère trouble qu'il s'efforce de maintenir durant tout son film. Rien ne nous retient ici : ni la fatigue d'un scénario qui a beaucoup servi, ni l'impuissance à pouvoir le renouveler, ni l'inconsistance des personnages secondaires, ni la gratuité des mouvements de caméra, ni la musique trop insistante et lourde à force de souligner les séquences « horribles ». De ce ratage subsistent toutefois vingt minutes remarquables dépeignant l'évolution des rapports ambigus qui s'établissent entre la vieille dame et le sadique. Sauvons également de la débâcle un générique composé de main de maître, un dernier cadrage saisissant (mais Fellini dans **Huit et Demi...**) et cette sorte de vol nuptial sur gazon entre une voiture et une motorette, séquence inquiétante et onirique qui laisse deviner ce que pareil film eût pu devenir. Reisz commet là une œuvre fondée sur le cabotinage d'Albert Finney qui fut le remarquable Arthur Seaton de **Samedi soir et dimanche matin** non moins que l'excellent **Tom Jones**. Curieuse erreur car, par instants, l'insolite surgit et nous pensons notamment à Georges Franju à cause de l'utilisation de certains objets comme, par exemple, une main de couturière. D'autres trouvailles, hélas, sont soulignées trop grossièrement et frisent le ridicule. Après cet échec, Reisz nous devait une revanche. C'est chose accomplie avec **Morgan, a suitable case for treatment (Fou à lier** en 1965) qui, dans un registre farfelu cette fois, nous décrit les désarrois d'un garçon dont l'esprit bat la campagne, d'un garçon qui mélange les rêves et la réalité et adore se déguiser en gorille. Film au demeurant assez symbolique de par ses références à l'histoire politique (le meurtre de Trotsky par les émissaires de Staline) et à l'histoire du cinéma (extraits de **King-Kong** auquel le personnage principal s'identifie), **Morgan** décrit aussi l'enlisement sans rémission de l'esprit révolutionnaire (la visite bouffonne à la tombe de Karl Marx) dans la médiocrité dorée des êtres satisfaits de leur propre

embourgeoisement. Morgan n'est fou que parce qu'il refuse les tabous et les conventions. Complexe, ce film est une sorte de fable morale lucide, dépourvue d'illusions, parfois amère mais constamment sauvée du pessimisme intégral par un humour acide joint à une très grande sympathie affichée par le réalisateur à l'égard de son personnage principal. S'il contient quelques faiblesses, **Morgan** rachète l'erreur précédente de **Reisz** et il nous permet de croire en la progression de l'homme qui écrit : « Observer les hommes, méditer sur leur manière d'être et de vivre, saisir le sens d'une attitude, d'un geste, c'est là ce qui m'intéresse. J'évite l'intrigue, les situations purement dramatiques, et je construis des épisodes qui n'ont avec les personnages qu'un rapport poétique ».

VII. - PETER BROOK

Ce réalisateur a beau se situer en marge du **Free Cinema**, il n'en témoigne pas moins d'un souci de recherches au niveau du traitement du sujet qui l'apparente au nouveau cinéma anglais même s'il est permis de contester la valeur du résultat obtenu. Peter Brook vient du théâtre qui lui valut la notoriété en tant que metteur en scène. En Grande-Bretagne, il monta notamment **Titus et Andronicus** de Shakespeare ; à Paris, il s'illustra avec **La chatte sur un toit brûlant** de T. Williams et **Vu du Pont** de A. Miller. Monteur mais aussi réalisateur de films publicitaires, il se révéla avec **Moderato Cantabile** réalisé en France. Aprement discuté, ce film fut adapté par Marguerite Duras et Gérard Jarlot du roman de la première. Tour à tour célébré avec enthousiasme (« Madame Bovary en 1960 » écrira Bruno Gay-Lussac dans **L'Express**) et traîné dans la boue, **Moderato Cantabile** ne mérite, à notre avis, ni cet excès d'honneur ni cette indignité. Il constitue un essai de réa-

lisme intérieur inaccompli mais fort intéressant en soumettant une intrigue pratiquement inexistante à la peinture en profondeur de deux personnages qui tentent en vain de se rejoindre pour rompre leurs solitudes respectives. L'atmosphère évoquée n'est pas sans rappeler l'étouffant milieu provincial décrit dans la plupart des romans de Julien Green : petite cité grisâtre renfrognée et repliée sur elle-même, cité qui n'est pas faite à la taille d'Anne Desbarèdes, assassinée morale, femme douée d'imagination et de fantaisie jugulée par l'existence conformiste qu'elle se voit obligée de mener dans l'une de ces grandes demeures patriciennes cernée de grilles-symboles comme il se doit. Sans doute faut-il avoir vécu dans cette atmosphère pour la comprendre et pour mesurer à sa valeur la recreation d'un tel univers retranché derrière les conventions et les interdits. Le film est rempli de rencontres fugitives épiées par toute la ville à cause de la position sociale d'Anne Desbarèdes qui « se commet » avec un employé quelconque travaillant au service de son mari, de promenades à travers les bois et les routes d'un pays désolé sur lequel « souffle toujours le vent » venu de la mer proche. Ce décor renvoie à la sinistre paroisse qu'administre le prêtre du **Journal d'un curé de campagne**. **Moderato Cantabile** illustre une tentative désespérée d'évasion au-dehors de soi-même, non pas sur le plan d'une fuite vers d'autres horizons, mais au niveau de cette ultime évasion qu'est la tentation du suicide. Au terme de cette aventure stérile s'inscrit la crise finale où il ne se passera rien sur le plan des faits extérieurs et superficiels. A quoi bon résumer ce film dont Brook dira que « son mouvement est violent parce qu'on voit une femme commencer dans un état et finir dans un autre. Entre-temps, elle passe par toutes les passions et toutes les émotions humaines, dont la gamme complète se trouve contenue en chaque être. » (27), même si la lenteur tâtonnante du rythme se fige plus d'une fois dans la littérature ? Plus d'anecdote, plus

d' « histoire » : rien que l'évolution d'une crise morale, rien que l'expression d'une angoisse. C'est pourquoi cette œuvre hybride qui ne parvient pas toujours à briser par des moyens spécifiquement cinématographiques une structure romanesque préexistante exerce néanmoins une fascination indéniable et, en définitive, Theodore Louis n'a-t-il pas raison d'écrire : « Ce film renferme de grands moments où s'opère précisément cette fusion souhaitable entre deux langages distincts. Cela se produit presque toujours quand s'estompe le décor (dont l'excessive précision affaiblit la vie intérieure des héros) et que la lumière — admirable — et les visages occupent toute la pièce. Alors le miracle attendu se produit, la magie opère. Aussi les scènes nocturnes sont-elles de beaucoup les plus belles. Retranchés du monde, saisis en plans rapprochés, Anna et Chauvin apparaissent enfin dans la réalité nouvelle qui n'est plus celle de la littérature : ce qu'ils disent alors devient beau et vrai, de cette vérité absolue qu'Alain Resnais, authentique créateur, avait su atteindre de bout en bout » (28).

Peter Brook revient au cinéma avec un autre film consacré à l'enfance : **Le Dieu des Mouches** à partir d'un conte philosophique de William Golding. Soucieux de réagir contre la représentation fade de l'enfant au cinéma sous les traits d'un émouvant lardon au regard pathétique et humide, certains réalisateurs, nous le savons, ont cherché à atteindre plus de vérité dans la description nuancée des personnages qu'il s'agisse de l'Antonioni du **Cri**, du Truffaut des **Mistons** ou du Bunuel de **Los Olvidados** quitte à tomber dans l'excès contraire comme Brook qui, justement, nous livre la parabole assez horrible de la dégradation d'un mythe. Il y parvient en isolant sur une île déserte un groupe de jeunes naufragés. Rapidement, le vernis d'éducation disparaît et les chanteurs à la croix-de-bois deviennent d'expérimentés manieurs de couteaux jusqu'à s'entretuer et à

adorer des idoles. L'intention est claire et le film se déroule trop comme un théorème pour nous convaincre. Cette œuvre trop démonstrative qui prend le contre-pied de Jean-Jacques Rousseau en ce sens que l'homme est ici naturellement mauvais et que ce sont les lois qui l'améliorent parfois, ne pouvait pas ne pas déplaire à l'ensemble d'une critique scandalisée durant le Festival de Cannes 1963. Déprimant, ce film maudit invisible — qui évoque un Bunuel dépourvu de génie mais non d'intelligence ou de talent —, clôt provisoirement la contribution aussi inégale que singulière de Peter Brook au nouveau cinéma.

VIII. - JACK CLAYTON

L'attachante personnalité de Jack Clayton se situe également en marge du **Free Cinema** encore qu'il en soit un précurseur involontaire. Né en 1921, il réalisa notamment **The bespoke overcoat (Le Manteau en 1955)**, un moyen-métrage d'après Gogol qui, à notre avis, ressuscite à merveille l'atmosphère opaque, morbide et quasiment désespérée du récit original. L'envoûtement exercé par ce film ne résulte pas seulement de sa peinture naturaliste des affres vécues par un misérable gratte-papier, mais aussi d'une atroce peinture des mœurs de l'époque victorienne. Avec **The bespoke overcoat**, Clayton réalise l'un des films le plus kafkaïens de l'histoire du cinéma. Il utilise des moyens d'une extrême simplicité. D'autre part, nous croyons que si les œuvres de ce réalisateur furent peu goûtées du public français, c'est bien parce que Clayton se refuse à tout accommodement et manifeste une inspiration typiquement anglo-saxonne qui, sans exclure une certaine lourdeur, se meut à l'aise dans le mystère, l'irrationnel et l'insolite. En outre, il ne se préoccupe pas le moins du monde d'expliquer ce qu'il nous donne à voir. Cet ancien documentariste (29) (**Naples in the Battlefield**) qui tra-

vailla avec Korda, qui fut producteur-adjoint (**Queen of Spade - Flesh and Blood**), directeur de réalisation de A. Asquith pour **An ideal Husband** et réalisateur-adjoint pour la Romulus Film ne se laisse pas broyer par les impératifs commerciaux. En quelque sorte, **Room at the Top (Les Chemins de la Haute Ville** en 1958) fut le long-métrage annonciateur du **Free Cinema** en tant que drame schématique certes, mais parfois puissant dans la cruauté qu'il met à décrire le personnage d'un ambitieux haïssant son passé de prolétaire et décidé à commettre nombre d'actions infâmes pour s'élever dans la hiérarchie sociale afin d'atteindre la « haute ville » où s'affichent les façades de la grosse bourgeoisie et, notamment, celle du magnat Brown qui tient la cité sous sa coupe. Ce film laisse la part belle au mélodrame (scénario de Neil Paterson) et au finalisme, mais il vaut par la peinture sans concession des mœurs. En même temps, il s'attaque brutalement au paternalisme. A cause de ses incidences sociales, ce sombre drame situé à mi-chemin entre le naturalisme et le romantisme engage certainement son auteur dans la voie du nouveau cinéma anglais car il récuse les conventions et les tabous en vigueur. Par la suite, Clayton changea de genre avec **Les Innocents** dont nous reparlerons plus loin car nous y voyons, à l'encontre de nombre de critiques, un chef-d'œuvre du fantastique démoniaque. Ensuite, ce cinéaste en revient à l'observation clinique de la société contemporaine avec **The Pumpkin Eater (Le Mangeur de citrouilles** en 1963), drame conjugal par trop exceptionnel, trop fabriqué et trop souverainement ennuyeux pour ne pas aboutir à un échec malgré le scénario de Harold Pinter basé sur une nouvelle de Penelope Mortimer. Cet échec s'avère d'autant plus navrant que ce film interminable contient d'excellentes séquences noyées dans un dialogue on ne peut plus verbeux, et un tas de digressions parfaitement inutiles. Il n'empêche que Jack Clayton est une figure importante et que ses erreurs mêmes

ne doivent pas condamner un réalisateur dont l'équivalent américain pourrait s'appeler Robert Rossen : même manque de finesse compensé par la même puissance descriptive.

IX. - DESMOND DAVIS

Il nous apparaît assez hasardeux de juger Desmond Davis sur la foi du seul long métrage que nous avons lu de lui jusqu'à présent même s'il présenta ensuite **I was happy here** au Festival de San Sebastian en 1966 et obtint le Grand Prix. En fait, ce chef opérateur à qui nous devons la photographie de **Tom Jones**, de **Un goût de miel** et de **La Solitude du coureur de fond**, mais aussi celle du **Freud** de John Huston ne passa à la réalisation qu'à l'âge de 36 ans avec **Girl with the green eyes (Une fille aux yeux verts** en 1964) dont le producteur fut Tony Richardson. Assez loin des préoccupations immédiates du **Free Cinema** si ce n'est que l'héroïne est une petite vendeuse de magasin, **Une fille aux yeux verts** est à la fois un portrait psychologique et un film romanesque. Son scénario est adapté par Edna O'Brien de sa propre pièce **The lonely girl** et une bonne part de la réussite du film est dû au charme de sa principale interprète Rita Tushingham que révéla **Un goût de miel**. Par contre, Desmond Davis accomplit trop de prouesses photographiques qui nuisent à l'intériorité du film. En définitive, cette œuvre apparaît à la fois irritante et sympathique. Sur un thème qui rappelle à la fois **La Peau douce** et **Le Démon de midi**, le réalisateur brode des variations aigre-douces. Une telle liaison entre un écrivain raté (mais fortuné) de quarante ans et une adolescente ne pouvait déboucher que sur une impasse. Cependant, l'héroïne ne puisera en son échec qu'une expérience profitable. Au crédit de Desmond Davis, inscrivons la

pudeur, l'honnêteté, l'absence totale de complaisances et aussi une transcription très sensible du comportement. L'observation de deux caractères très différents est rendue avec une grande finesse qui compense, en une certaine mesure, le manque de profondeur. Toutefois, ce premier film ne permet pas encore de prendre les dimensions d'un cinéaste qui accomplit ses gammes avec une certaine virtuosité tandis que le thème choisi le rattache indéniablement au nouveau cinéma anglais. Une ferveur convaincue emporte les défauts de **Une fille aux yeux verts**.

X. - CLIVE DONNER

« Il faut à l'écran parler vraiment comme on parle dans la vie. »

Vocation précoce que celle de Clive Donner qui réalisa son premier film à l'âge de 14 ans ! D'abord monteur, il passa à la réalisation en 1958 (**The secret plage**) mais se révéla en 1962 grâce à son adaptation de la pièce de Harold Pinter : **The Caretaker**. Après avoir signé une comédie passablement féroce et cynique (**Nothing but the best**) sur le thème de l'arrivisme, il remporta un succès appréciable avec **What's new Pussycat ?**. Il faut noter qu'il accomplit une carrière parallèle à la T.V. (feuilletons et émissions éducatives) et s'essaya également à la mise en scène de théâtre.

The Caretaker (Le Concierge) constitue une adaptation exemplaire en ce sens que l'auteur ne se contente pas de mettre en bobines une pièce de théâtre quitte à l'aérer plus ou moins comme la plupart des réalisateurs s'en contentent. Harold Pinter lui-même reconnut l'originalité de cette adaptation pourtant ingrate puisqu'il s'agit, la plupart du temps, d'enfermer un trio dans l'espace pour le moins mesuré d'une chambre mansardée : « Clive a mis mes trois personnages sous une lentille grossis-

sante. Il m'a fait redécouvrir leur solitude et leur détresse ». A un conflit psychologique se joint une réflexion sur la nature humaine qui témoigne des obsessions de Pinter. Le miracle a consisté à « faire passer » à l'écran un conflit aussi peu visuel avec une économie de moyens et une puissance d'écriture exceptionnelles. Dans ce film, la caméra demeure invisible tout en soulignant les rapports complexes, ambigus et étranges qui se nouent entre ces trois êtres dont deux au moins demeurent totalement enfermés en eux-mêmes. Un tel film ne pouvait pas plus rencontrer l'adhésion du public que **Au hasard Balthazar** de Bresson ou que **La Dame au petit chien** de Kheifitz. Ensuite, Clive Donner changea radicalement de genre avec **Nothing but the best** et surtout avec **What's new Pussycat ? (Quoi de neuf, Pussycat ?** en 1965) qui constitue un fort bon divertissement en dépit d'une satire violente de la psychanalyse. L'humour de Donner fait feu de tout bois à la différence de celui de Richard Lester qui répugne souvent aux gros effets. Donner, lui, ne craint pas de tomber dans « l'hénaurme » même si le bon goût doit en souffrir et son film s'essouffle dans une seconde partie trop riche en poursuites et en quiproquos au détriment d'une véritable originalité. Le canular, la parodie (notamment celle du Fellini de **Huit et demi**), le « non-sense » et le burlesque déferlent à la suite d'un remarquable générique signé Richard Williams tandis que le scénario de Woody Allen entasse les gags les uns sur les autres et met particulièrement l'accent sur la manie contemporaine des obsessions érotiques à travers un psychiatre plus fou que ses malades une belle galerie de « dingues » farfelus. Le climat de douce folie qui règne sur le film s'avère assez réjouissant et même s'il ne constitue pas une réussite totale (Prix Jean-Georges Auriol-Paul Gilson 1966), il constitue l'une de ces attaques massives dirigées une fois encore contre la Grande-Bretagne saisie, il est vrai, en pleine période de défoulement collectif. Jacques Bru-

nius se plaît à reconnaître la personnalité multiforme du réalisateur : « Ainsi Clive Donner fut de ceux qui contribuèrent à briser le monopole de financement des grands cartels cinématographiques en Grande-Bretagne. Il est aussi l'un des rares réalisateurs qui aient rompu avec les ronronnants poncifs néo-réalistes d'avant-hier dont le cinéma britannique étouffait depuis quinze ans. Avec « *The Caretaker* », « *Nothing but the Best* » et « *What's new Pussycat ?* », il fait montre d'une virtuosité presque inquiétante en trois directions absolument différentes — et pourtant ces exercices de style sont marqués d'un TON de persiflage non conformiste indiscutablement personnel » (31). Avec cette réserve que **What's new Pussycat** n'est pas exempt de facilités et qu'il importe de ne pas crier au chef-d'œuvre, nous y voyons une entreprise systématique de démolition des tabous sociaux et une énorme caricature des travers contemporains qui trouve son apogée dans les séances de psychanalyse collective dirigées par le Docteur Fritz Fassbender, sommité anglaise (!) interprétée par Peter Sellers. Ce bref extrait donne le ton du film :

Plan moyen de Renée entourée de plusieurs autres clients. (Renée) marche (panoramique) tout en parlant.

Renée : « Alors, vous comprendrez, docteur, qu'à quinze ans, j'ai dû dire à mes parents que je les avais adoptés. Ils l'ont très mal pris. Depuis, je ne suis plus rentrée à la maison..., j'ai déménagé. »

Plan moyen de Fritz couché sur le ventre sur la table centrale de la pièce. En arrière-plan, Miss Lewis et l'obèse.

Fritz : « Aussi, vous êtes devenue polyvalente... Bien j'aime ça chez une femme, j'en raffole..., j'en raffole... »

Contre-champ sur l'autre côté de la pièce :

Renée (off) : « Vous savez, c'est plus fort que moi. Je suis une physique (...). J'en ai d'ailleurs des remords... mais je suis d'une famille caractérisée par sa nymphomanie... Et j'y inclus mon père et mes deux frères... »

Fritz (très excité) : « Ecoutez... Si on se déshabillait tous, à présent?... C'est si moderne... »

Renée : « Un exemple, docteur... »

Fritz : (dénouant sa cravate) « Quoi?... Quoi?... Quoi?... » (32).

Par sa verve, son écriture souple elle-même souvent dictée par le besoin de parodier, son rythme échevelé qui aboutit à une sorte d'autodestruction des personnages et de leurs mobiles, **Quoi de neuf, Pussycat ?** est l'un des rares films où le comique devient parfois bizarre, absurde et inquiétant. C'est l'ombre des Marx Brothers qui s'y profile en arrière-plan...

XI. - BRYAN FORBES

« Remarquez comme les Anglais prennent leur plaisir tristement. »

TOBY

(« La chambre en forme de L »)

Bryan Forbes témoigne d'une activité débordante en tant que scénariste et partagea sa carrière entre Londres et Hollywood. Mais il passa à la mise en scène et nous lui devons notamment **Whistle down the wind**, **The L-Shaped Room**, **The small back room** et **King Rat** outre **Seance of wet afternoon**. Plusieurs de ces films demeurent inconnus de ce côté-ci de la Manche. Nous pouvons tenir comme étant relativement intéressant **Whistle down the Wind (Le Vent garde son secret** en 1962), histoire d'enfants, blquette policière et fantastique aux allures de conte de Noël et qui bénéficie d'un excellent scénario de Keith Waterhouse et Willis Hall. Au demeurant sans prétentions, ce film témoigne d'une grande fraîcheur et d'une connaissance au moins honnête de la psychologie enfantine, qualités qui font pardonner une narration assez lente et une entrée en matière plutôt laborieuse. Mais Bryan Forbes mérite de prendre

place ici à cause surtout de **The L-Shaped Room (La Chambre en forme de L** en 1963), drame psychologique noir et désespéré aux implications sociales saupoudrées d'une telle dose de romantisme que certains ont cru y voir un film réactionnaire tournant le dos aux consignes du nouveau cinéma. En réalité, il n'en est rien, mais Bryan Forbes brosse le tableau désolé de la médiocrité humaine et il se résigne, bon gré mal gré, au malheur de ses personnages. Film rempli d'amertume avec une tentance au mélodrame (l'histoire classique de la fille-mère) heureusement évitée car, à la banalité de la situation, répond une étude du comportement attentive et cruelle, une description sans fards des personnages sans doute typés (l'écrivain raté, la logeuse-araignée de garnis, la vieille actrice retraitée, etc...), mais cependant intéressants. En effet, pour tout ridicules et médiocres qu'ils soient, ces derniers portent en eux un amalgame de qualités et de vices qui les rendent finalement assez complexes. Par ailleurs, la peinture du cadre misérabiliste possède une authenticité très grande qui nous fait ressentir physiquement l'atmosphère à la fois étiolée et gluante qui pèse sur l'antièreté du film. Il y a cent fois plus de pudeur ici que chez l'insupportable Tennessee Williams revu et corrigé par nombre de metteurs en scène ou encore que chez les ahurissantes **Bonnes** de N. Papatakis dont certains ont pris les ficelles pour autant de traits inspirés par le génie : En outre, Forbes tire le maximum de ses comédiens. Il n'en demeure pas moins vrai que son film tombe parfois dans les conventions du théâtre filmé et c'est le style qui lui manque le plus. **La Chambre en forme de L** renferme des velléités de récréation personnelle à partir d'un scénario ressassé, mais le dialogue abondant touffu et fort mal adapté aux nécessités du langage cinématographique freine constamment le rythme du récit. Cependant, la peinture des mœurs s'avère incisive et sincère, la réaction de Forbes contre le cinéma traditionnel ne laisse aucun

doute et le film subit certainement de la sorte l'influence du **Free Cinema**. La lourdeur de son écriture lui cause plus de torts et, du moins jusqu'à présent, des films comme **King Rat (Un Caïd)** ou **Seance of wet afternoon** ne se départissent pas de ce redoutable défaut. Par contre, le divertissement très amer que constitue **The wrong bal (Le Corbillard s'emballe**, en 1966) prouve que l'univers de Forbes existe à l'état d'ébauche et qu'il suffirait seulement d'un peu plus de personnalité dans la mise en scène pour nous l'imposer avec force.

XII. - RICHARD LESTER

« Rien ne dure à mes yeux, rien ne me fait penser à la notion du **POUR TOUJOURS**. »

Dans **The Mouse of the Moon (La souris sur la lune** en 1962), rien ne laissait prévoir l'originalité dont ferait preuve par la suite Richard Lester (alias Dick Lester). Cet assez languissant échantillon d'humour britannique d'ailleurs réalisé par un américain d'origine n'avait rien pour nous séduire. Né à Philadelphie en 1932, Lester débuta comme scénariste à Hollywood et devint l'heureux auteur de 4 pièces à succès à Broadway. Curieux personnage au demeurant que ce cinéaste d'humeur voyageuse qui reçut sa licence en psychologie à l'Université de Pennsylvanie, s'illustra dans la chanson, créa un ensemble vocal, devint réalisateur de T.V. à l'âge de 22 ans, parcourut à force d'expédients (pianiste de café ou guitariste de trottoir par exemple) l'Afrique du Nord, l'Espagne, la France, le Vénézuéla, les Caraïbes, le Canada, Tahiti et l'Australie pour « échouer » à Londres où il commença une nouvelle carrière de réalisateur de la T.V.. Si nous connaissons peu ses deux premiers films (**It's trad, dad** et **The running, jumping and standing still** (33), nous le voyons se révéler avec **A hard day's night (Quatre gar-**

çons dans le vent en 1964) sur un scénario d'Alun Owen avant de récidiver dans le même genre de divertissement avec **Help!** Entre-temps, **The Knack** lui obtint la Palme d'Or au Festival de Cannes 1965. Nous reviendrons plus loin sur ce dernier film qui s'inscrit dans le courant de la production anglaise dépoussiérée par la grâce du **Free Cinema**. Il nous faut d'abord ajouter ici que la plupart des cinéphiles passèrent royalement à côté de ces **Quatre garçons dans le vent** qui, consacré aux exploits d'un certain quatuor chevelu et encombrant, permettait de craindre le pire. Pour une fois, ce fut le meilleur qui l'emporta. D'un ouvrage de commande, Lester sut faire une comédie musicale farfelue, pétillante et irrévérencieuse où le « non-sense » montrait déjà le bout de l'oreille. Cette œuvrette sympathique agréable et dénuée de prétentions n'annonçait tout de même pas une prouesse de la taille du film suivant, de ce **Knack and how to get it** dont l'intrigue sert uniquement de prétexte aux ébats d'une caméra survoltée qui trouve fort à son goût l'apprentissage de la liberté. Pas question de broder un canevas à la mesure de MM. les Acteurs patentés et reconnaissables de loin ! Un vague argument se profile à l'horizon : la raison d'être du film réside dans la manière dont le réalisateur hausse ce rien au niveau d'un hymne à la jeunesse et à la joie de vivre, d'une apologie burlesque, un peu grinçante et inspirée de ses jeunes personnages. Cependant, l'étalage d'une fantaisie royale n'empêche pas Lester d'inclure en son film une violente satire des travers sociaux, les mêmes auxquels s'attaquent les Richardson ou les Reisz sur un mode brutalement réaliste, plus aigre, plus dramatique et plus amer. De son côté, Joseph Losey, ce britannique par adoption, ne flétrira pas autrement l'hypocrisie sociale dans **The Servant**, œuvre très complexe et qui n'entre pas directement dans le propos de cet ouvrage. Mais si les intentions se rejoignent tout au moins quant à la volonté unanime de ces auteurs de s'en prendre à la

Grande-Bretagne de papa, du « blitz », de Churchill voire de Victoria et du **Livre de la Jungle** (« Great, great, great Nation ! » entendons-nous hurler dans **The Knack**), le mode d'expression varie fort d'un auteur à un autre. A l'acupuncture sèche de Losey, aux variations implacables de Schlesinger, à l'amertume de Reisz, à la colère révoltée de Richardson, Lester préfère l'esquisse au crayon tendre ou la notation allusive. Il fait de son film un amalgame de comédie, de ballet et de pastiches. **The Knack** — dont le titre est aussi symbolique qu'intraduisible en français — lie ensemble les séquences oniriques (le générique), insolites (la randonnée d'un lit à travers Londres), irréalistes (l'intérieur d'une maison peint en blanc y compris les vitres), burlesques (la jeune fille qui réussit à traverser la rue seulement après s'être déguisée en femme enceinte), caricaturales (l'intervention des adultes), parodiques (à la manière de Varda, de Fellini ou du « cinéma-vérité »), bouffonnes (les maladresses d'un instituteur malheureux en amour) et très souvent sarcastiques avec une tendance très nette à ridiculiser les traditions rigides dont se corsette l'Empire britannique ou, du moins, ce qu'il en reste. L'absurde s'en donne aussi à cœur joie à la faveur de plaisanteries sans queue ni tête, de gags qui tournent court et d'allusions féroces prononcées d'une voix sucrée. C'est là, sans nul doute, le vrai cinéma qui proclame son droit à l'existence et rejette autant les formules classiques de composition d'un film que la structure tyrannique des genres adoptés durant quarante années par d'astucieux commerçants. Peu de réalisateurs se permettent de mêler ces fameux genres avec une telle désinvolture : citons le **Tirez sur le pianiste** de Truffaut et l'œuvre entière de Jean-Luc Godard qui aime jouer avec le feu...

D'autre part, l'esprit anarchiste de Lester rejoint curieusement la démarche adoptée par les réalisateurs de l'école indépendante américaine à l'instar de Adolfas Mekas (**Hallelujah the Hills**), Jérôme Hill (**Open the door**

and see all the people), Theodor Flicker (*The troublemaker*) ou Philip Kaufman et Benjamin Manaster (*Goldstein*) qui se réclament également d'un art baroque, libre, irréaliste et inquiétant. Il n'en demeure pas moins vrai que ces pirouettes dissimulent ici une âpre critique des mœurs contemporaines dans ce qu'elles ont d'artificiel et de fabriqué.

Avec *The Knack*, nous réintégrons l'Angleterre de Lewis Carroll et des satiristes dont elle fut la terre d'élection pour notre plus grand plaisir. Démystification, en effet, de « la foire aux vanités » avec ses « play-boys » (1), ses idoles, ses jeunes premières dont Rita Tushingham est la parodie réjouissante, son idéal matérialiste, ses obsessions et ses complexes sur lesquels le réalisateur s'aiguise les dents avec une joie furibonde. *The Knack* revendique le droit pour chacun de vivre comme il l'entend au-delà d'un conformisme épais dont ce film fustige les embarras. Pour mieux atteindre son but, Lester campe quatre personnages-clefs fortement contrastés et il les entraîne dans une sarabande de fausses aventures. En même temps, il les oppose au cœur de la foule qui commente hargneusement leur comportement et il prend soin de capter au hasard (sic) des visages adultes aussi laids et moroses que possible. Lester use du contraste, de l'anamorphose, de la répétition, de l'analogie, du bruitage incongru et d'une foule de trucs syntaxiques propres à renforcer l'atmosphère saugrenue de son œuvre. Ainsi, lorsqu'un joyeux farfelu déchire malencontreusement une croûte picturale, une voix off déplore : « Plus de patrimoine national ! » Ou encore, face au Palais, une autre voix off de badaud clame : « Dieu protège le Vaisseau Royal et tout son équipage ! » L'équivalent français du ton et du style adoptés par ce digne insulaire donnerait à peu près ceci : « Mes chers amis, venez donc dans ma propriété de campagne à la saison de la châtâââse ! » Merveilleuse simplicité. Ce genre de rosseries ne passe pas dans les sous-titres et



Lorenza Mazetti : *Together*.





John Schlesinger : **Billy liar** (Billy le menteur).



John Schlesinger : **A kind of loving** (Un amour comme les autres).



Clive Donner : *The caretaker*.Desmond Davis : *The girl with green eyes* (La fille aux yeux verts).

il est évident qu'un film ne se lit pas en traduction. Variations autour d'un quatuor : un bellâtre avantageux et creux qui fera les délices des initiés, un jeune locataire qui déteste le « joli marron sale » dont sont barbouillés les murs des appartements des « gens bien » et qui passe son temps à tout repeindre en blanc, le propriétaire de cette hideuse baraque qui désespère de séduire une demoiselle, une provinciale débarquée là-dedans comme un chien dans un jeu de quilles et dont la beauté fort peu conforme aux canons classiques n'en est pas moins piquante.

Un viol imaginaire permet de s'en prendre au puritanisme anglais dénoncé à maintes reprises. Le film se compose souvent d'un télescopage de séquences indépendantes les unes des autres et soutenues par un rythme généralement très vif en dépit de quelques faiblesses : maintenir durant une heure et demie le tempo d'un film privé d'intrigue relève du tour de force... ou de la provocation. La plupart de ceux qui s'y essayèrent tombèrent dans l'enfilement vaguement aéré de sketches de cabaret, défaut que n'évita pas un Jacques Baratier dans ses *Dragées au poivre*. Or, *The Knack* entretient l'euphorie de bout en bout : il le doit à son refus de la logique et du scénario comme à son langage décontracté. Nous n'en finirions pas de dénombrer les moyens utilisés par Lester pour arriver à ses fins : l'emploi de la surexposition, la caricature du film didactique, cette branche soporifique du cinéma anglais (34), l'accélération du mouvement rendu frénétique, le contrepoint musical parodique, etc... Il en résulte un climat à la fois étrange et fascinant qui fait perdre au cinéma son caractère réaliste englué dans l'anecdote même si Lester estime (35) : « THE KNACK est sur la non-communication des jeunes entre eux : ils sont dans une pièce, et chacun parle pour soi, chacun parle de choses différentes, sans écouter les autres, ce qui est très réaliste, je trouve. Cela me fait penser à un vieux sketch radiophonique : il y a quatre

boutons correspondant à quatre programmes : un agricole, un religieux, un musical, un d'information. Si l'on appuie sur les quatre à la fois, on obtient un torrent d'absurdités. Voilà ce qu'est THE KNACK ». Le jaillissement poétique n'en puise pas moins ici son authenticité aux sources de l'image même. Et les influences ne gênent guère. L'exemple de **The Knack** est fort intéressant car il se rattache à cette lignée de films qui débarrassent le cinéma d'une mythologie aussi encombrante que paralysante. En outre, il y a vingt ans, de tels films n'eussent point rencontré leur public. Aujourd'hui, le Festival de Cannes les couronne, de qui nous apparaît symptomatique de l'évolution des esprits. Œuvre où triomphent les recherches au niveau de l'écriture et qui tourne le dos à la politique des grands messages dont nous sommes si généreusement gratifiés au cinéma comme ailleurs, **The Knack** apporte une bouffée d'air frais et de joie de vivre dédicacée au dynamisme de la jeunesse. De la liberté considérée comme un des beaux-arts...

Moins achevé sans doute, **Help ! (Au secours)** en 1965 confirme les dons de son auteur. Pour cet acrobate à la fois lyrique et burlesque qu'est Lester, le sujet du film réside en la vie elle-même et dans le comportement de ceux qui la créent. Dans chaque film, les personnages principaux se ramènent à un quatuor de jeunes gens qui affichent leur mépris vis-à-vis des conventions sociales et n'en font qu'à leur guise en dépit des commentaires haineux jetés en aparté (et en voix off) par leurs aînés soucieux de leur prouver combien la vie réelle se ramène à se rendre au bureau, à se marier sous contrat, à avoir des lardons, à gagner la guerre, à recevoir des distinctions honorifiques, à s'ennuyer au club (ennui distingué) et à amasser le plus d'argent possible. Donc, la vie est une chose sérieuse, tellement sérieuse à leur point de vue qu'ils sont morts depuis longtemps et traînent leurs cadavres dans les rues et les pubs. Bien entendu, il s'agit là de l'Angleterre : le lecteur aura compris que de

telles mœurs n'ont pas cours chez nous... A fortiori, tout ce qui, de près ou de loin paraît original, personnel, gratuit et drôle leur est suspect, « en-dehors des normes établies » comme le disait le cerveau électronique « d'Alphaville » de Jean-Luc Godard et Lester possède décidément plus d'une affinité avec le turbulent cinéaste français. Mais cette société adulte si respectable, Lester en gratte le vernis et dévoile son vrai visage : il décoche des flèches acérées contre les « gens bien », l'armée, la police, les technocrates, la religion, le culte voué à la famille royale et autres vétustés sans oublier la pudibonderie sexuelle. Cette manière de saccager les plates-bandes d'une culture amorphe et sclérosée s'exprime par des notations visuelles, des bruits incongrus, des plaisanteries loufoques, de l'humour parfaitement absurde, des gags, des paroles inaudibles et des « private jokes » propres à réjouir le cœur du cinéphile. Parodie des genres, des auteurs et des films que la critique quotidienne a suffisamment mise en relief. Ajoutons-y, en ce qui concerne **Help !** la manière de tourner en ridicule l'indicatif visuel de la production Rank (l'homme au gong), un pastiche de Laurel et Hardy (le pot de peinture), le plan d'un voilier vu à la manière de Polanski (**Le Couteau dans l'eau**), etc... Autrement dit, tout fait farine au moulin ou de l'art de puiser à de multiples sources pour redevenir personnel. L'humour de Lester rejoint celui de Ionesco (conversations dénuées de sens logique), celui des Marx Brothers (anarchisme du comportement) et d'autres encore. Réussir un long-métrage entièrement parodique exige une imagination constante. Certes, il y eut des précédents avec les meilleurs Marx Brothers ou avec le Louis Malle de **Zazie dans le métro**, mais les premiers ne rencontrèrent jamais des réalisateurs à leur mesure tandis que l'humour du second s'avère à la fois plus intellectuel et plus élaboré. La trilogie de Lester respire la folie douce et l'état de grâce. Si le public ressent combien un artiste s'est donné de mal à paraître comique, il se trouve devant

une œuvre ratée. Rien de tel ici. L'écriture de Lester entraîne l'adhésion totale du spectateur. Dynamique, elle semble toujours capter le moment présent et possède ce don rare au cinéma : le don de sympathie immédiate. Si elle ne vise qu'à nous amuser, elle y parvient avec une facilité, un charme, une légèreté et une habileté qui font bien pardonner l'une ou l'autre chute. Humour tour à tour burlesque, acéré, énorme, raffiné, sournois, acide qui participe de la poésie, du canular ou de la satire au vitriol. Une constatation s'impose : ces films rallient les suffrages des jeunes qui les ont vus et semblent se retrouver là chez eux. Le sociologue y puisera matière à réflexions car ce cinéma des grandes vacances massacre au passage plus d'un tabou depuis le « Ils peignent les gens en rouge avant de les tuer : leur religion diffère de la nôtre » jusqu'à l'affiche **Tropical Exterminators** placée justement là où il ne fallait pas en passant par la gueule du canon prise en gros plan tandis que résonnent les premiers mots de la chanson : « J'ai tant besoin de toi ! » Facéties moins innocentes qu'il n'y paraît au premier abord. Mieux vaut d'ailleurs pousser des cris hystériques au spectacle d'un quatuor chevelu — et sous une perruque identique se dessinent quatre personnages fort soigneusement individualisés — que de jouer une retraite aux flambeaux à Nuremberg. Ensuite, ce genre de divertissement marque l'évolution d'un art en l'arrachant à la routine et aux lois des « genres » délimités, aux mots d'auteurs des fabricants à la chaîne et aux interprétations gabinesques calquées sur le même moule « bourru mais bienfaisant » depuis trente ans. De temps en temps, le cinéma doit subir une transfusion s'il ne veut pas mourir. Ici, la jeunesse retrouve son vrai visage loin de l'embrièvement collectif sous la bannière des dictateurs ou de Baden-Powell, des uniformes et de la morale du troupeau pour qui posséder 3 ares 18 ca à la campagne équivaut au couronnement suprême d'une carrière. Un visage très différent de celui que lui reconnaissent les grognons de cin-

quante ans furieux de « l'avoir eue moins facile en leur temps » et jaloux de voir leurs descendants jouir de droits et exercer des prérogatives qu'ils ne connaissaient pas. A propos, Richard Lester ne se livre pas à une démagogie primaire : il aime réellement cette jeunesse. S'il préfère l'humour, c'est parce qu'il possède la pudeur suffisante pour ne pas verser dans le genre **Marianne de ma jeunesse**, vertes amours platoniques, sirops d'orgeat sur fond de hêtres centenaires battus par le vent et cercle familial où chacun roucoule « Merry Christmas to you ! » avec une conviction puisée dans l'absorption préliminaire de quatre whiskies bien tassés. Car l'humour demeure la meilleure des armes...

Ce casseur de pipes s'apparente bien au nouveau cinéma anglais quoi qu'en pensent les défenseurs d'une théorie selon laquelle seul compte le lieu de naissance. En égard à cette optique, nous en arriverions à placer au-dessous de l'étiquette « cinéma belge » le nom de Jacques Feyder qui, né à Ixelles, ne réalisa pas un seul court-métrage dans son pays natal et nous pourrions multiplier ces exemples. Et c'est grâce à la brèche ouverte par le **Free Cinema** qu'il put réaliser ces films-là en Angleterre comme il le reconnut lui-même (36) : « Je n'aurais pu travailler (aux Etats-Unis) en pleine liberté comme je l'ai fait en Angleterre à cause de l'organisation du cinéma américain encombrée de spécialistes dans tous les domaines ce qui limite très fort l'initiative du réalisateur ». Cette réserve n'empêcha toutefois pas Lester de réaliser son film suivant aux Etats-Unis : **Quelque chose de drôle est arrivé sur le chemin du Forum** (1966), film que nous n'avons pas encore vu, et qui, de toute manière, ne saurait rentrer dans le cadre de cette étude. Faut-il croire que l'étonnante carrière anglaise de Lester est terminée ?

XIII. - LORENZA MAZETTI

Cette jeune italienne qui résida à Londres le temps d'y réaliser deux films promoteurs du **Free Cinema** avant de retourner dans son pays natal n'en joua pas moins une influence considérable durant les débuts du nouveau cinéma. En effet, **La Métamorphose** (1954) qu'elle réalisa en 16 mm d'après Kafka avec l'aide de ses élèves est probablement le film le plus proche de la vision de l'écrivain tchèque en même temps que la remarquable récréation cinématographique d'un récit morbide, hallucinant et désespéré. Mais Lorenza Mazetti s'illustre surtout, en ce qui concerne le sujet de ce livre, en ce sens que son second film (**Together** en 1956) réalisé sur un scénario de Denis Horne et remarquablement photographié par Hamid Hadari fit partie du premier programme public du **Free Cinema** présenté en février 1956, programme dont il constituait l'œuvre à la fois la plus longue (50 minutes) et la plus importante. **Together** remporta ensuite le Prix du Film de Recherche au Festival de Cannes. Ainsi se virent encouragés les premiers essais qui se réclamaient de l'esthétique et de l'éthique du **Free Cinema**. A vrai dire, **Together** ressort bien davantage au domaine du film poétique qu'à celui de l'engagement social car les deux sourds-muets qui en sont les personnages principaux nous renvoient une fois encore à une compréhension kafkaïenne de la société. Leur infirmité les coupe radicalement de tout contact avec cette dernière d'où l'accent mis sur leur solitude. Œuvre artisanale et rugueuse, **Together** possède un accent de vérité poignant lorsqu'il fait évoluer ses deux marginaux à travers le décor hostile d'une laideur affreuse des quartiers industriels et déshérités. Et le film s'achève

sur la noyade de l'un des deux sourds-muets qui, justement, pouvaient encore trouver à la vie un sens en communiquant l'un avec l'autre. L'absurdité de leur destin ne laisse aucun doute mais le ton du film n'est guère revendicateur d'autant plus que Mazetti ne se sert pas de son cadre misérable à souhait dans un but réaliste. Film expérimental par excellence, **Together** est une œuvre rare, troublante et mystérieuse car le cinéaste pose un regard presque visionnaire sur ses étranges personnages dont il parvient à nous restituer les motivations ce qui, on le conçoit, constitue une performance à partir d'un tel sujet. Cet univers désolé, disloqué et surréaliste évoque, à maintes reprises, les toiles de Chirico et si Mazetti préfère la poésie à la polémique, son film n'a cependant pas peu contribué à susciter des exemples au point de vue de la production indépendante.

XIV. - JOHN SCHLESINGER

Né à Londres et acteur, John Schlesinger dirigea tôt des séries de petits films pour la T.V. Outre le court-métrage **Only two can play**, nous lui devons surtout le moyen-métrage **Terminus** ainsi que les deux longs-métrages **A Kind of loving** and **Billy le menteur**. Tout comme ses pairs du **Free Cinema**, John Schlesinger débuta dans le documentaire pris sur le vif selon les impératifs en vigueur. Son **Terminus** (1961) fut vivement apprécié. Brillant film de montage, **Terminus** aurait tout aussi bien pu s'intituler **24 heures à Victoria Station** selon une recette qui a fait ses preuves du côté de Walter Ruttmann ou d'Arne Sucksdorff. Le réalisateur s'acharne à coordonner une foule de notations disparates, à englober en une vaste synthèse mille détails fugaces. Lieu de transition, lieu de passage où l'homme abandonne quand

même à son insu un peu de sa personnalité comme le prouve ce film, l'univers d'une grande gare se prête malaisément à l'analyse même syntaxique. Mais il ne suffit pas de capter un magma informe de bruits, d'images et de gestes, il faut encore le rendre signifiant et l'insérer dans une forme plastique qui confère une chance de durée à ce très fragile matériau. Aussi le montage de ce film lui confère-t-il son existence : vif, nerveux, incisif et elliptique, il se joue du contrepoint image-son et allie étroitement l'observation psychologique à la détermination du comportement. Ajoutons qu'une musique synopée s'y intègre et en épouse le phrasé rythmique tandis que le réalisateur recourt volontiers à une ironie tour à tour cinglante, anarchisante voire désabusée.

En lui-même, ce pointillisme visuel ne saurait mener très loin. L'art consiste à dépasser le niveau du reportage. Schlesinger parvient à nous imposer la vision singulière d'un microcosme en perpétuel mouvement qui en arrive finalement à redevenir immobile tout comme dans les séquences de la Bourse de **L'Eclipse** d'Antonioni, tellement cette agitation effrénée paraît dérisoire et la virtuosité glacée de la mise en scène ne manque pas de la mettre en relief. Le plan introductif à la première séquence donne tout de suite le ton et démarque tel plan célèbre qui introduit **Les Temps modernes** de Chaplin. Quoi qu'il en soit, **Terminus** révélait un auteur en possession d'un graphisme élégant, ironique et subtil.

Dans un registre très différent, **A kind of loving** (**Un amour pas comme les autres** en 1962) raconte l'histoire extrêmement banale du jeune employé qui épouse une dactylo moins parce qu'il l'aime que parce qu'il l'a rendue enceinte. Le scénario est dû à Keith Waterhouse et Willis Hall d'après le roman de Stan Barstow qui ne jouit pas en France de l'audience qu'il mérite. Bâtie sur le sable, cette union ne peut que se dissoudre d'autant plus que la femme subit l'influence d'une mère abusive et possessive. Nos deux personnages tenteront finale-

ment de repartir à zéro, mais le réalisateur charge son épilogue d'ambiguïté et ne nous laisse rien deviner de l'avenir. Sur un thème aussi éculé en littérature (mais pas au cinéma), John Schlesinger réalise un film d'une seule coulée et sans faiblesse. A la fois pudique et crue, pessimiste et sincère, son étude de caractère s'avère fouillée et totalement dépourvue de romantisme. La petite bourgeoise ne sort pas grandie de l'aventure ! Si le jeune ouvrier râleur et cynique de **Samedi soir et dimanche matin** possédait le don de nous amuser et de nous émouvoir, si les marginaux de **Un goût de miel** tendaient vers le dépassement d'eux-mêmes et de leur condition, les personnages de Schlesinger sont, au départ, déjà vaincus et usés par la vie. Ils promettent leur médiocrité et leur insignifiance à travers tout le film. Incapables de donner, ils deviennent indignes de recevoir. On ne décèle en eux aucun idéal : ils ne possèdent nul rayonnement. On les croirait peints en trompe-l'œil. Ils tournent en rond et s'affrontent au milieu d'un univers rétréci aux dimensions de leurs appétits, de leur égoïsme et de leurs minables rancœurs. Il ne saurait être question ici de misère matérielle comme dans **Un goût de miel**, mais bien de misère morale chez des êtres incapables de s'épanouir et d'accéder à un degré suffisant de responsabilité. C'est en eux-mêmes qu'ils découvrirait leur pire ennemi s'ils avaient le courage de faire leur autocritique : **A kind of loving** s'inscrit exactement dans les préoccupations du **Free Cinema...** L'analyse de Schlesinger tombe parfois dans la caricature. Sa jeune dactylo manque autant d'intuition que d'intelligence, la belle-mère dépasse les limites de l'odieux tandis que le brave pâle type d'employé préfère la fuite à la lutte. Il lui faudra s'enivrer à mort pour jeter à la figure de sa belle-mère ce qu'il pense d'elle. Il lui échappe des phrases qui dépeignent à merveille son incurable médiocrité. Par exemple, à son directeur qui lui demande si sa sœur se plaît en ménage,

il trouve le moyen de répondre : « Oh, oui, elle à un bel appartement !... » Il serait cruel d'insister. On sent que l'auteur n'éprouve guère de sympathie à l'égard de ses personnages et, comme Schlesinger ne prend pas assez de recul, par rapport à l'anecdote, il n'arrive ni à nous convaincre ni à nous retenir. Cette histoire ne nous concerne pas : l'observation quotidienne a beau être juste, elle n'en demeure pas moins courte. Ce film accuse les limites du **Free Cinema** en tant que théorie. Et, pourtant, voilà le cinéma qui reflète l'Angleterre vivante et non pas celle des fabricants de comédies ! On aimera cependant cette manière qu'a le réalisateur d'opérer de larges coupes à travers plusieurs milieux sociaux : l'usine, le bureau, le dancing, le foyer, le pub afin d'en accuser la laideur de même qu'il traite les scènes d'amour avec un réalisme inhabituel, dans le cinéma anglais s'entend...

Quant à l'écriture, elle s'assouplit d'un film à l'autre et excelle à inscrire l'homme dans son milieu d'existence. L'auteur adopte le point de vue du témoin impassible, mais il lui arrive d'éprouver la tentation de l'esthétisme : nombre d'éclairages et d'angles de prises de vues en témoignent ainsi qu'une certaine complaisance dans le sordide. Plus styliste que poète, plus cérébral que sensible, chacun de ses films établit un constat assez sec nuancé par un humour volontiers satirique et psychologique qui se donne libre cours dans **Billy le menteur**, adapté également par Hall et Waterhouse mais, cette fois, à partir de leur propre pièce. Il ne nous apparaît pas exagéré d'écrire que le poids de cette œuvre charmante et inégale repose sur les épaules de l'acteur Tom Courtenay. Logicien rigoureux, Schlesinger conduit toujours son récit avec maîtrise et c'est pourquoi **A kind of loving** — cette espèce d'amour que l'assouvissement sexuel suffit à détruire (37) — constitue un témoignage valable : celui offert par une classe sociale déchirée entre ses propres contradictions car elle manque à la

fois de stabilité, de culture, de traditions, de courage et parce que l'esprit de grandeur ne souffle jamais dans ses parages. Schlesinger s'écarte ensuite provisoirement de ses préoccupations sociales car **Billy the Liar (Billy le menteur, en 1964)** constitue un divertissement sympathique, aigrelet et farfelu autour d'un cas de mégalomanie rêveuse. Talent probe et solide, ce réalisateur possède un regard aigu de moraliste critique comme le démontre **Darling (1966)**, film au demeurant fort inégal, mais qui dresse le constat féroce d'une société composée d'êtres veules, amoraux ou irresponsables. Son tempérament de chroniqueur nous vaut des films où la densité des personnages cède le pas à la représentation convaincante d'un milieu.

XIV. - ANTHONY SIMMONS

« Ce n'est pas la société qui doit changer, mais l'homme. »
(« Cinéma 66 », n° 107)

Si ce réalisateur participe au nouveau cinéma anglais, sa démarche n'emboîte guère le pas à celle du **Free Cinema** comme nous le donne déjà à penser la citation reproduite en exergue. Connu pour son premier et seul long-métrage à ce jour : le très lauréat **Four in the Morning (Quatre heures du matin, en 1965)**, Simmons n'en accomplit pas moins toute une carrière préalable dans le domaine du court-métrage et du documentaire (**Bow Bells, Sunday by the Sea, Balkan Village, The gentle Corsican, Your money of your wife**). En même temps, il exerça des activités de scénariste, de réalisateur de films publicitaire à la télévision et publia même un roman. Dans son cas en particulier, ce long-métrage marque plutôt un aboutissement qu'un départ et nul que lui n'est plus conscient des difficultés suscitées par la réalisation d'un tel film dans une indépendance

complète : « Lorsque j'ai songé à faire *FOUR IN THE MORNING*, j'ai tout d'abord pensé que le problème numéro un serait de trouver l'argent pour le faire. Mais l'ayant fait, nous nous apercevons maintenant qu'il est encore bien plus difficile de le vendre. Il n'y a que deux circuits chez nous et le film doit passer par l'un ou l'autre si l'on veut qu'il rapporte un peu d'argent. La solution consiste à former dès le départ avec un script, un réalisateur, un budget, des vedettes, etc..., une marchandise que l'on est sûr de pouvoir vendre. Le risque est alors d'être récupéré par le commerce. Aussi ai-je préféré ne rien faire pendant ces dernières années. Pour notre film, nous avons pensé qu'il valait mieux essayer de se tourner vers l'étranger et nous nous sommes aperçus que les gens étaient partout aux prises avec les mêmes difficultés » (38).

C'est que Simmons a réalisé là une œuvre singulière qui n'entre exactement dans aucune catégorie du cinéma anglais et ne se rattache réellement à aucun mouvement ! Sa construction elle-même retient l'attention puisqu'elle se propose de décrire le comportement de deux couples totalement indépendants l'un de l'autre, couples qui ne sont pas destinés à se rencontrer et encore moins à réagir l'un sur l'autre sur le plan de l'intrigue. Il eût suffi d'un peu moins d'habileté de la part du réalisateur pour que nous eussions retiré de la vision de *Quatre heures du matin*, l'impression d'avoir vu deux films aux séquences arbitrairement mélangées ou, pis encore, deux moyens-métrages artificiellement confondus afin de combler la durée normale d'une séance. Cela s'est déjà produit plus d'une fois... Il importait donc qu'à partir de ces deux intrigues parallèles (les heurts d'un jeune ménage désaccordé d'une part et, d'autre part, une « brève rencontre ») jaillisse une même vision susceptible de resserrer l'unité de l'ensemble. Un titre peut, à la rigueur, servir d'indication mais on ne réalise pas une œuvre cohérente sur la foi d'un titre heureux.

Bref, il fallait ordonner deux thèmes narratifs en une seule structure mentale. Simmons eut l'idée de relier ses deux intrigues par l'adjonction d'un cinquième personnage destiné à jouer à la fois le rôle de symbole, de contrepoint dramatique et de liaison au niveau de la signification de l'ensemble. Ce personnage, il le représente sous la forme du cadavre d'une jeune femme repêchée dans la Tamise au lever du jour. Cette présence — si l'on peut dire ! — revient tout au long du film au fur et à mesure des différentes étapes parcourues par le corps : le transfert à la morgue, la toilette funèbre et la conservation dans le bloc frigorifique en l'attente d'une incertaine identification. Les séquences strictement documentaires sèches et sinistres qui s'édifient autour de ce thème macabre acquièrent ici une profonde résonance : celle d'une menace qui plane sur les deux autres couples, à tel point qu'il nous arrive de penser qu'il s'agit là de l'un des deux personnages féminins du film. En l'occurrence, ce cadavre représente la fatalité. En même temps qu'il brouille les pistes en maître conteur, Simmons confère à son œuvre une unité très solide. Il se garde également de dramatiser. Son intrigue ne contient ni coup de théâtre ni recours au mélodrame. Les partenaires de la « brève rencontre » se quittent sans espoir de se revoir ; le couple de jeunes mariés se reforme au terme de heurts et de disputes pour vivre un futur probablement tissé de nouvelles disputes, à moins qu'il n'en arrive à se diluer dans cette sérénité bergmanienne servant d'alibi à la résignation pure et simple. La destruction des âmes précède celle des corps. Dans le cinéma anglais aussi les aubes sont navrantes...

A ce titre, *Quatre heures du matin* se déroule dans le climat de ce qu'il est convenu d'appeler « l'intimité » du cinéma anglo-saxon, description minutieuse mais souvent fort courte de la réalité, car nombre de films de fiction anglais ressemblent parfois fâcheuse-

ment à des documentaires ! Anthony Simmons applique les très relatives vertus de cet intimisme à la peinture de l'âme au gré de brèves, multiples et percutantes notations liées au comportement des personnages, à leur psychisme, à leur psychologie et à leur affectivité. Là où l'intimisme se confond souvent avec l'impuissance créatrice à dépasser l'épiderme des choses et des êtres, il s'en sert, au contraire, comme d'un outil qui lui permet de révéler la vérité cachée derrière les gestes, les paroles banales ou les faits dérisoires de la vie quotidienne.

D'autre part, pourquoi un tel film ne se rattache-t-il absolument pas à la vision du **Free Cinema** ? Certes, Simmons tourne beaucoup en extérieurs réels. Il nous propose notamment un Londres grisailleux et triste plus conforme à la réalité qu'à l'iconographie touristique. Il choisit des êtres anonymes qu'il semble prendre au hasard de la foule, utilise des interprètes peu connus (39) et manifeste une indépendance d'esprit également prompte à remettre en question les conformismes sociaux et moraux. Anthony Simmons s'en prend ouvertement au traditionalisme et à la respectabilité figée d'une société morose dont s'est férocement moqué le Joseph Losey de **The Servant**. Toutefois, Simmons s'éloigne très fort de l'optique du **Free Cinema**. Ce dernier fut, répétons-le, un cinéma de combat et de démystification, un mouvement socialement engagé. Rien de tout cela n'attire Simmons, peintre de la solitude, de la crise des sentiments, de l'incompréhension réciproque, de la peur qu'éprouve l'homme à croire aux autres et en lui-même... Moraliste lucide, c'est-à-dire doublement résigné. Au lieu d'éveiller une lueur d'espoir, l'épilogue n'apporte rien d'autre qu'une acceptation hargneuse du destin subi. Aucune conclusion. Pessimisme ou tout simplement réalisme ? L'auteur se refuse à juger ses personnages. Il ne force pas non plus le trait : ni caricatures ni moqueries dédaigneuses. La tendresse qu'il voue à ses

créatures est réelle : « Il est regrettable qu'il en soit ainsi, mais il ne saurait en être autrement et nous devons en prendre notre parti », nous dit-il et Jean-Claude Dardenne résume avec perspicacité le fond de l'œuvre lorsqu'il note (40) : « Un seul thème : le refus de la vie, ou de l'amour, ce qui revient au même ». Nous croyons que la démarche de Simmons rejoint plutôt celle d'un Antonioni car il dépeint aussi l'échec des sentiments, l'usure de la passion et l'aliénation. En outre, son écriture se rapproche de celle du maître italien. Certaines scènes rappellent aussi bien **L'Aventure** que **L'Eclipse** : même sécheresse de touche, même présence obsédante des objets, mêmes élans désespérés, mêmes errements des êtres morts parmi les décors morts et même effacement de la caméra derrière la révélation d'un univers indifférent à nos problèmes. De là à conclure que Simmons imite Antonioni, il n'y a qu'un pas qu'il importe de ne pas franchir. Et que penser de ce désarroi présent à travers la littérature, le théâtre et le cinéma contemporains ? Qu'il s'agit d'un constat de faillite à inscrire au passif d'une société incapable d'atteindre au bonheur ? Il faut malheureusement le croire. Cette méditation sur les causes de notre défaite est amère, mais il se peut néanmoins que cette défaite ne soit que passagère. Cependant, si l'auteur suggère que l'échec de son couple marié est aggravé par des incidences sociales (cet appartement de trois pièces où ne cesse de hurler un bébé), il semble bien qu'il l'impute davantage à la nature humaine...

Il y aurait de la mauvaise foi à ne pas reconnaître la valeur de ce film poignant qui annonce la création d'une nouvelle sorte de spectacle cinématographique : la tragédie démocratique. Elle est inquiétante et absurde. Où nous mènera-t-elle ? Et quelle sera l'évolution d'un artiste à la fois aussi doué et aussi dépourvu d'illusions ?

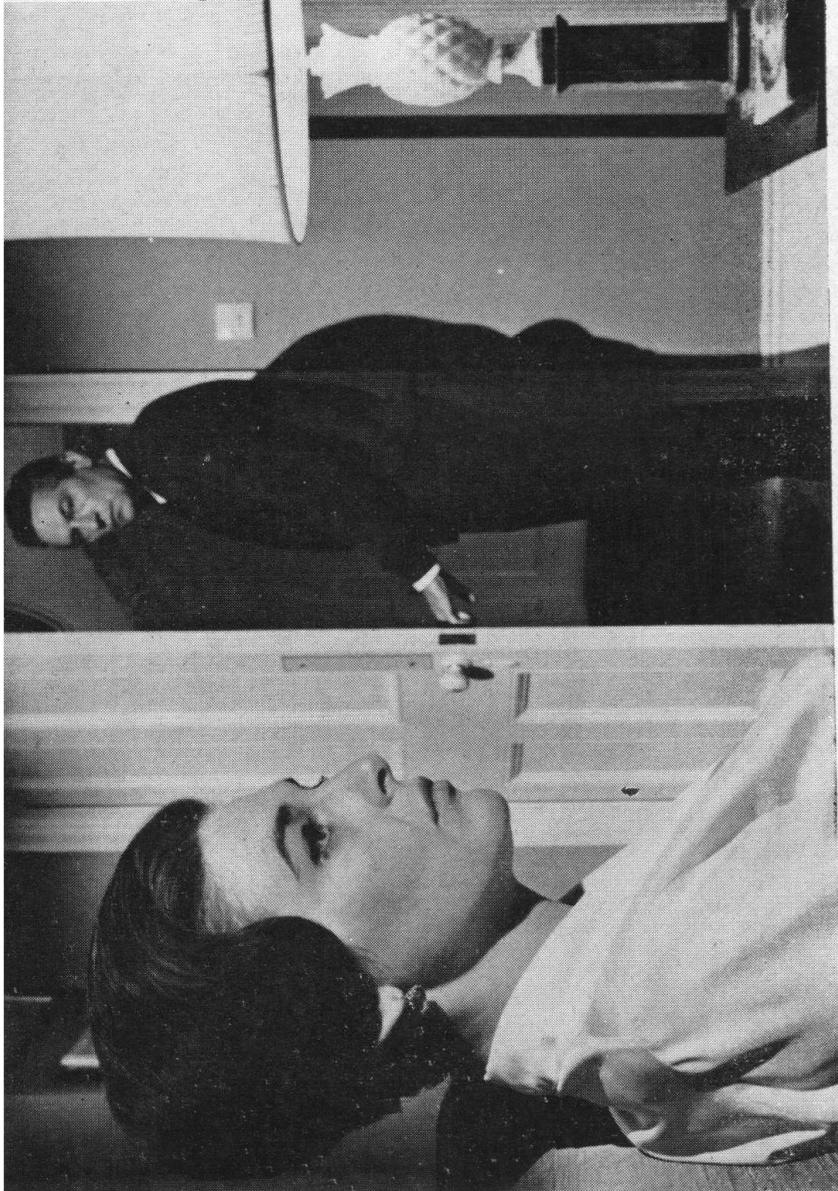
XVI. - UNE FONCTION DE CONSTAT

A travers les documentaires, les témoignages, les chroniques, les films de commande, voire les films de fiction signés par une quarantaine de réalisateurs moins connus que les précédents s'affirme une volonté identique d'accorder la primauté au social ou, tout au moins, sur le seul plan de l'écriture en ce qui concerne les films de commandes officielles, de décrire plus simplement, plus directement et plus authentiquement les réactions humaines. Certes, les leçons des documentaristes passés ne sont pas oubliées, mais plusieurs auteurs adoptent une attitude plus subjective, plus agressive et plus soucieuse de mettre l'accent sur la primauté de l'individu. Cette volonté-là se situe bien dans la ligne du **Free Cinema**. Il est évident que si ce dernier appartient maintenant au passé, son influence continue à jouer en ce sens qu'il devient impossible de ne pas tenir compte de son passage. Certains cinéastes commerciaux mêmes introduisent dans leurs films une liberté de conception plus grande au point de vue et de la forme et du fond. La fonction de constat ressort au regard critique jeté sur notre société et notre civilisation. Sans doute, les réalisateurs importants exercent-ils cette primauté, mais d'autres auteurs nous donnent aussi d'estimables témoignages à la suite de Thorold Dickinson qui, après avoir tourné en Israël, **La Colline 24 ne répond plus** (1955), se vit accaparé par ses fonctions à l'O.N.U. Cependant, pour la plupart, ces cinéastes filment à l'intérieur des frontières de Grande-Bretagne tels Paul Dickson qui, dès 1951, conta l'histoire d'un mineur gallois devenu gardien d'école avec **David**, moyen-métrage aussi méconnu que remarquable par la vigueur de sa description

Peter Brook : Lord of the flies
(Sa Majesté des mouches).



Jack Clayton : The pupkin eater
(Le mangeur de citrouilles).



Richard Lester : Help ! (Au secours).





et le souci de décrire la réalité sans fard selon une optique sociale progressiste. Quant à Maurice Elvey, nous lui devons notamment **What every woman wants** (1954) qui, situé à mi-chemin entre la fiction et le témoignage sociologique constitue un bon document révélateur de l'Angleterre contemporaine tout comme **This is my street** (1964), description populiste située dans la ligne de Karel Reisz et dont l'auteur, Sidney Hayers, est à la tête d'une production inégale mais intéressante dans le domaine du « thriller ». John Irvin, lui, porte son regard sarcastique et désabusé sur la foule qui célèbre un jour de fête syndicale dans une ville industrielle avec **Gala Day (Jour de fête, en 1963)**. Plus pessimiste, le film **I think they call him John**, de John Krish est centré sur le thème de la solitude et de l'aliénation. L'esprit comme l'esthétique du film situent plutôt ce cinéaste du côté de Lorenza Mazetti. Dans la même volonté de s'attaquer aux tabous et aux interdits sociaux, mentionnons que Gavin Lambert délaissa les importantes activités dont nous avons parlé pour réaliser un long-métrage indépendant fort courageux sur le thème de l'amour liant une Anglaise avec un Nord-Africain : **An other Sky (Un autre ciel, en 1954)**, film dont la sincérité tranche sur les productions mélodramatiques d'un Guy Green. Avant d'accomplir une carrière prolifique et médiocre qui l'amena promptement à Hollywood, Philip Leacock avait également réussi une remarquable description du milieu ouvrier avec **The Brave don't cry (Les Héros ne pleurent pas, en 1951)**, grâce en partie au scénario de Montagu Slater. Passons sur la timide réalisation « sociale » de Bernard Miles (**La Chance de sa vie**) qui tourne à la bleuette autour d'un conflit entre patron et ouvriers en esquivant le véritable sujet par manque d'audace et signalons l'œuvre beaucoup plus intéressante de Denis Mitchell, réalisateur de télévision qui étudia Londres sous toutes les coutures et décrivit cet univers au fil de plusieurs séries

de films-enquêtes qui sont autant de reportages intelligents, brillants et passionnants si nous en jugeons par **A Soho Story** et son attaque de la « middle-class », par **Night in the City** ou par **Special Enquiry teenager**, qui donne la parole à un groupe de jeunes. Aucun film de Denis Mitchell n'est indifférent. Londres devait également inspirer Lloyd Reckord qui, dans **Ten Bob in winter (Dix shillings en hiver, en 1964)** décrit la solitude rencontrée par les Noirs isolés à Londres, de même que Robert Vas qui, lui, étend ce sujet aux étrangers en général dans **Refuge England**. Dans la même perspective, retenons les documentaires sociaux réalisés par la T.V. par John Boorman comme les courts-métrages (**Enginemen**) et moyens-métrages (**Tomorrow's Saturday**) de Michaël Grigsby, également auteur de séries de films pour le petit écran, tout comme James Hill dont les longs métrages (**The Kitchen** et **Dock Brief**) témoignent des mêmes préoccupations. Totalelement ignorés de ce côté de la Manche, les films de ces jeunes auteurs — parfois formés par la technique de la télévision — sont autant d'estimables constats de l'état d'une société. C'est ainsi que Michaël Ingram réalisa quelque 150 émissions soucieuses de décrire la vie quotidienne du peuple.

Certains parviennent encore à s'illustrer au hasard des commandes qui leur sont confiées. Dans cet ordre d'idées, nous ne saurions trop souligner l'intelligence et les qualités de mise en scène de **The Underfeated** que Paul Dickson consacra à la rééducation d'un mutilé de guerre, de **L'un d'eux s'appelle Brett** où Robert Graef décrit la rééducation d'enfants victimes de la thalidomide, de **Le Temps de guérir**, où Derrick Knight aborde le même processus en ce qui concerne les mineurs victimes d'accidents de travail, de **They took us to the sea (Voir la mer)** et, surtout, de **Je veux aller à l'école**, où John Krish applique les méthodes du « Cinéma-direct » au film didactique. De son côté, D. Thompson

étudie l'œuvre du peintre **Francis Bacon** avec un sens aigu de la meilleure utilisation plastique des possibilités syntaxiques du cinéma dans ce genre d'entreprises dangereuses où il lui arrive de se fourvoyer régulièrement. Ces quelques exemples prouvent la vitalité d'une école documentariste rajeunie tandis que plusieurs aînés pratiquent toujours le montage d'actualités pour faire revivre l'Histoire tels Paul Rotha avec **La Vie d'Adolf Hitler** en 1961 ou Roy Simpson avec **Blitz on Britain (La Bataille d'Angleterre, en 1962)**, entreprises probes et honnêtes qui suffisent à rejeter loin dans l'ombre ces navets opportunistes consacrés à la vie de Churchill ou, pis encore, à celle du Duc de Windsor.

L'esthétique du **Free Cinema** a influencé plus fortement Peter Glushanok qui ne fit malheureusement guère parler de lui après **A Dancer's world**, au titre suffisamment explicite tandis que Alain Tanner et Claude Goretta nous donnent un témoignage nerveux et passablement mordant sur la vie nocturne de Piccadilly Circus avec **Nice Time (1957)**, essai de « cinéma direct », rempli de notations fort intéressantes. Parmi beaucoup d'autres, ces films illustrent la volonté de saisir le plus d'aspects possibles de la vie contemporaine vue du côté des petites gens. Ils s'affirment plus soucieux d'exactitude descriptive que de pittoresque convenu. Postérité de l'ancienne école documentaire sans doute, mais aussi désir d'aller au-delà et d'analyser le comportement de la couche populaire par réaction contre l'ignorance où la tiennent les films commerciaux. Par leur optique, ces divers témoignages se rapprochent de la définition que porte sur sa mission un Denis Mitchell : « Je n'offre pas de conclusion, je ne prends pas une position morale, j'essaie de montrer le côté pile et le côté face de chaque cas ».

XVII. - EXPERIMENTATIONS DIVERSES

« La poésie moderne a été profondément influencée par le cinéma. Le cinéma moderne ne lui a pas suffisamment retourné le compliment. »

James BROUGHTON

Même si leurs essais s'avèrent inégaux, voire franchement ratés, ce sont les expérimentateurs qui contribuent le plus à faire évoluer le langage cinématographique et à l'enrichir constamment de ces trouvailles étranges qui, au fond, ressortissent souvent au domaine de la création poétique. Aussi l'Américain d'origine James Broughton — par ailleurs critique dans **Sight and Sound** — peut-il être considéré comme un auteur d'avant-garde volontiers attiré par le surréalisme, l'onirisme et le fantastique. Ce poète visuel a réalisé notamment **The Pleasure Garden (Le Jardin des plaisirs)**, moyen métrage de 37 minutes qui remporta le Prix du Film de Fantaisie Poétique à Cannes en 1954, fantaisie à vrai dire insolite, farfelue et hermétique dont la légèreté et la finesse de l'inspiration compensent le décousu d'un film dépourvu de thème central. Nous pouvons également retenir de lui : **Mother's Day**, plus délibérément surréaliste, car il n'a pas été rendu à cet isolé l'hommage qu'il méritait. Son énergique profession de foi : « La vie n'a pas de sens sans poésie, et il n'y a pas d'art sans elle » est d'autant plus courageuse que les producteurs se préservent généralement de ce genre de films comme de la peste. Broughton précise ainsi l'optique selon laquelle il conçut toute son œuvre : « Un poème est un film. Un poème est fait pour être lu et entendu. C'est à la fois image et langage, vision et musique. Il a mouvement et forme, une progression et une signification. Et on doit s'en souvenir, et on doit y revenir » (41). Placée sous le signe de la folie douce,

de la cocasserie absurde et de l'ironie en demi-teintes, son œuvre demeure ignorée de la plupart des cinéphiles. Accentuant l'aspect comique jusqu'au burlesque bon enfant, Donald Swanson tourna (en Afrique du Sud) **La Soupe à la citrouille** (1957), exemple parfait du navet paternaliste, joué exclusivement par des Noirs. Il nous donne des conditions de vie de cette communauté une vision joliment arrangée à laquelle l'Américain Lionel Rogosin porta le coup de grâce avec **Come Back Africa**. Dès lors, la bluette de Swanson nous paraît tristement conventionnelle. Beaucoup plus insolite et démystificateur s'avère l'humour voué au « non-sense » de Michaël Gill dans **Les Pêches** (1965, fable satirique mise en scène avec un art consommé de la litote, du contrepoint inattendu et de la roserie pratiquée comme un des beaux-arts. Ken Russel se montre plus hargneux et plus destructeur dans **Bruce Lacey** (1963), satire cruelle dirigée contre l'uniformisation de la vie quotidienne et qui évoquerait un Jacques Tati devenu misanthrope. Plus proche de la parodie, **The Six Sided Triangle** (1963), de Christofer Miles, entasse les pastiches et parvient à se moquer des maîtres (Bergman, Kurosawa, etc...), avec une joyeuse drôlerie. A côté de ces films qui prospectent le domaine d'un comique plus ou moins contempteur des ridicules contemporains, relevons-en d'autres qui témoignent de préoccupations plus réalistes par-delà le documentaire poétique où excelle G. Jones (**Snow**, en 1964). Film d'auteur maladroit, déjeté et bourré d'influences diverses, **The Ceremony (60 minutes de sursis**, en 1963), du comédien Laurence Harvey ne tient pas ses ambitions peut-être démesurées car ce témoignage contre la peine de mort s'enlise dans la pire confusion. L'auteur se ressouvient pêle-mêle de Kafka et des éclairages expressionnistes, mais l'atmosphère étrange et envoûtante qui baigne l'œuvre lui méritait un meilleur accueil. Entreprise également ambitieuse que ce **Meurtre dans la cathédrale**,

réalisé par Georges Hoellering (1951), d'après T.S. Eliot qui, objectivement, vaut mieux que le **Becket** d'un certain Peter Glenville et nous ne citons que par comparaison cette œuvre déjà lointaine. Relevons encore le **Billy Budd** (1962, de Peter Ustinov, bon film d'auteur un peu terne et grisailleux, mais qui a le mérite de ne pas affadir le roman de Herman Melville dont il constitue une transposition habile et rigoureuse. Christofer Mason fit scandale avec un film de 21 minutes d'une grande pureté, allié à une séduisante délicatesse : **Rose de Noël** (1965). Le sujet déplut à un public qui n'aime pas voir battue en brèche la morale courante : il s'agit ici d'une liaison entre une femme de 60 ans et un jeune homme. Vilipendé, attaqué par une presse réactionnaire, l'auteur ne craignit pas de s'exprimer de la sorte : « Pourquoi applaudissez-vous aux amours cinématographiques d'un homme âgé et d'une jeune fille (Jurgens et Bardot par exemple) et pourquoi rejetez-vous l'amour vrai d'une femme âgée et d'un jeune homme ? Pourquoi, en effet, sinon par routine, par respect des conventions et, finalement, par refus de l'authentique... et par bêtise... Même attitude devant l'écran, même attitude devant la vie... ». Son film constitue l'analyse sobre, pudique et poignante d'un cas d'espèce car le réalisateur a su nous faire partager les sentiments de sympathie non déguisée vis-à-vis de personnages qui s'efforcent de construire leur bonheur à travers vents et marées. Metteur en scène au théâtre Workshop et personnalité remuante du nouveau cinéma anglais que l'on a surnommé l'Agnès Varda britannique (ce qui ne nous paraît plus être une référence), Joan Littlewood réalisa **Sparrows can't sing** (1962) qui nous permet seulement d'attendre d'elle un second essai plus concluant. De son côté, Mamoun Hassan s'essaie dans le genre très difficile de la nouvelle cinématographique avec **The Meeting (Le Rendez-vous)** qui possède d'évidentes qualités de description et d'atmosphère. Citons encore

Low Water (Marée basse) de Tom Scott Robson qui remporta le Prix de la Première œuvre au Festival de Tours 1967 et qui s'inscrit dans la meilleure tradition du documentaire anglais. Mais le coup d'essai de deux jeunes réalisateurs, Kevin Brownlow et Andrew Mollo nous paraît très inspiré et d'une audace remarquable, ne serait-ce qu'au niveau du scénario : **It happened here** (1965) décrit l'occupation allemande de la Grande-Bretagne en 1940 ! Thème déjà excitant en lui-même et qui, s'il ne ressort pas au domaine de la science-fiction, ne plonge pas moins dans le fantastique propre au génie anglo-saxon. Documentariste, Brownlow (né en 1939) tourna également un bon documentaire sur la construction de la tribune d'Ascott (**Ascott, race against time**). Il fallut cinq ans de travail pour mener **It happened here** à bien et le résultat obtenu s'avère surprenant d'autant plus que les moyens matériels mis à la disposition du film furent des plus minces. Cette intrusion dans le domaine du possible imaginaire et du temps conditionnel si défavorisés au cinéma permet de s'apercevoir combien les possibilités du 7^e art ont encore été peu explorées et combien le cinéma a tort de s'enfermer dans les temps définis comme le présent ou le passé simple. En effet, les recherches menées à travers l'imparfait, le futur ou le passé antérieur ont à peine été amorcées comme, par exemple, dans **L'Année dernière à Marienbad** ou dans **La Jetée**, de Chris Marker. Cette étonnante intrusion dans un passé devenu fantastique à base d'éléments réalistes permet de bien augurer de la carrière de ces deux réalisateurs. En résumé, nous nous apercevons de ce que les recherches accomplies au niveau soit du sujet, soit de son traitement, soit des deux à la fois, vont bon train en Grande-Bretagne. Plusieurs nouveaux venus ne craignent pas de prospecter hors des chemins battus. Certes, ce cinéma-là ne touche et ne touchera encore longtemps que ses fervents invétérés, mais il a

toujours appartenu à une minorité de se soucier moins de la rentabilité des films que de l'exigence de création artistique.

XVIII - LE CINEMA D'ANIMATION

Le dessin animé anglais, c'est-à-dire réalisé en Grande-Bretagne et non outre-frontières par des « déserteurs » n'a jamais joui d'une grande notoriété. Pour beaucoup de spectateurs et de critiques, il n'a pratiquement pas existé avant ces dernières années. Cependant, là aussi, l'esprit de recherche et d'expérimentation a permis la naissance de plusieurs essais originaux. Un mot seulement à ce sujet (42) : une véritable renaissance du cinéma anglais d'animation s'est manifestée durant ces dernières années. Naturellement, elle participe peu aux techniques du **Free Cinema**, mais elle lui doit de s'être épanouie dans un climat favorable à l'indépendance. John Halas et Joy Batchelor ont produit une foule de dessins animés depuis 1945 déjà et leurs travaux se sont tout d'abord limités au domaine de la vulgarisation médicale, sociale ou économique. De ce didactisme habilement conçu qui ne révélait toutefois rien de fracassant, ils se sont évadés plus tard pour réaliser d'ingénieuses pochades comme **Art for art's sake**, satire discutable mais amusante de la peinture abstraite et, surtout, **Automania 2000** (1964), réquisitoire plus violent sur la civilisation de l'automobile. Dans le genre didactique encore, citons les productions honnêtes de G. Dunning et Allan Ball (**The ever changing motor-car**, en 1963). Plus personnel sans aucun doute, Bob Godfrey, K. Learner, V. Linnecar et N. Hanna ont réalisé ensemble **Faites vous-même votre dessin animé**

(1961, désopilante satire des trucs et ficelles du genre en même temps qu'irrévérencieux pamphlet balancé à la tête de l'Angleterre traditionaliste. Bob Goodfrey s'illustre dans la parodie féroce comme le prouvent **Watch the Birdie**, **Alf**, **Bill and Fred** ou **Morse Code Melody** (1965) tandis que l'on doit à Vera Linnecar un très séduisant **Printemps pour Samantha** (1965). Quant à Jimmy Murakami, il révèle un tempérament plus inquiétant dans **Les Insectes** (1963), de même que Joan et Peter Foldes (**Animated Genesis** ou **A short vision**) qui excellent dans l'insolite, voire dans l'épouvante. Citons encore les rosseries réjouissantes de Philip Stapp et John Daborn (parmi d'autres) et réservons une place à part à Richard Williams dont le très long dessin animé, **La petite île**, s'affirme fort proche de l'esprit de Sterne en ce sens que l'auteur nous propose une allégorie très riche sur une idée clef, à savoir que ceux qui prétendent détenir en partage la vertu, la vérité ou la beauté mettraient volontiers le feu à la planète pour imposer leurs propres conceptions. Ce feu d'artifices visuel et sonore d'une imagination perpétuelle débute sur un écran normal et s'achève en cinémascope. De l'Ubu en visite chez Kafka. A Richard Williams, nous devons encore notamment **L'Histoire du moteur à explosion**, histoire que l'auteur décrit d'une manière assez inattendue. Ajoutons que Halas et Batchelor animent les marionnettes avec brio, de même que Lou Bunin qui réussit une curieuse transposition de **Alice in Wonderland**, proche de l'esprit de Lewis Carroll. Considérons cette incursion comme une brève parenthèse dont le seul mérite aura été d'avoir attiré l'attention du lecteur sur le fait que les britanniques se découvrent aussi une vocation d'animateurs au moment où leur cinéma tout entier affirme justement sa vitalité.

XIX. - COMME SI RIEN NE S'ETAIT JAMAIS PASSE

Ils sont toujours nombreux à cultiver cette tradition fameuse dans les studios britanniques : le film humoristique. Hélas, l'époque de **Noblesse oblige**, voire de **L'Homme au complet blanc** ou de **Passeport pour Pimlico** semble bien révolue ! Actuellement, les meilleurs films où intervient l'humour n'ont plus rien à voir avec les films d'humour troussés aujourd'hui sur des canevas interchangeables, dépourvus d'imagination, de charme et d'invention. Ces produits de consommation courante sont habituellement bâclés par des réalisateurs dont la production aussi médiocre que variée englobe plusieurs genres et les décoctions de Robert Day, de Charles Crichton, de Robert Asher, de George Pollock, de Muriel Bosc, de Roy Kellino, de Mario Zampi, de Ralph Thomas, de Gregory Ratoff et de bien d'autres ne ranimeront certainement pas le genre. Mieux valent d'honnêtes comédies musicales sans prétentions comme celles de Sidney Furie (**Wonderful life**) ou de Peter Yates (**Summer Holliday**) qui ont le bonheur de se révéler divertissantes sans tomber dans la vulgarité ou la bêtise. Cependant, ces films situés à mi-chemin entre l'humour et la danse ne se rattachent déjà plus à proprement parler à la comédie humoristique, genre qui témoigne d'un tel essoufflement en 1966 qu'on le croirait moribond...

De même, le cinéma policier, le « thriller » et son envahissant corollaire, le film d'espionnage nous valent plus de navets que de réussites. Rajeuni par des mythes dont celui de James Bond sur lequel nous reviendrons, il se complait dans la peinture convenue des assassins, meurtriers, bandits et détraqués qu'un épilogue confor-

miste réduit à l'impuissance tout comme si les véritables assassins sociaux ne vivaient pas impunément parmi nous à la tête des trusts et des banques. Il prolonge à l'écran une littérature populaire et les mauvaises adaptations tournées d'après les romans de Wallace prouvent combien ce genre éculé trouve toujours un public. A mi-chemin entre le réalisme de l'enquête et les délices troubles de l'épouvante, le cinéma policier anglais ne brilla jamais par l'originalité et sa peinture des hors-la-loi ne nous valut guère d'équivalents de **Scarface**. A force de se traîner derrière son homologue américain qui, lui, possède outre le talent, la manière et l'incontestable mérite de creuser son propre terreau, c'est-à-dire celui d'une société passée de « la barbarie à la décadence sans avoir connu la civilisation », comme le veut une opinion satirique, il n'en paraît souvent que le décalque appliqué et ce ne sont pas les films de Leslie Norman, Guy Green, Ronald Neame, Carol Reed, Robert Tronson, John Guillermin, Quentin Lawrence, John Gilling et consorts qui prouveront le contraire. Durant ces dernières années, le bilan s'avère toutefois moins décevant que sur le plan du film d'humour, car le genre nous vaut quelques réalisations satisfaisantes. Nous retiendrons **Across the Bridge**, une bonne adaptation de Graham Greene, et surtout **The Informers**, de Ken Annakin, homme à tout faire au talent honnête. De même, le curieux **Sapphire** de Basil Dearden est un plaidoyer anti-raciste dissimulé sous les méandres d'une aventure policière menée avec brio. La morale de ce film est explicite : « Nul n'est à l'abri du mal ». Réalisateur prolifique, Dearden est également l'auteur d'une bonne étude consacrée à la délinquance juvénile, thème à la mode qu'il traite avec sincérité dans **Violent Playground**, tandis que Val Guest réalise un **When the Spies are (Passeport pour l'oubli)**, assez attachant et que Sidney Hayers assimile parfaitement la leçon américaine avec un **Payroll** incisif et nerveux. Les

mêmes qualités de concision se retrouvent dans l'elliptique et emporté **Nowhere to go (Criminel aux abois)** de Seth Holt et dans le suspense brillant **Timeslip (La mort frappe à la porte)** de Ken Hughes. Tous ces films s'entendent à recréer une atmosphère et à dépeindre un comportement avec un sens réel des possibilités dramatiques du récit, de même que le **Triple cross** (1966) de Terence Young. Le plus attachant de ces films est sans doute le singulier **The Ipcress File (Ipcress, danger immédiat)**, en 1965), de Sidney Furie, audacieuse tentative à demi-manquée mais passionnante de renouvellement du genre grâce à un dosage subtil de fantastique, d'intimisme pantouflard et d'ironie douce qui confèrent au film l'allure d'une œuvre délibérément réactionnaire et humaine face à l'érotisme glacé et au fascisme latent de la série James Bond. De la comédie musicale, ce jeune réalisateur originaire du Canada passa par l'épreuve du « cinéma-vérité » (**The leather boys**), par la chronique ambiguë de la perte d'un pucelage à travers un film d'auteur (**During one night**) avant d'acquérir la renommée avec ce film d'espionnage feutré où l'agent secret de service PENSE, donne la primauté aux bons plats sur les bonnes femmes et s'affirme même pourvu d'une solide culture, ce qui, on le conçoit, fait de lui une brillante exception dans ce milieu tel que nous le décrit le cinéma. Après tout, un gros plan de 007 lisant **L'Essai sur les données immédiates de la conscience** aurait également de quoi nous réjouir. Quoi qu'il en soit, Sidney Furie prouve un talent très souple et ondoyant qui nous a donné, à défaut d'une œuvre remarquable, plusieurs films séduisants, d'autant plus que le cinéma anglais a besoin d'expérimentateurs et d'esprits curieux de cette sorte : « Il n'y a pas mal de styles au cinéma. Je ne suis pas très ferré en matière d'histoire de cinéma. Je tourne des films, je réalise mes propres films depuis l'âge de 24 ans et, aujourd'hui, j'en ai 32. J'agis de la sorte par amour du cinéma et

j'estime qu'il constitue un art, véritablement un art de créateur. Ce que les autres ont fait ne me retient pas par rapport à mon propre travail. Si, dans un film, je sens que la caméra doit être fixe, elle le sera. Si, dans le film suivant, je sens que la caméra sera sens dessus-dessous, elle le sera » (43). Si cette déclaration n'est pas assez métaphysique pour plaire aux initiés qui n'aiment pas cette clarté terre-à-terre, elle revendique cependant la liberté de création, chose assez rare dans l'industrie du cinéma pour que nous nous y arrêtions un instant. Seulement, Sidney Furie est un Américain d'origine canadienne, retourné depuis lors aux Etats-Unis (**The Appaloosa**).

XX. - L'EPOUVANTE ET L'ANTICIPATION

« Le cinéma est une machine génitrice d'imaginaire. »

Edgar MORIN
(« Le Cinéma et l'homme imaginaire »)

Il ne sied pas que nous séparions ici le cinéma fantastique du cinéma d'épouvante, même s'il importe de ne pas les confondre sur le plan de l'expression comme nous l'avons démontré par ailleurs (44), mais bien de relever la présence parfois envahissante de ce genre dans le cinéma anglais de ces dernières années. Etant plus tragique et pessimiste que divertissante en général, son inspiration rejoint le cinéma d'épouvante, c'est-à-dire que ses différentes affabulations illustrent la soif d'imaginaire qui possède le cinéma... et son public. Trop souvent, il s'agit d'insolite au rabais, de battage forain et non de cet Invisible « décalqué » par le poète mais, cependant, « le film jouit d'une incomparable facilité pour passer le pont entre les deux sens grâce à l'extraordinaire et somptueuse solidité qu'il attribue aux créations de l'Esprit, les objectivant de la façon la plus

convaincante, tandis qu'il fait subir à la réalité extérieure une subjectivisation en sens inverse », note J.-B. Brunius (45). L'âme anglo-saxonne, germanique ou slave est attirée par le fantastique comme le démontre si besoin en est encore, le mouvement expressionniste allemand dont la maxime pourrait être la fameuse phrase : « Une fois passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre », du **Nosferatu**, de Murnau (version française). En outre, la plupart des meilleurs auteurs fantastiques sont issus de cette souche comme Bradbury, Lovecraft, Ray, Van Vogt, Sternberg, Langelaan, Blish, Owen ou Simak. Mais il nous semble malheureusement que le cinéma anglais n'ait pas trouvé son réalisateur de génie en ce domaine et nous serions bien en peine de dénicher un film susceptible d'être mis en parallèle avec le chef-d'œuvre sombre, romantique et funèbre de Murnau. Là encore, les réalisateurs sont tout un peloton, mais bien peu se détachent du lot depuis **Dead of Night** (Au cœur de la nuit), film de quatre nouvelles, réalisées en 1945 par B. Dearden, Ch. Crichton, R. Hamer et Alberto Cavalcanti et qui comportait des moments assez heureux surtout dans les épisodes mis en scène par les deux derniers cités. Mais ces réalisateurs abandonnèrent le genre et, finalement, le film d'épouvante anglais le plus réussi de ces dernières années, le plus enveloppant, le plus inquiétant n'est-il pas **Les Innocents**, de Jack Clayton, dont nous avons parlé ? Pour aimer ce cinéma trouble, morbide, gluant et chargé de maléfices, mieux vaut ne pas vouloir s'accrocher à la logique et à la raison. Et le film de Clayton est beau parce qu'il se refuse à toute concession afin de plaire Outre-Manche. Ceci dit, le film de terreur traditionnel avec vampires et vieux châteaux, enterrements prématurés et grand vent nocturne dans les chênes centenaires se survit péniblement à travers le démarquage laborieux d'œuvres littéraires classiques. Ainsi les films réalisés par le prolifique

Terence Fisher (**Horror of Dracula, The Curse of Frankenstein, Le Fantôme de l'Opéra, La Nuit du loup-garou**, etc..) ne constituent plus, en dépit de l'opinion d'une poignée de thuriféraires, qu'une poussiéreuse exploitation du genre. Autant de curiosités pour **Bizarre** ou **Midi-Minuit Fantastique** et loin de nous l'idée de vouloir nous en prendre à l'optique de ces revues : rien de tel que de nourrir le monstre qui sommeille en nous. Mais il ne suffit pas de piller sans vergogne Edgar Poe ou Bram Stoker pour découvrir des équivalences cinématographiques originales et, pour son plus grand malheur, le cinéma fantastique — genre qui exige entre tous de l'inspiration, de l'intelligence et du goût — est trop souvent exploité par des tâcherons sans imagination, incapables de bâtir un scénario cohérent, une intrigue attachante ou de renouveler les trucs et ficelles grosses comme des câbles qui encombrèrent leur Musée Grévin en miniature. Nous pouvons fourrer dans le même sac les borborygmes douteux et les rognures d'épouvante tournés par Michaël Carreras, Arthur Crabtree, Don Sharp (avec sa pénible tentative de résurrection de Fu-Manchu), Peter Graham-Scott ou Robert Stevens. Certes, Terence Fisher n'est pas dépourvu de talent et il doit ses rares belles réussites à l'utilisation ingénieuse de truquages, à l'atmosphère de ses décors et à l'utilisation de la couleur romantique à souhait, mais son erreur consiste à tourner ses films à la chaîne en reprenant toujours les mêmes procédés. Nous pouvons en dire autant de William Castle dit « Castle-Hanté », dont la carrière anglo-américaine ne l'empêche pas de gâcher un joli talent (**Le manoir aux fantômes, The Tingles**) pour la même raison. D'autres réalisateurs œuvrent encore dans cette usine à fabriquer des cauchemars que sont les studios Hamer comme Freddie Francis (46), qui inquiète parfois (**Paranoïac, Le Crâne diabolique**), mais tombe trop souvent dans les poncifs du genre. Ces réalisateurs ont le tort de remplacer l'inspi-

ration par la précipitation et bâclent des films qui auraient certainement gagné à être élaborés avec plus de soin et de réflexion. Une œuvre se détache du lot, œuvre due non pas à un « spécialiste » en la matière, mais à un réalisateur autrefois célèbre pour ses films de danse : Michaël Powell à qui nous devons **Peeping Tom (Le Voyeur, en 1958)**, dont le sadisme et les trouvailles assez stupéfiantes ne le cèdent en rien à la qualité de la mise en scène. Pour ces différentes raisons, **Le Voyeur** mériterait une audience plus importante que l'obscurité où il végète. Le bilan, on le voit, est assez décevant comparativement au rôle qu'ont joué les écrivains anglais en ce domaine... Peu nombreux, par contre, les films d'anticipation anglais ne nous valent pas non plus de chefs-d'œuvre, mais plusieurs ont le mérite d'analyser le comportement des hommes plutôt que de s'attarder sur des descriptions d'engins futuristes. Cette science-fiction intimiste s'avère troublante et déroutante parce qu'elle s'épanouit dans un cadre banal et familier. Parmi les réussites, citons **The Day of the Triffids (L'Invasion des Triffids, en 1962)**, de Steve Sekely, dont le « suspense » est remarquable non moins que la peinture d'une humanité en déroute devant la progression d'une horreur végétale, **Le Village des damnés**, de Wolf Rilla, qui réalise là son meilleur film et se sert au mieux d'un scénario remarquable. D'autre part, il ne manque qu'un peu plus de vigueur à **Children of the damned (Ces êtres venus d'ailleurs)**, de Anton M. Leader, tourné sur le thème identique des mutants. Enfin, Val Guest possède un talent assez sûr (**Quatermass Experiment** et **Quatermass II**) dans la peinture des monstres, encore qu'il ait donné sa mesure dans un film d'anticipation sobre et psychologiquement fascinant car uniquement centré sur les réactions humaines avec **Le Jour où la Terre brûlera** (1963). Remarquons que l'angle de vision de ce dernier film nous concerne davantage que le bric-à-brac de la foire

habituelle aux monstres. A notre avis, le véritable cinéma d'épouvante de notre époque doit se débarrasser de cette mythologie et provoquer un sentiment d'angoisse à partir des faits et gestes de l'homme le plus ordinaire. Au lieu de situer le comportement de cet homme dans un vague cadre d'époque planté soit dans le passé, soit dans un futur incertain, il doit se vouloir précis, implacable, chirurgical et se baser sur des incidences contemporaines. Car, enfin, quel film se hausse au degré d'horreur atteint par **Nuit et brouillard**, d'Alain Resnais ? Ceci dit, peu de réalisateurs parviennent à tirer du fantastique des résonances durables car le genre exige plus que du talent. Il doit obliger l'homme à sortir de lui-même afin de se reconsidérer du dehors. Ce dernier s'aperçoit alors combien son propre raisonnement devient vacillant et dérisoire et combien la logique est un faible garde-fou. « Tout comme le diable n'est que la tentation de Dieu, les films fantastiques sont le réceptacle de nos angoisses et de nos impuissances, de nos hontes et de nos inassouvissements », note Marcel Martin (47). Dans le cinéma moderne, le fantastique se confond moins avec la mort inexplicable de X ou de Y qu'avec la nôtre et plus particulièrement avec celle de notre civilisation. A son niveau le plus élevé, ce cinéma devrait répudier les jeux gratuits d'antan et nous amener à méditer sur la condition humaine. De trop rares films comme **Le Jour où la Terre brûlera** nous indiquent dès lors le chemin à suivre.

XXI. - JAMES BOND OU LE MYTHE.

« Essayons de préciser ce qu'est James Bond. Athlète infatigable, imbattable, sauf par trahison, increvable (après les pires épreuves, il se relève frais comme une

rose), ce n'est ni un cérébral, ni un imaginatif. On pourrait le croire stupide s'il ne faisait preuve, de loin en loin, de bon sens, voire d'humour. D'une évidente virilité, il manifeste un érotisme agressif dépourvu de toute sentimentalité. Il fait partie d'une organisation et il obéit à un chef (dont l'intelligence supplée à la sienne), mais son comportement demeure à l'inverse de celui d'un fonctionnaire. Il exerce en pleine liberté ses ressources individuelles : adresse, prévoyance, rapidité de réflexes et de décision, courage, sans négliger l'emploi des techniques nouvelles et le renfort de la collectivité à laquelle il appartient. A cet égard, il est l'image du soldat moderne qui ne se borne plus à être une unité dans une masse obéissant aveuglément aux ordres et qui doit, au contraire, se montrer capable de mener sur le champ de bataille un combat solitaire. » Telle est l'excellente esquisse que Denis Marion nous trace du personnage (48). Il convient d'en parler ici car, pour la masse des spectateurs, nul doute que le personnage de James Bond ne représente une bonne part du cinéma anglais actuel. En outre, le succès commercial rencontré par les films consacrés aux exploits de ce personnage a suscité une nuée d'agents secrets et de « barbouzes » en tous genres. Que ces films soient signés Terence Young ou, en ce qui concerne le seul **Goldfinger**, Guy Hamilton ne revêt guère d'importance. Issu des cogitations assez farfelues de Ian Fleming, James Bond a rencontré une vogue extraordinaire. Quatre moutures n'ont pas épuisé cette veine qui, au contraire, ont inspiré de multiples contrefaçons. Ces films content des aventures violentes, invraisemblables et délirantes au possible sur un ton glacial volontiers décontracté. Les hommes y meurent comme des mouches et leur mort prend autant d'importance que celle des insectes. Bien loin, à notre avis d'être futuristes, ces films s'affirment violemment réactionnaires et cèdent volontiers à l'attrait du fascisme ravalé, il

est vrai, au niveau intellectuel de « France-Dimanche » et autres feuilles à sensation, encore que l'érotisme épicié qu'ils affichent volontiers les amène dans les parages de « Playboy » ! Il semble que ce genre de films a pris la relève du policier traditionnel, même si ce dernier survit toujours. L'intérêt de ces entreprises réside surtout en l'utilisation des décors et des « gadgets » : construits à grands renforts de finances, ces films ne lésinent pas sur la dépense. Les raisons de cette nouvelle mode sont principalement sociologiques :

— condamné à exécuter le plus souvent un travail mécanique, parcellaire et stéréotypé, l'homme « moyen » s'ennuie de cette monotonie et de cette routine, d'où son désir d'évasion dans un cosmopolitisme luxueux, une science-fiction de bazar et des aventures colorées qui réveillent en lui l'enfant qu'il n'a jamais tout à fait cessé d'être ;

— les cadres et les responsables, par contre, désirent se servir du cinéma comme d'un délassement, d'un repos pour l'esprit à travers des films qui ne veulent rien prendre au sérieux et ménagent parfois des plages d'humour ;

— ces films permettent également un défoulement collectif sans danger à une société fondée sur la répression du moindre écart de conduite ou de la moindre bévue ;

— l'époque de prospérité et de stabilité réelles dont jouissent les nations les plus développées ramène la soif de telles aventures incertaines et dangereuses par le mécanisme du choc en retour.

Nous pourrions aussi parler de l'attrait des voyages pour les sédentaires promenés de Rio de Janeiro à Moscou ou d'Istanbul à San Francisco en une heure et demie, du processus d'identification pour le zéro qui gratte des papiers dans l'une ou l'autre société et se projette volontiers dans la peau d'un superman, de l'intrusion de la mécanique dans la vie courante, etc...

Ces films sont les descendants affaiblis des Mabuses et autres **Metropolis** qu'ils ne renouvellent en rien. Si nous prenons l'exemple d'un Fritz Lang, nous devons souligner que ce dernier créait un climat par rapport à un pays troublé et y implantait ses propres obsessions. Au contraire, ces films-ci ne pensent jamais. Ils sont semblables aux cocktails sortis d'un shaker secoué avec vigueur, à un piment, à un coup de fouet ou à une drogue excitante quelconque. James Bond est une sorte de robot qui fonctionne à l'instar d'une machine cybernétique. Non sans cynisme, Terence Young dira du personnage : « Monsieur Bond est un horrible type, un sadique..., une brute..., un goujat. Il aurait fait merveille chez les S.S. ... Je crois bien que c'est un débile mental ! » Quant aux femmes, elles deviennent l'incarnation de l'érotisme. Sans doute, James Bond possède-t-il un certain sens de l'humour anglo-saxon et les clins d'œil au public ne se comptent pas. La chose s'avère heureuse car, autrement, la vision serait inquiétante. Nous voici confrontés avec un univers privé de sentiments, livré à l'appétit des mythomanes et à la domination de mécaniques, un univers interchangeable sur un immense échiquier. Un univers mythique qui commence à ressembler à notre réalité quotidienne quoique bourré de fausses références ; un univers en trompe-l'œil. En général, les réalisateurs nous indiquent que tout cela n'est que distraction, galéjade et bouffonnerie. La sauce contient les ingrédients nécessaires : un rythme soutenu, un dépaysement assuré, un mystère et une succession de coups de théâtre. Ce cinéma s'ébat dans le flux et le reflux de belles images. Efficacité, vitesse, griserie et habileté sont les consignes. Il ressemble à bien des jolies femmes en ce sens que son enveloppe enferme le vide. Inutile de pleurer sur la valeur très relative de ces films. Ce sont les petits-enfants des **Vampires**, des **Périls de Pauline** et autres sérials autrefois célèbres. Faut-il encore crier au nom

de la morale ? Il s'agit de divertissements certes, mais humilier son semblable constitue également une forme de divertissement. Cela ne vous rappelle-t-il rien ? Une cohorte respectable d'autres films entretiennent d'exploits semblables. Ils ont même suscité des parodies dont **Modesty Blaise**, de Joseph Losey est la plus fine et la plus recherchée. En outre, le Sidney Furie de **Ipcress File** a eu raison de réagir contre cette image de l'agent secret invincible et amoral même si, en réalité, c'est le « bondisme » qui triomphe parce qu'il apporte à chacun sa pâtée d'oubli.

Au demeurant, une société a les films qu'elle mérite...

XXII - LES SUPERPRODUCTIONS.

Les superproductions ne relèvent pas, à proprement parler, du nouveau cinéma et nous n'en dirons qu'un mot. En fait, ces opérations financières élaborées afin de concurrencer la télévision, n'ont d'autre caractère que de se vouloir spectaculaires et « internationales » tout comme on parle de la cuisine internationale, c'est-à-dire de cette pitance impeccable fort bien présentée dans un cadre ad hoc et qui n'a plus aucun goût. Sans doute, peu de « monstres » réalisés par des anglais témoignent d'une vacuité semblable à celle de **Cléopâtre**, mais il n'en est point non plus qui vaillent d'être comparées au **Spartacus** de Kubrick. C'est plus particulièrement là que le cinéma anglais témoigne d'une conscience et honnête médiocrité car, trop visiblement conçus pour « accrocher » le spectateur, ces films-fleuves ne relèvent guère de ce qu'il convient d'appeler le 7^e art. Rien ne ressemble plus à une superproduction du Français Henri Verneuil (**Le Jour le plus long**) qu'une superproduction de l'anglais Ken Annakin (**La Bataille des Ardennes**) et ainsi de suite. Gigantisme, fourre-

tout et tape-à-l'œil. En outre, la représentation qu'ils nous donnent de la guerre est immorale en elle-même car, ici, le spectacle prime qui s'appuie sur le caractère enfantin d'un scénario vulgarisé au pire sens du mot. Quant à la psychologie... De sorte que, finalement, les vedettes de ces films sont ou bien des tanks (**La Bataille des Ardennes**), de vieux coucous (**Ces merveilleux fous volants dans leurs drôles de machines**), des navires biscornus (**Les Drakkars**) ou, encore, le sable du bon vieux désert (**Khartoum**). Seul, David Lean parvient à surmonter tant soit peu l'anecdote et à atteindre incidemment au lyrisme en plusieurs endroits de son **Lawrence d'Arabie** moins conventionnel qu'il n'y paraît et qui, en outre, a le mérite de respecter fidèlement une odyssée biographique en elle-même exceptionnelle. Ce spécialiste du genre (**Le Pont sur la rivière Kwai**) trouve parfois le ton juste et témoigne d'une habileté certaine en la matière, mais son talent achoppe toujours sur la difficulté de se soutenir durant quatre heures de projection. Trop sollicité, n'importe quel talent connaît des fléchissements et les scènes de « remplissage » ne se comptent pas. Lorsqu'en outre, il s'agit d'adapter un chef-d'œuvre littéraire, le résultat s'avère piteux comme nous le prouve **Le Docteur Jivago**, du même David Lean. A toute histoire destinée à intéresser un énorme public, il faut de la fleur bleue et surtout du sentiment afin de compenser celui qui manque à ce dernier dans la réalité. Ajoutons-y une touche de conformisme bien épais. Plus on vise à toucher la masse, plus il importe de ne pas dire du mal des civils, des militaires, du culte, du sentiment national, des animaux, des épiciers, des filles-mères, des banquiers, des philatélistes, des aveugles, des joueurs de saxophone, des Jésuites et des idéaux contemporains plus ou moins ridicules comme, par exemple, l'obsession du confort ou le souci de ressembler de plus en plus à « tout le monde ». De la sorte, on conviendra aisément que la « super-

production » qui entend faire recette doit satisfaire tous les goûts et n'en heurter aucun. Sa platitude habituelle en est le résultat ; le réalisateur est noyé sous une foule d'interdits et d'impératifs, de sorte qu'il sombre soit dans la reconstitution historique, soit dans la fantaisie aimable. Les films anglais, en l'occurrence, valent les autres et ils ne témoignent que de la vitalité du cinéma britannique commercial, c'est-à-dire d'un cinéma qui n'a rien de spécifiquement neuf et qui, en tout cas, tourne le dos à une volonté de création artistique. Ceci dit, il est évident qu'un film comme **Ces merveilleux fous volants dans leurs droles de machines** permet à chacun de passer une excellente soirée récréative. Son manque de prétentions le sauve de l'académisme du **Docteur Jivago** qui s'acharne à reconstruire Moscou près de Madrid alors que **La Bataille des Ardennes** se déroule en Espagne et ces Ardennes-là finissent finalement par ressembler tantôt aux Vosges, tantôt aux Alpes-Maritimes. Mieux vaut en rire qu'en pleurer et n'oublions pas que le spectacle du cirque romain était beaucoup plus cruel... Mentionnons donc pour mémoire l'offensive anglaise dans ce genre de spectacles comme une annexe qui prouve que, sur le plan de la fabrication alimentaire, la Grande-Bretagne n'a rien non plus à envier aux cinémas des autres grandes nations productrices.

XXIII. - ESQUISSE D'UN BILAN

« Le renouveau qui (...) s'est fait jour dans le cinéma anglais n'a pas manqué de surprendre. C'est que, pour beaucoup, la production britannique paraissait définitivement installée dans un conformisme douillet au demeurant de bon ton. Rien qui pût faire présager une renaissance véritable dans ces œuvres anonymes d'une froideur et d'une perfection tout académiques. »

Théodore LOUIS
(« La Libre Belgique », 1964)

L'observateur avait raison de s'extasier de la sorte et ce trop rapide tour d'horizon nous aura tout de même permis de décrire combien ce cinéma s'est renouvelé en l'espace d'une décennie. Si, aujourd'hui même, la révolte des « young angry men » a fait long feu, ce n'est pas une raison pour croire en une prompte décadence ! « Londres n'est plus dans Londres. L'événement risque d'avoir de lourdes conséquences. Car c'est maintenant dans les studios britanniques que la relève s'opère avec peine. On en revient aux formules, aux gens de tout repos. Il n'y a pratiquement plus de cinéma anglais. Il n'y a qu'un cinéma américain d'inspiration anglaise » écrit Michel Aubriant (49) et nous nous demandons ce qui autorise ce critique à formuler un jugement à la fois aussi partiel et aussi partial. Nous croyons que c'est là s'aventurer bien loin car des films récents tels que **Morgan** ou **I was happy here** prouvent le contraire. Disparu ou pas, le mouvement déclenché il y a deux lustres par **Free Cinema** n'en aura pas moins marqué le bruyant réveil d'un cinéma britannique en état d'hibernation. Mieux encore : ce mouvement n'a pas manqué d'influencer la sensibilité du cinéma contemporain. D'ailleurs, ce que le **Free Cinema** a réalisé en Grande-Bretagne, d'autres groupements, tels des échos, l'ont accompli ailleurs : le mouvement indépendant qualifié d'**Ecole de New York** aux Etats-Unis, la nouvelle génération tchécoslovaque, le **Cinéma Novo** brésilien et actuellement, les jeunes réalisateurs du cinéma allemand. Nous aurons d'autres surprises durant ces prochaines années. Malgré ses erreurs, ses faux pas, ses outrances, ses maladresses, ses réticences et ses brouillons, ce cinéma réellement contemporain dénonce le vieillissement des traditions et le caractère périmé de plusieurs concepts qui régissent encore notre civilisation. Sachons-lui gré d'avoir bouleversé l'arrangement si paisible et si distingué d'une tradition à bout de souffle : « On peut à peu près tout dire avec l'image et le son ; on ne peut presque rien

dire avec la parole », notait déjà Flaherty (50). Le nouveau cinéma anglais a pris position : entre la masse et l'individu, il a choisi, relevé et remis l'individu à la première place. Il a clamé le droit de l'individu au bonheur et non pas à cette caricature de bonheur qui réside dans l'assouvissement d'instincts collectifs. Le bonheur réside en la dignité et en l'apprentissage d'une liberté qui demeure encore à l'état de possibilité. L'âge d'or d'une humanité amorphe et assoupie ne tente pas le nouveau cinéma anglais. Il réagit contre le nivellement par le bas qui guette notre civilisation. En même temps, il a permis à plusieurs réalisateurs d'écrire leur film comme ils l'entendaient en les arrachant à la dictature d'un système aberrant de production qui attend d'ailleurs toujours de prendre une revanche... Enfin, l'écriture si différente de réalisateur à réalisateur n'empêche pas l'affirmation d'une préoccupation commune : « donner à voir » même la vérité désagréable, capter avec vivacité la profondeur du quotidien et non sa surface, s'intéresser à ceux qui composent cette masse dont on ne parlait jamais par dédain ou par ignorance, exprimer le jus de la vie en apparence informe et grise et souligner la complexité de l'être humain si souvent schématisé à l'extrême au cinéma selon un manichéisme naïf et faux. Le nouveau cinéma anglais porte enfin témoignage sur une époque et ses œuvres les plus accomplies transcendent le témoignage au niveau de la création romanesque. Finalement, ce cinéma a tenu les promesses d'un petit groupe et s'est épanoui après de modestes débuts confidentiels. Le secret de sa réussite n'est-il pas inclus tout entier dans cette parole de Lindsay Anderson : « Vivre, cela signifie prendre parti, cela signifie croire ce que l'on dit » ?

Le langage cinématographique établit une communication entre les hommes, communication certes difficile et constamment interrompue par les malentendus, mais il suffit que l'être se retrouve dans les films qu'on lui montre, se reconnaisse dans un art qui s'occupe de sa

personne avec passion et la respecte au lieu de la bercer dans de complaisants mensonges. Le nouveau cinéma anglais œuvre dans cette optique : cette détermination exemplaire lui confère une existence indélébile...

Jacques BELMANS.

NOTES

(1) 1951, car le cabinet conservateur signa alors l'arrêt de mort de la **Crown Film Unit** que tenta vainement de ranimer Grierson avec son **Groupe 3**, dont l'existence fut éphémère.

(2) L'auteur de ces lignes est né en 1937.

(3) Pour un bon résumé en langue française, lire surtout Raymond Lefèvre (« Une industrie... », dans **Image et son**, n° 174, juin 1964).

(4) Interview de Gilbert Ganne dans **Le Soir** (4-8-1966).

(5) **Cahiers du Cinéma**, n° 14, 1952.

(6) **England, your England**.

(7) **Cinéma 59**, n° 36.

(8) Traduction au choix : **La Paix du Dimanche** ou **Les Corps sauvages**.

(9) **Sight and Sound**, été 1957.

(10) **Grierson on Documentary**.

(11) **Documentary Film**.

(12) 57 bombardements massifs sur Londres au rythme d'un par nuit, du 7-9 au 3-11-1940.

(13) En collaboration avec Harry Watt.

(14) **Image et Son** - n° 174 - 1964.

(15) En collaboration avec Humphrey Jennings.

(16) **Cinéma 59** - n° 36.

(17) **Cinéma 59** - n° 36.

(18) Exception faite pour Anthony Simmons ou pour Clive Donner

(19) **Amis du Film et de la T.V.** - n° 95-1964.

(20) **L'Echo de la Bourse** - 1962.

(21) **Journal des Beaux-Arts** - 15-10-1964.

(22) **Cinéma 65** - n° 99.

(23) Qui nous a valu un film des plus médiocres : **Sanctuary** d'après Faulkner.

(24) **Cinéma Universitario** - 1956.

(25) démarche qui s'inspire du film **A propos de Nice** de Jean Vigo.

(26) Conférence de presse lors du festival de Cannes 1963.

(27) **Arts** - 13-4-1960.

(28) **La Libre Belgique** - 21-10-1960.

(29) Comme tellement de réalisateurs britanniques !

- (30) Allusion au fait que **The Caretaker** fut réalisé en toute indépendance grâce aux oboles de nombreux amis.
- (31) Rapporté par **L'Avant-Scène - Cinéma** n° 59 - 1966.
- (32) **L'Avant-Scène - Cinéma** - n° 59 - 1966.
- (33) 1^{er} Prix au Festival de San Francisco.
- (34) Entre autres...
- (35) **Cahiers du Cinéma** - n° 168 - 1965.
- (36) **Le Soir** - 4-2-1966.
- (37) Le titre français (**Un amour pas comme les autres**) en devient involontairement ridicule car il s'agit justement d'un amour semblable à tant d'autres.
- (38) Interview de Jean-Claude Biette et de Jacques Bontemps. **Cahiers du Cinéma**, n° 17, 1965.
- (39) Signalons que Judi Dench fut tout de même l'interprète féminin principal de **A kind of loving**.
- (40) **Le Peuple**, 25-11-1965.
- (41) **Sight and Sound**, n° XXI, 1952.
- (42) Le lecteur lira avec profit : **The technique of film animation**, de John Halas et Rover Manvell (Focal Press, London 1959) et **The animated film**, de Roger Manvell (Sylvan Press, London 1954).
- (43) **Déclaration au Festival de Cannes 1965**.
- (44) **Aujourd'hui, le cinéma d'épouvante, Rencontres**, n° 1 de 1965.
- (45) **En marge du cinéma français**, Ed. Arcanes, 1954.
- (46) ... qui fut l'opérateur de Karel Reisz pour **Samedi soir et dimanche matin**.
- (47) **Cinéma 57**, n° 20.
- (48) **Le Soir**, 26-8-1966.
- (49) **L'Avant-Scène du Cinéma**, n° 59, 1966.
- (50) **L'Ecran Français**, 1949.

BIBLIOGRAPHIE

- BABY, Yvonne. — **Le Cinéma anglais**, « Le Monde », 20, 21, 22, 23 août 1963.
- BAILHACHE, Jean. — **Grande-Bretagne**, Coll. « Petite Planète », Editions du Seuil, 1960.
- BARONCELLI, Jean de. — **Le Monde**, 11-6-1961.
- BELMANS, Jacques. — **Importance et situation du Free Cinema**, « Rencontres », I.P.E.L., n° 1-2, 1963.
- BERGER, John. — **Sight and Sound**, été 1957.
- BERTIERI, Claudio. — **Il Primo Free Cinema**, IV Mostra Internazionale Libero, Porreta Terme, 1966.
- DOMARCHI, Jean. — **Arts**, 7-6-1961.
- DYER, Peter John. — **Censored**, « Film and Filming », février, mars, avril 1957.
- ECART, Annie. — **Samedi soir et dimanche matin**, Fiche F.F.C.C. **Les Corps sauvages**, Fiche F.F.C.C.
- ESNAULT, Philippe. — **Chronologie du cinéma mondial**. Editions « Les grands films classiques », 1963.
- HAUDIQUET, Philippe. — **L'Ecole documentaire britannique**, « Image et Son », n° 183, 1965.
- HEUSCH, Luc de. — **Cinéma et sciences sociales - Panorama du film ethnographique et sociologique**, Editions de l'U.N.E.S.C.O., 1962.
- HILLS, Janet. — **Films and Children - The positive approach**, The British Institute, 1963.
- JEANNE, René et FORD, Charles. — **Histoire illustrée du cinéma**, Tome III, Marabout Université, 1966.
- KNIGHT, Derrick. — **Billet de Londres**, « Cinéma 57 », n° 16.
- KYROU, Ado. — **Le Surréalisme au cinéma**, Ed. « Le Terrain vague », 1963.
- LAMBERT, Gavin. — **Sight and Sound**, printemps 1962.
- LHERMINIER, Pierre. — **L'Art du cinéma**, Marabout, Seghers, 1960.
- LEIRENS, Jean. — **Vitalité du nouveau cinéma anglais**, « Amis du Film », mars 1964.
- LEPROHON, Pierre. — **Histoire du cinéma**, Tome II, **L'Etape du film parlant**, Ed. du Cerf, 1963.
- LOUIS, Théodore. — **L'Ecole anglaise**, « La Libre Belgique », 11-6-1964.
- MANUEL, M. — **Le Free Cinema**, « Les Lettres Françaises », 7-9-1959.
- MARCORELLES, Louis. — **Angleterre sans clichés**, « Cinéma 61 », n° 54. **Promesse du néant**, « Cinéma 57 », n° 16. **Le Printemps du nouveau cinéma anglais**, « Cinéma 59 », n° 36. **Le Free Cinema**, « France-Observateur », 2-4-1959.

- PILARD, Philippe. — **003 Visages de James Bond**, « Image et Son », n° 184, 1965.
- QUEVAL, Jean. — **Où va le cinéma anglais ?**, « Cahiers du Cinéma », n° 152, 1964.
- REISZ, Karel. — **What's wrong with British Films ?** « The Observer », february, 3, 1963.
- ROUD, Richard. — **Lettres de Londres**, « Cahiers du Cinéma », n° 152, 1964.
- SADOUL, Georges. — **Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours**, Ed. Flammarion, 1963.
- TOROK, Jean-Paul. — **Le monde des NON-U**, « Positif », n° 37, 1961. **Le lugubre cinéma anglais**, « Positif », n° 43, 1962. **Qu'est-ce que le Free Cinema ?**, « Positif », n° 49, 1962.
- Ouvrage collectif. — **Les jeunes gens en colère vous parlent**, Ed. P. Horay, 1964.

Voir aussi :

- « La Libre Belgique ». — **Les mérites du cinéma commercial britannique**, 19-1-1967.
- « Cinéma International ». — Numéro spécial 8, mars-avril 1966.
- « Ciné-Club ». — N° 8, juin 1948.
- « Image et Son ». — Numéro spécial 174, 1964.
- « Figaro littéraire ». — 15-8-1961.
- « La Documentation française ». — N° 3022, 1963.
- « La Cinématographie française ». — Octobre-novembre 1963.
- « Midi-Minuit Fantastique ». — N° 1, 1962 (Terence Fisher).
- « Midi-Minuit Fantastique ». — N° 8, 1964 (Erotisme et épouvante dans le cinéma anglais).
- « Télérama ». — N° 597.
- Série complète de la revue « Sequence ». — 14 numéros de décembre 1946 à janvier 1952.

SERDOC

Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07
Correspondance : Premier Plan, B. P. 3 Lyon-Préfecture, France

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

L'abonnement à **Premier Plan** correspond à une souscription pour **12 numéros** (et non 12 mois).
France: 48 F, soit 4 F le N° - Etranger: 56 F

Nom et adresse complète

.....
.....
.....

T.S.V.P.

Bulletin de commande

Abonnement pour 12 numéros	
France	48 F
Etranger	56 F

PREMIER PLAN

N°s 1 à 30, reliures pleine toile

1 ^{re} série (1 à 12)	épuisé	
2 ^e série 1 ^{er} volume (13 à 18) ..	36,-	_____
2 ^e volume (19 à 24) ..	36,-	_____
3 ^e volume (25 à 30) ..	36,-	_____

N° 14 Prévert	}	l'unité 4,50	_____	
16 Welles			_____	
17 Visconti			_____	
19 Vigo			_____	
20 Bogart			_____	
21 Bardem			_____	
25 Eisenstein			Etr. l'unité 5,50	_____
26 Torre Nilsson			_____	
28 Chaplin			_____	
29 Stroheim			_____	

31 Keaton	}	l'unité 6,-	_____	
32 Lubitsch			_____	
33 Bunuel			_____	
34 Bergman			_____	
35 Dziga Vertov			Etr. l'unité 7,-	_____
36 Jerry Lewis			_____	
37 Lattuada			_____	
38 Laurel et Hardy			_____	
39 G.W. Pabst			_____	
40 Minnelli			_____	

Génération 70 :		}	id
27 Pologne	_____		
30 Italie	_____		
43 Hongrie	_____		

N° spécial Renoir 22-23-24	18,-	_____
Nouvelle Vague (volume cartonné)	7,50	_____

PANORAMIQUE

Henri Colpi Défense et illustration de la musique dans le film	48,-	_____
(Abonnés)	36,-	_____
Gilles Jacob Le cinéma moderne ..	18,-	_____
(Abonnés)	12,-	_____
R. Borde, F. Buache, F. Courtade Le cinéma réaliste allemand	27,-	_____
(Abonnés)	21,-	_____

Date Total

Ci-joint la somme de (chèque bancaire)
 F sous la forme de (chèque postal)
 (mandat)

T.S.V.P.

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

Le N° 6 F



LES PROJECTIONS DU VII^e CICI

organisées par Premier Plan
 et la Cinémathèque Suisse
 à Lausanne du 2 au 10 septembre 1967.
 Sur le thème « Le cinéma et son Histoire »
 40 FILMS

Inscription et entrées : 50 F
 à Cinéma en France, 28 rue Villeroy, Lyon 3
 CCP Lyon 2360.39



SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation
 Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09
 édite Premier Plan, Revue Mensuelle et Panoramique
 collection de volumes sur le cinéma

Prix du N° : France 6 F - Etranger 7 F
 (Suisse 6 FS ; Belgique 70 FB ; Italie 900 Lires ; U.S.A. 1 dol. 40)

Imprimerie Lienhart et C^{ie} / Aubenas / Ardèche / France
 Dir. de la Publ. : B. Chardère - N° 44 Mai 1967

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA