



**HAL**  
open science

## Le réel et l'inquiétude : cinéma et société au Royaume-Uni, 1945-1969

Martin Louette

► **To cite this version:**

Martin Louette. Le réel et l'inquiétude : cinéma et société au Royaume-Uni, 1945-1969. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04465209

**HAL Id: dumas-04465209**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04465209>**

Submitted on 19 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Martin Louette

## **Le réel et l'inquiétude**

-

**Cinéma et société au Royaume-Uni, 1945 – 1969.**

Mémoire de recherche  
en histoire de l'art appliquée aux collections  
(2<sup>e</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle)

**Présenté sous la direction de :**

M<sup>me</sup> Dominique de Font-Réaulx

Conservateur général, directrice de la Médiation et de la Programmation culturelle du Louvre

**Membre du jury :**

M. Dimitri Vezyroglou

Docteur en histoire, maître de conférences à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*  
CC BY NC ND

## **Remerciements**

Pour leur aide et leurs conseils tout au long de l'année, je tiens à remercier M<sup>me</sup> Dominique de Font-Réaulx, conservateur général, directrice de la Médiation et de la Programmation culturelle du Louvre, ainsi que M. Dimitri Vezyroglou, docteur en histoire et maître de conférences à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

## Avant-propos

Le sujet de ce mémoire avait d'abord été envisagé comme centré sur les années 1960 en Angleterre, dans la suite du devoir effectué en 2018 qui s'efforçait d'étudier l'émergence d'une courte série de six programmes cinématographiques, intitulés « Free Cinema », qui s'était tenue à Londres de 1956 à 1959. Les cinéastes qui avaient été à l'origine de ces programmes devaient, par la suite, poursuivre chacun des carrières où la dimension sociale et réaliste qui avait été au centre de leurs premiers courts-métrages devait à nouveau apparaître.

Cependant, ces éléments particuliers à l'œuvre des cinéastes issus des programmes « Free Cinema » apparurent être rattachés non seulement à des courants cinématographiques plus anciens qui, eux-mêmes, paraissaient être l'expression, particulière au médium filmique, d'une tendance réaliste et d'un attrait apparent des arts et de la société britanniques pour les thématiques sociales.

Cette approche paraissait plus pertinente en ce qu'elle permettait de faire dialoguer les arts britanniques entre eux, indépendamment de leurs médiums respectifs, de les mettre en rapport avec le contexte technique et institutionnel qui les avait porté et, surtout, de tenter de dresser un parallèle entre ces thématiques particulières et des questions politiques, culturelles et identitaires qui se développèrent au Royaume-Uni et en Angleterre tout au long du xx<sup>e</sup> siècle.

Cela explique pourquoi le sujet de ce travail fut autant élargi dans le temps : les années 1960 et l'après-guerre devenaient la conséquence d'un ensemble complexe de relations artistiques, politiques, esthétiques qui avaient trait autant à des questions proprement britanniques qu'au rapport qu'entretenait le royaume avec les influences culturelles extérieures ; en particulier, l'essor culturel et technique des États-Unis.

Le sujet de la discussion fut ainsi de proposer une mise en rapport de ces éléments particuliers des arts et de la société britanniques d'après-guerre, qui paraissaient exprimer un certain nombre d'inquiétudes étonnantes par rapport à ce que la mémoire collective avait retenu de cette période, et des années 1960 en particulier, avec la manière dont ils s'étaient construits tout au long de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

## Sommaire

Cinéma et société au Royaume-Uni, 1945 – 1969.....	1
Remerciements.....	2
Avant-propos.....	3
Introduction.....	5
L'Angleterre à l'heure de la culture de masse.....	9
La transmission de la culture au Royaume-Uni : culture de masse contre culture de classe ?.....	9
L'ère des médias : radio, télévision et cinéma.....	24
La « britannité » à l'heure américaine : <i>some like it pop</i> .....	42
Après la guerre : éducation, art et réalisme.....	54
Harold Wilson, Jennie Lee et William M. Coldstream.....	54
Le British Film Institute.....	69
Le « Free Cinema », le British Film Institute et l'évier de cuisine.....	85
Le réel et l'inquiétude.....	95
Le souci du réel.....	95
Denis Mitchell, Ken Loach : une introspection nationale.....	108
Un cinéma de l'inquiétude.....	120
Conclusion.....	140
Bibliographie.....	146

## Introduction

Le rayonnement artistique et culturel du Royaume-Uni n'est aujourd'hui plus un sujet de débat, pas plus que ne le sont certaines des particularités que l'on associe spontanément avec la production artistique britannique. De Shakespeare au Monty Python's Flying Circus, une part importante des références culturelles mondiales trouve son origine dans les arts britanniques et leurs particularités esthétiques et formelles. Cependant, l'identification de telles particularités ne fut pas toujours une évidence, et les doutes qui entourèrent l'édification de référents culturels spécifiquement britanniques occupèrent une place importante de la « conscience nationale » britannique tout au long du xx<sup>e</sup> siècle.

Avant que la veine réaliste dans le cinéma, la musique des Beatles, l'humour absurde du Monty Python ne parviennent à s'imposer comme des composantes évocatrices de la production culturelle britannique, le Royaume-Uni traversa une longue période durant laquelle la société dû apprendre à composer avec une concurrence culturelle, technique, économique, diplomatique et militaire nouvelle. Cette période de remise en question couvrit une large partie du xx<sup>e</sup> siècle — au moins jusqu'au milieu des années 1960 — et fut conséquente d'un phénomène auquel le Royaume-Uni ne fut pas le seul à se confronter : une perte de puissance nationale — induite ici par les deux guerres mondiales, l'effritement de l'empire colonial et diverses problématiques sociales internes — et, surtout, un essor exceptionnel des États-Unis dans tous les domaines d'expression d'une nation ; un essor qui se manifesta dans des proportions telles qu'il fut perçu, au Royaume-Uni, comme une menace d'effacement identitaire complet au profit d'une « américanisation » du royaume.

Ces éléments politiques et structurels induisirent, dans le courant de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, la montée d'un sentiment d'inquiétude : le Royaume-Uni et l'Angleterre en particulier auraient été sur le point de perdre tout à fait leur place parmi les grandes nations du globe au profit d'une ancienne colonie devenue l'incarnation d'une apogée moderniste dont l'influence aurait été telle que « l'identité britannique » aurait été entièrement dissoute dans celle, unificatrice, importée des États-Unis.

Si une telle crainte prit appui sur des éléments économiques et géo-politiques tangibles, elle fut rendue visible par l'emploi que firent les États-Unis des possibilités offertes par le médium cinématographique : Hollywood fut perçu, dès le début du siècle, comme l'ambassadeur d'une puissance étrangère au sein des îles britanniques mais, surtout, mit en exergue un phénomène d'uniformisation culturelle qui inquiéta profondément les élites culturelles et politiques au Royaume-Uni : la « culture de masse ».

Lorsque le Royaume-Uni entama son industrialisation, l'ordre féodal qui avait présidé jusqu'alors à la structuration de la société britannique fut remplacé par une segmentation différente. Le système domanial reposant sur un ensemble d'ordres (*Orders and estates*) céda la place à un système de classes sociales particulières, séparées les unes des autres par un ensemble de critères recouvrant aussi bien des bornes économiques que géographiques et identitaires. Arthur Marwick considérait en effet que le sentiment d'appartenance à une classe sociale particulière était un aspect signifiant de la construction de cette dernière.<sup>1</sup>

Cette fragmentation spécifiquement définie de la société britannique fut un élément important dans le rapport que développèrent les dirigeants politiques et certains intellectuels ou artistes relativement à la culture de masse : la stratification sociale qui émanait de l'industrialisation du royaume suggérait une organisation hiérarchique où une petite partie de la population était investie des pouvoirs de décision et d'organisation. La culture de masse, parce qu'elle supposait un ensemble de références uniforme, paraissait remettre cela en question.

Cette remise en question est une base qui permet d'appréhender ensuite le rapport spécifique aux États-Unis et à l'identité britannique qui se fit jour durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle : comment, à partir de ce constat initial, la société britannique, ses structures et ses objectifs politiques, culturels et artistiques allaient s'intégrer, s'opposer ou co-habiter avec le développement d'une nouvelle conception culturelle issue, pour l'essentiel, de l'étranger.

Ces éléments permettent en retour d'esquisser les contours d'un schéma social et intellectuel particulier qui devait se poursuivre à travers un certain nombre d'incarnations institutionnelles, dont certaines eurent un rôle et une pérennité suffisants pour se faire les continuateurs de politiques et de conceptions nées à la fin du xix<sup>e</sup> siècle.

---

**1** MARWICK (ARTHUR), « *British Society Since 1945* », éd. Penguin, 2003 (1<sup>ère</sup> édition : Pelican Books, 1982), p. 17 – 26.

L'un des grands thèmes de la politique sociale britannique fut un volet éducatif destiné à favoriser l'accès des citoyens les moins favorisés et n'ayant pas eu l'opportunité de poursuivre des études à un cadre éducatif. Les raisons sous-jacentes à de telles politiques ne furent pas toujours philanthropiques, mais ces dernières eurent pour conséquence majeure d'établir une visée particulière — l'éducation du plus grand nombre — qui fut reprise ensuite par un grand nombre d'institutions culturelles.

Ce fut en particulier le cas de la BBC, à la radio et à la télévision, ou du British Film Institute (BFI), fondé en 1933 dans le but d'étudier les possibilités éducatives offertes par le médium cinématographique. La politique d'éducation populaire dans laquelle ces organismes s'inscrivaient avait pour particularité d'être liée à une transmission verticale et hiérarchisée de la culture qui trouvait sa source à l'époque victorienne, lorsque le souci d'éduquer la population en lui permettant d'acquérir un ensemble de références artistiques et culturelles « appropriées » était une manière d'assurer une forme de paix sociale. Ce rapport particulier aux arts et à la culture se plaçait en opposition directe avec l'idée de culture de masse, et les responsables politiques et intellectuels de telles politiques culturelles et éducatives furent également ceux qui se montrèrent les plus inquiets d'une éventuelle dissolution de « l'identité britannique » dans les références d'import.

Les références culturelles américaines et les médias de masse finirent néanmoins par s'intégrer, avec plus ou moins de pérennité, dans le paysage culturel britannique au point que certaines, comme le jazz, finirent par être assimilées à des genres et pratiques typiquement britanniques. Mais le maintien d'une inquiétude relative à l'identité britannique, la « britannité » (*Britishness*) fut toujours parallèle à cela et servit de support au développement de pratiques et de genres artistiques que la conscience collective devait, par la suite, associer spontanément aux arts britanniques.

Le réalisme social fit partie des émanations artistiques de ces inquiétudes et permit de voir émerger, à partir des années 1930, à un cinéma particulier, nourri d'un souci documentaire, qui se donnait pour but de donner à voir la part occultée de la population britannique : la classe ouvrière. Son développement, d'abord sous la forme de courts-métrages et de reportages au cinéma, à la radio puis à la télévision, prit son essor au début des années 1960 dans un ensemble de films auxquels on donna pour genre le *Kitchen Sink Realism* : le « réalisme de l'évier de cuisine ».

La discussion qui suit s'efforcera de considérer comment la conception artistique, culturelle et éducative particulière du Royaume-Uni s'inséra dans l'essor d'une modernité marquée par la prise d'importance des États-Unis, le développement de la culture de masse et de ses vecteurs techniques, et d'observer le développement d'un sentiment d'inquiétude rendu apparent dans la production cinématographique et télévisuelle après la Seconde guerre mondiale.

Dans un premier temps, le sujet portera sur les origines de cette conception particulière en s'intéressant aux raisons qui présidèrent à la fondation des premiers musées publics au Royaume-Uni, puis s'orientera vers le développement des médias de masse et la réception de la culture de masse dans le royaume, ainsi que l'impact qu'elle eut sur la question de l'identité britannique.

Sur la base de ce dernier point, il s'agira d'étudier le développement d'un regard introspectif dans la société britannique et la façon dont celui-ci s'affirma par différentes incarnations institutionnelles et politiques : le rôle que joua le secteur éducatif et universitaire d'abord, puis celui du British Film Institute. Il sera également question du développement d'une tendance réaliste et documentaire dans les arts à travers l'exemple des programmes « Free Cinema », soutenus par le BFI.

Cette tendance réaliste et ce qu'elle induisit d'introspection et d'inquiétudes relatives à des questions identitaires et aux changements sociaux qui se firent jour après la Seconde guerre mondiale sera l'objet de la dernière partie. Il s'agira, dans un premier temps, d'observer l'émergence d'une école documentaire au cinéma, à partir de la fin des années 1930, son prolongement et son développement à la radio, à la télévision et dans les arts visuels, puis la façon dont une partie des cinéastes britanniques du début des années 1960 s'en saisit pour proposer une lecture relativement pessimiste de leur époque.

## L'Angleterre à l'heure de la culture de masse

### La transmission de la culture au Royaume-Uni : culture de masse contre culture de classe ?

Lorsqu'il écrivit, en 1939, « Avant-Garde and Kitsch », paru dans le magazine américain *Partisan Review*, le critique d'art Clement Greenberg proposa comme pendant des avant-gardes artistiques le concept de Kitsch :

« [...] cette chose à laquelle les Allemands donnent le merveilleux nom de "Kitsch" : la littérature et l'art populaires et commerciaux avec leurs chromotypes, couvertures de magazines, illustrations, publicités, fiction superficielle, *comics*, musique populaire, leurs claquettes, films hollywoodiens etc., etc.<sup>2</sup> »

Pour Greenberg, le kitsch est un produit direct de la civilisation urbanisée et industrielle, et la réponse qu'une telle société a donné aux demandes de distraction qui émanaient des nouveaux urbains, les « paysans qui se sont installés dans les villes pour y former le prolétariat ou la petite bourgeoisie<sup>3</sup> » et qui « se découvrant, dans le même temps, une capacité nouvelle pour l'ennui, [...] firent pression sur la société pour qu'elle leur procure un type de culture qui corresponde à leur propre consommation.<sup>4</sup> » La réponse que fit la société à ceux que Greenberg qualifiait de « nouveau marché » fut « un ersatz de culture, le kitsch, destiné à ceux qui, insensibles aux valeurs de la culture véritable, réclament malgré tout le divertissement que seule une certaine forme de culture peut leur procurer.<sup>5</sup> »

Après la Seconde guerre mondiale, le développement accéléré des médias de masse, c'est à dire des outils permettant une diffusion accrue du type de production culturelle, produite à grande échelle, dont parlait Greenberg — la télévision en tête —, fit de la question de la « culture véritable » un enjeu central pour beaucoup d'artistes, d'intellectuels et de politiques au Royaume-Uni.

---

2 « [...] *that thing to which the Germans give the wonderful name "Kitsch": popular, commercial art and literature with their chromeotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Pan Alley music, tap dancing, Hollywood movies, etc., etc.* » in GREENBERG (CLEMENT), « Avant-Garde and Kitsch » in *Partisan Review*, 1939, p. 9. Voir volume d'annexes : p. 2 – 34.

3 « *The peasants who settled in the cities as proletariat and petty bourgeois [...]* » in *Ibid.*, p.10.

4 « [...] *discovering a new capacity for boredom at the same time, [...] set up a pressure on society to provide them with a kind of culture fit for their own consumption.* », in *Ibid.*

5 « [...] *ersatz culture, kitsch, destined for those who, insensible to the values of genuine culture, are hungry nevertheless for the diversion that only culture of some sort can provide.* », in *Ibid.*

En 1958, le critique d'art Lawrence Alloway remarquait dans son article « The Arts and The Media », paru dans le numéro de février 1958 de la revue *Architectural Design*, que l'insistance de Greenberg quant à la « culture véritable » témoignait du caractère élitiste, bien qu'avant-gardiste, de la modernité artistique qu'il défendait face au kitsch. La position officielle de l'État britannique sur ces questions se montra pourtant assez paradoxale : loin de la condamnation systématique de tout ce qui s'éloignerait d'une sorte de culture savante élitiste (*High culture*), bien qu'une telle culture savante fut au cœur des politiques culturelles successives du Royaume-Uni, les gouvernements britanniques du xx<sup>e</sup> siècle s'attachèrent davantage à concevoir, peut-être en partie inconsciemment, leur propre culture de masse, dotée d'une vision et d'objectifs spécifiquement tourné vers le caractère « national » de cette dernière.

La construction de cette politique particulière se développa sur plus d'un siècle et, pour appréhender les réflexions, réticences et acceptations de la culture de masse dans le Royaume-Uni d'après-guerre, y compris en ce qui concerne le cinéma, les raisons qui poussèrent à la fondation des premières galeries d'art publiques se révèlent éloquentes ; dans ces lieux se développèrent à la fois une conception élitiste de l'art, un rapport particulier à la culture, à sa transmission et à son rôle vis-à-vis de l'identité britannique. L'Angleterre, à partir de l'époque victorienne, sans questionner le caractère élitiste de l'art, eut une position assez originale en ce qu'elle considérait — et justifiait —, en partie, les dépenses liées à la production artistique et aux institutions qui en assuraient la promotion d'un point de vue utilitaire.

Ce rapport utilitaire à l'art et à la culture eut des conséquences importantes et s'illustra clairement dans la relation qu'entretint l'Angleterre avec la fondation de ses premiers musées publics, leur financement et l'intégration de ces derniers au sein la société ; ce rapport spécifique à la culture demeura, encore pendant le xx<sup>e</sup> siècle, un moteur pour la fondation d'institutions culturelles ainsi que pour la promotion des arts nationaux, devenus un outil spécifiquement destiné à se défendre dans le conflit culturel qui devait opposer l'Angleterre, premier marché d'exportation pour les films hollywoodiens<sup>6</sup>, à l'influence culturelle grandissante des États-Unis pendant une large partie du siècle.

---

6 JARVIE (IAN CHARLES), « Hollywood's Overseas Campaign : The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950 ».

La fondation des premiers musées anglais eut à faire face à nombre de résistances et une partie de l'argumentaire qui participa de leur genèse se basait sur un sentiment d'infériorité artistique que les commentateurs européens du XVIII<sup>e</sup> siècle entretenaient au sujet de l'Angleterre<sup>7</sup>. S'il s'agissait alors essentiellement de beaux-arts, il est intéressant de noter que ce sentiment d'infériorité et la volonté, portée par les artistes et intellectuels à leurs époques respectives, de fonder, en réponse, un art proprement britannique devaient être des composantes essentielles du rapport entretenu par l'Angleterre à sa production artistique en général et cinématographique en particulier. Une part importante de ce qui a motivé la promotion des musées anglais se retrouva à la base de la fondation du British Film Institute (BFI) et, pendant la Seconde guerre mondiale, d'un pan essentiel du cinéma en Grande-Bretagne ; plus largement, il semble possible de lier cet état d'esprit à l'enchevêtrement de rapports qu'entretenaient les britanniques à leur identité, à son expression par et dans les arts, et aux moyens de diffusion de cette même culture à l'échelle nationale d'une part, et comme produit d'exportation d'autre part.

Une considération importante qui accompagna l'essor des musées publics en Grande-Bretagne fut la possibilité qu'offrait ces institutions « d'éduquer » les classes populaires. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, cette conception verticale de la transmission culturelle se mêla parfois d'une crainte de voir se développer des idées marxistes ou fascistes au sein de la population<sup>8</sup>, mais, plus prosaïquement, ce furent pour beaucoup les élargissements successifs du droit de vote, notamment au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, qui motivèrent une politique culturelle centrée autour de la promotion d'un contenu éducatif. L'augmentation du nombre d'électeurs potentiels induisait une incertitude quant à la façon dont ces derniers allaient exprimer leur voix et cela conduisit à penser qu'en exposant les citoyens à des références intellectuelles et artistiques correctement choisies, il n'y aurait plus à craindre de voir naître une contestation sociale initiée par la classe ouvrière<sup>10</sup>.

---

7 WATERFIELD (GILES), « The People's Galleries : Art Museum and Exhibition in Britain, 1800-1914 », éd. Yale University Press, 2015, p. 33-34.

8 PEARSON (CATHERINE) [auth.], KEENE (SUZANNE) [édité par], « Museums in the Second World War », éd. Routledge, 2017, p. 25.

9 Le suffrage universel masculin est obtenu en 1918, le suffrage des femmes en 1928. Ces deux décisions firent suite à une série de lois qui retirèrent progressivement le caractère « aristocratique » du vote en Grande-Bretagne ; l'un des principaux obstacles était d'ailleurs le l'impératif d'être propriétaire terrien pour pouvoir voter.

10 PEARSON (CATHERINE) [auth.], KEENE (SUZANNE) [édité par], « Museums in the Second World War », p. 25.

Quoique la crainte du marxisme et de ses expressions politiques fut une position plus spontanément associée aux États-Unis, on trouvait aisément trace de cette crainte dans la littérature populaire du début du xx<sup>e</sup> siècle : l'un des plus grands succès d'édition en 1920 était le roman d'espionnage « Bulldog Drummond », écrit par Herman Cyril McNeile sous le pseudonyme de Sapper. Le personnage principal, le capitaine Hugh « Bulldog » Drummond est un ancien officier écrit comme un proto-James Bond flegmatique et misogyne qui, par ennui, patriotisme et goût pour le sport, pourvu qu'il y ait du *fair-play*, propose ses services comme enquêteur ; il sera de cette façon amené à démanteler un complot international ayant pour but de provoquer une révolution bolchévique et l'avènement d'un ordre marxiste au Royaume-Uni par la manipulation de la classe ouvrière.

Giles Waterfield pointa le fait que cette conception verticale de la transmission culturelle et de l'éducation par l'art n'étaient pas nécessairement à comprendre comme l'expression d'une politique oppressive :

« Bien qu'il puisse sembler que Peel<sup>11</sup> suggérait que l'art devait agir comme un opium pour les masses, le propos réel de ce Conservateur innovant était qu'une galerie d'art nationale pourrait servir de lieu d'accueil simultané pour l'ensemble des classes sociales, et ainsi aider "à cimenter les liens entre les membres les plus et les moins riches de l'État, qu'aucun homme n'était plus soucieux de voir se rejoindre dans une relation de compréhension mutuelle que lui."<sup>12</sup> »

L'idée selon laquelle la bibliothèque et le musée publics étaient autant de possibilités de détourner les ouvriers des débits de boissons et des *music halls* tout en offrant un cadre éducatif reste essentielle<sup>13</sup>.

---

11 Sir Robert Peel, premier ministre britannique de 1834 à 1835 et de 1841 à 1846.

12 « *While it may appear that Peel was suggesting that art should act as an opium for the masses, the overriding theme proposed by this innovative Tory was that a national gallery could function as a place where all classes could be received at the same time, assisting 'the cementing of those bonds of union between the richer and the poorer orders of the State, which no man was more anxious to see joined in mutual intercourse and good understanding than he was.'* » in WATERFIELD (GILES), « The People's Galleries : Art Museum and Exhibition in Britain, 1800-1914 », p. 40.

13 *Ibid.* p. 123.

Un tel enclin peut pourtant sembler étonnant, si l'on considère l'aversion que certains, parmi la classe moyenne, éprouvaient, pendant la période victorienne, pour l'accès progressif des ouvriers à un temps libre dédié aux loisirs<sup>14</sup>. Le temps libre restait, dans l'esprit de beaucoup, la marque d'un statut social supérieur ; que les ouvriers y aient accès, grâce à la réduction du temps de travail, participait de brouiller la frontière entre les travailleurs et le reste de la population, et induisait une contestation implicite de la hiérarchie sociale telle qu'elle existait alors. Il ne semble donc pas étonnant que ces considérations furent largement le fait d'intellectuels et de politiques, comme devaient l'être, au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, ceux qui, les premiers, avec la presse, allaient s'interroger sur le statut à donner à la culture de masse et ses éventuels dangers pour l'identité britannique.

L'insistance quant à « l'éducation des masses » par l'art met donc en lumière le caractère vertical et descendant de la transmission du savoir et de la culture dans l'Angleterre victorienne, mais également la conception élitiste des arts évoquée plus haut : dans le cas des musées privés, il s'agissait essentiellement de porter au regard du public le goût et la puissance financière du ou des fondateurs, et, dans celui des musées publics, de participer à l'édification intellectuelle de ce même public. Citant Eilean Hooper-Greenhill et Tony Bennett, Kate Hill pointa que le passage à une conception publique des musées coïncidait avec une transformation de ces institutions en lieux de pouvoir « conçus pour exercer une forme d'autorité sur le visiteur qui n'est alors plus un membre de l'élite spécialement convié mais un simple membre du public.<sup>15</sup> » Une autre forme de distinction se développa également dans le cadre muséal : les musées publics de province devinrent un biais par lequel la classe moyenne, alors en plein développement, pu s'insérer dans l'administration de la culture, et plus particulièrement dans la promotion de l'art national. La tentative initiale de calquer les collections provinciales sur les standards aristocratiques — la recherche d'œuvres des grands maîtres (*Old Masters*) ne portant pas ses fruits, les administrateurs et collectionneurs provinciaux se tournèrent vers l'art britannique contemporain qui leur servit à s'imposer comme d'importants acteurs culturels et groupes d'influence à même de rivaliser, dans certains cas, avec l'aristocratie<sup>16</sup>.

---

14 BAILEY (PETER), « A Mingled Mass of Perfectly Legitimate Pleasures : The Victorian Middle Class and the Problem of Leisure » in *Victorian Studies*, Vol. 21, No. 1, *Victorian Leisure (Autumn 1977)*, éd. Indiana University Press pour JSTOR.org : <https://www.jstor.org/stable/3825932>, p. 13 - 15.

15 « *Both Eilean Hooper-Greenhill and Tony Bennett interpret public museums [...] as primarily designed to exercise power over the visitor, who is no longer a specially invited member of the elite, but a member of the general public.* » in HILL (KATE), « Culture and Class in English Public Museums, 1850-1914 », éd. Ashgate, 2005, p. 37.

16 *Ibid.*, p.37 - 38.

La nécessité éducative impliquait également qu'il exista une limite à ce qu'un spectateur n'ayant pas reçu une éducation adéquate pouvait espérer comprendre des œuvres. Citant le peintre Joshua Reynolds (1723 - 1792), Giles Waterfield remarqua que ce dernier exprimait déjà très clairement une conception élitiste de la création artistique et, par implication, de la possibilité d'apprécier cette dernière pour quelqu'un qui ne serait pas « libéré du labeur » et à même de « commencer à chercher des distractions intellectuelles<sup>17</sup> ». Pour autant, la recherche de cette capacité à apprécier l'art à travers la raison plutôt que par les sens en « élevant son esprit à l'idée de beauté et à la contemplation de la vérité » était, pour Reynolds, essentielle à la fois pour le « bonheur de l'individu » et « davantage encore pour la sécurité de la société.<sup>18</sup> »

Les idées qu'exprimait Reynolds étaient assez habituelles, si l'on se réfère aux discours relatifs à l'art académique à son époque, mais elles établissaient cependant une direction que devaient, en partie, suivre les arts appliqués — en particulier le design — et le cinéma au moment de son institutionnalisation. Le British Film Institute fut l'un des principaux bails de cette institutionnalisation du cinéma. Il fut fondé le 30 septembre 1933 : la consommation de films était une habitude déjà établie en Angleterre et la fondation de l'institut répondait à une volonté du gouvernement britannique d'extraire le médium filmique de sa seule dimension de divertissement. L'établissement du BFI procédait d'une série de réflexions à ce sujet dont on peut trouver l'origine dans l'International Institute of Educational Cinematography (IIEC), un organisme fondé en 1928 et lié à la Ligue des Nations. L'année suivante, suite à une conférence tenue par le British Institute for Adult Education et l'Association of Scientific Workers à Londres, il fut décidé de la création de la Commission on Educational and Cultural Films. La commission se donnait pour missions de promouvoir l'usage du film comme médium à des fins éducatives et culturelles, d'élever le goût du public en matière de films par la critique et le conseil, et d'envisager la fondation d'une institution plus durable pour répondre au mieux à ces deux missions<sup>19</sup>.

---

17 WATERFIELD (GILES), « The People's Galleries : Art Museum and Exhibition in Britain, 1800-1914 », p. 41.

18 *Ibid.*

19 DUPIN (CHRISTOPHE), NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933 - 2000 », éd. Manchester University Press, 2014, p. 14 - 15.

La Commission on Educational and Cultural Films ouvrit ainsi une troisième voie dans la réception du cinéma en Angleterre, en marge du film comme seul divertissement et des tentatives de légitimation de ce médium en tant qu'art : le film devenait un outil, dont l'importance pouvait être économique parce qu'il s'appuyait sur une industrie, mais qui devait surtout procéder de la même logique que les galeries d'art publiques, à savoir l'éducation du plus grand nombre. Il est à ce titre intéressant de noter que ces notions d'éducation populaire, d'élévation du goût du public et de transmission verticale de la culture devaient rester un substrat sur lequel prirent appui aussi bien les politiques successives du BFI que certains cinéastes qui, comme Lindsay Anderson, se réclamaient d'une remise en cause du cinéma grand-public britannique et de ce qu'ils y percevaient être une approche consensuelle et détachée des problématiques sociales contemporaines. De ce point de vue, le BFI se positionnait comme le continuateur du rapport britannique à la culture initié avec l'ouverture des premiers musées publics : il était un corps institutionnalisé dont la raison d'être était la poursuite d'une visée éducative. La pertinence de ce rôle était, aux yeux de l'État, d'autant plus importante que le « Representation of the People (Equal Franchise) Act » de 1928 qui, en donnant le droit de vote à l'ensemble des femmes majeures, ouvrait le droit de vote à l'ensemble des citoyens britanniques<sup>20</sup> et supposait que les efforts consentis pour obtenir une stabilité sociale par l'éducation populaire devaient être augmentés.

Cette nouvelle situation politique induisait une crainte que le cinéma, en tant que média de masse, ne puisse influencer le vote des électeurs<sup>21</sup>. Cette crainte de l'influence néfaste du cinéma sur la population trouva dans le cinéma hollywoodien un support idéal pour se développer. Dans une lettre ouverte, publiée dans le journal conservateur *The Morning Post* le 20 juin 1925 et adressée au premier ministre Stanley Baldwin, un ensemble de dignitaires et personnalités de la culture s'inquiétait de ce que les 4000 cinémas britanniques d'alors ne projetaient que 5% de productions britanniques ; le reste se composait de films étrangers, majoritairement américains.

---

20 À l'exception des natifs des pays colonisés, à qui le droit de vote ne sera accordé qu'après la Seconde guerre mondiale par le gouvernement Travalliste de Clement Attlee.

21 JARVIE (IAN CHARLES), « Hollywood's Overseas Campaign : The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950 », p. 103.

En plus de l'inquiétude industrielle et économique — Ian Charles Jarvie suggéra que certains des signataires avaient pu avoir des intérêts personnels dans l'industrie cinématographique au Royaume-Uni<sup>22</sup> — s'exprimait une inquiétude quant à l'impact moral de ces productions américaines sur les britanniques :

« Le gros des films [étrangers] projetés dans le pays ont, pour le moins, une atmosphère non-britannique. Ces films sont montrés dans nos dominions, nos colonies et dépendances, et dans l'ensemble des pays externes au Commonwealth des nations. Beaucoup de ces films sont des productions inférieures dont le ton n'est ni sain ni patriotique, tandis que l'influence psychologique qu'elles exercent pourrait avoir des conséquences étendues.<sup>23</sup> »

Le caractère étranger de cette première occurrence de culture de masse au sens strict est une dimension importante de son rejet en Angleterre. Les implications économiques et industrielles n'étaient pas négligeables, mais il semble que ce soit essentiellement l'origine exogène de la culture de masse qui ait alors posé problème<sup>24</sup>. Ce rejet est parfois expliqué par la destruction progressive de la culture populaire britannique au profit de celle, produite industriellement, importée pour l'essentiel des États-Unis.

À travers l'exemple des premiers musées publics et des objectifs politiques et éducatifs à l'origine du British Film Institute, il s'agissait de pointer une logique particulière à la société britannique : le caractère utilitaire de l'art et de ses institutions qui devaient servir, outre les intérêts économiques du pays — avec l'essor de l'industrie, les arts appliqués prenaient un poids économique nouveau —, à l'éducation populaire. L'insistance récurrente sur le « plus grand nombre » que ces deux exemples mettent en évidence rend étonnant le regard négatif qui est porté sur la culture de masse.

---

22 JARVIE (IAN CHARLES), « Hollywood's Overseas Campaign : The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950 », p.107.

23 « *The bulk of the films shown in this country have, to say the least of it, a non-British atmosphere. These films are shown in our Dominions, Colonies, and Dependencies, and in all the countries of the world outside the British Commonwealth of nations. Many of them are inferior productions, neither healthy nor patriotic in tone, while the psychological influences which they convey may have far-reaching consequences.* » in *Ibid.* p.106.

24 MASSEY (ANNE), « The Independent Group - Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59 », éd. Manchester University Press, 1995, p.6.

L'attitude officielle vis-à-vis de l'art consistait en un discours unifié et descendant, la proposition de références culturelles choisies par un petit nombre qui, parce qu'elles étaient adressées à tous, revêtaient le même caractère global que la culture de masse décriée. Ainsi, il semble plus probable que ce soit l'impression de dissolution de l'identité britannique qui ait suscité ce genre de résistance : une dissolution face aux imports étrangers, ici incarnés par les films hollywoodiens, et une dissolution moins tangible des cultures populaires par l'harmonisation et le nivellement des références. Clement Greenberg regrettait déjà, en 1939, que la culture de masse, engendrée par la société urbaine et industrielle, déborde de ce cadre particulier pour détruire progressivement l'art traditionnel (*folk art*) aussi bien domestique qu'étranger.<sup>25</sup>

Cependant, la dissolution des cultures populaires en Grande-Bretagne au profit d'une culture de masse ne saurait être uniquement le fait des imports américains ou de la seule mutation des références culturelles. Après la Seconde guerre mondiale, les structures communautaires traditionnelles furent également remises en cause par un accroissement de la mobilité géographique des britanniques. Cette mobilité avait essentiellement concerné la classe moyenne, qui se déplaçait en fonction des opportunités professionnelles, mais elle participa d'instaurer une progression vers une famille nucléaire, c'est à dire davantage coupée des cadres culturels spécifiques, qu'ils soient géographiques ou sociaux, dont elle était originaire<sup>26</sup>.

À cette dissolution répondaient également certaines impulsions officielles pour orienter la création britannique — le design d'objets, en particulier — vers un style qui serait davantage uniformisé. Baptisé *Contemporary Style*, cette esthétique fut pensée pour être susceptible de plaire au plus grand nombre tout en portant, selon ses théoriciens, un caractère visuel britannique en propre qu'il ne serait possible de confondre avec rien d'autre. La promotion de ce style et d'une forme de globalisation de la culture, ici concentrée sur les arts appliqués, fut notamment le rôle du Council of Industrial Design (COID), fondé en 1944 par le Board of Trade : comme pour le British Film Institute en 1933, le Board of Trade proposait que le COID aide à l'amélioration du design au Royaume-Uni en éduquant en ce sens à la fois le consommateur et le concepteur<sup>27</sup>.

---

25 GREENBERG (CLEMENT), « Avant-Garde and Kitsch » in *Partisan Review*, 1939, p.12.

26 MARWICK (ARTHUR), « British Society Since 1945 », p. 41.

27 MASSEY (ANNE), « The Independent Group - Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59 », éd. Manchester University Press, 1995, p6.

De ce point de vue, l'État britannique avait lui-même orchestré une proposition de culture de masse : bien qu'il se soit agi de proposer une alternative aux imports artistiques et culturels étrangers, en affirmant la qualité du design national, il existait malgré tout dans cette décision un caractère global qu'appuyait encore l'objectif avoué du Board of Trade d'augmenter, grâce à ces mêmes progrès en design, les exports de produits britanniques à l'étranger.

Dans les beaux-arts, la tendance officielle se montra assez hostile aux avant-gardes. Anne Massey pointa que les critiques d'après-guerre proclamaient que le modernisme avait atteint ses limites à la fin de la guerre et qu'il s'agissait désormais de se tourner vers le grand-public plutôt que vers les artistes d'avant-garde. En peinture, cela se traduisit par une résurgence, qualifiée de néo-romantique, nourrie par une tendance plus générale chez les artistes britanniques à se retourner vers des références et une pratique davantage perçues comme nationales : le paysage, certains artistes comme William Blake etc. Les domaines d'application changèrent également, avec une importance nouvelle prise par le travail d'illustration.

Pour l'Arts Council of Great Britain, fondé en 1946 et alors dirigé par l'économiste et homme politique John Maynard Keynes, il s'agissait, d'une part, de mettre en avant la création artistique nationale et, d'autre part, de le faire tout en s'adressant au plus grand nombre, ce que l'Arts Council résumait comme étant « le meilleur pour le plus grand nombre » (*The best for the most*).<sup>28</sup> Il semble alors possible de considérer qu'au moins un pan de la politique culturelle britannique s'attachait, depuis presque un siècle, à l'édification d'une culture de masse nationale que le progrès parallèle et permanent de la culture américaine tendait constamment à presser un peu plus. Cela met également en lumière la difficulté de définir ce qui passait alors pour de la culture de masse. Le terme était porteur, depuis longtemps, d'une connotation négative, synonyme d'un art — si tant est que ses détracteurs consentent à considérer l'objet de leur critique comme de l'art — facile, parlant aux sens plutôt qu'à l'intellect et proposé au public par les outils-mêmes de la modernité industrielle : la presse d'abord, la radio, le cinéma et la télévision ensuite. Les romans purent également être considérés comme une distraction simple, qualifiés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme des « œuvres d'amusement » (*Works of amusement*), mais qui avaient cependant le mérite d'encourager les ouvriers à la fréquentation des bibliothèques publiques.<sup>29</sup>

---

28 MASSEY (ANNE), « The Independent Group - Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59 », p. 8 – 9.

29 WATERFIELD (GILES), « The People's Galleries : Art Museum and Exhibition in Britain, 1800-1914 », p. 124.

Il apparaît alors que l'après-guerre vit se développer des cultures de masse multiples : celle que Clement Greenberg critiquait en 1939 apparaît comme la plus évidente en ce que sa définition est ce que l'on entend habituellement par « culture de masse » — une production sérielle permise par les techniques industrielles. Mais la politique culturelle britannique en fonda une seconde, d'abord par le caractère global de la visée éducative des premiers musées publics qui proposaient à leur manière une culture homogénéisée par la sélection des œuvres, puis par la promotion de l'art et de la création britanniques à travers le Council of Industrial Design.

Des deux, cette dernière semble avoir été la plus intéressante parce qu'elle portait en elle beaucoup des éléments constitutifs de l'inquiétude identitaire qui se développa au Royaume-Uni tout au long du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement la mise en regard récurrente de la culture britannique avec celle importée des États-Unis. Pourtant, malgré ce sentiment de mise en danger de l'identité britannique, il est relativement difficile de trouver dans la presse une critique en règle de la culture de masse, même américaine. Non qu'une de telle critique n'ait pas existé, mais là où l'on s'attendrait à trouver une manne rhétorique pour ou contre la culture de masse et ses dérivés, on peine à trouver davantage que quelques colonnes laconiques dans la presse populaire. À l'inverse, la question de l'américanisation de la société britannique fut un sujet dont la presse s'empara dès le début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle mais le seul lien récurrent entre américanisation et culture de masse demeura le cinéma hollywoodien.

Malgré tout, la question de la culture de masse, au sens où l'entendait Greenberg, semble bien avoir fait débat dans la société : dans un article intitulé « The Meaning of Mass Culture » paru dans le *Birmingham Daily Post* du 29 janvier 1965, le sociologue Stuart Hall relevait deux attitudes possibles face à la culture de masse et, dans son analyse, parvenait à la conclusion que ni l'une ni l'autre ne pouvait convenir pour appréhender celle-ci de façon satisfaisante :

« Il nous faut soit consigner l'ensemble — la presse, la télévision, les magazines populaires, le cinéma — dans une catégorie particulière, que nous classerions comme “divertissement”, et que, du fait de cette classification, nous refuserions d'étudier ; ou bien nous adoptons une attitude de plus en plus cynique envers l'ensemble du monde des loisirs et du divertissement.

L'intellectuel, le critique, le citoyen éduqué, l'académique, l'enseignant — ceux qui se sont, d'une certaine façon, engagés à appréhender la vie dans sa complexité et à lui apporter des standards de sens et de valeur — ceux-là sont tenté par la première option.<sup>30</sup> »

« [...] Les autres, en particuliers les consommateurs [de cette culture de masse] — le public, les lecteurs, consommateurs et les jeunes (pour qui l'essentiel de cette production est façonnée) — sont tentés par la seconde option. [...] Si seulement notre monde [...] pouvait être si aisément compartimenté. Mais le fait est que c'est impossible.<sup>31</sup> »

À partir de cette réflexion, Hall suggéra que le problème principal relevait de la définition de la culture de masse comme d'une « culture » pour ses détracteurs. Pourtant, il s'agit bien, pour lui, d'une culture en ce qu'il s'agit, en soi, d'une « façon de vivre » (*Way of life*) qui couvre l'ensemble des champs habituellement associés à l'idée de culture :

« [...] la somme des manières dont on ressent et agit, les normes et les standards que nous observons dans chaque action de notre vie sociale et personnelle [...]»<sup>32</sup> »

La « nouvelle façon de vivre » dont parlait Stuart Hall impliquait des références nouvelles, celles, déjà évoquées, qui avaient été progressivement importée depuis les États-Unis et faisaient craindre la disparition d'une identité britannique spécifique par la dissolution de ses références culturelles propres. Ce fut précisément de ces références que s'empara l'Independent Group au cours de sa première exposition à la Whitechapel Art Gallery de Londres, le 8 août 1956. Intitulée « This is Tomorrow », l'exposition et le groupe d'artistes qui la conçurent furent souvent été qualifiés de précurseurs du Pop Art.

---

30 « *We have either to consign the whole lot — Press, television, the popular magazines, the cinema—to a special realm which we label “entertainment” and which, by reason of its label, requires no further effort of comprehension from us; or else we adopte an increasingly cynical attitude towards the whole world of leisure and entertainment. The intellectual, the critic, the informed layman, the academic, the teacher — those who are in some way committed to taking life at its full span as a whole and bringing to bear some standards of meaning and value—are tempted the first way [...] » in HALL (STUART), « The Meaning of Mass Culture » in *Birmingham Daily Post*, 29 janvier 1965. Voir volume d'annexes : p. 42.*

31 « *Others, particularly those at the receiving end — audiences, readers, consumers, young people—(for whom so much of this material is designed)—are tempted the second way. If only our world [...] could be so neatly sub-divided and compartmentalised. But the fact is that it cannot. » in Ibid.*

32 « [...] *the sum of the ways we feel and act, the norms and standards we observe in every action in our sociale and personnal life [...] » in Ibid.*

La question de leur lien, direct ou non, avec ce mouvement fait encore débat mais ce qui semble certain c'est que les références de la culture de masse américaine, les médias de masse et la modernité technique se trouvèrent au cœur de leur travail. Le regard porté sur la culture de masse était consciemment abordé par ces artistes, qui posaient la question « Sommes-nous cultivés ? » (*Are We Cultured?*) dans le catalogue de l'exposition, interrogeant le statut prêté à la culture de masse et la hiérarchie des genres et des pratiques artistiques encore très défendue.<sup>33</sup>

Le groupe s'était formé au sein de l'Institute of Contemporary Art (ICA), en 1952 et comprenait notamment parmi ses membres les artistes Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi ou encore le critique Lawrence Alloway. L'exposition « This is Tomorrow » fut l'occasion d'introduire dans le domaine des beaux-arts — Paolozzi, notamment, avait fait ses études d'art à la Slade School of Fine Art de Londres — et au sein de l'espace muséal des références issues de la culture de masse américaine, de Marilyn Monroe aux ailerons de Cadillac. Brian Wallis pointa le fait que ces références étaient bien perçues comme étant des éléments kitsch mais connus de tous parce qu'ils étaient alors rentrés dans la culturelle visuelle populaire. C'est sans doute ce qui explique que l'exposition ait attiré les jeunes de la classe ouvrière habitant le quartier : ces références étaient les leurs<sup>34</sup>.

En embrassant ces références majoritairement américaines, l'Independent Group allait moins à l'encontre de la conscience nationale britannique que de l'élitisme artistique qui avait caractérisé jusqu'alors, même dans les tentatives du Council of Industrial Design de fonder une culture de masse proprement britannique, l'approche de l'art et des musées en Grande-Bretagne.

Pour Lawrence Alloway, ce qu'il y avait de fondamentalement dans l'avènement de la culture de masse et son inscription de plus en plus forte au sein de la société était une remise en cause profonde de la façon dont la production artistique avait été jusqu'alors considérée.

---

33 WALLIS (BRIAN), « Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow : The Independent Group and Popular Culture » in ALLOWAY (LAWRENCE), BANHAM (REYNER), BARRY (JUDITH) [et al.], « Modern Dreams : The Rise and Fall and Rise of Pop », éd. The MIT Press, 1988, p.9.

34 WALLIS (BRIAN), « Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow : The Independent Group and Popular Culture » in ALLOWAY (LAWRENCE), BANHAM (REYNER), BARRY (JUDITH) [et al.], « Modern Dreams : The Rise and Fall and Rise of Pop », p.9.

En mettant en regard l'art élitiste et la culture de masse, il s'agissait moins de renvoyer dos à dos deux types de production ou deux conceptions opposées de l'art que de proposer un élargissement de la notion de culture et de « s'en servir plus largement comme d'une description de "ce qu'une société fait."<sup>35</sup> » Cette proposition rejoignait la proposition de Stuart Hall : la culture de masse forçait à une redéfinition et à un élargissement de la notion de culture et, de ce fait, permettait une remise à cause à la fois de l'ascendant culturel de l'*Establishment* et de l'identité britannique par l'acceptation large de références exogènes. Ces préoccupations ne furent pas spécifiques à la période de l'après-guerre : la critique littéraire et artistique des années 1920 et 1930 s'inquiétait déjà beaucoup de l'exposition massive à des références produites en masse qui, parce qu'elles étaient, selon eux, inférieures intellectuellement et artistiquement présentaient des dangers allant de l'effacement progressif de la culture savante jusqu'à l'extinction pure et simple de la « civilisation occidentale.<sup>36</sup> »

Ainsi, la question de la culture de masse pour l'Angleterre est à la fois plus ancienne et plus complexe qu'un seul phénomène d'expansion de la culture populaire, nourrie de références américaines et aboutissant, de façon mécanique et inéluctable, à un proto-Pop Art amené à retraverser l'Atlantique pour éclore tout à fait aux États-Unis. Le développement d'une telle culture fut distillé selon une logique spécifique, de façon presque involontaire, par la politique culturelle et éducative britannique qui, en voulant proposer un ensemble de références culturelles unifiées à tous les citoyens faisait elle-même de la culture savante un produit « de masse ».

Cette approche muta ensuite en une tentative industrielle — une dimension qui manquait à la culture savante, même diffusée largement — de fonder une esthétique industrielle proprement britannique avec le *Contemporary Style*. La réception, les rejets et acceptations de la culture de masse semble alors avoir bien plus tenu au caractère national ou étranger de cette dernière ainsi qu'à son absence supposée de « valeur intellectuelle » plutôt qu'à sa dimension « massive ». L'élitisme artistique joua un rôle, mais la crainte de voir se déliter la culture savante face au kitsch était une angoisse qui ne semble finalement pas avoir réellement inquiété les britanniques ou les pouvoirs publics.

---

35 ALLOWAY (LAWRENCE), « *The Long Front of Culture* » in ALLOWAY (LAWRENCE), BANHAM (REYNER), BARRY (JUDITH) [et al.], « *Modern Dreams : The Rise and Fall and Rise of Pop* », p. 31.

36 PEASE (ALLISON), « *Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity* », éd. Cambridge University Press, p. 168 – 169.

La difficulté à trouver trace de ces craintes dans la presse ailleurs que la presse spécialisée paraît éloquente : la culture de masse est rarement pointée du doigt pour elle-même, mais on commence à s'en inquiéter dès lors qu'elle se fait l'ambassadrice de la culture américaine en Grande-Bretagne.

## L'ère des médias : radio, télévision et cinéma

Les débuts de l'industrie de la télévision en Grande-Bretagne remontent aussi loin que l'apparition des premiers essais techniques concluants. Les premières recherches en ce sens avaient commencé au début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle et, pour la Grande-Bretagne, on peut citer le travail de l'écossais John Logie Baird qui, sur la base des recherches de l'Allemand Paul Nipkow en 1884, parvint à produire et transmettre des images animées grâce à des procédés mécaniques. Il empruntait à Nipkow un procédé de disque optique percé : les percements pratiqués à la surface du disque étaient disposés en spirale et « scannaient » une image projetée sur le disque lorsque celui-ci était mis en mouvement. Les percements laissaient filtrer un fragment de l'image projetée, une « ligne » récupérée ensuite par un capteur photo-sensible sous la forme d'une série d'informations lumineuses à transmettre sur un écran. En 1928, Baird parvint grâce à ce procédé à réaliser la première transmission télévisée trans-atlantique.<sup>37</sup>

À partir de 1929, Baird commença à travailler pour la BBC qui, sous la pression du Post Office dont elle dépendait alors, fournit à Baird un support logistique afin de poursuivre ses recherches. Le système de Baird devait être utilisé conjointement avec un autre, proposé par EMI, qui reposait pour sa part sur l'électronique et se révéla bien plus abouti ; la télévision mécanique était limitée par la taille du disque optique, qui conditionnait sa définition : c'est à dire le nombre de lignes qu'elle était capable d'afficher — un grand nombre de lignes impliquait un grand nombre de percements et, en conséquence, une courbure augmentée de chaque ligne — et là où la théorie limitait le système de Baird à 240 lignes, le système d'EMI en affichait 405. En 1937, environ un an après l'ouverture de BBC Television Service, le 2 novembre 1936, la compagnie mit fin à sa collaboration avec Baird<sup>38</sup>.

En tant que corporation, la BBC se révéla un élément essentiel pour illustrer la continuité d'une conception verticale, descendante et souvent paternaliste de la culture en Grande-Bretagne. Le monopole dont elle profita se poursuivit pendant une dizaine d'années ; la BBC se trouva ensuite rapidement confrontée à des radios commerciales qui émettaient depuis l'Europe ou les îles irlandaises — Radio Normandie et Radio Luxembourg, notamment, qui mettaient à disposition de du temps d'antenne pour les programmeurs et entreprises qui souhaitaient s'en emparer, le choix de la programmation et la conception de celle-ci leur incombant ensuite.

---

<sup>37</sup> CRISELL (ANDREW), « An Introductory History of British Broadcasting », éd. Routledge, 1997, p. 71.

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 72.

Cette situation fut la première occurrence du système de concurrence qui allait caractériser l'après-guerre pour la BBC et, plus spécifiquement, pour sa division télévisuelle lorsque les premiers débats relatifs à l'ouverture de la télévision à la concurrence et à la télévision commerciale apparurent au milieu des années 1950. Cette compétition pour l'audience est importante ici parce qu'en considérant la BBC comme un service public, ses dirigeants reprenaient ce qui avait été l'argument principal pour la fondation des musées publics : l'institution se devait d'être un vecteur éducatif dont le contenu élèverait le goût et les connaissances du public ; en aucun cas, du moins au départ, il ne devait y avoir de penchant populaire, commercial ou à seul but de divertissement dans les programmes de la BBC<sup>39</sup>. À partir de la seconde moitié des années 1930, cependant, la BBC avait commencé à introduire des programmes radiophoniques plus légers, et le département musical accepta progressivement de restreindre sa volonté d'éduquer les auditeurs pour leur proposer à la place des programmes davantage en accord ce qu'ils recherchaient — notamment le jazz américain, qui avait été jusqu'alors écarté par la BBC comme étant une musique « primitive » où primaient les connotations sexuelles.

Au cours de la Seconde guerre mondiale, la BBC gagna, dans l'esprit des britanniques, un statut d'institution — voire de symbole — nationale. La corporation avait décidé de rester fidèle à son engagement initial de vérité dans les informations transmises, ce qui permit d'atténuer fortement l'impression qui existait avant la guerre que la BBC entretenait des liens étroits avec le gouvernement. De plus, le maintien des bureaux à Londres pendant le Blitz et la mort de six employés pendant les bombardements permirent sans doute aux britanniques de s'identifier plus fortement à la compagnie, dont les membres subissaient les mêmes dangers et les mêmes privations que le reste de la population.<sup>40</sup>

La période de l'après-guerre vit se développer, en parallèle de l'apogée radiophonique de la BBC, la diffusion télévisée et, avec ce nouveau médium, un changement progressif dans l'industrie du divertissement, la production de ses contenus et la diffusion de la culture de masse. Jusqu'alors, le cinéma avait occupé ce rôle de vecteur de la culture de masse, notamment américaine, sans réelle concurrence, et si les premières transmissions télévisées dataient d'avant la guerre, le prix des postes restait prohibitifs, autour d'une centaine de livres sterling.<sup>41</sup>

---

39 CRISELL (ANDREW), « An Introductory History of British Broadcasting », p. 47 – 49.

40 *Ibid.* p. 60 – 61.

41 *Ibid.* p. 72.

La BBC se montra d'abord réticente face à la télévision — assimilée au cinéma et donc à un divertissement très éloigné des objectifs culturels de la compagnie —, mais elle s'empara du médium assez rapidement après la guerre. Le couronnement d'Elizabeth II, le 2 juin 1953, servit de catalyseur à des ventes déjà grandissantes de postes de télévision : retransmis en direct par le BBC de dix heures le matin à onze heures et demi le soir, regardé par 56% de la population adulte — 53% pour la procession — l'évènement permit de mettre en lumière l'amorce d'une hégémonie télévisuelle en Grande-Bretagne. Andrew Crisell pointa le fait que cela se fit au détriment de la radio : cependant, la baisse d'audimat pour la radio n'est pas exclusivement imputable à l'essor conjoint de la télévision. En fait, il fut moins question d'un transfert d'audimat de la radio vers la télévision que de la conséquence d'un progressif désintérêt des auditeurs pour les programmes radiophoniques de la BBC : en 1951 on comptait environ 750 000 licences de télévision, contre 9 millions en 1958 tandis que, dans le même temps, le nombre d'auditeurs de la BBC passait de 9 millions en 1949 à 3,5 millions en 1958.<sup>42</sup>

Si la BBC avait eut une position de monopole dans ses activités radiophoniques, celui-ci était toujours effectif lorsque la compagnie commença à diffuser du contenu télévisuel. Le monopole, s'il n'était pas la marque d'un organe d'État, suscitait néanmoins des craintes de ce type auprès de ses détracteurs. En 1949, il fut remis en cause par une commission d'enquête dirigée par Lord John Beveridge. Publié en 1951, le rapport de ce dernier ne concluait cependant pas à la dissolution immédiate monopole de la BBC, d'autant plus que le parti Conservateur, dont Beveridge faisait partie, n'avait pas encore harmonisé sa position sur la question. Néanmoins, le rapport proposait de renoncer à l'absence de contenu publicitaire, l'un de ses « buts légitimes » selon les signataires de cet appendice du rapport.<sup>43</sup> L'absence du contenu publicitaire s'inscrivait dans le rôle éducatif et culturel que la BBC souhaitait incarner : introduire des contenus commerciaux paraissait dès lors contrevenir à ces objectifs. Mais, plus précisément, c'est une proposition d'ouverture de la télévision à la concurrence que dessinait le rapport de Beveridge.

L'affrontement entre les partisans de l'ouverture à la concurrence de la télévision et ceux qui défendaient le monopole de la BBC semble avoir eu deux aspects particuliers.

---

42 CRISELL (ANDREW), « An Introductory History of British Broadcasting », p.75 – 76.

43 SENDALL (BERNARD), « Independent Television in Britain – Volume 1 – Origin and Foundation, 1946-62 », éd. The Macmillan Press Ltd., 1990 (1<sup>ère</sup> édition 1982), p. 7 – 8.

En défendant l'ouverture de la diffusion à la télévision commerciale, une position qui était celle, majoritairement, des contributeurs créatifs — acteurs, musiciens, scénaristes etc. — il y avait l'idée d'élargir les débouchés créatifs en-dehors de la seule BBC. À l'inverse, ceux qui défendaient le maintien du monopole, pour la plupart membres du parti Travailleuse, de la BBC et du clergé s'inquiétaient de la qualité du contenu présenté au public, selon l'idée, déjà présente lorsqu'il s'agissait du monopole radiophonique de la BBC, que l'ouverture à la concurrence et à une dimension commerciale de la télévision devait nécessairement correspondre à une baisse dans la qualité du contenu proposé. Cette baisse en qualité qu'ils craignaient s'expliquait par le fait que le contenu en question risquait alors de s'attacher davantage à correspondre aux attentes de divertissement du public et aux injonctions des entreprises achetant du temps d'antenne pour la publicité<sup>44 45</sup> qu'à participer de l'éducation des spectateurs.

Ce fut finalement le camp de la télévision commerciale qui l'emporta en 1954 et la diffusion débuta le 22 septembre 1955 avec l'introduction des premières publicités. Le format retenu pour ces dernières était celui du spot intercalé entre les programmes plutôt qu'un système de sponsor, comme c'était le cas aux États-Unis. D'une part, cela permit de faire mieux accepter le principe de publicité en l'éloignant de sa référence américaine, et, d'autre part, cela permettait d'appuyer le fait que la télévision britannique, même commerciale, demeurait un organe indépendant tant du gouvernement que des annonceurs ; le commerce ne devait pas fournir une ligne éditoriale, simplement permettre le financement de la diffusion.<sup>46</sup>

Malgré des débuts difficiles — notamment du fait de la nécessité d'adapter ou de changer d'équipement pour les spectateurs souhaitant regarder la télévision commerciale —, Independent Television (ITV) parvint à redresser la situation : de 188 000 foyers équipés pour recevoir ses transmissions en 1955, le nombre atteignit 10,5 million en 1960. La diffusion était partagée entre plusieurs diffuseurs répartis sur trois régions (Londres, les Midlands et le nord du pays) et en deux segments de diffusion : un pour les jours ouvrés, l'autre pour le week-end.<sup>47</sup>

---

44 SENDALL (BERNARD), « Independent Television in Britain – Volume 1 – Origin and Foundation, 1946-62 », p. 7.

45 CRISELL (ANDREW), « An Introductory History of British Broadcasting », p.79.

46 CRISELL (ANDREW), « An Introductory History of British Broadcasting », p.79 – 81.

47 *Ibid.* p. 85 – 86.

Ce caractère fragmenté de ITV en six entités distinctes eut pour résultat des lignes éditoriales et des priorités thématiques assez différentes. Cependant, la question demeurait de parvenir à capter une audience aussi large que possible, la situation financière de ITV demeurant fragile. Le choix que fit Associated-Rediffusion, l'une de ces six entités d'ITV, fut de s'engouffrer dans une approche grand-public aux antipodes des considérations éducatives qui étaient au cœur de la position de la BBC. Le Program Controller d'Associated-Rediffusion, Roland Gillet, résumait ainsi la position de la chaîne :

« Regardons les choses en face. Le public aime les filles, la lutte, les comédies musicales, les jeux télévisés (*quiz shows*), et les drames tirés de la vie réelle. À la place, nous leur proposons le Hallé Orchestra, des émissions de presse étrangère, des matches de football et la visite de la caserne de pompiers locale. Eh bien, nous avons appris. Désormais, ce que le public veut, il l'aura.<sup>48</sup> »

Cette relation positive à la culture de masse et au divertissement qui se dessina dans certaines des émanations de ITV fut une rupture profonde avec les objectifs que la BBC avait hérités d'une conception officielle des médias comme vecteurs des considérations éducatives et culturelles qui animaient de le XIX<sup>e</sup> siècle nombre de politiques culturelles.

Quant à la relation qu'entretenaient le cinéma et la télévision, celle-ci se révéla dès le départ assez complexe. Avant la Seconde guerre mondiale, il existait déjà une crainte de l'industrie cinématographique, aussi bien en Grande-Bretagne qu'aux États-Unis, de voir la télévision drainer l'audience des salles de cinéma en s'imposant comme un médium concurrent ayant pour lui l'attrait du confort domestique. Cette méfiance rendit particulièrement difficile pour la télévision britannique l'accès aux films de cinéma britannique ou américain, la forçant à se replier vers les cinématographies étrangères. Les quelques rares compagnies britanniques ou américaines à fournir du contenu pour la télévision, comme les studios Disney, y renoncèrent rapidement après la fin de la guerre.<sup>49</sup>

---

48 « *Let's face it once and for all. The public likes girls, wrestling, bright musicals, quiz shows, and real-life drama. We gave them the Halle Orchestra, Foreign Press Culb, floodlit football, and visits to the local fire station. Well, we've learned. From now on, what the public wants, it's going to get.* » in WHANNEL (GARRY), « 'Grandstand', the Sports Fan and the Family Audience » in CORNER (JOHN) [édité par], « Popular Television in Britain - Studies in Cultural History », éd. BFI Publishing Publishing, 1991, p. 192.

49 BUSCOMBE (EDWARD), « All Bark and No Bite : The Film Industry's Response to Television » in CORNER (JOHN) [édité par], « Popular Television in Britain - Studies in Cultural History », p. 198 – 199.

Il est intéressant de noter qu'à la fin des années 1940 et au début des années 1950, l'antagonisme apparent des deux médias est partagé : si l'industrie cinématographique, notamment par la voix du producteur J. Arthur Rank, dont la Rank Organisation était le plus grand circuit de production et de distribution en Grande-Bretagne, se montra intéressée par la possibilité de transposer certains programmes télévisés au cinéma — notamment des programmes d'informations — la BBC se montra particulièrement réticente : la mission éducative qu'avait promue dès le départ John Reith, son fondateur, restait un principe majeur dans l'idée que la compagnie se faisait de sa mission, une mission à l'encontre de laquelle allait le cinéma, que la compagnie considérait alors n'avoir d'autre statut que celui de divertissement de masse — c'est à dire trivial. De plus, citant un mémo interne à la BBC, Edward Buscombe pointa qu'il existait une crainte, de la part de la BBC, que l'industrie cinématographique et J. Arthur Rank en particulier ne se serve de ce genre d'accord pour progressivement prendre pied dans la production télévisuelle, élargissant de ce fait une emprise déjà puissante sur les médias britanniques.<sup>50</sup>

Les inquiétudes relatives à l'impact de chaque média sur l'autre furent cependant largement partagées. La crainte de voir la télévision mettre en danger l'industrie cinématographique, du moins dans son expression traditionnelle où les films étaient distribués et consommés en salle, poussa à la création de la Film Industry Defence Organisation (FIDO) en 1958. Le but avoué de la FIDO était de tenir aussi éloignés que possible les films du support télévisuel. L'idée était de parvenir à racheter les droits de diffusion d'un maximum de productions afin de les soustraire à tout rachat par la télévision. L'organisme devait être financé par une taxe imposée sur les entrées en salles et utilisée ensuite pour compenser la perte financière des producteurs qui acceptaient de pas vendre les droits de leurs films à la télévision.<sup>51 52</sup> Cependant, l'intérêt que portèrent Rank et Associated British Picture Corporation (ABPC) à la télévision illustre que la crainte d'une concurrence des médias était principalement le fait des distributeurs, qui avaient bien plus à perdre d'une perte directe de la fréquentation des salles que les producteurs.<sup>53</sup>

---

50 BUSCOMBE (EDWARD), « All Bark and No Bite : The Film Industry's Response to Television » in CORNER (JOHN) [édité par], « Popular Television in Britain - Studies in Cultural History », p. 200.

51 HOLMES (SU), « British TV and Film in the 1950s : 'Coming to a TV Near You!' », éd. Intellect Books, 2005, p. 12.

52 *Ibid.* p.35.

53 *Ibid.* p.28.

Ces raisons furent cependant suffisantes pour justifier le peu d'enclin dont fit preuve l'industrie cinématographique pour encourager le développement de la télévision comme substitut de la salle de cinéma. Tout au plus, la télévision pouvait-elle servir de plateforme pour promouvoir la diffusion de films en salles. Dans le même temps, il est intéressant de noter que la réticence à projeter des films de cinéma sur le petit écran trouvait un écho non négligeable tant auprès des diffuseurs que de ceux qui considéraient que la télévision avait ceci de particulier qu'elle permettait de transmettre en direct des images et était, à ce titre, un médium particulier qu'il s'agissait d'exploiter pour lui-même.<sup>54</sup>

Néanmoins, la résistance des distributeurs et de la FIDO à la projection de films de cinéma à la télévision ne dura qu'un temps et, en dépit de quelques réticences relatives à la spécificité du médium télévisuel, la majorité parmi les chaînes de télévision s'accordait sur la nécessité pour la télévision de pouvoir diffuser des films. D'une part, pour les chaînes commerciales liées au réseau ITV, il y avait le besoin vital d'augmenter l'audience pour ne pas faire faillite, mais il semble que le cinéma ait exercé, plus généralement, un attrait sur la production télévisuelle. Les positions semblables à celle de John Reith pour la BBC, celle des distributeurs et producteurs de cinéma qui craignaient de voir leur propre audience diminuer et les budgets dérisoires proposés par la BBC pour l'achat du droit des films — quelques centaines de livres sterling — établirent d'autres obstacles à la diffusion de films de cinéma à la télévision mais, même en les ajoutant aux réticences déjà évoquées, ils ne purent empêcher la télévision de finalement s'accaparer les droits de diffusion de productions cinématographiques.

Les premiers films auxquels les chaînes de télévisions eurent accès furent des productions étrangères, faute de pouvoir réellement se tourner vers les cinématographies britannique ou américaine au départ, diffusées à partir de la fin de la Seconde guerre mondiale : citant un rapport du *Radio Times*, Su Holmes remarqua que ces films étrangers (parmi lesquels « Les Enfants du Paradis » (Marcel Carné, 1945), « Paisa » (Roberto Rossellini, 1946, « Le Voleur de Bicyclette » (Vittorio de Sica, 1948)...) étaient présentés comme des moments importants dans la programmation télévisée et, à ce titre, diffusés à l'occasion de vacances ou d'évènements particuliers.<sup>55</sup>

---

54 BUSCOMBE (EDWARD), « All Bark and No Bite : The Film Industry's Response to Television » in CORNER (JOHN) [édité par], « Popular Television in Britain - Studies in Cultural History », p. 200.

55 HOLMES (SU), « British TV and Film in the 1950s : 'Coming to a TV Near You!' », p. 34.

Le véritable changement arriva à la fin de la décennie, avec le rachat des productions de la compagnie British National par ATV, filiale de ITV, puis l'acquisition, en 1957, de vingt-cinq films d'Alexander Korda. L'année suivante, la BBC acquit une centaine de films de la RKO, dont certains récents, tandis que ITV rachetait à Warner Bros les droits de diffusion pour un grand lot de films produits entre 1936 et 1948.<sup>56</sup>

Si le cinéma était désormais entré dans les salons britanniques, et ce malgré la réticence de beaucoup de producteurs et distributeurs, la position du British Film Institute (BFI) sur la question fut assez différente en ce que la vocation éducative initiale de l'institut le rapprochait de la position de John Reith et de la BBC : le film, la radio et la télévision devaient servir de vecteurs éducatifs grâce auxquels il était possible de participer à l'élévation du goût du public. Après la guerre, en 1949, la direction du BFI fut confiée à Denis Forman qui réforma profondément l'institution, notamment en lui donnant une nouvelle ampleur par la mise en place d'un système de production de films indépendants d'une part, et d'autre part en relançant une activité journalistique et critique en ressuscitant le magazine *Sight & Sound* dont la parution avait été interrompue par la guerre. En 1955, il quitta la direction du BFI pour rejoindre Granada Television, une filiale de ITV, et, en 1959, il en intégra la direction. Si le BFI était parvenu à étendre à la télévision le travail d'archivage qu'il réalisait pour le cinéma, la présence de Forman à Granada Television permit également de renforcer la collaboration des deux compagnies, notamment par la publication d'un magazine voulu indépendant, *Contrast*, pensé comme un pendant télévisuel de *Sight & Sound*.<sup>57</sup> Son successeur, James Quinn, prit lui aussi parti pour la vocation éducative du British Film Institute et l'importance que les médias de masse pouvaient jouer dans l'édification intellectuelle du public. En 1960, le gouvernement britannique entreprit de réunir sous la direction de sir Harry Pilkington un comité chargé d'étudier la suite à donner aux réseaux de radio et de télévision, leurs rôles dans la société et les contrôles qui s'exerçaient ou devaient s'exercer sur eux, notamment en matière de publicité, de qualité des programmes et de l'impact que ces derniers pouvaient avoir sur la population et la jeunesse en particulier.

---

56 HOLMES (SU), « British TV and Film in the 1950s : 'Coming to a TV Near You!' », p. 34.

57 DUPIN (CHRISTOPHE), NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933 - 2000 », p. 219 – 221.

Le point du départ de cette partie du rapport fut le constat — non-sourcé — que :

« Certaines personnes sont d’avis que la première nécessité est d’offrir davantage de programmes d’une nature strictement éducative et qu’un canal spécifique devrait être dévolu entièrement à l’éducation et dirigé par une autorité en la matière.<sup>58</sup> »

Il faut sans doute comprendre dans la formulation vague qu’il s’agissait de l’avis, sinon du gouvernement en lui-même, du moins des élites intellectuelles du pays. L’argumentaire et les objectifs n’avaient d’ailleurs pas exactement changé depuis l’établissement de la dimension éducative des musées puis, au début du xx<sup>e</sup> siècle, du cinéma à travers la fondation du British Film Institute. Cependant, l’idée d’une chaîne de télévision entièrement dédiée à des questions éducatives ne fit pas l’unanimité : sans doute y-avait-t-il crainte qu’une telle chaîne ne se trouve complètement éclipsée par le reste des programmes :

« [...] de tels programmes trouveront davantage leur place en faisant partie de l’offre générale des programmes et il serait une erreur de les en extraire, du moins à ce stade, pour les placer dans un programme entièrement isolé des attractions de la télévision en général.<sup>59</sup> »

Ce doute fut à nouveau exprimé relativement aux heures de diffusion de tels programmes que le comité de Pilkington anticipa comme devant nécessairement tomber aux heures de faible audience. La solution envisagée fut alors de proposer progressivement de nouveaux services dédiés, et plus uniquement une augmentation des heures de diffusion autorisées pour la BBC et ITV : il est important de noter que la télévision ne diffusait alors pas des programmes en continu. D’une part Il n’y avait pas assez de matériau à exploiter, surtout au moment où les films de cinéma n’étaient pas, ou difficilement, accessibles, et, d’autre part, parce que les inquiétudes éducatives soulevées par le rapport Pilkington étaient déjà fortement ancrées dans les mentalités. En effet, l’allocation des heures de diffusion incombait au Postmaster General (PMG)<sup>60</sup> et, jusqu’en 1957, ce dernier imposait aux programmes une interruption d’une heure entre six et sept heures du soir afin que les parents puissent endormir leurs enfants sans que la télévision ne constitue une distraction.<sup>61</sup>

---

58 Voir volume d’annexes : p. 56 – 59.

59 *Ibid.*

60 Le statut était équivalent à un ministère et concernait d’abord les réseaux postaux puis, progressivement, le domaine de la communication en général, radio et télévision incluses. C’est sous l’autorité du Postmaster General qu’exerçait la BBC à cette époque.

La distraction du public semble néanmoins avoir été l'objectif principal d'ITV et, en étudiant les programmes diffusés à partir du lancement de la chaîne, en 1955, jusqu'en 1969, on ne peut que noter la forte prévalence des programmes de divertissement. L'une des nouveautés qui apparurent avec la télévision commerciale fut le jeu télévisé, le *quiz show*, dont le principe était directement importé des États-Unis et établit les bases des programmes de jeu contemporains. Ces programmes s'illustraient sur ITV notamment avec « The \$64,000 Question », diffusé de 1956 à 1958 : le programme était la reprise d'une émission américaine éponyme où les participants devaient répondre à des séries de questions rapportant chacune une somme de plus en plus importante.

Si les *quiz shows* étaient des nouveautés à la télévision britannique, ce n'était pas le cas des séries qui avaient occupé — et occupent toujours, notamment sur BBC 4 — un large pan des émissions radiophoniques ; le succès de certaines fut tel que des séries comme « The Archers » se poursuivent ou sont rediffusées encore aujourd'hui par la BBC.

Les séries télévisées et radiophoniques, qu'elles soient des œuvres de fiction ou bien des séries de reportages et de documentaires, permettent d'aborder un autre point dans lequel la télévision et la radio, et plus largement les médias de masse parmi lesquels elles s'inscrivent, jouèrent un rôle important : la représentation nationale. S'il ne s'agit certainement pas de considérer que toutes les séries télévisées ou radiophoniques d'après-guerre eurent directement trait à des questions de représentation de la population britannique ou des idées et opinions de cette dernière, l'inscription de certaines dans cette démarche, pour des raisons et à des degrés divers, participa de dresser à télévision ce que Raymond Durnat, en parlant du cinéma, décrivait comme étant un « miroir pour l'Angleterre » (*Mirror for England*).<sup>62</sup>

L'idée d'un miroir tendu à l'Angleterre est sans doute trop forte pour caractériser ces productions dans leur ensemble, mais certaines se révèlent néanmoins intéressantes en ce qu'elles permettent de dégager plusieurs tendances qui semblent traverser l'état d'esprit de la Grande-Bretagne après la guerre. Le conflit avait laissé dans la mémoire collective l'image d'une période de concorde nationale : le travail de propagande du ministère de l'Information et de sa division filmique en particulier fut essentiel en ce sens.

---

61 HILL (JOHN), « Television and Pop – The Case of the 1950s » in CORNER (JOHN) [édité par], « Popular Television in Britain - Studies in Cultural History », p.90.

62 DURGNAT (RAYMOND), « A Mirror for England », éd. BFI Publishing, 1970.

Le cinéma avait permis la mise en images de l'effort de guerre auxquels consentirent les britanniques, notamment par le biais de réalisations documentaires portées, en partie, par des documentaristes renommés — Humphrey Jennings, John Grierson etc. Avec la fin des hostilités et une reprise économique difficile, la consolidation de cette image d'une concorde nationale se trouva mise à mal par les difficultés vécues individuellement par la population qui renvoyaient souvent à l'extraction sociale des individus et aux possibilités — ou manque de possibilités — que cette extraction sociale offrait.

Ce fut en particulier le cas de la crise du logement que traversa le Royaume-Uni et que le téléfilm « Cathy Come Home » écrit par Jeremy Sandford et réalisé par Ken Loach en 1966 pour l'émission de la BBC « The Wednesday Play » mit en scène.<sup>63</sup> Les destructions causées par la guerre, notamment dans les centres urbains, la pénurie de matières premières et les politiques parfois restrictives du gouvernement Travilliste en termes de construction de logements privés conduisirent à un déficit estimé à un million et demi de logements en 1951.<sup>64</sup> «Cathy Come Home» transposa crûment ce sujet en images : le film s'inscrivait dans une tendance documentaire et sociale alors en plein essor à la télévision et à la radio, mais, de façon remarquable, faisait usage des possibilités techniques offertes par les médias de masse pour diffuser un regard critique et introspectif sur la société britannique.

À l'inverse, la série « The Avengers » (en français « Chapeau Melon et Bottes de Cuir ») diffusée à partir de 1961 par ITV s'extrait tout à fait des considérations sociales pour se soucier de construire des héros qui soient identifiables immédiatement comme britanniques, quitte à faire appel à des stéréotypes marqués, et qui paraissaient porter, d'épisode en épisode, une forme de fierté nationale qui apparaissait, par ailleurs, mise à mal par la situation du Royaume-Uni.

L'immédiat après-guerre avait vu le Royaume-Uni perdre beaucoup de sa puissance économique et diplomatique et ce largement au profit des États-Unis. Avec la fin de la guerre et l'éclatement de l'empire colonial, le Royaume-Uni s'était fortement endetté auprès des États-Unis<sup>65</sup>, dont l'influence sur la diplomatie internationale devenait hégémonique.<sup>66</sup>

---

63 MARWICK (ARTHUR), « British Society Since 1945 », p.36, p.41 – 42.

64 *Ibid.*, p. 42.

65 L'Anglo-American Loan contracté en 1946 ne sera remboursé qu'en 2006.

66 MARWICK (ARTHUR), « British Society Since 1945 », p 4.

Plusieurs fois dévaluée entre la fin de la guerre et les années 1960, la livre sterling perdit son statut de devise standard pour le commerce international ; les accords de Bretton Woods, qui prévoyaient la convertibilité des devises en or via le dollar américain, induisirent en fait une quasi-impossibilité d'échanger autrement qu'avec cette monnaie, les réserves d'or mondiales n'étant alors plus suffisantes pour garantir la convertibilité des devises, une situation à laquelle la livre sterling ne fait pas exception.<sup>67</sup>

Cette situation de dépendance économique eut des conséquences importantes lors de la crise de Suez. Le traité de 1954, qui assurait aux exploitants franco-britanniques l'accès et l'usage du Canal en échange du retrait de leurs troupes du sol égyptien, fut rendu caduque deux ans plus tard lorsque Nasser nationalisa le Canal, entraînant une tentative d'invasion israélo-franco-britannique. Davantage soucieux de maintenir un accès au pétrole arabe que de ménager le Royaume-Uni, les États-Unis, qui avaient été tenus à l'écart du projet d'invasion, menacèrent de ne pas participer au redressement de l'économie britannique qui subissait alors une forte dévaluation de sa monnaie<sup>68</sup>

Pour ne citer que le plus évident de ces domaines, le cinéma hollywoodien et sa prévalence sur le cinéma national britannique avaient entraîné la mise en place de politiques culturelles destinées à en réduire l'impact. Dès 1927, le Cinematograph Films Act imposait aux salles britanniques un quota minimum de films nationaux, relevé à 45 % des films projetés en 1948. L'année précédente, le gouvernement de Clement Attlee avait introduit une sur-taxe, dite Dalton Tax, de 75 % sur les films hollywoodiens, une situation à laquelle les producteurs américains répondirent par un *boycott* du marché britannique.

La Rank Organisation, l'une des deux principales sociétés de production et de distribution britanniques — la seconde étant Associated British Picture Corporation (ABPC) — tenta de profiter du *boycott* pour occuper la place laissée vacante. Le temps de finaliser les films destinés à prendre la place des productions hollywoodiennes, le *boycott* fut levé et un afflux renouvelé de films américains inonda les salles britanniques, induisant d'importantes pertes financières pour la Rank Organisation.<sup>69</sup>

---

67 DAWNAY (KIT), « A History of Sterling » in *The Telegraph*, 8 octobre 2001.

68 WEIGHT (RICHARD), « Patriots : National Identity in Britain 1940-2000 », pp 273-274.

69 Pour un aperçu des principaux événements ayant trait à l'industrie cinématographique en Grande-Bretagne (26/06/19) :

<https://publications.parliament.uk/pa/ld200910/ldselect/ldcomuni/37/3705.htm>

Une telle situation devait avoir des conséquences quant à la représentation du Royaume-Uni dans les productions artistiques. La construction de l'imagerie américaine par le cinéma avait participé de la fondation d'un mythe national qui perdure encore aujourd'hui, fondé autour de grands événements à même de fédérer la population : la conquête de l'ouest américain, la Seconde guerre mondiale et le débarquement de Normandie en particulier etc. De la même façon, il est possible de lire dans les productions de science-fiction, les films d'horreur ou, plus tard, dans la récurrence de la figure du tueur en série un certain nombre d'inquiétudes profondes qui traversaient la société américaine. La perte de puissance et de prestige du Royaume-Uni pourrait alors également être lue par ce prisme particulier que sont les films de cinéma et les séries télévisées ou radiophoniques.

« The Avengers », « James bond » ou « Doctor Who », au-delà de leur caractère populaire et de leur succès jusqu'à aujourd'hui apparaissent dès lors comme des exemples éloquentes tant de l'inquiétude quant à la place et au statut du Royaume-Uni dans le monde que de l'intégration progressive de la modernité, notamment relative aux mœurs et à la grande consommation, dans la société. Le ton de ces productions était profondément optimiste : en dépit des crises que les protagonistes sont amenés à déjouer, généralement seuls, il n'existe pas de doute quant à l'issue des épisodes et la question était alors davantage de savoir comment l'intrigue ou la crise devait être résolue que de savoir *si* elle allait être résolue. Une telle certitude dans le dénouement des intrigues apparaît dès lors comme un miroir inversé de la situation diplomatique et militaire après la crise de Suez, et tant James Bond que John Steed et ses partenaires successives peuvent alors être lus comme des projections de cette puissance perdue.

Dans le cas de « The Avengers », c'est également une représentation de deux Angleterres qui se développa à travers le personnage de John Steed (Patrick MacNee) et de ses équipières : la question des stéréotypes visuels fut poussée à son paroxysme avec Steed dont les vêtements impeccablement taillés évoquaient les tailleurs de Saville Row, le chapeau melon, le parapluie, une élocution parfaite associée à une retenue et un flegme extrêmes dessinaient une sorte d'archétype anglais.

Le personnage était une figure toute en politesse et en retenue, à peu près détachée des pulsions humaines — si l'on excepte une tendance charmeuse qui se manifeste tour à tour vis-à-vis de ses partenaires où des personnages féminins secondaires utiles à l'enquête — et une sorte d'incarnation d'une Angleterre légèrement surannée mais qui, parce que dénuée du caractère rétrograde du passé qu'elle évoquait, apparaissait davantage comme un clin d'œil nostalgique à une imagerie traditionnelle désormais acceptée comme faisant partie du paysage national.

À l'inverse, ses partenaires successives : Cathy Gale (Honor Blackman), Emma Peel (Diana Rigg) et Tara King (Linda Thorson)<sup>70</sup> incarnaient plus fortement les changements sociaux qui se développèrent pendant les années 1960. L'indépendance de ces personnages les extrayait tout à fait d'un rôle féminin passif : même si John Steed demeurait le personnage principal, il n'exerçait pas réellement d'ascendant moral ou intellectuel au sein des duos successifs : il s'agissait chaque fois de femmes éduquées, souvent scientifiques, toujours indépendantes, vivant seules et entièrement capables de tenir tête à la fois à Steed et aux adversaires que la paire avait à affronter.

Si la libération de sa partenaire par Steed demeurait un passage récurrent de la série, il faut probablement davantage y lire des séquences à vocation érotique qu'une forme de perpétuation du schéma habituel des contes où la romance entre les deux protagonistes — qui, dans le cas de la série, ne va s'aventurer jamais au-delà d'une légère ambiguïté — ne pouvait survenir qu'après une lutte pour la libération du personnage féminin. Le caractère érotique des scènes de capture tenait largement à l'insistance de la mise en scène à filmer les partenaires de Steed attachées : cette approche particulière est doublée par les costumes que portaient notamment les personnages d'Emma Peel et de Cathy Gale, inspirés des créations de John Sutcliffe, ancien ingénieur aéronautique et fondateur du magazine fétichiste AtomAge.<sup>71 72</sup>

---

70 Le personnage de John Steed a eu davantage d'équipiers, mais il s'agit ici des trois personnages féminins principaux et inclus sur la durée dans la série.

71 HODGKINSON (WILL), « King of Kinky » in *The Guardian*, 11 septembre 2010.

72 Sutcliffe travaillera pour des costumes de ce type au cinéma, en proposant notamment des modèles pour « A Clockwork Orange » de Stanley Kubrick et en réalisant le costume de Marianne Faithfull dans « Girl on a Motorcycle » (1968). Son travail inspirera également celui des stylistes Malcolm McLaren et Vivienne Westwood durant la décennie suivante, voir : HODGKINSON (WILL), « King of Kinky » in *The Guardian*, 11 septembre 2010.

En cela, la série faisait preuve d'une liberté de ton et de mise en scène remarquable par rapport à beaucoup de productions, notamment au cinéma, où, en dépit d'une volonté affichée et énoncée de se placer en rupture — ou du moins de critiquer — par rapport à la société contemporaine, certains cinéastes perpétuaient en fait ce qu'il y avait de plus rétrograde à leur époque. Un exemple marquant de cela est observable dans le travail du dramaturge John Osborne, associé à un mouvement de jeunes auteurs contestataires baptisé *Angry Young Men* et mis en scène au théâtre comme au cinéma par Tony Richardson. Leur collaboration la plus connue et la plus acclamée, « Look Back in Anger » (1956 au théâtre, 1959 au cinéma), était un manifeste violent et misogyne où Osborne s'employait à détruire méthodiquement — psychologiquement comme physiquement — ses personnages féminins. Sans pour autant faire de « The Avengers » un manifeste pour la promotion de valeurs égalitaires — Diana Rigg, qui incarnait Emma Peel, menaça de quitter la série du fait de son salaire « inférieur à celui du caméraman »<sup>73</sup>, ce qui permet sans doute de nuancer une lecture trop enthousiaste de la production —, la différence de traitement des personnages féminins apparaît notable, de même que la part érotique récurrente — en particulier s'agissant de référence à des pratiques alors uniquement évoquées comme des déviances dans les ouvrages de psychologie — pour une série destinée au grand-public alors même que ce type de représentations demeuraient largement taboues.

La série démarra comme une production policière dont trois épisodes seulement nous sont parvenus : les épisodes étaient tournés directement sur bande magnétique plutôt que sur pellicule et celle-ci était ensuite effacée. L'écriture progressa ensuite vers un mélange d'enquête et d'espionnage puis embrassa tout à fait la culture populaire en se tournant parfois vers la science-fiction et en délaissant progressivement le cadre de l'Angleterre rurale ou périphérique des premiers temps. À titre d'illustration de ces éléments, le quatrième épisode de la quatrième saison, « Death at Bargain Prices » (1965) se révèle particulièrement éloquent en ce qu'il couvre la majorité des points évoqués.

L'épisode s'ouvre sur le meurtre d'un « agent » connu de Steed dans l'ascenseur d'un grand magasin, de nuit. Sans autre indication quant à ce que l'agent abattu cherchait qu'un ticket de caisse daté d'un dimanche, Steed parvint à convaincre Emma Peel de se faire engager comme vendeuse afin de pouvoir enquêter, pendant que lui-même se ferait passer pour le représentant d'une firme de conseil en management de façon à pouvoir approcher le fondateur du magasin.

---

**73** HEFFER (SIMON), « How The Avengers Transformed British Sixties Television » in *The Telegraph*, 10 août 2015.

Le fondateur est un vieil homme en fauteuil roulant résidant au dernier étage du bâtiment aménagé en appartement et surnommé le « Département des séries arrêtées » (*Department of Discontinued Lines*). Le fondateur paraît être sous l'influence, sinon le contrôle, de gestionnaires plus jeunes mais se révèle, à la fin de l'épisode, être à l'origine d'une machination visant à prendre le contrôle de l'Angleterre en menaçant de détoner une bombe nucléaire camouflée dans le magasin, après avoir, au préalable, rasé Londres de la même façon de manière à donner du poids à la menace.

En 1965, « The Avengers » en était à la moitié de sa période de diffusion originale, et les références empruntées à la culture populaire — à la culture de masse — et à la science-fiction avaient déjà fait leur apparition ; l'épisode précédent, intitulé « Cybernauts », se focalisait, par exemple, sur des robots que leur créateur utilisait pour assassiner ses opposants. Dans le cas de « Death at Bargain Prices » c'est l'ensemble du cadre de l'action, un grand magasin moderne, où l'on trouve aussi bien du prêt-à-porter que des jouets ou des éléments de décoration manufacturés, qui fait écho à la grande consommation et aux équipements domestiques modernes. La mise en scène distille par ailleurs quelques références plus clairement identifiables, comme des figurines de robots représentant les Daleks, des personnages maléfiques tirés de la série contemporaine « Doctor Who » que l'on aperçoit sur les présentoirs d'un espace de vente qu'Emma Peel est occupée à installer.<sup>74</sup>

Le personnage de Peel occupait une place très importante dans la narration et reléguait souvent celui de Steed au second plan. La prise d'importance des personnages féminins dans la série avait d'ailleurs été notée par la critique<sup>75</sup> et paraît confirmer l'orientation progressiste de l'écriture, un point que l'on doit cependant tempérer à la fois par l'écart de salaires important des acteurs qui existait, ce dont Diana Rigg s'était plainte, et par l'insistance à finir les épisodes par une scène à connotation érotique où Emma Peel était presque systématiquement attachée et délivrée par Steed.

Néanmoins, les trois principales équipières de ce dernier furent représentées comme des femmes indépendantes et éduquées — Emma Peel a un doctorat en sciences et apparaît, dans cet épisode, occupée à préparer une intervention portant sur la chimie moléculaire — en plus de pratiquer les arts martiaux à haut niveau.

---

74 CRICHTON (CHARLES) [réalisé par], « Death at Bargain Prices », in « The Avengers », saison 4, épisode 4, 1966 ; 00:23:39.

75 ANONYME, « Avengers Typifies Many a Series' Faults » in *The Stage (Television Today)*, 3 octobre 1968, p.12. Voir volume d'annexes : p. 44.

Il y a de ce point de vue une sorte d'inversion des rôles : Peel utilise ses compétences martiales très régulièrement tandis que Steed se contente de se battre à coups de chapeau et de parapluie la plupart du temps.

La tendance qu'eut la série à embrasser la modernité sociale et visuelle des années 1960 trouve dans « Death at Bargain Prices » un écho intéressant dans le personnage du fondateur du magasin. L'écriture en fait un personnage âgé, handicapé et, par ses manières policées et sa façon de parler, sinon issu de l'aristocratie, du moins membre de la haute bourgeoisie ; c'est à dire qu'il peut être lu comme l'alter-ego de Steed si ce dernier s'était montré hermétique à son époque. De ce point de vue, le choix du mode de déclenchement de la bombe cachée dans le magasin est intéressante : la bombe doit exploser le lendemain, sitôt qu'un client aura acheté une machine à laver, le transport de cette dernière nécessitant l'emploi d'un monte-charge dont le mouvement doit appuyer sur le détonateur.<sup>76</sup> Pour un personnage assimilé à un modèle obsolète relégué au « Département des séries arrêtées » (*Department of Discontinued Lines*), il semble logique que ce soit par un équipement ménager moderne que la fin de l'Angleterre survienne ; le sentiment de ne plus appartenir à son époque, s'il est ici traité sur le mode comique, se retrouve cependant dans un certain nombre d'œuvres contemporaines ou légèrement antérieures : il semble que l'inquiétude ressentie face à la transformation de la société britannique à partir du milieu des années 1950 ait été un phénomène suffisamment visible et conscient pour qu'une décennie plus tard elle devienne un sujet de plaisanterie à la télévision.

La progression de la qualité technique de la série fut en lien direct avec son succès grandissant. D'abord tournée directement sur bandes magnétiques puis en 16mm, la réalisation progressa ensuite vers le 35mm puis la couleur, notamment grâce à l'intérêt des diffuseurs américains. La chaîne américaine American Broadcasting Company racheta les droits de diffusion de la série avec l'intention de la faire passer en couleurs à partir de janvier 1967.

Pendant ces tractations, Patrick Macnee et Diana Rigg se rendirent aux États-Unis puis au Canada pour assurer la promotion de la série dans le pays.<sup>77</sup>

---

76 « *The bomb, this store, will explode with the first customer who buys a washing machine.* » in CRICHTON (CHARLES) [réalisé par], « Death at Bargain Prices » ; 00:35:44 – 00:35:48.

77 ANONYME, « America Buys Avengers » in *The Stage (Television Today)*, 16 novembre 1966. Voir volume d'annexes : p. 45.

Le succès international de la série fut conséquent, mais c'est sur le rachat des droits de diffusion par les chaînes américaines que beaucoup se concentrèrent, tirant de ce succès outre-Atlantique une victoire sans doute plus importante que l'export du programme en Europe continentale, en Amérique du Sud ou en Afrique.<sup>78</sup>

Les États-unis apparaissaient dès lors à la fois comme un adversaire sur le plan culturel, une position développée depuis presque un siècle au moment où paraît « The Avengers », et comme un modèle vers lequel tendre ; le succès de la série aux États-Unis, comme d'autres exports culturels britanniques, semble avoir eu sur l'opinion une valeur symbolique bien plus importante que son succès ailleurs dans le monde : si l'impact réel de la culture américaine sur la production culturelle britannique est compliquée à évaluer de façon tangible, elle demeura dans l'esprit de beaucoup un danger et une remise en cause de la représentation nationale.

---

78 *Ibid.*

## La « britannité » à l'heure américaine : *some like it pop*.

Le terme « identité » est entré dans le langage courant, en français, pour tenter de décrire le fait de rattacher un individu à un ensemble de paramètres fluctuants, supposés être les fondations de ce qui, au-delà du caractère légal de la question, fonde l'appartenance à une nationalité ou une communauté particulière. Le terme retenu en anglais pour évoquer cette idée appliquée au fait d'être britannique fut *britishness* transcrit ici en « britannité ». La question de cette identité a été plusieurs fois évoquée et il s'agit ici de la mettre directement en regard de la production culturelle américaine en Grande-Bretagne : c'est à dire chercher à préciser comment, à travers le ressenti des britanniques exprimé dans la presse, la politique ou les arts, ce sentiment d'appartenance évolua face à un important apport culturel étranger.

Dans « *Reconstructing America : The Symbol of America in Modern Thought* », James W. Ceaser pointa le caractère particulier de États-Unis en tant que référence à laquelle presque tous les pays du globe se confrontèrent ou cherchèrent à se confronter :

« La diffusion d'images populaires en rapport avec l'Amérique à notre époque de globalisation a fait de l'Amérique ce qu'il y a de plus proche d'une référence universelle. L'Amérique est un sujet davantage discuté et plus signifiant pour la majorité des gens que n'importe quelle autre image dans l'histoire, le Dieu biblique et notre propre Madonna inclus. De Mogadiscio à Tbilissi, et de Bogotá à Minsk, presque tout le monde a une idée ou une opinion de l'Amérique. Les gens peuvent détester ou aimer l'Amérique, mais presque aucun n'y est indifférent. [...] Pour l'essentiel, cependant, il n'existe pas de conception américaine de la France, du Canada, de l'Allemagne, de l'Angleterre ou du Honduras de la même manière qu'il existe bien une conception française, canadienne, allemande, anglaise ou hondurienne de l'Amérique.<sup>79</sup> »

---

79 « *The spread of popular images about America in our era of globalization has made America into the nearest thing ever to an object of universal reference. America is spoken of with greater frequency and carries more meaning to more people than any other image in recorded time, including the biblical God or our own Madonna. From Mogadishu to Tbilisi and from Bogota to Minsk, almost everyone has an impression of or an opinion about America. People may either love or hate America, but they almost never ignore it. [...] For the most part, however, there is no American view of France or Canada or Germany or England or Honduras in the same way that there is a French, Canadian, German, English, or Honduran view of America.* » in CEASER (JAMES WILBUR), « *Reconstructing America : The Symbol of America in Modern Thought* », éd. Yale University Press, 1997, p.3.

L'Angleterre avait été l'une des grandes puissances du monde et avait acquis, notamment grâce à son empire colonial, une autorité importante en termes de commerce, de diplomatie, de finance, d'industrie et de capacités militaires. Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les apports européens vers les États-Unis primaient sur ceux importés en Europe, mais, dans les dernières décennies du siècle, le phénomène s'inversa<sup>80</sup> et très rapidement le phénomène « d'américanisation » apparut dans la littérature et dans la presse, généralement sous la forme d'une inquiétude quant à une dissolution possible de la façon de vivre et de penser propre à chaque pays au profit d'une uniformisation culturelle, calquée sur la façon de vivre outre-Atlantique.<sup>81</sup>

L'édition du 26 décembre 1901 du *Dundee Evening Post* faisait clairement écho à ce sentiment. Un article, intitulé « Americanisation of the World — Why should we resent it ? », couvrait la parution d'un livre du journaliste William Thomas Stead intitulé « The Americanisation of the World » paru la même année où s'exprimaient clairement à la fois le développement d'un sentiment d'infériorité, nourri par la prise d'importance des États-Unis dans certains domaines — ici la production d'acier et de fer citée en exemple — et l'affirmation d'une Angleterre qui, bien que cédant du terrain aux États-Unis, ne « saurait être dépouillée de ses gloires traditionnelles qui sont le fondement du berceau de la race. »<sup>82</sup> L'attitude de Stead vis-à-vis des États-Unis était un exemple précoce d'une position qui devait grandir tout au long du XX<sup>e</sup> siècle de façon parallèle à la prise d'importance des États-Unis dans à peu près tous les domaines d'expression d'un pays : industrie, économie, armée, culture etc. Sans doute faut-il lire dans la référence que Stead faisait à « la race » un rappel aigri des origines britanniques et coloniales des États-Unis, alors même que la population américaine, notamment grâce à l'accélération et à la baisse du coût des transports maritimes, était déjà largement en phase de diversification à cette époque, avec l'arrivée de populations extérieures à la Grande-Bretagne.<sup>83</sup>

---

80 BARJOT (DOMINIQUE), DE FERRIÈRE (MARC), LESCENT-GILES (ISABELLE), « L'Américanisation en Europe au XX<sup>e</sup> siècle. Volume 1, Économie, Culture, Politique », éd. Centre de Recherche sur l'Histoire de l'Europe du Nord-Ouest, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2002, p. 8.

81 ABRAVANEL (GENEVIEVE), « Americanizing Britain : The Rise of Modernism in the Age of the Entertainment Empire », éd. Oxford University Press, 2012, p. 4.

82 « [however the Briton may be outstripped and overshadowed by the American, no one] can deprive us of the traditionnal glories which encompass the cradle of the race. » STEAD (WILLIAM THOMAS) cité dans PAIN (WELLESLEY), « Americanisation of th e World — Why Should We Resent It ? » in *The Dundee Evening Post*, 26 déc. 1901.

83 BARJOT (DOMINIQUE), DE FERRIÈRE (MARC), LESCENT-GILES (ISABELLE), « L'Américanisation en Europe au XX<sup>e</sup> siècle. Volume 1, Économie, Culture, Politique », p. 8.

Le rapport colonial qu'impliquait Stead dans son texte doit être pris en compte pour appréhender la relation qu'entretint le Royaume-Uni à son ancienne colonie : si l'indépendance de l'Inde et sa partition, en 1947, marqua effectivement la fin de l'empire colonial britannique, Genevieve Abravanel proposa de lire dans le rejet massif des États-Unis et de l'américanisation de la Grande-Bretagne dès le début du siècle une réaction à un pays qui, parce qu'il était en lui-même une expérience coloniale ayant échoué, représentait la possibilité d'un monde capable de se passer du Commonwealth et impliquait un potentiel échec du projet colonial britannique.<sup>84</sup> De plus, les deux guerres mondiales virent l'Europe dans son intégralité s'endetter fortement auprès des États-Unis : d'une part à travers les prêts consentis aux états européens, d'autre part de façon morale en ce que l'entrée en guerre des États-Unis joua par deux fois un rôle décisif — un point que le cinéma hollywoodien s'employa particulièrement à mettre en exergue et qui, sans doute, participa tant du complexe d'infériorité déjà évoqué que d'une inquiétude profonde quant au rôle premier du cinéma américain dans la diffusion de ces idées.

Cependant, la réaction britannique à l'influence américaine ne fut pas aussi unifiée que l'on pourrait l'imaginer en ne tenant compte que de la presse, des décisions politiques ou des publications s'y rapportant. Le premier élément à considérer est sans doute le statut de ceux pour qui la culture américaine était un danger profond : bien que certains intellectuels, comme H.G. Wells ou le poète W. H. Auden, firent preuve d'enthousiasme face à l'arrivée de références américaines en Grande-Bretagne<sup>85</sup>, les intellectuels et politiques furent majoritairement ceux par qui le rejet s'exprima. Dans un article paru le 30 décembre 1927 dans la *Birmingham Daily Gazette*, il fut rapporté qu'un professeur écossais, le docteur A. H. Bowman, s'était employé à convaincre une assemblée de spécialistes de l'éducation des dangers de « l'infiltration subtile » des États-Unis dans le tissu de la société britannique, citant à la fois les publicités, le saxophone et la tendance de certains de ses contemporains les plus aisés à chercher dans la modernité américaine une opportunité de se montrer.<sup>86</sup> Le journaliste remarqua le peu d'utilité qu'il y avait à tenir un tel discours en Écosse et qu'il aurait été plus avisé de la part de Bowman de s'adresser directement aux Anglais, davantage susceptibles, selon lui, de se laisser tenter par les nouveautés de la culture américaine.

---

84 ABRAVANEL (GENEVIEVE), « Americanizing Britain : The Rise of Modernism in the Age of the Entertainment Empire », p. 5.

85 *Ibid.* p. 6, 33-35.

86 ANONYME, « Americanised ! » in *Birmingham Daily Gazette*, 30 décembre 1927. Voir volume d'annexes : p.43.

La distinction géographique évoquée dans cet article avait son importance : bien que Genevieve Abravanel pointa la bonne réception de la culture américaine auprès des classes populaires, en particulier chez les jeunes, en Écosse ou au Pays de Galles<sup>87</sup>, il existait bien une distinction sociale et géographique dans la réception de la culture de masse américaine au Royaume-Uni ; quant à la référence directe à l'Angleterre, elle vient en support d'un repli sur soi-même que l'on observe dans l'attitude britannique face au gain d'influence des États-Unis. Ce repli sur soi s'exprima en particulier dans « l'invention » d'une Angleterre romantique, ancrée dans ses traditions et ses références insulaires, et dont l'image ne pouvait que générer la nostalgie d'une époque révolue.<sup>88</sup> H. G. Wells se proclama opposé à ce repli sur soi identitaire et ses expressions culturelles qu'il assimilait, dans son roman « The Autocracy of Mr. Parham » (1930), à une forme de proto-fascisme ; il proposait à la place d'embrasser les États-Unis et la culture de masse comme les expressions d'un futur démocratique à échelle humaine : c'est à dire dénué de la conception élitiste qui structurait l'approche culturelle et artistique britannique.<sup>89</sup>

À partir de la réflexion de Wells et du constat évoqué plus haut que l'art et la culture au Royaume-Uni étaient des éléments transmis verticalement, possessions, en un sens, d'une minorité savante qui en assumait la sélection, le classement et la transmission, le succès qu'eurent les films produit à Hollywood puis, après la Seconde guerre mondiale, les références populaires américaines apparaît logique ; le caractère « démocratique » que Wells évoquait, c'est à dire accessible — et adressé — au plus grand nombre, expliquait que ledit « plus grand nombre » s'en soit emparé aussi spontanément et qu'une telle perte de contrôle pour les élites éduquées les ait effrayées. L'érosion progressive de l'empire colonial, tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, et les changements sociaux progressifs — immigration comprise — furent des éléments perturbateurs puissants, mais peut-être y-a-t-il un lien à faire, quoiqu'il soit moins aisément palpable, avec les craintes qu'évoquaient, au siècle précédent, les responsables de l'ouverture des premiers musées publics : le besoin d'éduquer la population dans son ensemble grâce à des références choisies pour s'assurer qu'elle ne s'empare pas d'idées contraires à leur intérêts ou n'élise des dirigeants susceptibles de remettre en cause l'ordre établi, et l'influence d'une culture « démocratique » et exogène sur la population remettait cela en question.

---

87 ABRAVANEL (GENEVIEVE), « *Americanizing Britain : The Rise of Modernism in the Age of the Entertainment Empire* », p. 6.

88 *Ibid.*

89 *Ibid.* p. 34 – 35.

L'ascendance des élites cultivées dans la promotion de ce qui devait être la culture nationale se trouva étonnamment mise à mal, à partir des années 1920, par l'implantation du jazz américain comme une musique populaire que l'on se mit rapidement à associer à un genre populaire quasiment indigène (*England folk music*).<sup>90</sup> L'adoption précoce du jazz par la population britannique entraîna, en 1935, une interdiction pour les orchestres américains de se produire : il s'agissait de donner à cette musique d'importation une dimension plus acceptable en ne faisant jouer que des orchestres britanniques.<sup>91</sup> Cette décision faisait écho à celle qui, en 1927, visait déjà à mettre en place des quotas pour la diffusion des films hollywoodiens dans les salles britanniques et qui devait culminer en un bras de fer avec Hollywood, suite à l'imposition, en 1948, d'une taxe de 75 % sur les productions cinématographiques américaines et qui déboucha sur un *boycott* du Royaume-Uni de la part d'Hollywood.

Le jazz fut un exemple intéressant de la multiplicité des rapports qui existait vis-à-vis de la culture américaine en Grande-Bretagne. D'une part, il fut intégré rapidement au cours du xx<sup>e</sup> siècle pour se trouver ensuite qualifié de « musique populaire britannique », et, d'autre part, le genre transcenda les barrières de classe et les réticences initiales, notamment pour sa diffusion à la radio, pour s'imposer comme une musique appréciée de tous. Ce fut une musique très présente dans les films de Tony Richardson en particulier. Lorsque fut projeté « Momma Don't Allow » en 1956, un court-métrage co-réalisé avec Karel Reisz et inclus dans le premier programme « Free Cinema » — un programme de courts-métrages indépendants financés par le British Film Institute qui se tint, six fois de suite, au National Film Theatre dont le BFI avait la charge — Richardson et Reisz construisirent leur intrigue dans un club de jazz et, en partie du fait des limitations matérielles leur interdisant une prise de son synchronisée, firent le choix d'un film quasiment muet à l'exception de la musique, jouée par le Chris Barber Band. Lorsqu'il adapta au cinéma « Look Back in Anger » à partir de la pièce éponyme de John Osborne, le personnage principal, Jimmy Porter (Richard Burton), était lui aussi trompettiste de jazz avec cependant une attitude paradoxale puisqu'il se montrait tout à la fois hostile à l'influence culturelle américaine en Angleterre bien que sa pratique du jazz établisse l'ancrage profond de ce genre musical dans le paysage artistique britannique.

---

90 ABRAVANEL (GENEVIEVE), « Americanizing Britain : The Rise of Modernism in the Age of the Entertainment Empire », p. 54.

91 *Ibid.*

Porter, avatar de John Osborne à l'écran, était conçu comme un personnage aigri qui regrettait, entre autres choses, de vivre à une époque où l'identité culturelle britannique se trouvait noyée par les imports américains tout en jouant, tout au long du film, une musique qui était précisément née aux États-Unis et qui avait été importée en Grande-Bretagne par les troupes américaines qui y étaient stationnées.

À l'inverse, la résistance au cinéma hollywoodien et à la culture de masse américaine devait rester très ancrée dans la position des officiels britanniques. Le rapport culturel a déjà été évoqué et reste pertinent pour appréhender cette posture, mais le versant économique de la décision de Hugh Dalton, le 6 août 1947, d'imposer une taxation de 75 % sur les films américains n'en était pas moins important : après la guerre, l'Europe dans son ensemble se trouve fortement endettée auprès des États-Unis et, dans le cas de la Grande-Bretagne, la livre sterling cède la place au dollar américain comme devise principale pour les échanges internationaux. Pour l'industrie cinématographique, cela impliquait que les revenus des films américains sur le territoire britannique étaient reversés en dollars, induisant une fuite de liquidités pour l'État britannique. La réaction de la Motion Picture Export Association (MPEA) américaine fut le *boycott* du marché britannique déjà évoqué et il fallut attendre le 11 mars 1948 pour qu'un accord soit trouvé : les producteurs américains pouvaient récupérer jusqu'à 17 millions de dollars sur les revenus de leurs films en Grande-Bretagne, assortis de l'équivalent en dollars des recettes des films britanniques. Le reste des gains devait être dirigé dans des investissements en Grande-Bretagne, notamment destinés à y soutenir l'industrie cinématographique.<sup>92</sup>

La conséquence de cette politique fut l'implication progressive des producteurs américains en Grande-Bretagne, notamment pour le tournage de films directement dans studios britanniques<sup>93</sup> ; encore aujourd'hui, certains de ces studios, comme Elstree, accueillent le tournage de nombreuses productions américaines à grand budget, des séries « Indiana Jones » à « Star Wars ». Ian Charles Jarvie analysa l'échec de la politique de taxation conduite par Hugh Dalton comme relevant, outre d'un manque de clairvoyance, d'une conception erronée de ce que devait être le cinéma et de la façon dont il s'agissait de le soutenir au Royaume-Uni.

---

92 JARVIE (IAN CHARLES), « Hollywood's Overseas Campaign : The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950 », p. 214.

93 *Ibid.*

Par exemple, la France, qui avait également tenté de juguler la quantité de films américains diffusés en salles, avait fait le choix d'une production double : c'est à dire, qu'elle soutenait financièrement aussi bien les productions populaires que le cinéma « d'auteur » et exportait, quand elle le pouvait, chaque type de production dans le circuit qui lui correspondait le mieux sans tenter d'égaliser Hollywood en termes de coûts ou d'attrait pour le marché américain — les co-productions, en particulier avec l'Italie, participèrent d'établir débouchés internationaux. À l'inverse, la seule distinction qui s'opérait en Grande-Bretagne était un choix entre la culture de masse et une culture élitiste que l'on renvoyait systématiquement dos à dis, et l'on continuait d'envisager comme possible de rivaliser avec Hollywood sur son propre terrain.<sup>94</sup>

Pour Jarvie, la conception « culturelle » de l'art en Grande-Bretagne, s'il s'agissait bien d'un concept évoqué occasionnellement, se heurtait de façon permanente à une approche des affaires artistiques, et cinématographiques en particulier, d'un point de vue utilitaire — ou industriel, dans le cas du cinéma. Une telle considération pouvait déjà être observée dans l'exemple des bibliothèques et musées publics, ou bien dans les politiques d'éducation populaire mises en place au cours du XIX<sup>e</sup> siècle : la culture, au sens large, avait un rôle d'outil — politique, économique, éducatif etc. — que les capacités industrielles du pays se devaient de soutenir.

Néanmoins, le rapport qu'entretint le Royaume-Uni à l'hégémonie culturelle américaine ne saurait se résumer à des questions d'ordre purement économique : il existait un profond sentiment d'inquiétude chez certains en regard de cette montée en puissance des États-Unis ; Genevieve Abravanel montra que l'imaginaire britannique s'était progressivement replié vers une imagerie « anglicisante » traditionnelle à laquelle le roman de C. Henry Warren, « England is a Village » (1941), dont l'action se situait pendant la Seconde guerre mondiale, faisait tout à fait écho, quoiqu'avec un peu d'avance sur l'effondrement de l'empire colonial et les conséquences que cela eut sur ce repli sur soi. Warren développa une insularité du cadre dès les premières pages de son roman ; la guerre était un phénomène assez lointain, les raids se faisaient rares et c'était la vie communautaire qui primait dans le quotidien des personnages.<sup>95</sup>

---

94 JARVIE (IAN CHARLES), « Hollywood's Overseas Campaign : The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950 », p. 247 – 248.

95 WARREN (C. HENRY), « England is a Village », éd. E. P. Dutton & Co., Inc., 1941, p. 3 – 4.

À cette insularité correspondit un apparent repli de la conscience nationale vers des références qui apparaissaient être britanniques en propres. Le caractère rural et communautaire qui émanait de « England is a Village » fut par exemple transposé dans une série de décisions politiques visant à protéger les paysages et la campagne d'une part, et d'autre part à garantir à tous les britanniques le droit d'arpenter librement l'ensemble du pays. Cette politique eut un grand succès populaire<sup>96</sup> et se révéla évocatrice du rapport renouvelé que développèrent les britanniques à l'égard de leur(s) propre(s) pays après la guerre. Ce repli culturel fut vraisemblablement induit, du moins accéléré, par les imports culturels américains et le démantèlement progressif de ce qui avait jusqu'alors fondé la puissance internationale du Royaume-Uni. Quant à l'importance accordée au paysage et à la campagne comme expressions visuelles et naturelles de l'identité britannique, elle trouva en Hugh Dalton un défenseur convaincu. S'adressant en 1946 au Parlement à propos du National Land Fund — un fonds de 50 millions de livres sterling destiné à la reconstruction et à la préservation du patrimoine naturel ou rural — ce dernier mit une emphase particulièrement lyrique dans son plaidoyer pour la protection de la campagne et des paysages britanniques (*country*) qui paraît confirmer l'importance identitaire de ces questions :

« L'essentiel [de la Grande-Bretagne] a été détruit et ruiné [...] Il existe toujours une merveilleuse, incomparable beauté en Grande-Bretagne dans le soleil au-dessus des collines, la brume qui dérive sur les landes, le vent dans les vallées, la paix profonde des bois, le ressac des vagues contre le blanc des falaises imprenables qu'Hitler n'escalada jamais [...] »<sup>97</sup>

Le rapport qui existait entre la culture américaine importée et le développement d'une posture plus insulaire chez certains intellectuels au Royaume-Uni témoignait d'une seconde rupture : le repli sur soi évoqué notamment par « England is a Village » correspondait également à une tentative de retour à des traditions ancrées dans le territoire national, liées à son histoire et à ses habitants ; à l'inverse, la culture de masse était empreinte, voire synonyme, de la modernité technique et culturelle qui se développait au Royaume-Uni.

---

96 WEIGHT (RICHARD), « Patriots : National Identity in Britain 1940-2000 », éd. Macmillan, 2002, p. 151.

97 « *Much of [Britain] has been spoiled and ruined beyond repair ... [...] There is still a wonderful, incomparable beauty in Britain in the sunshine on the hills, the mist adrift across the moors, the wind on the downs, the deep peace of the woodlands, the wash of the waves against the white, unconquerable cliffs which Hitler never scaled ... [...]* » Hugh Dalton cité dans WEIGHT (RICHARD), « Patriots : National Identity in Britain 1940-2000 », p. 151.

Si les États-Unis apparaissent comme l'incarnation de la modernité culturelle, technique et industrielle, une modernité capable de s'exporter massivement à travers le monde, cela mit davantage encore en relief la perte de prestige ressentie au Royaume-Uni et le retour à « l'insularité culturelle » de certains aurait alors tenu à une forme de résignation : s'il n'était pas possible de contenir ou de réellement concurrencer la culture de masse américaine, alors il ne restait plus qu'à assurer la survivance de la culture traditionnelle.

Au-delà du rapport spécifique aux États-Unis, de fut également à une remise en cause de la hiérarchie du goût et des genres qui se mit en place progressivement après la guerre : c'est à dire que, là où les élites éduquées fixaient auparavant les normes pour l'appréciation des productions artistiques, le plus grand nombre pouvait désormais s'emparer de ses propres références et proposer une alternative aux beaux-arts — d'où le caractère « démocratique » de la culture de masse. Parmi ce « plus grand nombre », l'artiste Richard Hamilton réalisa en 1956 un collage de petites dimensions (25x26cm), intitulé « Just What Is It Makes Today's Homes So Different, So Appealing » ; l'œuvre a souvent été évoquée comme une étape fondatrice du Pop Art en Grande-Bretagne, avant que celui-ci ne retranscende l'Atlantique. L'œuvre de Hamilton développe un panel de références américaines que l'artiste avait extraites de magazines, journaux et publicité vraisemblablement pour résumer en une image unique les différentes incarnations de la modernité culturelle, de la culture de masse et de ses représentants ou vecteurs, tous parfaitement identifiables.

De l'affiche pour « The Jazz Singer », visible à travers la fenêtre de l'arrière plan, au logo Chrysler plaqué sur l'abat-jour de la lampe, en passant par le culturiste Irvin Koszewski et la modèle et artiste Jo Baer,<sup>98</sup> ici représentée à la façon d'une *pin-up*, poitrine nue et assise sur le canapé, c'est la représentation d'une Amérique idéale et moderne qui se déploie dans l'œuvre. Parce qu'il fut produit à partir du découpage de publicités et journaux divers, le collage de Hamilton se construit à partir des médias de masse dont Lawrence Alloway faisait les vecteurs du renouveau artistique et esthétique de l'après-guerre.

---

98 FIGUET (PHILIPPE), « Richard Hamilton, un si petit collage... » in *Art Absolument* n°87 janvier/avril 2019, p. 13.

Un renouveau qui, selon Alloway, ne saurait être compris par les élites cultivées en ce que cet « art de masse est urbain et démocratique<sup>99</sup> » et ne peut être « vu clairement à travers les représentations esthétiques des minorités avec leurs idées pastorales de classes aisées.<sup>100</sup> »

Il faut alors mesurer la rupture que représenta l'œuvre de Hamilton par rapport aux œuvres que les autorités britanniques mirent en valeur cinq ans plus tôt à l'occasion du Festival of Britain. En 1943, l'idée avait germé de proposer en Angleterre la tenue d'une nouvelle exposition universelle ; la proposition était à ce moment-là privée et émanait de la Royal Society of Arts.<sup>101</sup> La date de 1951 fut avancée car elle devait faire correspondre la date du festival à celle de l'Exposition Universelle qui s'était tenue cent ans plus tôt et dont le Crystal Palace était resté une représentation marquante des prouesses techniques et industrielles du Royaume-Uni. Le projet fut étudié par les autorités en 1946, mais face aux coûts financier et humain exceptionnels, surtout à l'aube d'une longue période de reconstruction où un tiers des logements du pays était encore détruit, il fut décidé d'opter à la place pour un festival national<sup>102</sup> — international, en fait, puisqu'il devait concerner le Royaume-Uni dans son ensemble. Le Royaume-Uni devait, à cette occasion, présenter ce qu'il produisait de meilleur dans tous les domaines et encourager le tourisme étranger afin de générer des liquidités, si possible en dollars américains. D'autre part, en encourageant les visiteurs à se rendre à l'extérieur du site londonien — le Festival of Britain était représenté dans quelques 2000 villes et villages répartis dans tout le Royaume-Uni<sup>103</sup> — il y avait l'espoir de proposer une vision pittoresque des « vrais » britanniques et de leur vie.

Le programme du Festival of Britain fut conçu de manière à entièrement tourné vers la promotion du Royaume-Uni, de ses différentes productions et de son identité tant à travers les arts que par la mise en avant de sa façon de vivre spécifique — le *British way of life*.<sup>104</sup>

---

99 ALLOWAY (LAWRENCE), « The Arts and the Mass Media » in *Architectural Design*, février 1958. Voir volume d'annexes : p. 35 – 37.

100 « [It is impossible to] see them clearly within a code of aesthetics associated with minorities with pastoral and upperclass ideas [...] » *Ibid.*

101 CONEKIN (BECKY E.), « The Autobiography of a Nation – The 1951 Festival of Britain », éd. Manchester University Press, 2003, p.28.

102 *Ibid.*

103 *Ibid.*, p.26.

104 JAMES (PHILIP) IN ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN (THE), « 60 Paintings for '51 », éd. Arts Council of Great Britain, 1951.

Dans les beaux-arts, l'Arts Council of Great Britain sélectionna un panel d'artistes qui furent invité à peindre chacun grand format sur un sujet libre afin de représenter l'excellence artistique britannique en un ensemble amené ensuite à voyager entre les différents sites accueillant des manifestations liées au festival. Comme évoqué plus haut, la différence entre ce qui fut proposé et accroché pour le festival et ce que Richard Hamilton proposait en 1956 avec « Just What Is It Makes Today's Homes So Different, So Appealing » est extrême. Les peintres du festival, quoique la production fût assez hétéroclite tant en termes de sujets que de styles, demeuraient ancrés dans un relatif conformisme : certains travaillaient dans une veine abstraite (« Porthleven », Peter Lanyon ; « Autumn Landscape », William Gear ; « The Snowstorm : Spiral Motif in Black and White », Victor Passmore etc.), d'autres avec quelques réminiscences du facetage cubiste (« Blue Landscape », Bryan Wynter) ; les sujets classiques et religieux, dont un « Noli Me Tangere » de Roy de Maistre, étaient également présents. Cependant, l'approche majeure et la plus en lien avec les objectifs du festival fut une forme de réalisme allant chercher ses sujets dans les paysages de la Grande-Bretagne industrielle (« Industrial Landscape : River Scene », L. S. Lowry ; « Blast Furnaces », Julian Trevelyan, par exemple), dans les représentations nationales ou régionales (« South Wales », Josef Herman ; « Hebridean Memory », Gilbert Spencer A.R.A.) ou dans les scènes domestiques (« The Garden Room », Vanessa Bell).<sup>105</sup>

Cet ensemble sonnait en effet comme une sorte de proclamation des multiples facettes de la vie britannique et des panoramas dans lesquels elle s'inscrivait. Il serait sans doute trop évident d'opposer frontalement ces œuvres et celle de Hamilton : certes leurs visées et leur sens sont diamétralement opposés ; l'une est une prise de possession, une acceptation des références américaines et de la culture de masse tandis que celles produites pour le Festival of Britain étaient des célébrations de la culture nationale en pleine redéfinition au cours des années 1950 et 1960. Pourtant, ce sont des œuvres qui, prises ensemble, dressent justement le portrait de cette redéfinition de la conscience nationale qui se joua à l'aube de l'ère des médias de masse — au sens où nous les entendons aujourd'hui, puisque le cinéma avait été considéré comme tel dès le début du xx<sup>e</sup> siècle — : une redéfinition partagée entre l'inquiétude et le repli sur soi, et l'acceptation de la modernité esthétique et technique issue de la culture de masse américaine.

---

105 Pour les œuvres citées, voir volume d'annexes : p.

Il semble dès lors que la réception de la culture américaine et de la culture, son acceptation ou son rejet, dépendit en grande partie du cadre socio-culturel de ceux qui y étaient confrontés. La part d'inquiétude qui transparaissait semble avoir été, pour l'essentiel, le fait des intellectuels et des politiques tandis que le « grand-public » s'empara plus spontanément de ces nouvelles références. Dans le même temps, le succès populaire du Festival of Britain témoignait du fait que les questions relatives à l'identité britanniques n'étaient pas entièrement absentes de l'état d'esprit des britanniques.

C'est alors davantage une multiplicité des rapports à la culture de masse et à son incarnation américaine qu'il faudrait souligner. Cependant, la dimension inquiète et introspective qui se dégageait de certaines attitudes fut suffisamment importantes pour être au cœur de certaines thématiques développées par le cinéma à partir de la fin des années 1950. Suite aux programmes « Free Cinema » qui s'étaient tenus de 1956 à 1959 sous l'égide du British Film Institute, les réalisateurs impliqués dans le programme purent poursuivre les thématiques sociales et réalistes qu'ils avaient commencé d'aborder. Ces cinéastes s'inscrivirent dans une tendance plus ancienne et plus large des arts britanniques à traiter des questions sociales par une recherche de réalisme : cette tendance, baptisée *Kitchen Sink Realism* — le « réalisme de l'évier de cuisine — fut un terrain d'expression privilégié pour les inquiétudes britanniques liées tant à la modernité, qu'à la culture de masse, à l'identité nationale et à l'influence américaine. Cette tendance esthétique fut doublée par une resurgence du travail documentaire auquel la radio et la télévision offrirent des plateformes inédites. Cet ensemble esquissa les contours d'un climat inquiet et d'une tendance introspective qui devait traverser une partie des arts britanniques dans les décennies d'après-guerre.

## **Après la guerre : éducation, art et réalisme**

**Harold Wilson, Jennie Lee et William M. Coldstream**

La question de la segmentation sociale au Royaume-Uni en classes sociales distinctes apparaît être un prisme inévitable pour l'étude de la société britannique, en dépit du flou qui, de l'aveu de beaucoup, entoure la définition du concept et, plus particulièrement, la définition des contours de certaines catégories de la population : la classe ouvrière et la classe moyenne en particulier.<sup>106</sup>

Néanmoins, l'existence d'une telle segmentation de la société fait consensus et peut être observée dans un certain nombre de domaines parmi lesquels l'accès à l'éducation et le type d'éducation que l'on peut espérer recevoir tiennent une place particulière.<sup>107</sup> Même en évacuant tous les autres sujets où les distinctions de classes pourraient se faire sentir au sein de la société britannique, l'accès à l'éducation est un exemple qui paraît pertinent ; le terme « Oxbridge<sup>108</sup> », auquel il est régulièrement fait référence pour évoquer les deux pôles éducatifs que sont les universités d'Oxford et de Cambridge, est rapidement devenu synonyme d'élitisme. Quoique ces deux universités, parce qu'il s'agit d'institutions historiques ayant la réputation vérifiée de fournir à l'État britannique l'essentiel de ses femmes et hommes politiques, focalisent la critique lorsqu'il s'agit d'évoquer les disparités éducatives au Royaume-Uni, la distinction qui s'opère entre les élèves issus de milieux plus modestes et ceux venant de milieux plus aisés se fait dès le secondaire, avec des parcours éducatifs spécifiques qui, statistiquement, confirment que l'accès à l'université — sans même parler d'une université prestigieuse — demeure largement le fait des élèves appartenant aux classes sociales les plus favorisées. Paradoxalement, comme évoqué précédemment, il a existé très tôt une prise de conscience de cet état de fait, ce qui a donné lieu, pour des raisons allant d'une certaine philanthropie au paternalisme en passant par la crainte de révoltes sur fond de montée du marxisme, à des politiques d'éducation populaire dont l'ouverture des bibliothèques et des premières galeries d'art publiques fut un exemple important.

---

106 Voir : MARWICK (ARTHUR), « British Society Since 1945 », p. 17 – 26.

107 Voir : ROSEN (ANDREW), « The Transformation of British Life 1950 - 2000 », éd. Manchester University Press, 2003.

108 HEWISON (ROBERT), « Culture and Consensus – England, Art and Politics Since 1940 », éd. Routledge (1<sup>ère</sup> édition 1995, révisée en 1997, éd. Methuen London), 2015, p.88.

Un autre aspect institutionnel majeur de cela peut être observé dans la Workers' Educational Association (WEA), fondée en 1903. Il s'agissait d'un corps auto-géré, financé par le ministère de l'Éducation qui se donnait pour but de proposer aux ouvriers et aux ruraux des cursus académiques hebdomadaires. La variété des cursus proposés était importante, allant de la politique à l'économie, en passant par les arts et la formation à la domesticité — un cursus adressé aux femmes.<sup>109</sup> Le projet culmina en 1947 avec 45 000 inscrits et, en 1951, le nombre d'enseignants impliqués dans la WEA augmenta jusqu'à 236.<sup>110</sup> Le soutien financier à la WEA était garanti par le ministère de l'Éducation, mais le retour des Conservateurs au pouvoir en 1951 correspondit à une grande baisse du financement de l'institution qui vit, en conséquence, ses adhérents et le nombre de cursus qu'elle était en mesure d'offrir chuter drastiquement.<sup>111</sup>

Le caractère politique qui accompagna la décision de réduire le financement de la WEA trouvait un écho dans le caractère « socialiste » de l'institution, un caractère qui devait attirer, notamment, des intellectuels militants dont certains seraient par la suite liés à la *New Left* pendant les années 1960, comme l'historien Edward Palmer Thompson ou l'universitaire Richard Hoggart. Ce lien avec le monde universitaire devait également nourrir un questionnement quant à l'identité de la Workers' Educational Association, dont les racines étaient avant tout inscrite au sein de la classe ouvrière, ce que défendait en particulier le National Council of Labour Colleges et à quoi s'opposaient Hoggart et Thompson, l'un né au sein de la classe ouvrière et le second, fils d'un missionnaire en Inde ; Robert Hewison remarqua que pour Thompson et Hoggart, la WEA était la continuation logique de leur propre parcours, en ce que l'éducation universitaire à laquelle ils avaient eu accès leur avait permis de réaliser une ascension sociale.<sup>112</sup>

L'existence de telles initiatives, même s'il faut noter qu'elles ne fédérèrent, au mieux, que quelques dizaines de milliers de personnes à travers le Royaume-Uni, rendait compte de la conscience profonde qui existait dans le pays quant au sujet des fractures de classes ; il devenait clair que l'impact que de telles fractures avaient sur l'accès à l'éducation induisait que le cadre académique au Royaume-Uni était lui-même la cause du maintien d'une telle fragmentation en ne permettant que difficilement une ascension sociale via l'éducation.

---

109 HEWISON (ROBERT), « Culture and Consensus – England, Art and Politics Since 1940 », p. 92.

110 *Ibid.*

111 *Ibid.*

112 *Ibid.*, p. 95 – 96.

De façon intéressante, avoir été étudiant à Oxford n'était pas systématiquement une garantie d'adhérer à cette situation : Lindsay Anderson et Tony Richardson y étudièrent tous deux et devaient, par la suite, s'inscrire dans une mouvance sociale et contestatrice au cinéma comme au théâtre. En 1968, Lindsay Anderson réalisa « If. ... », l'histoire de la rébellion sanglante de quelques élèves d'une *Boarding School* pour qui la hiérarchie, la domination et la violence qui régnaient au sein de l'établissement étaient devenues insupportables. Anderson fit du cadre scolaire un archétype visuel — un cadre feutré et sombre de bâtiments en briques, de chapelles gothiques et de salles lambrissées — et, surtout, un microcosme de ce qu'il semble avoir considéré être la société britannique dans ce qu'elle avait de plus rétrograde. Il y avait, dans sa vision qu'Anderson proposa du cadre de la *Boarding School*, le sentiment d'un temps arrêté et d'une institution figée dans ses traditions et ses habitudes, sans jamais les questionner ni percevoir qu'elles étaient désormais aux antipodes des attentes leur époque et des aspirations de certains de leurs étudiants.

C'est inscrit dans son époque et dans les moyens techniques qu'elle mettait à sa disposition que le futur premier ministre Travailleur Harold Wilson commença, en 1963, à développer l'idée d'une université dématérialisée (*University of the air*) qui se saisisait des médias de masse qu'étaient la radio et la télévision pour diffuser de véritables cursus universitaires, sanctionnés par des diplômes, sans avoir besoin pour cela d'établir physiquement un campus ; si la Workers' Educational Association avait été une expérience éducative hors-les-murs pour les universités qui fournissaient des enseignants, il s'agissait, dans l'idée de Wilson, de fonder quelque chose de radicalement neuf. Cette rupture avec l'éducation traditionnelle, c'est à dire celle dispensée dans des salles de classe, provoqua des réactions hostiles à son projet, et ses adversaires argumentèrent que le budget nécessaire pour mener à terme un tel projet aurait été aussi bien utilisé s'il avait été investi dans les structures académiques déjà existantes.<sup>113</sup>

L'idée de Wilson d'employer les médias de masse à des fins éducatives trouvait son inspiration dans des expériences plus ou moins similaires ailleurs dans le monde : en URSS, où il se rendit en 1960, il se montra particulièrement intéressé par le fait que beaucoup d'ingénieurs soviétiques obtenaient leurs diplômes par correspondance ; aux États-Unis, ce fut au contact du sénateur William Benton et de son propre travail d'enseignant à l'université de Chicago que son idée d'une université dématérialisée trouva un appui.

---

113 HOLLIS (PATRICIA), « Jennie Lee : A Life », éd. Oxford University Press, 1997, p.297.

Benton était le propriétaire de l'*Encyclopædia Britannica*, qui publiait ses propres films éducatifs, et l'Université de Chicago, depuis 1956, bénéficiait du soutien de la Ford Foundation pour la mise en place d'un enseignement partiellement à distance qui reposait sur ce même concept de dématérialisation : un mélange de supports télévisés, de cours téléphoniques, de supports écrits et de cours particuliers.<sup>114</sup>

L'idée de Harold Wilson d'une université accessible et ouverte à tous, si elle s'inscrivait bien dans la continuité des politiques éducatives du parti Travailleiste et des institutions qui se rattachaient, de près ou de loin, à la gauche britannique, ne fut pas une prise de conscience soudaine et exclusivement ancrée à gauche. En 1963, le travail de recherche du Committee on Higher Education, présidé par l'économiste Lionel Robbins, qui avait été entamé en 1961 sous le gouvernement du Conservateur Harold McMillan porta ses fruits.<sup>115</sup> Le rapport prenait la mesure d'un certain nombre de problématiques liées à l'éducation supérieure au Royaume-Uni et particulièrement le faible nombre d'étudiants poursuivant des études universitaires, par rapport à ce que l'on observait en Europe continentale et aux États-Unis : seuls 4 % des étudiants britanniques poursuivaient des études supérieures au Royaume-Uni, contre 8 % en Europe et 16 % aux États-Unis.<sup>116</sup>

Le « Robbins Report », loin de l'idéal du parti Travailleiste de « libération par l'éducation »<sup>117</sup>, énonçait clairement une poursuite du caractère utilitaire de l'éducation et de la culture déjà évoqué : si chacun devait avoir la possibilité de faire des études s'il le désirait, l'éducation supérieure des citoyens britanniques devait directement servir la nation en produisant une élite intellectuelle et technique à même de permettre au Royaume-Uni, par ses talents, de faire face aux autres grandes puissances du monde.<sup>118</sup> De façon intéressante pour un rapport commandé par un gouvernement Conservateur, le rapport regrettait la réception particulière réservée à certains diplômés lorsque ceux-ci étaient obtenus dans des institutions prestigieuses, une appréciation biaisée qui se faisait au détriment des étudiants d'universités moins renommées mais dispensant des cursus identiques :

---

114 HOLLIS (PATRICIA), « Jennie Lee : A Life », p. 302.

115 Une transcription du rapport est disponible (26/07/19) :

<http://www.educationengland.org.uk/documents/robbins/robbins1963.html>. Pour le compte-rendu du rapport, voir volume d'annexes : p. 60 – 62.

116 HOLLIS (PATRICIA), « Jennie Lee : A Life », p. 298.

117 *Ibid.*

118 « Robbins Report », p.8. Voir :

<http://www.educationengland.org.uk/documents/robbins/robbins1963.html>.

« [...] Nous pensons que dans tout système d'éducation supérieure correctement coordonné, les résultats académiques des individus devraient dépendre de leur réussite universitaire plutôt que du statut de l'établissement dans lequel ils ont étudié. »<sup>119</sup>

« Nous sommes tout à fait conscients des obstacles pour la réalisation de ce principe, et que le statut accordé par le monde au diplôme obtenu dans une institution à la réputation ancienne et bien établie serait supérieur à celui obtenu selon les mêmes critères dans une institution plus récente. Cela est dans la nature des choses. Mais il n'est pas acceptable de maintenir formellement des différences terminologiques qui ne reflètent aucune différence de réussite. »<sup>120</sup>

Ainsi, si les objectifs étaient relativement différents de la visée politique des Travailleurs, la conscience du besoin de moderniser le système éducatif au Royaume-Uni était partagée par les deux partis. Le caractère élitiste — à la fois culturellement, socialement et financièrement — de l'accès à l'éducation supérieure était mis en cause par les Conservateurs en ce qu'il freinait la possibilité de développer de nouveaux talents en restreignant la possibilité qu'avaient ces derniers de se développer. D'autre part, il y avait un besoin de désengorger certains pôles universitaires, et notamment London University, en inaugurant des universités dans les villes de province comme Brighton, Canterbury ou York.<sup>121</sup>

C'est donc dans un contexte de réforme éducative que Harold Wilson prit ses fonctions en 1964 et commença à développer son idée d'université dématérialisée. Son intérêt particulier pour les médias de masse et leur possible rôle dans l'éducation avait, lui aussi, des racines plus anciennes : dès les années 1920, la BBC avait envisagé une « université radiophonique » (*Wireless university*) avant d'abandonner l'idée.

---

119 « *We think that in any properly co-ordinated system of higher education the academic grading of individuals should depend upon their academic accomplishment rather than upon the status of the institution in which they have studied.* » in « Robbins Report », p. 8.

120 « *We are well aware that there are limits to the realisation of this principle, and that the status accorded by the world to a degree from an institution of long standing and established reputation may well be higher than the status of a degree earned in an examination of comparable severity in an institution of more recent foundation. This is in the nature of things. But it is no argument for retaining formal differences in terminology that do not reflect real differences in attainment.* » in « Robbins Report », 1963, p. 8.

121 HOLLIS (PATRICIA), « Jennie Lee : A Life », p. 299.

Plutôt que de séparer ses offres en fonction d'objectifs spécifiques en mettant, d'un côté, les contenus à vocation éducative, et de l'autre le reste des programmes de la BBC, une situation qui aurait pu conduire à la mise en place d'une grille de programmes éducatifs boudés par les auditeurs, la compagnie préféra inclure ces idées au sein de sa grille de programmation générale.<sup>122</sup>

Avec l'ouverture de la diffusion télévisée aux chaînes commerciales en 1955, une lutte entre ITV et la BBC pour davantage de temps d'antenne s'était engagée. Lorsque le « Pilkington Report » (1962), au sein duquel siégeait Richard Hoggart, se pencha sur les possibilités éducatives de la télévision, ce fut ITV qui parvint à prendre l'avantage sur la BBC : cette dernière considérait qu'il n'y aurait que peu d'audience pour une chaîne éducative à la télévision, ce que les 750 000 téléspectateurs réguliers des *Sunday sessions* de ATV — un programme éducatif d'Anglais, de Français et d'administration — démentirent.<sup>123</sup>

Ce que de telles initiatives venaient combler, bien qu'elles procédaient d'objectifs divers — ici, les visées commerciales de ITV afin de s'appropriier davantage de canaux et de temps d'antenne —, était un manque dans l'accès à la formation continue, notamment des adultes, qui avait été le cœur de l'activité de la Workers' Educational Association. L'université voulue par Harold Wilson devait également combler ce fossé. En 1964, Wilson fut élu Premier ministre avec une faible majorité de sept sièges. Il chargea la Travailleuse écossaise Jennie Lee de superviser, au sein du ministère de l'Éducation, le projet d'université dématérialisée qui devait devenir, en 1969, Open University.

La gestation du projet fut particulièrement houleuse, les critiques féroces et l'indépendance de ce dernier et de sa direction par Jennie Lee pouvait parfois le faire apparaître comme un caprice de Wilson ; chaque corps lié à l'éducation trouvait quelque chose à redire quant à l'ouverture d'une université ouverte à tous, reposant sur les médias de masse tout en se réclamant d'une qualité académique inattaquable à même de diplômer ses étudiants. L'assimilation du projet comme étant directement lié au parti Travailleuse fut également identifié comme un frein à l'ouverture de l'institution et Jennie Lee fut progressivement écartée de sa gestion.<sup>124</sup>

---

122 HOLLIS (PATRICIA), « Jennie Lee : A Life », p. 300.

123 *Ibid.*, p. 301.

124 *Ibid.*, p. 327.

Il fallut attendre le 23 avril 1969 pour que Open University ouvre ses portes et amène une véritable rupture dans l'accès à l'éducation supérieure au Royaume-Uni. Au-delà des questions relatives à la qualité et à la légitimité d'un tel projet, Open University incarna un changement profond, en ouvrant une brèche dans la façon dont les britanniques pouvaient désormais espérer obtenir un diplôme universitaire ; ce faisant, et c'est d'autant plus notable que Open University devait reposer en partie sur la télévision pour dispenser les cours, il y a une modernité exceptionnelle dans le projet : à la fois dans ses visées sociales, mais également dans sa capacité à s'emparer de moyens techniques alors très récents.

Plus spécifiquement aux arts, l'enseignement artistique britannique devait également connaître des changements structurels profonds et, bien que ces derniers ne fussent pas toujours pérennes, ils permettent d'illustrer la rupture qui existait au sein de la société s'agissant de l'acceptation des références culturelles étrangères. Ester R. Westley fit ainsi la distinction entre deux tendances dans les écoles d'art : d'une part, il existait une approche cosmopolite où le cursus qui était proposé aux étudiants empruntait plus volontiers aux modèles étrangers, notamment le programme scolaire du Bauhaus ; d'autre part, une veine plus traditionaliste existait et était parfois portée par des professeurs, eux-mêmes artistes, issus de la mouvance néo-romantique et réaliste : ces derniers s'inscrivaient alors dans une forme de classicisme et dans une recherche esthétique davantage tournée vers les références britanniques que vers les modèles artistiques internationaux.<sup>125</sup>

Le tournant des années 1960 vit également l'enseignement artistique changer d'objectifs et de considération. Tandis qu'après la Seconde guerre mondiale l'enseignement artistique était demeuré pour beaucoup l'affaire d'écoles de province dont les étudiants venaient, pour la plupart, de la région, les années 1950 et 1960 virent les universités prendre le pas sur ces écoles dont environ 200 devaient fermer en conséquence.<sup>126</sup> En plus de cette concentration nouvelle de l'enseignement dans les universités qui s'inscrit dans la politique d'ouverture de nouveaux campus dans les grandes villes de province, les diplômes, la durée d'enseignement et les matières abordées changèrent. Les changements ne furent pas toujours pérennes mais la prise en considération des nouvelles technologies et des médias de masse en particulier illustre une modernisation du regard et de l'approche dans certaines universités.

---

125 HESTER W. WESTLEY, « *Shifintg Foundations : The Pre-Diploma Course* » in STEPHENS (CHRIS), STOUT (KATHARINE) [édité par], « *Art and the 60s - This Was Tomorrow* », éd. Tate Publishing, 2004, p. 88.

126 Voir : *Ibid.*

Le renouvellement de l'enseignement artistique trouvait ses racines dans un rapport supervisé de 1960, le premier « Coldstream Report » rédigé par le peintre et directeur de la Slade School of Fine Art (University College London), William M. Coldstream. Coldstream était un peintre réaliste qui avait pris la tête de Slade en 1949. Dans son rapport, le comité qu'il dirigeait préconisait l'introduction d'une année préparatoire visant à assurer un socle sur lequel les étudiants devaient pouvoir s'appuyer avant d'intégrer une école d'art. Cette année préparatoire, appelée Pre-Diploma of Art and Design (Pre-DipAD) devait ensuite conduire vers le cursus menant au Diploma in Art and Design (DipAD) récemment introduit et dont le but était de remplacer l'approche trop « artisanale » des cursus précédents, sanctionnées par un National Diploma in Design (NDD).<sup>127</sup>

C'est en fait une institutionnalisation de l'enseignement artistique qui se joua à travers ces décisions : l'accès au Pre-DipAD se faisait sur la réussite des examens de fin de lycée ; il s'agissait ainsi de faire des cursus artistiques des vocations universitaires ayant les mêmes exigences académiques que toutes les autres disciplines. L'ajout de cette classe préparatoire faisait passer le temps d'enseignement à quatre ans et les écoles furent encouragées à intégrer cette nouvelle année de façon indépendante, c'est à dire sans qu'un modèle éducatif spécifique ne soit proposé par le gouvernement. Pour les écoles qui parvinrent à intégrer ces nouvelles années avec succès, ce furent en particulier les *Vorkurs* du Bauhaus — des cursus basiques ayant pour vocation d'ouvrir les étudiants à un maximum de disciplines — qui servirent de modèles aux cours. Dans la majorité des cas, cependant, l'implémentation fut compliquée et les cursus préparatoires restèrent ancrés dans une forme de tradition académique. Le résultat d'une telle disparité fut une rupture profonde dans les portfolios des étudiants cherchant par la suite à intégrer un parcours les menant jusqu'au DipAD à une époque où les travaux académiques et figuratifs n'étaient pas particulièrement recherchés.<sup>128</sup>

En fait, il paraît possible de considérer cette disparité dans les approches artistiques des différentes écoles comme une illustration de la perpétuation d'une forme de conservatisme au Royaume-Uni, alors même que la mémoire collective a, pour l'essentiel, retenu la part moderniste des années 1960. Par exemple, la *Ground Course* de Ealing Art College s'inscrivait clairement dans le penchant moderniste et technologique du début des années 1960.

---

127 HESTER W. WESTLEY, « Shifintg Foundations : The Pre-Diploma Course » in STEPHENS (CHRIS), STOUT (KATHARINE) [édité par], « Art and the 60s - This Was Tomorrow », p.88.

128 *Ibid.*, p. 89.

Le cursus ne fut soutenu que deux ans, de 1961 à 1963, mais s'empara notamment de la cybernétique, sous la supervision de l'artiste Roy Ascott.<sup>129</sup> À l'inverse, William Coldstream continua à imprimer à Slade une conception plus traditionnelle des arts, basée sur le dessin et l'observation précise, ce en quoi il faut sans doute lire une marque de sa propre approche réaliste de la peinture et du cinéma. En parallèle de son activité d'artiste-peintre, Coldstream avait, pendant les années 1930, collaboré avec la GPO Film Unit<sup>130</sup> dirigée par le documentariste John Grierson de 1933 à 1937. L'unité de production, qui devait par la suite être absorbée par le ministère de l'Information pendant la Seconde guerre mondiale et devenir la Crown Film Unit, se concentrait sur la production de films documentaires — c'est à dire des productions relativement courtes ayant pour but de représenter divers aspects de la vie au Royaume-Uni, en particulier celle des ouvriers. Coldstream réalisa quatre films pour la GPO Film Unit : « The King's Stamp » (1935), « The Fairy of the Phone » (1936), « How to Tell a Phone » (1936), « Roadways » (1937) et réalisa le montage d'un cinquième intitulé « Coal Face » (1935).

« The King's Stamp » et « Roadways » étaient deux productions très institutionnelles : le premier racontait comment le timbre à un penny fut progressivement introduit au Royaume-Uni, sur fond de jubilé de George V et d'une certaine résistance de la population. « Roadways » explorait, pour sa part, le réseau routier qui se développait à travers le pays et mettait particulièrement en avant les conducteurs de la GPO, dont le sérieux était mis en contraste avec celui moindre prêté au reste des chauffeurs routiers. Quant à « Coal Face », dont il réalisa uniquement le montage, il s'agissait d'un court-métrage d'une vingtaine de minutes suivant des mineurs de charbon ; le ton y était très didactique, les plans faisant la part belle à la puissance mécanique et industrielle des usines. Cependant, la souffrance physique des mineurs, la frénésie de l'extraction et du traitement du minerai apparaissait clairement à la fois dans le commentaire et dans les images que Coldstream soutint par des accélérations du montage, alternant visages de mineurs et plans sur les machines.

---

129 STEPHENS (CHRIS), STOUT (KATHARINE) [édité par], « Art and the 60s - This Was Tomorrow », éd. Tate Publishing, 2004, p. 31.

130 GPO pour *General Post Office* : la direction générale des postes fut pendant longtemps en charge des question des communications et télécommunications.

Sans doute ces éléments participaient-ils de cette tendance réaliste dans son propre travail, une tendance qui exista à Slade mais qui n'y fut pas un obstacle à d'autres genres ou courants artistiques, dont le Pop Art au début des années 1960, que Coldstream lui-même encourageait sans toutefois les pratiquer.<sup>131</sup>

De ce point de vue, Coldstream fit preuve d'une ouverture d'esprit remarquable qui illustrait le caractère multiple de son époque : la tendance évoquée plus haut d'un retour à des représentations nationales, à une culture « insulaire » en lien avec la perte de prestige et de puissance culturelle du Royaume-Uni n'excluait pas nécessairement les pratiques artistiques modernes, de la même façon que la modernité ne se résumait pas au Pop Art et, un peu plus tard, à la musique des Beatles ; il existait tout un panel d'attitudes et de conceptions qui cohabitaient et, bien qu'elles puissent avoir occasionnellement été antagonistes dans leurs visées, elles illustraient des pans différents mais complémentaires des états d'esprit qui co-existaient au Royaume-Uni à cette époque.

Le réalisme en peinture, s'il trouvait un sursaut d'importance avec la mouvance néo-romantique et l'insistance à la description de sujets visuellement britanniques, avait son pendant au cinéma : le mouvement documentaire des années 1930 devait vivre une resurgence à partir du milieu des années 1950 d'abord dans les programmes indépendants intitulés « Free Cinema », soutenus par le British Film Institute entre 1956 et 1959, puis, au début des années 1960, dans une série de films aux thèmes sociaux dont les réalisateurs étaient, pour la majorité, issus des programmes « Free Cinema ».

Parmi les cinéastes ayant travaillé à la fondation des programmes « Free Cinema », il faut citer en particulier Lorenza Mazzetti (née en 1928) pour qui la Slade School of Fine Art et William Coldstream furent décisifs dans la possibilité qu'elle eut à la fois de réaliser ses premiers films et de s'extraire de la précarité dans laquelle elle avait souvent vécu jusqu'alors. Italienne de naissance, Mazzetti avait vu une partie de sa famille exécutée par les nazis en 1944<sup>132</sup> puis avait quitté l'Italie pour l'Angleterre au début des années 1950.<sup>133</sup>

---

131 LAUGHTON (BRUCE), « William Coldstream », éd. Yale University Press, 2004, p. 222.

132 Le massacre eut lieu alors que les forces nazies recherchaient son oncle, Robert Einstein, cousin du physicien du même nom. Ne parvenant à le trouver, sa famille fut tuée. Lorenza Mazzetti survécut, ainsi que sa sœur jumelle, car elles ne portaient pas le même nom. Voir : MAZZETTI (LORENZA), « London Diaries », éd. Zidane Press, 2018.

133 La date exacte n'est pas précisée dans « London Diaries », ouvrage autobiographique où elle relate son expérience britannique.

En Angleterre, elle connut une assez longue errance : initialement employée dans une ferme dont elle se fit renvoyer assez rapidement, elle occupa diverses positions précaires et fut un temps sans domicile fixe. Son expérience londonienne fut également marquée par la violence et les agressions sexuelles récurrentes ; dans ces conditions, la possibilité qu'elle eut d'intégrer Slade apparaît particulièrement improbable. Dans l'ouvrage qu'elle consacra à ces années, Mazzetti raconta sa rencontre avec William Coldstream de la façon suivante :

« Je décide que je ne peux pas passer ma vie à faire la vaisselle. Je rassemble les dessins que je faisais obsessivement la nuit et les apporte à Slade School of Fine Art, à University College London, pour assister à leurs cours. En arrivant, je me présente. Une jeune femme flegmatique et très polie m'accueille et, en souriant, m'informe des diverses raisons pour lesquelles je ne peux pas m'inscrire. Premièrement, l'année scolaire commence le lendemain et je n'ai pas fourni les documents nécessaires pour mon admission. Deuxièmement, je n'ai pas passé les examens préliminaires ni rempli les formulaires d'inscription. Troisièmement, mon anglais n'est pas suffisant pour postuler, et avec un nouveau sourire, elle m'invite à partir.

[...] Je commence à crier que j'ai le droit de parler au directeur avant de partir. [...] Finalement, une porte s'ouvre et un homme extrêmement fin en bras de chemise, portant des bretelles et des protège-manches noirs comme ceux des banquiers du XIX<sup>e</sup> siècle s'enquiert de la raison du chahut.<sup>134</sup> »

L'homme en bretelles était William Coldstream. Il accepta de recevoir Mazzetti et d'étudier les dessins qu'elle avait amenés. À la suite de cet entretien informel, Coldstream lui offrit d'intégrer Slade dès le lendemain.

---

134 « *I decide that I can't spend my life washing dishes. I gather the drawings I've been obsessively making at night and bring them to the Slade School of Fine Art at University College London, to attend their classes. I arrive and introduce myself. A very poised and well-mannered young lady greets me, and with a smile informs me of the various reasons why I can't enrol in the college. To begin with, the academic year starts on the following day and I haven't completed the necessary requirements for admission. Secondly, I haven't taken the preliminary exam or filled out an application. Thirdly, my English is inadequate for admission, so with another smile she asks me to leave. [...] I start shouting that I have a right to see and speak to the director before I leave. [...] Finally a door opens and an extremely thin fellow in shirtsleeves, wearing braces and black over-sleeves like the ones used by 19<sup>th</sup>-century scribes, inquires as to the reason for the mayhem.* » in MAZZETTI (LORENZA), « London Diaries », p. 45 – 46.

L'école devait être pour Mazzetti un tremplin vers le début de sa carrière de cinéaste et lui permettre de rencontrer, outre ses co-étudiants et professeurs parmi lesquels il faut citer Michæl Andrews et Eduardo Paolozzi, qui joueront tous deux dans ses deux premiers films, ainsi que Lucian Freud et l'historien de l'art Rudolf Wittkower, qui enseignaient tous deux à Slade pendant le cursus de Mazzetti.

À Londres, Lorenza Mazzetti avait conservé avec elle une version de « La Métamorphose » de Franz Kafka et c'est ce roman qu'elle voulut d'abord adapter. Slade possédait de l'équipement de tournage qu'elle raconta avoir découvert par hasard dans une salle sur laquelle figurait l'intitulé « Film Club » et avoir, par la suite, nourri un profond désir de s'emparer du matériel pour tourner.<sup>135</sup> Ce premier film, intitulé « K » (1953) fut tourné en secret. Au moment de faire développer les pellicules, Mazzetti fit adresser la facture du laboratoire à University College London : plutôt que la renvoyer lorsque l'administration de l'école eut prit connaissance de la fraude, William Coldstream lui proposa de projeter le film aux étudiants de l'école : s'ils appréciaient, alors l'école n'engagerait aucune poursuite.<sup>136</sup> La projection fut un succès et Coldstream présenta Lorenza Mazzetti à Denis Forman, le jeune directeur du British Institute, qui lui donna rendez-vous pour le lendemain ; Mazzetti devait lui proposer le synopsis d'un autre film que le BFI se chargerait de produire.

S'il n'existait pas de lien particulier entre « K » et le propre style de William Coldstream, le second film que réalisa Mazzetti, « Together » (1956), sans être à proprement parler un travail documentaire, s'ancrait dans une esthétique réaliste et sans fard dont les lieux de tournage — en particulier l'East End de Londres et sa population ouvrière — n'étaient pas sans rappeler l'esthétique industrielle de ceux qui apparaissaient, vingt ans plus tôt, dans « Coal Face ». Néanmoins, il ne semble pas avoir existé de lien de causalité entre le travail de Coldstream et celui de Mazzetti, simplement peut-on observer une convergence qui devait trouver son aboutissement dans le rôle d'intermédiaire que Coldstream joua entre le British Film Institute et la cinéaste.

Dans « London Diaries », Lorenza Mazzetti ne fait pas état de la conception de « Together », simplement qu'elle amena à Denis Forman, le lendemain de leur rencontre, le synopsis d'une page qu'il lui avait demandé d'apporter.

---

<sup>135</sup> MAZZETTI (LORENZA), « London Diaries », p. 50.

<sup>136</sup> *Ibid.* p. 67 – 72.

La fiche technique du film telle que proposée aujourd’hui par le BFI, ainsi que l’ouverture du générique font cependant mention de « Together » respectivement comme étant l’adaptation d’une histoire écrite par Denis Horne et une co-réalisation avec ce dernier.<sup>137</sup>

« Together » raconte la vie de deux hommes sourds et muet, joués par Eduardo Paolozzi et Michael Andrews, leur difficulté à exister au sein d’un monde qui n’a que peu conscience d’eux et que leur condition les empêche d’intégrer tout à fait. Le début du film met en avant une profonde intimité qui paraît les lier : insensibles aux bruits des grues et des péniches qui remontent la Tamise — que le spectateur ne perçoit pas davantage, la plupart du temps —, ils ne prennent conscience des railleries des bandes d’enfants qui jouent dans les terrains vagues que lorsque ceux-ci entrent dans leur champ de vision et que le personnage joué par Paolozzi tente de les saisir ; ces groupes d’enfants et les habitants de l’East End avaient beaucoup marqué Mazzetti lorsqu’elle parcourait Londres à la recherche de lieux de tournage, et elle les intégra au film en écho à sa propre impression.<sup>138</sup> La relation entre les deux personnages joués par Andrews et Paolozzi est construite comme une relation de couple assez fusionnelle en ce qu’ils n’ont personne d’autre au monde : les scènes récurrentes de repas avec leurs propriétaires et leurs enfants, ainsi que les sorties au pub les placent chaque fois en marge du reste des personnages dont ils ne comprennent pas les paroles, lorsque ceux-ci s’adressent à eux, et dans les activités desquels ils ne peuvent espérer s’intégrer — l’accent est mis, dans les séquences se déroulant dans un pub, sur la danse et le jazz, deux divertissements auxquels ils n’ont pas accès et dont ils paraissent ne pas vraiment avoir conscience.

La narration demeure relativement sommaire et très contemplative : la caméra suit les deux protagonistes dans leurs activités quotidiennes, s’attache à filmer leurs échanges et à mettre en relief le fossé qui les sépare du reste de la société, mais il n’y a pas d’intrigue à proprement parler. Le film se clôt sur une note tragique : alors que les deux personnages discutent, assis sur le garde-corps d’un pont, Paolozzi s’éloigne. Un groupe d’enfants surprend Michael Andrews, qui est assis sur le garde-corps, et le font tomber dans le canal en contrebas. Il s’y noie, incapable d’attirer l’attention de Paolozzi lorsque ce dernier revient.

La construction de « Together » explique certainement l’incertitude qui règne autour de sa catégorisation.

---

**137 Voir :** <http://www.screenonline.org.uk/film/id/439078/index.html>

**138 MAZZETTI (LORENZA), « London Diaries », p. 76.**

Le British Film Institute en parle comme étant un « semi-documentaire montrant la vie dans l'East End à travers la vie de deux sourds-muets. »<sup>139</sup> « Together » est une œuvre de fiction tournée à la façon d'un documentaire, avec la volonté de représenter fidèlement les habitants de l'East End de Londres tels que Mazzetti les a rencontrés — le film leur est d'ailleurs dédié, dans le générique d'ouverture. La présence des habitants du quartier est d'ailleurs très remarquable dans le film : des enfants aux ouvriers en passant par les habitués du pub, Mazzetti filme la vie quotidienne ; c'est au sein de cette vie quotidienne qu'elle vient intégrer une fiction et, en ce sens, que le caractère « semi-documentaire » du film prend tout son sens. « Together » apparaît alors être la combinaison de deux films distincts : d'une part une narration fictionnelle dont le cadre géographique importe peu et que l'on pourrait transposer sans mal dans n'importe quelle autre ville, et d'autre part un travail de mise en scène minutieux et descriptif qui transforme l'East End, ses paysages industriels et ses habitants en un deuxième sujet. De plus, le cadre de vie des deux protagonistes — une petite chambre sans eau courante qu'ils louent, les terrains vagues labourés par les bombardements de la Seconde guerre mondiale, les visites au pub où la musique jazz a, en effet, pris racine dans les habitudes des britanniques —, parce qu'il n'est pas reconstruit en studio ni joué par des figurants, offre un aperçu de grande valeur de ce que la vie dans l'East End pouvait être en 1956.

Le British Film Institute devait avoir un rôle majeur dans le développement du cinéma indépendant et documentaire de la deuxième moitié des années 1950, un développement dans lequel Lorenza Mazzetti s'inscrivit avec « Together », qui devait figurer la même année à l'affiche du premier programme « Free Cinema ». Alors qu'elle s'occupait du montage du film, dans les locaux du BFI, Denis Forman lui recommanda de se faire épauler par Lindsay Anderson. Anderson était, depuis la fin des années 1940, un jeune critique et cinéaste qui avait rejoint le BFI au tournant des années 1950 ; Forman avait pris la direction de l'institut en 1949 et avait donné à l'institution une évolution et un rajeunissement notables. Il avait notamment relancé le magazine *Sight & Sound* que les pénuries de la guerre avaient interrompu. À *Sight & Sound*, Anderson, Karel Reisz et Tony Richardson — bien qu'Anderson soit de très loin le plus actif — développèrent une ligne critique dont l'objet principal était de ramener dans la production cinématographique britannique des problématiques contemporaines et réalistes ; ils reprochaient en particulier au cinéma grand-public de leur époque de se montrer trop consensuel et de détourner le regard des questions sociales.

---

139 Voir : <http://www.screenonline.org.uk/film/id/439078/index.html>

L'intégration de « Together » dans le premier programme « Free Cinema » apparaît alors comme logique et permet de souligner le rôle qu'eut British Film Institute pendant la direction de Denis Forman dans la promotion à la fois d'une cinématographie indépendante, mais également d'une approche à vocation réaliste et sociale qui devait trouver son aboutissement à partir de 1959, lorsque les cinéastes ayant porté le premier des six programmes Free Cinema purent se consacrer à leurs premiers longs-métrages que l'on a souvent réunis comme faisant partie du genre *Kitchen Sink Realism*.

William Coldstream devait également s'impliquer au sein de l'administration du British Film Institute, au cours des années 1960. Le BFI poursuivait des objectifs d'éducation et d'élévation du goût du public : de la Workers' Educational Association à Open University, en passant par la volonté portée par Coldstream de faire entrer les cursus artistiques dans le même cadre académique que n'importe quelle autre discipline enseignée à l'université, il apparaît que le caractère vertical et utilitaire des politiques artistiques, culturelles et éducatives demeure essentiel à cette époque.

L'intégration de plus en plus marquée des arts et du cinéma au sein du cadre universitaire devait également avoir des conséquences sur le parcours des cinéastes : le British Film Institute avait été longtemps un creuset pour le développement d'un cinéma en marge des grandes productions portées notamment par J. Arthur Rank ; en 1971, l'ouverture de la National Film School et le développement marqué de phénomènes de contre-culture commença à remettre en question le rôle du BFI en tant que place-forte du cinéma d'auteur au Royaume-Uni. De plus en plus, la pratique cinématographique s'apprenait maintenant à l'université, et les financements toujours incertains du BFI rendait difficile la production d'un premier long-métrage commercial pour un jeune cinéaste au début des années 1970.<sup>140</sup>

---

140 DUPIN (CHRISTOPHE), NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933 - 2000 », p.197.

## **Le British Film Institute**

La position du British Film Institute (BFI) au sein de la production cinématographique au Royaume-Uni fut, dès sa fondation, assez particulière pour deux raisons au moins. Premièrement, il s'agissait d'une institution fortement liée aux politiques publiques et porteuse, au départ, d'un projet d'éducation populaire par le biais du médium cinématographique. Le deuxième point qui semble avoir été spécifique au BFI est, paradoxalement à son ses liens avec les politiques publiques, qu'il se fit le support, après la Seconde guerre mondiale, d'une production filmique indépendante, engagée et réaliste. D'autre part, le British Film Institute avait été investi d'un rôle de conservation du patrimoine audiovisuel au sens le plus large et, lorsque la télévision prit réellement son essor au milieu des années 1950, ce fut le British Film Institute qui s'attela à la préservation des bandes magnétiques et des bobines de pellicule qui contenaient les archives des émissions et films diffusés à la télévision.

Comme évoqué assez longuement jusqu'ici, le caractère éducatif des arts et du cinéma en particulier fut, pour le Royaume-Uni, un enjeu politique et social majeur qui fut d'autant plus remarquable que son rôle central et son importance toujours réaffirmée par les pouvoirs publics remontaient au XIX<sup>e</sup> siècle au moins et se poursuivit de façon ininterrompue — quoiqu'avec des incarnations parfois différentes — pendant les soixante ou soixante-dix premières années du XX<sup>e</sup> siècle. Le caractère institutionnel du British Film Institute devait se fixer pendant la première moitié des années 1960 : le retour des Travailleurs au pouvoir avec l'élection de Harold Wilson eut pour conséquence un rattachement du BFI, pour la première fois de son histoire, à un ministère particulier : celui des arts, sous la tutelle de Jennie Lee.<sup>141</sup> En tant que membre du gouvernement de Wilson, Jennie Lee avait en travaillé à la concrétisation du projet d'Open University souhaité par le premier ministre. Bien que le projet ait été avant tout un objectif qui importait très personnellement à Wilson, Lee portait elle aussi le souci, maintenant de récurrent, de diffusion de l'art et de la culture au plus grand nombre — « l'art pour le peuple » — ce qui signifiait pour elle les beaux-arts, l'opéra ou les ballets de danse.

---

141 DUPIN (CHRISTOPHE), NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933 - 2000 », p. 102 – 103.

Elle ne semblait que peu encline à considérer le cinéma en tant que médium artistique à part entière mais, à l'instar des projets initiaux de la Commission on Educational and Cultural Films de 1929, Jennie Lee approuvait entièrement l'emploi du cinéma comme un vecteur de l'art et de la culture — que l'on doit donc entendre ici comme excluant le cinéma — pour le plus grand nombre, c'est à dire, pour l'essentiel, les britanniques résidant en-dehors de Londres.<sup>142</sup>

Néanmoins, les objectifs d'ouverture culturelle que promouvait Lee, bien qu'empreints des mêmes considérations élitistes que celles qui animaient les politiques culturelles à l'époque victorienne, eurent pour le British Film Institute des conséquences importantes. Le BFI était une institution londonienne, le National Film Theatre (NFT), dont il avait hérité après le Festival of Britain de 1951 était une salle londonienne également, et le magazine de cinéma qu'il éditait, *Sight & Sound*, traitement pour l'essentiel des films projetés dans le Est End de Londres ; il en allait de même pour les services d'archives, la documentation *etc.*<sup>143</sup> À l'inverse, le souci d'ouverture des arts et de la culture au plus grand nombre exprimé par Jennie Lee se focalisait très particulièrement sur la population qui ne résidait pas dans la capitale anglaise. Pour le BFI, ces projets prirent notamment la forme d'une expansion régionale à travers la fondations de salles régionales : les Regional Film Theatres (RFT).

Il ne faudrait cependant pas déduire de cette politique d'ouverture que l'accès aux salles de cinéma était une possibilité réservée exclusivement aux londoniens ou à ceux qui habitaient la banlieue de la capitale. La géographie des salles de cinéma en Angleterre, leur taille et leur public, si elle a connu de grands bouleversements tout au long du *xx<sup>e</sup>* siècle, fut un phénomène national dès le départ. Les salles furent d'abord des établissements locaux avec un nombre de sièges relativement faible — par rapport au développement contemporain de salles gigantesques pouvant accueillir jusqu'à deux mille spectateurs.<sup>144</sup>

---

142 DUPIN (CHRISTOPHE), NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933 - 2000 », p. 103.

143 *Ibid.*, p. 104.

144 HANSON (STUART), « From Silent Screen to Multi-Screen - A History of Cinema Exhibition in Britain Since 1896 », éd. Manchester University Press, 2007, p. 60 – 61.

Au cours des années 1930, ces petites salles furent progressivement concurrencées par des établissements plus importants, implantés dans les pôles urbains de plus grande taille ; ce furent néanmoins les salles moyennes, entre cinq cents et mille places, qui souffrirent le plus de ce changement structurel.<sup>145</sup> Le public connut également une augmentation progressive, quoiqu'elle ne fut pas, dans les années 1930, aussi importante que ce que l'on observe après la guerre ; d'autre part, le public était largement issu de la classe ouvrière. En particulier, les spectateurs venant de la classe ouvrière, et surtout les jeunes urbains, étaient les plus susceptibles de se rendre plusieurs fois par semaine au cinéma, qui apparaît dès lors comme un loisir populaire et particulièrement abordable.<sup>146</sup>

Les études et rapports, notamment par le biais de la campagne sociologique Mass-Observation, relatifs à la fréquentation des salles de cinéma par les britanniques sont nombreux ; en 1943, par exemple, on estimait à 32 % de la population les spectateurs se rendant au cinéma une fois ou plus par semaine.<sup>147</sup> Cependant, les films commerciaux, qui constituaient la majeure partie de ce qui était projeté dans les salles, avait inquiété dès la fin des années 1920 certains intellectuels et organismes publics dont la Commission on Educational and Cultural Films est un exemple important. La faible qualité intellectuelle prêtée aux films projetés était une critique récurrente et, bien que des salles plus spécialement pensées pour dispenser une programmation de « qualité » aient été fondées dès la fin des années 1920, elles étaient principalement situées à Londres et attiraient un public urbain, éduqué et, au minimum, issu de la classe moyenne professionnelle.<sup>148</sup>

Le caractère urbain de la grande majorité du public des cinémas fut un facteur déterminant après la guerre pour expliquer le déclin dans la fréquentation des salles et, du fait de ce déclin, l'émergence d'un sentiment de vide à combler de la part du gouvernement et du British Film Institute. En 1947, le « Town and Country Planning Act » avait engagé une politique de destruction des bidonvilles (*Slum clearance*) et poussé progressivement les populations ouvrières à la marge des agglomérations.<sup>149</sup>

---

145 HANSON (STUART), « From Silent Screen to Multi-Screen - A History of Cinema Exhibition in Britain Since 1896 », p. 61.

146 *Ibid.*, p. 66 – 67.

147 *Ibid.* p. 67.

148 *Ibid.* p. 77 – 78.

149 FAIRE (LUCY), JANCOVICH (MARK), STUBBINGS (SARAH), « The Place of the Audience - Cultural Geographies of Film Consumption », éd. BFI Publishing, 2003, p. 143.

On estime à un tiers la réduction de la population dans le centre des villes<sup>150</sup> ; le déplacement se fit au bénéfice des banlieues en plein essor dans les décennies qui suivirent la guerre et que le cinéma s'employa, au début des années 1960, à mettre en scène de façon récurrente — on peut en particulier penser à « Saturday Night and Sunday Morning » de Karel Reisz (1960) où la séquence finale dévoile au spectateur un grand ensemble résidentiel en cours de construction.

L'explication la plus courante quant à la baisse de la fréquentation des salles de cinéma à partir de la deuxième moitié des années 1950 incrimine très largement la télévision : l'avènement de la télévision commerciale et la démocratisation du poste de télévision comme faisant partie de l'équipement commun d'un grand nombre de britanniques, et plus seulement d'une minorité particulièrement aisée comme c'était le cas quelques années auparavant, a été interprété comme l'évènement central de cette baisse de fréquentation. Pourtant, le déplacement de la population qui formait l'essentiel du public des salles de cinéma — en particulier des salles locales aux tarifs peu élevés — du centre des villes vers la périphérie est un facteur qui apparaît au moins aussi important, sinon davantage décisif. Étonnamment, la réaction des exploitants de salles ne fut pas de relocaliser leurs cinémas en fonction des mutations urbaines : à l'inverse, le parti pris fut celui de la surenchère technique et formelle sans que cela ne parvienne à contrecarrer la perte de spectateurs.<sup>151</sup> D'autre part, si le Royaume-Uni demeura soumis à un régime de rationnement jusque dans la première moitié des années 1950, 1955 est perçu comme un tournant vers davantage de prospérité : si l'on conjugue une certaine reprise économique avec les flux de population vers l'extérieur des agglomérations, alors on observe également une forme d'ascension sociale pour des familles qui appartenaient auparavant à la classe ouvrière ; un tel changement social devait également avoir un impact sur le type de divertissements et de médias pratiqués par la population.<sup>152</sup> De plus, les taxes imposées sur les billets d'entrée, bien qu'elles soient à la baisse, avaient eu pour effet de faire augmenter le prix des billets, éloignant davantage encore le cinéma du statut de loisir accessible et populaire qu'il possédait jusqu'alors.<sup>153</sup>

---

150 FAIRE (LUCY), JANCOVICH (MARK), STUBBINGS (SARAH), « The Place of the Audience - Cultural Geographies of Film Consumption », p. 143.

151 *Ibid.*

152 *Ibid.*, p. 147.

153 *Ibid.*, p. 134.

Avec ces éléments à l'esprit, il devient plus aisé de comprendre la chute brutale que l'on observa dans la fréquentation des cinémas britanniques à partir de 1946, qui fut le pic de fréquentation des salles à cette période, avec 1635 millions d'admissions annuelles. La baisse fut notable tout au long de la première moitié des années 1950, passant à 1100,80 millions d'admission par an en 1956. En 1960, ces dernières n'étaient plus que de 500,80 millions et de 237,30 millions en 1968<sup>154</sup> : en à peine plus de vingt ans, la fréquentation fut divisée par six.

Il semble y avoir eu une mécompréhension des causes de la baisse de la fréquentation de la part des exploitants de salles et des compagnies de distribution. Si la surenchère technique évoquée plus haut fut une première réponse commune au Royaume-Uni et aux États-Unis — par exemple en diffusant des formats comme le CinemaScope qui ne pouvaient être reproduits à la télévision — il y eut cependant une forme de fatalisme devant cette baisse de la fréquentation, et les deux plus grandes sociétés de distribution au Royaume-Uni, la Rank Organisation et Associated British Picture Corporation (ABPC) se mirent, au tournant des années 1960, à transformer leurs salles en lieux de divertissements consacrés à des activités diverses mais résolument éloignées du cinéma ; le bowling et les salles de bingo et de danse avaient remplacé les écrans et les sièges dans certaines des plus grandes salles du pays pour palier à leur abandon progressif : Rank ouvrit à cette occasion la franchise Majestic Ballroom pour réunir ses cinémas transformés en salles de danse et ABPC ouvrit en 1960 sa première piste de bowling en lieu et place du cinéma Super de Stamford Hill, à Londres. De façon intéressante, les vedettes du grand écran qui étaient alors sous contrat avec ABPC furent parfois employées à la promotion de ces cinémas transformés.<sup>155</sup>

Les mentions du British Film Institute relatives à ces événements sont presque absentes et, si une telle mise à l'écart du BFI peut paraître étonnante en ce que l'institut semblait incarner le versant institutionnel de l'industrie cinématographique, cela semble plutôt révéler le rôle très marginal et parfois anachronique qui lui incombait. Les géants financiers et industriels qu'étaient Rank et ABPC luttèrent pour éviter que l'intégralité de leurs parcs de salles ne ferme conséquemment à la baisse de la fréquentation tandis que le British Film Institute s'inquiétait avant tout de la qualité des films proposés au public et de l'édification du goût de ce dernier.

---

154 Chiffres tirés de : DYJA (E.), « BFI Film and Television Handbook 2003 », éd. British Film Institute, 2002, cités par HANSON (STUART), « From Silent Screen to Multi-Screen - A History of Cinema Exhibition in Britain Since 1896 », p. 93.

155 *Ibid.*, p. 117 – 118.

Sans doute fallait-il lire dans les objectifs du British Film Institute la combinaison de différents facteurs qui lui étaient propres. Le BFI était une fondation dans laquelle où le gouvernement britannique avait joué un rôle important. L'implication du gouvernement fut renouvelée lorsqu'il fut question de la politique d'expansion régionale de l'institut et Jennie Lee, alors ministre des Arts dans le gouvernement de Harold Wilson, intervint personnellement. Le caractère institutionnel et non pas industriel du BFI le plaçait dans une optique diamétralement opposée à celle qui présidait aux réseaux de production et de distribution qu'étaient la Rank Organisation et APBC ; il semble dès lors possible d'envisager que les questions de rentabilité financière de l'institut, dont le financement émanait pour une grande partie d'un budget alloué par le gouvernement, n'étaient pas une priorité. En fait, le budget alloué au BFI dépendait largement des projets que ce dernier portait : aussi, il paraît logique qu'il ait poursuivi une politique d'expansion régionale et d'ouverture de salles à une époque où la fréquentation de ces dernières poussait Rank et APBC à les reconvertir ; le projet était suffisamment important pour justifier que l'on dote l'institut d'un budget important.

L'héritage des politiques publiques éducatives et culturelles que portait le BFI doit aussi être pris en considération, de même que le parcours individuel de certains de ses membres. Au moment de sa fondation, en 1933, le British Film Institute émanait de la Commission on Educational and Cultural Films qui, elle-même, était l'application nationale d'un projet porté par les Nations Unies. Cela plaçait dès le départ le rôle du BFI à part de celui de l'industrie cinématographique et, de ce fait, à part du caractère de divertissement que l'on prêtait au médium cinématographique. À partir de 1949, le BFI entama une période de réforme importante sous la direction de Denis Forman, qui s'employa notamment à rajeunir l'institut. On constate cependant qu'en dépit de ces réformes et des résultats artistiques qu'elles permirent — les six programmes « Free Cinema », en particulier — le souci de la « qualité » et de l'élévation du goût du public britannique demeuraient des problématiques centrales dans la rhétorique des membres de l'institut et de son extension journalistique, *Sight & Sound*.

Le Royaume-Uni n'était pas, en Europe, le seul pays à connaître une poussée pour un « cinéma de qualité », mais la spécificité du cas britannique était l'inscription d'une telle démarche dans des objectifs de transmission culturelle verticaux anciens et portés par d'autres médias que le cinéma.

Un autre point qui semble avoir été une spécificité britannique, relativement aux questions de « qualité », fut qu'en-dehors des intellectuels et politiques s'inquiétant de la culture de masse en ce qu'elle était un vecteur d'américanisation de la société, les cinéastes qui s'emparaient des questions de qualité et de goût du public s'attaquaient essentiellement à ce qu'ils considéraient être une tendance consensuelle, édulcorée et frileuse du cinéma au Royaume-Uni. Ce qu'ils reprochaient surtout à la production nationale était de refuser, selon eux, de s'emparer de thématiques et de questions actuelles, notamment si celles-ci avaient trait à des problèmes sociaux. Au sein du British Film Institute, cette critique se fit majoritairement par la voix des cinéastes fondateurs des programmes « Free Cinema » : Lindsay Anderson, Lorenza Mazzetti, Karel Reisz et Tony Richardson. Le qualificatif encore admis aujourd'hui pour regrouper cette catégorie de films est « *middlebrow* »<sup>156</sup>, un terme qui renvoie à un caractère propre aux idées et conceptions de la classe moyenne.

Il est, à ce titre, important de ramener ces considérations à ce qui motiva le soutien du gouvernement Travilliste pour l'expansion régional du British Film Institute. En tant que ministre des arts, Jennie Lee reprenait la position qui avait été, depuis l'époque victorienne au moins, celle des élites éduquées au Royaume-Uni et qui consistait en la transmission de références culturelles et artistiques au reste de la population par les différents médiums qu'offrait chaque époque ; le XIX<sup>e</sup> siècle fut le temps des musées et des bibliothèques publiques et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle fut celle du cinéma. L'après-guerre vit une reprise de ces questions transposées spécifiquement au cas de la télévision — et de la radio, puisque la BBC fut le premier organisme autorisé à diffuser des programmes télévisés.

La politique d'expansion et la position personnelle de Jennie Lee sur ces questions apparaissent alors être dans la directe continuité de ces éléments : l'art et la culture qu'elle entendait transmettre au plus grand nombre, notamment en soutenant les projets du British Film Institute, recouvraient les beaux-arts, le ballet, le théâtre ou la musique classique.<sup>157</sup>

---

156 Ce terme péjoratif est encore largement employé aujourd'hui pour décrire ce qui s'apparente au goût de la classe moyenne en dépit d'une origine raciste : la triade « *lowbrow* », « *middlebrow* » et « *highbrow* » étant tiré des théories de la phrénologie, une pseudo-science qui pensait établir une hiérarchie raciale par l'étude de la forme des crânes humains.

157 DUPIN (CHRISTOPHE), NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933 - 2000 », p. 103.

En d'autres termes, le caractère divertissant de l'expérience cinématographique fut, de façon assez logique si l'on tient compte des origines du British Film Institute, évacuée de la même façon qu'il semble que la musique et les arts graphiques *pop* n'aient pas fait partie de ce que Lee jugeait digne d'intégrer le domaine des arts.

Le British Film Institute n'avait cependant pas attendu l'élection du gouvernement de Harold Wilson pour se soucier de concrétiser ses propres objectifs culturels et éducatifs. Si la conception du médium cinématographique comme un art à part entière ne fut pas toujours au cœur des idées du BFI — une position qui devait provoquer la démission de sa secrétaire Olwen Vaughan en juin 1945<sup>158</sup> — l'arrivée de Denis Forman en 1949 et, à son invitation, des futurs cinéastes du « Free Cinema » permirent à l'institut d'amorcer un tournant dont devaient découler à la fois une position renouvelée sur le cinéma en tant qu'expression artistique et sur sa mission d'éducation du goût du public à travers les films.

La fin des années 1940 avait également vu le British Film Institute être concurrencé par d'autres organismes qui prétendaient aux mêmes missions que celles qu'il s'était fixées : assurer la conservation du patrimoine cinématographique en mettant en place un fonds d'archives, faire la promotion du médium cinématographique auprès du public et s'attacher à la classification et au commentaire des films.<sup>159</sup> C'est dans ce contexte que fut fondée la British Film Academy (BFA) qui devait, par la suite, devenir la British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) : la BFA réunissait un panel impressionnant de professionnels du cinéma parmi lesquels de nombreux réalisateurs reconnus — David Lean, Michaël Powell, Emeric Pressburg, Anthony Asquith, Carol Reed, Alexander Korda, entre autres.<sup>160</sup> La British Film Academy se donnait pour mission d'encourager le caractère créatif du cinéma en Grande-Bretagne tout en établissant autour de son activité un pôle documentaire destiné à servir au chercheurs intéressés par l'histoire du cinéma.<sup>161</sup>

Le projet initial de la BFA fut finalement revu à la baisse mais la fondation même de l'organisme établissait un contexte d'incertitude quant au rôle et à l'avenir du British Film Institute et de ses missions initiales.

---

158 DUPIN (CHRISTOPHE), NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933 - 2000 », p. 25.

159 *Ibid.*, p. 26.

160 *Ibid.*

161 *Ibid.*, p. 27.

Les réformes portées par Denis Forman doivent également être incluses dans ce contexte particulier. Néanmoins ce furent surtout les futurs membres fondateurs des programmes « Free Cinema » qui se firent les porte-voix d'une volonté de changement tant dans la manière dont était abordé le cinéma que dans sa mise à disposition du public, à la fois sur le fond et dans la forme.

Si le British Film Institute se plaçait, en tant qu'institution, dans la continuité d'une politique culturelle et éducative à l'échelle du pays, la problématique principale soulevée par la nouvelle équipe formée autour de Denis Forman était concernait davantage les débats relatifs au caractère artistique du cinéma. À nouveau, ce furent, pour l'essentiel, les membres fondateurs des programmes « Free Cinema » qui se placèrent au cœur des ces débats. En fait, ils avaient déjà débattu de ces questions avant même d'être invités à rejoindre la rédaction de *Sight & Sound*, notamment dans le magazine étudiant *Sequence*.

Lindsay Anderson avait été — et demeura — le plus prompt à s'exprimer par le biais de la critique. Depuis 1947, il écrivait dans le journal de cinéma étudiant *Sequence*, alors qu'il était lui-même étudiant à Oxford. *Sequence* accueillait en fait une partie importante des jeunes critiques qui formèrent la nouvelle rédaction de *Sight & Sound* après la nomination de Denis Forman. Dans le deuxième numéro, daté de l'hiver 1947, Anderson faisait le constat d'un maintien du cinéma dans un unique rôle de divertissement ; selon lui, la faute n'en incombait pas tant à l'industrie cinématographique qu'au public :

« Pour la plupart des gens, autant l'admettre maintenant, le sujet ne semblera pas être d'une grande importance — ni même d'une signification quelconque. Nos critiques les plus progressistes nous expliquent régulièrement comment le goût du public s'améliore, comment la masse des spectateurs de cinéma ne se satisfait plus uniquement des habituelles puérités de Hollywood et d'Elstree. Il est sans doute vrai qu'un film intelligent et d'une certaine qualité artistique peut espérer, aujourd'hui davantage qu'il y a dix ans, toucher un public plus large, mais l'amélioration du goût demeure exaspérément graduelle. Il n'y a pas eu de révolution. La plupart des gens ne demande pas mieux du cinéma qu'il leur fournisse un divertissement léger [...] »<sup>162</sup>

---

162 « *To most people, we may as well admit at one, the subject will not seem one of any importance— hardly, even, of any meaning. Our more forward-looking critics are always telling us how public taste is improving, how the film-going masses are no longer content with the traditional puerilities of Hollywood and Elstree. It is probably true tant an intelligent, artistically good film can hope for a larger public than*

Ainsi, le climat était-il déjà largement propice aux idées qui sous-tendirent, à partir de 1964, les projets d'expansion régionale du British Film Institute et les propres idées de Jennie Lee. Plus globalement, on observe un maintien étonnant du caractère utilitaire des arts au Royaume-Uni ; dès lors que la possibilité de toucher un public large exista, le médium semblait devoir servir à l'édification populaire. Les idées exprimées par Anderson permettent aussi d'appuyer encore le caractère multiple du rapport à l'art et à la culture après la guerre : au tournant des années 1960, le discours des membres du « Free Cinema » — Anderson en tête — demeurait le même alors même que le Pop Art britannique prenait son essor et que l'Independent Group embrassait la culture de masse et ses différentes formes d'expression comme faisant partie intégrante de l'époque, sans qu'il y ait de besoin d'imposer aux arts une quelconque hiérarchie. De ce point de vue, autant le British Film Institute que le gouvernement et les cinéastes du « Free Cinema » firent preuve d'une attitude conservatrice d'autant plus étonnante qu'eux-mêmes se voyaient en opposition à la société contemporaine et à une forme de culture « de classe moyenne » qu'il s'agissait de combattre au profit d'un cinéma indépendant et soucieux des problématiques sociales de son temps.

Il existait un caractère très personnel dans ce qu'Anderson et l'équipe des programmes « Free Cinema » considéraient être un cinéma de qualité : Anderson, par exemple, élevait John Ford au rang de modèle absolu dès l'époque de *Sequence* et lui consacra même un livre. S'il fallait chercher une tendance générale à ces critiques, le rejet du cinéma national pour les raisons déjà énoncées — édulcoré, sans prétention ni intellectuelle ni artistique etc. — conviendrait tout à fait. Même lorsqu'il ne s'agissait pas d'un désamour avoué pour les productions britanniques — une attitude qui eut pour conséquence qu'une grande partie de la recherche sur le cinéma des années 1950 attachait beaucoup d'importance à réhabiliter le cinéma grand-public de cette époque — on trouve encore aujourd'hui trace d'une impression selon laquelle le « cinéma d'art » était un domaine qui échappe aux cinéastes britanniques. Une telle assertion, de par sa récurrence, tenait sans doute davantage du réflexe que de la réalité, mais cela conduisit à considérer la place réservée aux cinématographies étrangères par le British Film Institute dans ses programmes comme un témoignage éloquent de cette impression.

---

*it could ten years ago, but the improvement in taste is an exceedingly gradual one. There has been no revolution. Most people still demand nothing more from the cinema than that it should provide them with light entertainment [...] » in ANDERSON (LINDSAY), « Angles of Approach » in *Sequence* n°2, hiver 1947. Voir volume d'annexes : p. 47 - 50.*

S'agissant des six programmes Free Cinema, entre 1956 et 1959, trois d'entre eux furent consacrés à des cinématographiques étrangères, et ces dernières fondèrent, en large partie, le répertoire des cinémas « de répertoire » britanniques tout au long du xx<sup>e</sup> siècle. L'origine de ce positionnement trouvait son origine dans la fondation, en 1925, de la Film Society qui s'était donné pour mission de permettre au public britannique d'avoir accès, dans des circuits de cinémas spécialisés, les *art houses*,<sup>163</sup> aux productions étrangères.<sup>164</sup> De ce point de vue-ci, la démarche qu'exprimait Lindsay Anderson et qui fut mise en place par le British Film Institute à partir du début des années 1950 — dès lors que l'institut put exploiter pour sa propre programmation le National Film Theatre, construit à l'occasion du Festival of Britain de 1951 — se place dans la continuité des visées de la programmation des *art houses* et du travail de diffusion des productions à vocation « autéuriale » ou artistique des *film societies* à travers le pays.

L'arrivée de Lindsay Anderson, Karel Reisz et Tony Richardson au British Film Institute, à l'invitation de Denis Forman, fut un premier pas pour concrétiser la fondation d'une programmation davantage tournée vers le cinéma d'art. Reisz, en particulier travailla comme programmateur pour le National Film Theatre au début de la décennie et, si cette position joua un rôle certain dans la possibilité qu'eut le groupe de mettre sur pied le premier des six programmes « Free Cinema », il semble que cela lui permit également d'orienter une partie de la programmation du NFT en direction du cinéma d'art. La programmation fut, dans un premier temps, tournée vers le cinéma classique puis se s'orienta progressivement vers les œuvres contemporaines avec une attention particulière portée à certaines cinématographies peu connues et peu représentées, comme les productions Yougoslaves.<sup>165</sup> Un second National Film Theatre ouvrit ses portes en 1957 et fut, à nouveau, l'occasion de projeter à Londres un large panel de films étrangers, notamment durant le London Film Festival qui eut lieu la même année et fut pour le nouveau NFT une opportunité d'élargir son public.

Il s'agit ici d'appuyer la construction progressive des objectifs qui devaient être ceux du British Film Institute dans les années 1960 et, plus particulièrement, sous le gouvernement Travailleiste de 1964.

---

163 Parfois orthographié en un seul mot.

164 EYLES (ALLEN), « Cinemas & Cinemagoing : Art House & Repertory », voir BFI Screenonline (08/08/19) : <http://www.screenonline.org.uk/film/cinemas/sect5.html>

165 *Ibid.*

Si la question éducative était ancienne, ré-affirmée de façon régulière par les différentes administrations en charge du BFI, et s'inscrivait dans un souci apparemment national de permettre à tous d'accéder à un minimum d'éducation et de se forger des références artistiques et culturelles, quelles qu'aient pu être les raisons sous-jacentes de ces politiques, la volonté qui se fit jour à la fin des années 1940 de soutenir le caractère artistique du cinéma était moins évidente.

Ce fut néanmoins la ligne qui se développa au cours des années 1960 et plus particulièrement après 1964. Le British Film Institute n'avait jusqu'alors dépendu d'aucun ministère particulier : son financement était public mais dépendait directement du Trésor plutôt que d'un ministère particulier.<sup>166</sup> Avec l'arrivée au pouvoir des Travailleurs en 1964, Harold Wilson prit deux décisions qui eurent des conséquences pour les projets d'expansion régionale que le BFI devait ensuite mettre place. La première consista à réunir dans un même ministère les arts et les sciences : les deux domaines devaient dès lors faire partie des prérogatives éducatives du gouvernement<sup>167</sup> et mettre en action les réformes universitaires et artistiques dont Open University et le renouvellement des diplômes des écoles d'art furent deux aspects importants.

Cela eut pour conséquence d'institutionnaliser la pratique artistique en la mettant au même niveau que le reste des domaines universitaires et de renforcer l'idée selon laquelle les arts devaient participer de l'éducation au sens large. Ainsi, porter au-delà de Londres les films dont la qualité était jugée suffisante pour que ces derniers soient envisagés comme des œuvres renforçait cette inscription des arts dans le champ éducatif en les transformant en vecteurs culturels pour le plus grand nombre. D'autre part, cela signifie que le cinéma avait désormais droit de cité parmi le reste des domaines artistiques : en 1960, une série de conférences organisées par la National Union of Teachers (NUT) sous le titre « Popular Culture and Personal Responsibility » proposait une série de réflexions quant au bon usage de la culture de masse et de ses vecteurs ; une compilation de ces réflexions fut publiée sous la forme d'une courte série d'essais en 1964 dans lesquels le statut particulier du cinéma était clairement énoncé.

---

<sup>166</sup> DUPIN (CHRISTOPHE), NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933 - 2000 », p. 102.

<sup>167</sup> *Ibid.*

Bien que faisant partie des vecteurs de la culture de masse, le « cinéma est distinct du reste des nouveaux médias en ce qu'il est, jusqu'ici, le seul à avoir évolué en une forme d'art. »<sup>168</sup> Maintenant que le cinéma était considéré comme un art à part entière de façon officielle, il ne restait qu'à faire entrer le British Film Institute dans le giron du ministère des Arts nouvellement créé et dont la responsabilité avait été confiée à Jennie Lee.

La seconde décision que prit le gouvernement Wilson figurait dans le programme électoral du parti Travailleiste : le futur gouvernement s'engageait à augmenter sensiblement le financement dévolu aux arts et, plus spécifiquement au cinéma, à la production indépendante tant pour les productions cinématographiques que pour celles tournées pour la télévision. Le BFI avait déjà bénéficié, quoiqu'avec beaucoup de difficultés et des budgets fortement revus à la baisse, de financements destinés à la production de films indépendants pendant les années 1950. De ces financements avait découlé un fonds intitulé Experimental Film Fund, doté d'un budget de 12 500 livres sterling.<sup>169</sup> Il servit notamment à produire certains des films présentés lors des programmes « Free Cinema », à raison de quelques centaines de livres sterling dans le meilleur des cas.

Le British Film Institute bénéficia directement de cette politique de financement artistique permise par Harold Wilson : le gouvernement augmenta les dotations de l'institut de 50 % par rapport à ce qu'il percevait en 1964, amenées à 181 780 livres sterling pour l'année 1965-1966 ; en 1967, ce budget atteignit 230 000 livres sterling.<sup>170</sup> Dans ce cadre, l'Experimental Film Fund put être remis à l'ordre du jour, et cette augmentation budgétaire permit au BFI de concrétiser ses projets d'expansion régionale : en 1967, le projet fut mis en action avec l'ouverture de salles régionales dans les villes moyennes et pôles urbains du pays. La dénomination de ces salles était en soi explicite : les Regional Film Theatres extrayaient du seul cadre de la capitale la possibilité d'avoir accès à un large panel de la production cinématographique mondiale.

Le projet d'une expansion régionale du BFI avait déjà été évoquée durant le mandat de Denis Forman, au début des années 1950.

---

168 HUNT (ALBERT), « The Film », in THOMPSON (DENYS) [édité par], « Discrimination and Popular Culture », éd. Penguin Books, 1964, p. 100.

169 DUPIN (CHRISTOPHE), NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933 - 2000 », p. 34.

170 *Ibid.*, p. 104.

Cependant les financements ne permirent pas de se conformer aux recommandations du Radcliffe Committee, un comité dirigé par Cyril John Radcliffe chargé d'évaluer la situation du British Film Institute, et qui encouragea le BFI à augmenter son rayonnement régional. L'idée de Radcliffe était qu'en-dehors de Londres, la population était particulièrement réticente à « se laisser guider par la métropole » et nécessitait que l'on redouble d'effort pour lui apporter les arts et la culture.<sup>171</sup> Cet encouragement tenait sans doute au fait que le cinéma n'était pas considéré de la même façon que le reste des arts : dans le même temps, l'Arts Council était en effet contraint de fermer ses locaux en-dehors de Londres pour recentrer son activité sur la capitale faute de budget.

Lorsque Denis Forman commença à étudier la possibilité de projeter certains des films présentés au National Film Theatre en-dehors de Londres, le constat fut fait qu'il n'existait pas, ou très peu, de salles d'une qualité équivalente à ce que proposait le NFT et que sa recherche ne pouvait aboutir. À partir de 1958 et l'arrivée de James Quinn à la direction du British Film Institute, l'intérêt du BFI se porta sur la possibilité de mettre en place un système de « succursales » (*Branches*) régionales en s'appuyant sur des salles de région ayant déjà un public régulier, le même souci éducatif et le même goût pour le cinéma de « qualité » que la direction du BFI.<sup>172</sup>

Initialement, le budget déposé en 1961 pour l'année 1962-1963 fut rejeté par le gouvernement. Le British Film Institute était considéré avec méfiance par le gouvernement Conservateur, en particulier son secrétaire, Stanley Reed, jugé trop à gauche ; d'autre part, le sérieux de la gestion de l'institut, ainsi que ses réelles capacités à proposer une activité éducative étaient remis en question.<sup>173</sup> Ce fut réellement l'élection du parti Travailleiste et la nomination de Jennie Lee au poste de ministre des Arts en 1964 qui permit à la situation d'évoluer et aux prétentions régionales de l'institut de se concrétiser. En 1965, elle publia un rapport intitulé « A Policy for the Arts — The First Steps » où était réitéré son projet de voir le « meilleur des arts » quitter le seul cadre de la capitale pour devenir accessible au plus grand nombre à travers tout le pays.<sup>174</sup>

Le British Film Institute fut un environnement particulier pour le cinéma britannique et pour l'expression culturelle du Royaume-Uni à travers sa production filmique.

---

171 DUPIN (CHRISTOPHE), NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933 - 2000 », p. 117.

172 *Ibid.*

173 *Ibid.*, p. 118.

174 *Ibid.*

Les débuts de l'institut, profondément ancrés dans les valeurs éducatives et hiérarchisées émanant des conceptions victoriennes de l'art et de la culture ne cessèrent pas d'habiter, peut-être inconsciemment, les administrations successives du BFI qui, même après la Seconde guerre mondiale, s'employèrent à la promotion d'un « cinéma de qualité » destiné en partie à permettre une amélioration du goût des spectateurs. Ces objectifs étaient ancrés assez profondément pour que l'on observe leur maintien en dépit des changements d'administration du BFI et de l'alternance politique du Royaume-Uni. La position de l'institut pendant la guerre fut plus proche — ou sembla plus proche — des projets du gouvernement Conservateur. En particulier, les tentatives infructueuses de participer à l'effort de propagande du ministère de l'Information pendant la guerre conduisirent le gouvernement Travilliste de Clement Attlee à dédaigner le British Film Institute.<sup>175</sup> La véritable nouveauté, après la guerre, fut l'ajout de la défense, non plus seulement du caractère éducatif et culturel que le médium filmique rendait possible, mais du cinéma comme un art : cela fut rendu possible en grande partie par le renouvellement humain consécutif à la nomination de Denis Forman et, sans doute, à la prise de fonctions d'une administration plus jeune.

À travers la poursuite de deux objectifs principaux, l'éducation et l'élévation du goût du public d'une part, et la promotion de la cinématographie comme une discipline artistique, il apparaît que le British Film Institute fut une charnière institutionnelle majeure dans l'histoire des arts au Royaume-Uni. Au sein du BFI convergèrent plusieurs composantes essentielles dans la conception des arts et de la culture au Royaume-Uni : sa mission initiale d'éducation populaire par les films était la continuation des politiques éducatives et culturelles que l'ère victorienne avait mises en place, et son travail de promotion de l'art cinématographique ainsi que son rôle de support du cinéma réaliste et social indépendant s'inscrivait, pour sa part, dans l'émergence de questionnements plus spécifiques à l'après-guerre.

Il paraît dès lors logique que ce fut au sein du BFI que Lindsay Anderson, Karel Reisz et Tony Richardson purent réaliser et diffuser leurs premiers films : au début des années 1960, ils devaient en effet incarner une tendance réaliste, sociale et introspective du cinéma britannique. Cette dimension de leur travail faisait directement écho à la promotion du cinéma réaliste et indépendant que le British Film Institute avait rendue possible par la mise en place de l'Experimental Film Fund.

---

**175 DUPIN (CHRISTOPHE), NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933 - 2000 », p. 25.**

En cela, ces réalisateurs se plaçaient dans la continuité des problématiques d'après-guerre qui occupaient l'institut.

Ces problématiques s'exprimèrent, avec des variations de ton et de style propres à chaque cinéaste, sous la forme d'une tendance introspective, réaliste et sociale qui peut être considérée en pendant de ce que la mémoire collective a retenu des années 1960 au Royaume-Uni. Au-delà de ce rapport contraste avec un pan de la culture associé aux *Swinging Sixties*, ces cinéastes participèrent de la fondation d'une esthétique et d'une approche qui, encore aujourd'hui, est propre au cinéma britannique. Les ramifications et les origines de cette tendance étaient plus anciennes et nombreuses que la seule production cinématographique — la littérature et le théâtre, notamment, furent des sources importantes pour cette veine réaliste et sociale du cinéma — mais la postérité remarquable de ces thèmes au cinéma explique sans doute qu'ils soient, encore aujourd'hui, souvent associés à un pan important du cinéma britannique. Il est à ce titre intéressant de noter cette dimension particulière de la cinématographie du Royaume-Uni fut particulièrement récompensée à l'international, notamment à travers la filmographie de Ken Loach.

## Le « Free Cinema », le British Film Institute et l'évier de cuisine

Le rôle qu'eut le British Film Institute dans la possibilité qu'eurent des cinéastes indépendants de produire des films dont le propos et l'esthétique étaient en marge des productions grand-public fut essentiel : d'une part parce que l'institut s'inscrivait dans la poursuite de conceptions artistiques et éducatives anciennes, ce qui rendait son implication dans une production cinématographique à vocation réaliste logique, et d'autre part parce que la nomination de Denis Forman à la tête du BFI en 1949 fut à l'origine d'une transformation humaine de l'institut ; le British Film Institute devint, avec l'embauche de Lindsay Anderson, Karel Reisz et Tony Richardson — ainsi que d'autres de leurs proches, eux aussi anciens critiques actifs dans *Sequence*, comme Gavin Lambert — un creuset pour une évolution formelle du cinéma britannique que les programmes « Free Cinema » allaient précipiter.

Ces programmes furent organisés au National Film Theatre de 1956 à 1959 par Lindsay Anderson, Lorenza Mazzetti, Karel Reisz et Tony Richardson grâce au soutien de l'Experimental Film Fund du British Film Institute qui avait permis à certains d'entre eux de réaliser leurs premiers court-métrage. S'ils furent d'une ampleur toute relative compte tenu du faible nombre de places — environ 400 — que le National Film Theatre, tant dans la version de 1951 héritée du Festival of Britain que dans le bâtiment construit en 1957, les programmes « Free Cinema » se révèlent significatifs lorsqu'il s'agit d'aborder l'émergence, durant les années 1960, d'une veine sociale et réaliste dans le cinéma britannique. Cette veine ne fut, bien entendu, pas fondée par ces programmes ou ces cinéastes, et le genre documentaire, pour ne parler que des productions cinématographiques, avait, depuis les années 1930, une histoire très ancrée au Royaume-Uni. L'importance du Free Cinema est ailleurs : ces programmes, partagés à parts égales entre cinéma indépendant britannique et des productions étrangères, se présentèrent comme la concrétisation tant de la volonté d'élever le goût du public que portaient les responsables des médias culturels au Royaume-Uni depuis l'époque victorienne, que d'une sorte de poussée introspective qui semble avoir motivé un souci de représenter la population britannique dans son ensemble. Les quatre cinéastes à l'origine des programmes sont tous jeunes et éduqués : en particulier, Lindsay Anderson et Tony Richardson étudièrent à Oxford où ce dernier entama sa carrière de metteur en scène de théâtre.<sup>176</sup>

---

**176 Voir : SHAIL (ROBERT), « Tony Richardson », éd. Manchester University Press, coll. British Film Makers, 2012.**

Il n'est alors pas étonnant que leurs préoccupations aient été proches de celles qui animaient les intellectuels et politiques britanniques lorsqu'il s'agissait de regretter la faible qualité des formes d'art auxquelles le grand-public était exposé : dès la fin des années 1940, Anderson exprimait le souhait de voir le cinéma britannique gagner en qualité formelle et intellectuelle, même s'il se montrait particulièrement dur avec le goût des spectateurs, à qui il reprochait de préférer les fictions faciles au cinéma d'art tel que lui-même le concevait.<sup>177</sup> Sans doute faut-il voir en cela la réaction d'un cinéaste ayant reçu une éducation classique dans l'un des plus grands pôles éducatifs de Grande-Bretagne et confronté à l'essor de la culture de masse après la guerre ; le thème particulier de la vulgarité des loisirs de masse devait d'ailleurs se trouver au cœur du premier film qu'il réalisa à titre personnel et qui fut intégré, en 1956, au premier programme « Free Cinema ».

Le film en question s'intitulait « O Dreamland » et fut réalisé en 1953 avec l'aide de John Fletcher, trois ans avant la tenue des programmes au National Film Theatre. Tourné en noir et blanc, « O Dreamland » proposait une plongée dans une fête foraine du Kent, à Margate, où la caméra 16mm de Fletcher s'égarait parmi les stands et les allées pour en saisir un caractère criard et vulgaire. La séquence d'introduction posait d'emblée la question du rapport entre culture et classe sociale : l'ouverture du film se faisait sur une voiture de luxe, filmée en plan rapproché, la caméra fixée sur le capot, juste au-dessus de la plaque d'immatriculation. Un raccord dans l'axe venait ensuite élargir le plan et dévoiler un homme âgé, occupé à lustrer le véhicule tandis que, par l'ouverture de la cour, sur la droite, une file de personnes traversait une rue que l'on apercevait à l'arrière plan. Le plan suivant prenait place dans la rue et suivait la foule que l'on avait aperçue pendant l'introduction ; après une coupe, la caméra pivotait vers le bas, dévoilant la destination de la foule dont elle faisait maintenant partie : la fête foraine dont l'entrée, marquée des mots *Amusement Park* et sous laquelle s'engouffrait la foule, dominait la composition.

En choisissant d'ouvrir « O Dreamland » de cette façon, Anderson avait choisi d'appuyer la différence de goûts et de références culturelles entre les différentes classes sociales, mettant de ce fait l'accent sur le fait qu'une telle fragmentation sociale était profondément ancrée dans la société britannique.

---

177 ANDERSON (LINDSAY), « *Angles of Approach* » in *Sequence* n°2, hiver 1947.

Le propriétaire de la voiture n'est pas visible, l'entretien étant assuré par un homme que l'on comprend être son chauffeur ou domestique : il n'y avait pas de nécessité à le faire apparaître à l'écran, sa position dans la société, son aisance financière et l'autorité que ces deux éléments lui conféraient, tant sur l'homme occupé à nettoyer le véhicule que sur la foule des passants, sont immédiatement compréhensibles à travers l'image de la voiture ; de même, la voiture évoque un mode de déplacement qui le met en marge de la foule qui, pour sa part, doit se rendre sur le lieu de ses loisirs à pied, une distance encore mise en exergue par la relative ancienneté du modèle : en associant le propriétaire à la voiture, ce sont autant le véhicule que la situation montrée à l'écran qui sont décrits comme appartenant à un temps révolu.

Néanmoins, il semble difficile de considérer Lindsay Anderson et ses films comme étant des manifestes en faveur d'une abolition des distinctions de classe au Royaume-Uni : lui-même associait à la « classe moyenne » et ce qu'il considérait être les idées consensuelles qu'elle portait à tout un pan du cinéma britannique qu'il abhorre. De plus, la fête foraine du film est clairement identifiée à une foule relativement populaire et la question de la hiérarchie sociale ne revient pas dans le propos du film. C'est donc essentiellement sur des bases esthétiques et culturelles que s'articule la critique : les divertissements que l'on trouve dans la fête foraine sont vulgaires et ne parlent qu'aux penchants les moins raffinés des visiteurs.

Le premier plan filmé dans la fête foraine plonge le spectateur dans une atmosphère agitée et criarde : la bande sonore est immédiatement saturée par le rire dément d'un automate qui accompagne la présentation des premières attractions. La première des attractions, intitulée « Torture Rough the Ages » commence par une reconstitution à échelle réduite de la cellule où les époux Rosenfeld furent exécutés par électrocution : des automates masqués, harnachés chacun à une chaise, figurent le couple, entouré des gardiens de la prison, dont l'un actionne le levier des chaises électriques, et d'un aumônier ; plus loin un mannequin en forme de jeune femme blanche est attaché, sans vêtements, la tête en bas et le corps maquillé de tâches rouges tandis que deux automates à la barbe en pointe et coiffés d'un turban font mine de la poignarder. Viennent ensuite divers supplices — la roue, le bûcher etc. —, entrecoupés de plans sur les visages de visiteurs adultes et d'enfants dont on ne saurait dire s'ils apprécient réellement le spectacle qui leur est présenté.

La séquence entière est soutenue par le rire d'une série d'automates — un moine, un policier — et par la voix d'un annonceur, toujours hors-champ, qui déclare :

« Voici "La Torture à travers les âges". [...] Vous devez absolument voir la torture par immersion dans l'huile bouillante, la mort de Jeanne d'Arc sur le bûcher et bien d'autres attractions. Revivez l'Histoire rejouée devant vous par des automates grandeur nature. Vos enfants vont adorer ! »<sup>178</sup>

À travers la violence, la vulgarité et le bruit, Anderson paraît s'attacher à gommer l'aspect ridicule des automates pour en extraire ce qu'il reproche principalement aux divertissements de masse contemporains : un spectaculaire facile ne nécessitant pas du spectateur un quelconque engagement intellectuel. Cette constatation amère trouve son expression la plus évidente à la fin du film : la caméra s'arrête sur la copie d'un marbre romain, un homme nu à la posture autoritaire, bras droit tendu devant lui et portant au bras gauche un long pan de tissu. La statue est placée sur un petit socle évoquant davantage le pot d'un arbuste qu'un piédestal antique. Autour de la statue, le flot des visiteurs, que l'on devine quitter la fête foraine à la fin de la journée, s'arrête une dernière fois pour observer la copie en riant ; bien qu'il s'agisse d'un pastiche, Anderson semble avoir voulu mettre en parallèle les loisirs et attractions de la fête foraine qui, malgré leur vulgarité, parvenaient à captiver les visiteurs, avec la statue d'inspiration antique : bien que celle-ci soit empreinte du même caractère kitsch que le reste des automates, elle est perçue par les visiteurs comme un élément décalé par rapport au reste de la fête foraine et donc ridicule. Si l'on se réfère aux regrets qu'exprimait Anderson dans son article « *Angles of Approach* » quant à la faible valeur intellectuelle des films ayant le plus de succès au Royaume-Uni, sans doute faut-il comprendre plus littéralement cet avant-dernier plan : une proposition artistique qui ne reposerait pas sur le sensationnel, le grand spectacle et la vulgarité est, au mieux, un élément de décor, sinon une source de moquerie pour le public.

Lorsque « *O Dreamland* » fut projeté au National Film Theatre, en 1956, Gavin Lambert, qui avait co-fondé *Sequence* avec Anderson et rejoint la rédaction de *Sight & Sound* à l'invitation de Denis Forman consacra un article au premier programme « *Free Cinema* ».

---

178 « *This is "Torture Through the Ages" [...] You must see torture by immersion in boiling oil, the burning of Joan of Arc at the stake, and many other attractions. This is History portrayed by life-size working models. Your children will love it !* » in ANDERSON (LINDSAY) [réalisé par], « *O Dreamland* », 1953 ; 00:01:16 – 00:01:43.

Lambert fit de « O Dreamland » et « Together » des films de protestation mais aussi, et peut-être de façon plus importante, des films contemporains dans le sens où ils saisissaient chacun, avec un regard particulier, un fragment de la vie au Royaume-Uni dans le courant des années 1950. Ou, pour être plus précis, ce n'est pas tant la vie au Royaume-Uni, la « société », que l'existence contemporaine (« life now ») qui était, pour Gavin Lambert, au cœur de ces films et des programmes « Free Cinema » plus largement.<sup>179</sup>

Davantage que dans l'aspect contestataire que l'article de Gavin Lambert évoquait, c'est la tentative commune aux films et aux cinéastes qui devaient faire partie des trois programmes britanniques « Free Cinema » — les cinéastes étrangers dont les films furent projetés à l'occasion des trois autres programmes sont ici exclus — de proposer une lecture de ce qu'était réellement, selon ces cinéastes, la vie au Royaume-Uni qui fonde un précédent pour les productions sociales et réalistes des années 1960. La description était parfois plus esthétique que narrative, comme dans « Together » où l'histoire des deux personnages sourds et muets n'avait que peu de valeur pour illustrer Londres en 1956 ; à l'inverse, l'attention que Lorenza Mazzetti porta à l'environnement, aux terrains vagues labourés par les bombes, aux bandes d'enfant dans les rues, aux habitués des pubs de l'East End et aux panoramas industriels au bord de la Tamise était un témoignage précieux, quoiqu'indirect, de la ville à cette époque : Londres était dans « Together » un décor et un cadre pour l'histoire que Mazzetti filmait, mais la réalisation sans fard et sans figurants ou presque, ainsi qu'une insistance descriptive dans la mise en scène permirent d'élever ce cadre au rang de second sujet du film. À l'inverse de « O Dreamland », « Together » ne proposait pas de lecture critique ou militante de son époque, mais le film de Lorenza Mazzetti répondait néanmoins à la définition que proposait Gavin Lambert pour les films des programmes « Free Cinema » : une expression de la « vie contemporaine ».

Il en alla de même pour « Momma Don't Allow », co-réalisé par Karel Reisz et Tony Richardson, et présenté lui aussi en 1956. « Momma Don't Allow » peut être considéré comme relativement à part des deux films précédents en ce qu'il mit en images un sujet réel — un club de jazz et ses habitués — qui aurait pu être traité, d'un point de vue formel, de façon purement documentaire sans que l'intérêt de la production en fut affecté.

---

179 LAMBERT (GAVIN), « Free Cinema » in *Sight & Sound*, printemps 1956. Voir volume d'annexes : p. 51 – 55.

Le film se déroule dans un club de jazz, le Wood Green Jazz Club, où joue le Chris Barber Band. Le club est le lieu de plusieurs moments narratifs — il est difficile de réellement parler d'une narration unifiée, Reisz et Richardson réalisant davantage un assemblage de courtes scènes ayant pour seul lien de se dérouler au même endroit — où s'entremêlent disputes amoureuses, séquences descriptives et considérations sociales. La dimension sociale est en particulier perceptible lorsqu'un groupe de personnages identifiés comme issus d'un milieu aisé par leur voiture — bien qu'il s'agisse, comme dans « O Dreamland », d'un modèle assez ancien — tentent de rejoindre le club et ses habitués : le film s'attache alors à illustrer le décalage qui existe entre le groupe des habitués et celui des nouveaux venus afin d'appuyer leur différence d'extraction sociale et, semble-t-il, l'imperméabilité des deux mondes l'un à l'autre.

Ce n'est sans doute pas la partie narrative qu'il faut retenir de « Momma Don't Allow », mais plutôt la description faite des loisirs, des goûts et des habitudes de la jeunesse d'après guerre. L'omniprésence du jazz dans les films des programmes « Free Cinema » — et dans ceux de Tony Richardson en particulier — semble confirmer l'idée évoquée en première partie selon laquelle cette musique américaine, importée progressivement par les soldats américains stationnés en Grande-Bretagne, s'était entièrement intégrée au paysage culturel britannique après la Seconde guerre mondiale au point de faire désormais partie intégrante des références des jeunes britanniques. Le film propose également un aperçu de certains des changements sociaux qui se font jour à partir de la seconde moitié des années 1950, en particulier une relative émancipation féminine : le début du film suit quelques-uns des personnages que l'on doit retrouver ensuite dans le club de jazz, dont deux jeunes femmes que la caméra suit à la fin de leur journée de travail — l'une est assistante dans un cabinet dentaire, la seconde travaille au nettoyage des trains de voyageurs. Sans faire de ces cas une généralité, la possibilité pour les femmes de travailler demeurant une situation minoritaire dans les années 1950,<sup>180</sup> le fait que Reisz et Richardson mettent l'accent sur cela dès le début du film porte la marque sinon d'une contestation du moins de la conscience des changements qui se font jour dans la société britannique ; cette façon d'exprimer un renouveau social trouve un écho dans la présence des jeunes issus de classes sociales plus aisées dans le club de jazz : comme dans « O Dreamland », la voiture démodée dans laquelle ils arrivent semble faire état de leur appartenance à une période révolue dont les valeurs et les idées ne sont plus à leur place dans la société d'après-guerre, ce que leur incapacité à s'intégrer aux habitués paraît confirmer.

---

180 MARWICK (ARTHUR), « British Society Since 1945 », p. 40 – 51.

L'idée d'une société sans classes avait d'ailleurs été au cœur des idées de beaucoup de politiques Travaillistes après la guerre : une fois la reprise économique entamée, la « société d'abondance » (*Affluent Society*), l'État-Providence (*Welfare State*) et les services publics devaient gommer progressivement les anciennes distinctions de classes avec l'espoir de refonder ainsi plus durablement une concorde nationale qui demeurait alors, dans la mémoire collective, comme la marque de la Seconde guerre mondiale et de l'union de la population britannique face à la menace. L'inadéquation des idées qui avaient structuré — et continuaient de structurer — la société jusqu'alors et qui se heurtaient aux aspirations de la jeunesse d'après-guerre fut un thème récurrent dans les films post-Free Cinema de ces réalisateurs : de l'identité, personnelle, sexuelle ou nationale, à l'émancipation individuelle, en passant par la confrontation inévitable entre les aspirations et la réalité de l'ascension sociale, les années 1960 devaient démarrer sous la marque de l'inquiétude.

La forme que prit cette inquiétude tant au cinéma qu'au théâtre et en littérature fut appelée *Kitchen Sink Realism* : le réalisme de l'évier de cuisine. Le terme provenait d'un article de David Sylvester consacré à la peinture et paru dans le numéro de Décembre 1954 de *Encounter*. Intitulé « The Kitchen Sink », l'article étudiait la façon dont les peintres britanniques contemporains avaient choisi la cuisine comme cadre pour leurs œuvres :

« La génération d'après-guerre nous fait quitter le studio pour retourner à la cuisine. On y trouve des canards morts, des lapins et du poisson — en particulier des raies —, à la façon d'un abattoir expressionniste, où ils ne seraient cependant que quelques éléments d'un inventaire qui inclurait tous les types de nourriture et de boisson, tous les types d'ustensiles, les meubles habituels, et même les couches du bébé sur la corde à linge. Tout sauf l'évier de la cuisine ? Non, l'évier aussi. Le fait est qu'il s'agit d'une cuisine très ordinaire, dans laquelle vit une famille très ordinaire. »<sup>181</sup>

---

181 « *The post-war generation takes us back from the studio to the kitchen. Dead ducks, rabbits and fish—especially skate—can be found there, as in the expressionist slaughterhouse, but only as part of an inventory which includes every kind of food and drink, every kind of utensil and implement, the usual plain furniture, and even the baby's nappies on the line. Everything but the kitchen sink ? The kitchen sink too. The point is that it is a very ordinary kitchen, lived in by a very ordinary family.* » SYLVESTER (DAVID), « The Kitchen Sink » in *Encounter*, décembre 1954.

« Rien ne vient suggérer que l'homme dans cette maison est un artiste ou quoique ce soit d'autre qu'un type très ordinaire. Cela peut avoir l'air d'être la cuisine d'un paysan, comme avec Paul Rebeyrolle, ou celle d'un prolétaire, comme avec Jack Smith, ou bien ne suggérer aucun cadre social spécifique, comme avec John Bratby, mais plutôt une impression attirante de vie moderne à cause de la profusion de courses emballées. Dans tous les cas, il s'agit bien d'une cuisine dans laquelle des gens ordinaires cuisinent leurs repas ordinaires et, sans aucune doute, vivent leurs vies ordinaires. »<sup>182</sup>

Si l'expression est restée pour définir tout un pan de la production littéraire, théâtrale et cinématographique à partir de la fin des années 1950, c'est qu'outre la question de la « vie ordinaire », un terme qui fait écho à ce que Gavin Lambert écrivait au sujet de la « vie contemporaine » en revenant sur le premier des programmes « Free Cinema », la description des intérieurs domestiques, et en particulier les intérieurs des foyers ouvriers ou peu aisés, demeura une présence esthétique particulièrement forte dans ces œuvres. Peut-être faut-il voir dans cette insistance à traiter de la domesticité à la fois un écho à la crise du logement qui traversa le pays après la guerre et qui ne trouva une résolution que dans une politique de destruction des bidonvilles (*Slum clearance*) et la construction de vastes zones résidentielles en banlieue des villes ; le motif est en tout cas récurrent, de « Look Back in Anger » (Tony Richardson, 1959) à « Saturday Night and Sunday Morning » (Karel Reisz, 1960) et « This Sporting Life » (Lindsay Anderson, 1963) le foyer — parfois la recherche d'un foyer — et l'intérieur domestique sont chaque fois employés comme des références puissantes à l'époque, ses difficultés et ses transformations sociales et structurelles. L'écho le plus direct aux difficultés qu'éprouvaient encore beaucoup de britanniques pour se loger durant les années 1960 se trouve peut-être dans le téléfilm « Cathy Come Home », réalisé par Ken Loach en 1966 où le personnage principal, joué par Carol White, traverse une longue série de déclassements sociaux, chacun amenant un amenuisement financier et un déménagement jusqu'à ce que le seul foyer auquel il lui soit permis de prétendre soit la rue.

---

182 « *There is nothing to hint that the man about the house is an artist or anything but a very ordinary bloke. It may have the air of a peasant's kitchen, as with Paul Rebeyrolle, or of a proletarian kitchen, as with Jack Smith, or, as with John Bratby, it may not suggest a particular social background so much as a compelling sense of modern life, because of its profusion of packaged groceries. But in every case it is clearly a kitchen in which ordinary people cook their ordinary food, and doubtless live their ordinary lives.* » SYLVESTER (DAVID), « The Kitchen Sink » in *Encounter*, décembre 1954.

Le rapport qu'entretenaient ces films, romans et pièces de théâtre avec la peinture telle qu'évoquée par David Sylvester est évoqué par ce dernier un peu plus loin dans l'article :

« Il est évident que ni l'objectivité ni l'abstraction ne sont les buts des jeunes peintres de l'école *kitchen-sink*. Les traditions cubiste et abstraite sont clairement ce contre quoi ils se rebellent, et il ne fait aucun doute qu'ils seraient tous d'accord avec la proposition de Rebeyrolle : "Je pense que nous allez voir un renouveau de peinture réaliste avec tout ce que cela suggère de représentation des sentiments humains. Je crois que nous allons nous éloigner du formalisme et du principe de l'art pour l'art." Mais s'ils sont réalistes, ils ne sont pas objectifs dans leur réalisme, comme Velázquez, ou David, ou Degas, ou même Manet, ou notre propre Coldstream, car leur dessin et leur emploi de la couleur sont hautement simplifiés et distordus, and leurs formes ont une tendance au pittoresque. Ils penchent fortement vers le romantisme pour l'expressionnisme. Le seul réalisme auquel ils peuvent prétendre est social et non visuel. »<sup>183</sup>

C'est vers cette composante sociale que le réalisme des films de Lindsay Anderson, Karel Reisz et Tony Richardson devait se tourner après le Free Cinema. Les programmes avaient été l'occasion de fonder un discours cinématographique en lien avec des questionnements qui traversaient l'ensemble du champ artistique et intellectuel au Royaume-Uni ; la question de la représentation de la vie quotidienne était déjà au cœur du mouvement documentaire des années 1930, se poursuivait sous une forme davantage contrôlée par l'État pendant la guerre à travers la GPO Film Unit du ministère de l'Information et trouva un nouveau souffle au cinéma dans les programmes « Free Cinema » qui ouvrirent la voie à une veine sociale et réaliste dans ses thèmes pour le cinéma britannique des années 1960.

---

183 « *It is evident that neither objectivity nor abstraction is the aim of the young painters of the kitchen-sink school. The cubist and abstract tradition is clearly what they are rebelling against, and doubtless they would all concur with Rebeyrolle's statement, "I think we are going to see a renewal of realist painting with all that this brings with it of the expression of human feeling. I believe that we are going to get away from formalism and art for art's sake."* But if they are realist, they are not objective in their realism, like Velasquez, or Davd, or Degas, or even Manet, or in our own time Coldstream, for their drawing and colour are highly simplified and distorted, and their design tends to be picturesque. They lean strongly towards romanticism or expresionim. Any realism to which they can lay claim is a social not a visual realism. » SYLVESTER (DAVID), « The Kitchen Sink » in *Encounter*, décembre 1954.

En-dehors du cinéma, ce sont des projets comme la campagne sociologique Mass-Observation, dont le but était de collecter les opinions des britanniques sur divers sujets, qui portèrent ce regard introspectif sur la société britannique avant que la télévision et la radio, à travers des séries documentaires, ne finissent par s'emparer également de ces questions.

## Le réel et l'inquiétude

### Le souci du réel

La possibilité d'apporter à la notion de « réalisme » une définition claire et définitive a absorbé quantité d'artistes et de penseurs sans parvenir, semble-t-il, à fixer définitivement la ligne de démarcation entre le réalisme, la réalité, le naturalisme et ce qui relèverait, par opposition, seulement de l'artifice. Sans doute faut-il alors accepter une multiplicité des définitions qui, si elles apparaissent parfois antagonistes et contradictoires, ont au moins le mérite de tracer les contours d'un ensemble de facettes qui renvoient chacune à la même notion par des biais qui leur sont propres. Considérée à travers les spécificités techniques de chaque médium artistique, la question du réalisme devient plus compliquée encore à trancher. André Bazin considérait, par exemple, que le travail des peintres ne saurait être « réaliste » en ce que les œuvres produites de cette façon portaient en elles trop des considérations, impressions et sentiments de leurs auteurs. À l'inverse, la photographie était pour lui une possibilité réaliste parce que l'image était produite par des moyens qu'il jugeait purement mécaniques : la lentille et la surface sensible avaient la capacité de capter une image indépendamment de qui les manipulait.<sup>184</sup> La position de Bazin sur la question devait évoluer au fil du temps et des expériences, notamment cinématographiques, auxquelles il fut exposé : revenant d'abord sur la question de la photographie et du réalisme, il proposa que c'était moins la ressemblance de l'image avec son sujet initial qui qualifiait la photographie comme un médium réaliste mais plutôt la co-présence, au moment de la prise de vue, du dispositif permettant cette dernière et du sujet capturé. Ne manquait à la photographie que la possibilité de capturer également la durée, ce que le cinéma apportait finalement en adjoignant à la co-présence dispositif -sujet la dimension temporelle.<sup>185</sup>

Lorsque David Sylvester évoquait la question du réalisme dans la peinture britannique des années 1950,<sup>186</sup> un moment dans lequel il percevait une forme de mouvement artistique qu'il qualifia de *Kitchen Sink School*, un qualificatif repris plus largement sous le terme *Kitchen Sink Realism* par la suite, il fit la distinction entre ce que l'on peut qualifier de réalisme de forme et un réalisme de sens.

---

184 AITKEN (IAN) [édité par], « The Major Realist Film Theorists – A Critical Anthology », éd. Edinburgh University Press, 2016, p. 110 – 113.

185 *Ibid.*, p. 114.

186 SYLVESTER (DAVID), « The Kitchen Sink » in *Encounter*, décembre 1954.

En étudiant les œuvres des peintres de la *Kitchen Sink School*, il nota en particulier le caractère stylisé de la palette et du dessin qui ne permettaient pas de considérer ces peintures comme étant réalistes au sens de « fidèles à la réalité formelle de leurs sujets ». En revanche, de telles œuvres, parce qu'elles proposaient au spectateur une représentation symboliquement correcte de l'intérieur des foyers britanniques moyens ou ouvriers, avec leurs éléments contemporains clairement identifiables — les courses emballées, l'ameublement — il était possible de considérer qu'il existait dans ces œuvres un réalisme de sens non moins important que la seule imitation formelle.<sup>187</sup>

Sylvester considérait que le réalisme de sens, dans la peinture britannique, était un réalisme social en ce que le sens en question était tout entier tourné vers la vie ordinaire et ses divers aspects domestiques. En-dehors de la peinture, la dimension sociale et les questions de représentation qu'elle soulevait furent au cœur d'une grande partie de la production artistique, journalistique, sociologique et cinématographique au Royaume-Uni : le genre ou le médium auquel ces productions faisaient appel n'importait pas ; qu'il s'agisse de romans, de films ou de pièces de théâtre de fiction, de documentaires plus ou moins scénarisés ou biaisés dans leur approche, le réalisme de sens voulait que ces productions participassent de la représentation d'un ou plusieurs aspects de ce qu'était la vie contemporaine pour les habitants du Royaume-Uni.

L'intérêt particulier porté à la vie ordinaire et, en particulier, à la vie des classes populaires les moins favorisées fut étonnamment présent au Royaume-Uni : l'aspect hiérarchique et culturel a déjà été évoqué à travers la mise en place des premiers musées publics ; l'aspect éducatif, c'est à dire l'éducation du plus grand nombre, fut renouvelé sous diverses formes tout au long du <sup>xx</sup>e siècle et se confondit autant avec l'évolution des médias de masse que celle du cinéma et ses différentes incarnations institutionnelles, le British Film Institute en tête. Quant à la représentation de la vie ordinaire des britanniques, elle fut une thématique centrale d'abord dans le mouvement documentaire qui, sous l'impulsion du cinéaste John Grierson en particulier, se développa à partir des années 1930 et se poursuivit sous une forme moins indépendante pendant la guerre dans les productions de propagande de la Crown Film Unit, ex-GPO Film Unit.

---

187 SYLVESTER (DAVID), « The Kitchen Sink » in *Encounter*, décembre 1954.

Après la guerre, ce furent les programmes « Free Cinema » puis les longs-métrages qui en découlèrent directement qui s'emparèrent de ces problématiques : le succès de ce genre au cinéma devait beaucoup au succès contemporain d'un groupe de jeunes écrivains contestataires qui, à travers des romans et des pièces de théâtre, proposaient une lecture pessimiste, souvent violente et rétrograde, de l'Angleterre d'après-guerre ; ce groupe d'auteurs, parmi lesquels John Osborne et Alan Stillitoe furent particulièrement adaptés au cinéma, fut surnommé *Angry Young Men* du fait de la virulence de leurs propos et de leurs charges répétées contre la société britannique. Leur travail et les adaptations cinématographiques qui en découlèrent furent au cœur de la transposition au cinéma des motifs que David Sylvester identifiait dans la peinture britannique à la même époque : une insistance sur la classe ouvrière et une présence essentielle des intérieurs domestiques et des objets quotidiens à l'écran et dans la narration ainsi que l'évocation d'une époque à travers ces quelques éléments. Le cinéma, la littérature et le théâtre offraient la possibilité d'adjoindre à ces thèmes une narration, une temporalité et un discours qui se révéla empreint d'une inquiétude surprenante par rapport à l'imagerie traditionnellement associée aux années 1960 au Royaume-Uni.

Les artistes ne furent cependant pas les seuls à étudier la société contemporaine : la grande campagne sociologique intitulée Mass-Observation avait déjà, à partir de 1937, largement commencé un travail d'exploration de la société britannique à travers des enquêtes, sondages et questionnaires. La pratique méthodologique de Mass-Observation fut largement remise en cause et questionnée, mais, en dépit de ces faiblesses, ses membres portèrent sur leur contemporains un regard qui se révéla être une rupture : la population se vit donnée un porte-voix auquel le travail du documentariste Denis Mitchell, dans le courant des années 1950, devait faire écho par des séries de reportages, notamment radiophoniques, où la portabilité nouvelle du matériel d'enregistrement sonore dont il disposait permit de capter directement les opinions des sondés — le plus souvent issus des classes populaires.

Il apparaît alors pertinent de ne considérer ici que le « réalisme social » que David Sylvester tirait de l'étude des peintres de la *Kitchen Sink School* : non qu'il s'agisse de l'unique prisme par lequel étudier le rapport qu'entretenaient les arts, et le cinéma plus particulièrement, à la société britannique des années 1960, mais la dimension sociale semble avoir primée sur toutes les autres possibilités et avoir irrigué, d'une part, une part très significative de la production artistique nationale, et, d'autre part, fait écho à une nécessité introspective.

Cette dernière dimension suggère que la conscience de vivre dans une société fragmentée socialement conduisit à une recherche, sinon de réhabilitation, au moins de rencontre des classes sociales qui, lorsque leur voix était rapportée à la radio, étaient, encore après la guerre, corrigées, ré-écrites et doublées par des acteurs afin de les rendre recevables et audibles pour le reste des britanniques.<sup>188</sup>

Ce que l'on a considéré comme une « école documentaire » née autour du cinéaste John Grierson à la fin des années 1920 n'est sans doute pas une lecture entièrement correcte, mais la figure de Grierson permet d'établir très directement un lien avec la mise en place d'un regard, d'une esthétique et de préoccupations particulières que les programmes « Free Cinema » et les films que devaient ensuite réaliser les cinéastes qui en firent partie allaient s'approprier. En ce sens, les films de John Grierson furent un point de départ à partir duquel il semble possible d'étudier l'évolution du réalisme social dans le cinéma britannique ultérieur. Il permet, en outre, d'illustrer certaines des problématiques et inquiétudes récurrentes qui devaient par la suite habiter beaucoup de films qui, au début des années 1960, se rattachaient à une esthétique socio-réaliste.

John Grierson était né en 1898 dans la région de Stirling, en Écosse. Après avoir servi dans la marine pendant la Première guerre mondiale — il s'enrôla dans les dragueurs de mines sous-marines — il termina son cursus universitaire en 1923 par un Master (*Master's degree*) en philosophie et en littérature à l'université de Glasgow. Initialement intéressé par les questions liées à l'immigration, ce fut finalement vers les rapports entre les sociétés et les systèmes de communication qu'il se tourna. Après son diplôme, il obtint un poste à l'université de Durham puis une bourse de recherche afin d'étudier les questions migratoires aux États-Unis où il se rendit de 1924 à 1927. Durant ses recherches, le chercheur américain Walter Lippmann se révéla fondateur pour les principes autour desquels Grierson allait ensuite construire son approche théorique du film documentaire : Lippmann était empreint d'un certain nombre d'idées conservatrices qui circulaient aux États-Unis à son époque et, en particulier, une conception de la société qui consistait à remettre en cause le droit de vote universel au profit d'une gestion du pays confiée à un élite savante.<sup>189</sup>

---

188 SEXTON (JAMIE), « Denis Mitchell » in AITKEN (IAN) [édité par], « Encyclopedia of the Documentary Film, Volume 2 », éd. Routledge, 2006, p. 903.

189 AITKEN (IAN) [édité par], « The Documentary Film Movement – An Anthology », éd. Edinburgh University Press, 1998, p. 2.

Lippmann proposait, à partir de cela, qu'une conception égalitaire de la société devait nécessairement entrer en conflit avec la nature éminemment hiérarchique de toute société de masse.<sup>190</sup> Quoiqu'il paraisse aisé de voir dans cette proposition politique un parallèle avec la façon dont étaient effectivement gérées les affaires culturelles et artistiques au Royaume-Uni, Grierson fut réticent à cette conception pessimiste de la société démocratique et c'est en critiquant les propositions de Lippmann qu'il mit progressivement en place l'idée selon laquelle la démocratie, même au sein d'une société de masse, n'avait rien à craindre tant qu'il existait un accès à l'information et à l'éducation ; à partir de là, il mit au cœur de sa conception documentaire l'idée selon laquelle le film pouvait se faire le vecteur de l'éducation et de l'information et, ainsi, préserver les structures sociales de la démocratie.<sup>191</sup>

D'un point de vue technologique, la proposition de John Grierson de faire reposer le socle de la société britannique sur le maintien d'un système d'information solide et accessible au plus grand nombre paraissait être novatrice : le médium filmique avait pris un essor considérable, les progrès techniques s'enchaînaient rapidement et le danger que pouvait représenter une telle culture de masse était déjà dans l'esprit de beaucoup d'intellectuels, une crainte relayée par les journaux dès le début du xx<sup>e</sup> siècle. Pourtant, le xix<sup>e</sup> siècle victorien avait déjà mis au centre de son rapport à la population — particulièrement la population la moins aisée — des questions éducatives et culturelles dont les vecteurs étaient incarnés par les musées, galeries d'art et bibliothèques publiques. Il faut alors replacer la position de John Grierson dans un contexte plus large déjà beaucoup évoqué : le Royaume-Uni avait, pendant environ un siècle au début des années 1960, mis au cœur de son ciment social l'éducation populaire que chaque époque fit reposer sur les moyens de communication qui lui étaient propres.

Ainsi, l'émergence d'une « école documentaire » plus ou moins fédérée autour de Grierson fait-elle partie d'un contexte intellectuel et social plus large que les seules recherches universitaires du cinéaste ; ce contexte n'enlève cependant rien à l'intérêt ou au poids de son travail : au contraire, ce dernier fait d'autant plus sens qu'il s'intègre dans et aide à porter tout à la fois des préoccupations inscrites dans la société britannique.

---

190 AITKEN (IAN) [édité par], « The Documentary Film Movement – An Anthology », p. 2.

191 *Ibid.*

L'émergence de « l'école documentaire » débuta en 1927 : Grierson, de retour des États-Unis, avait postulé auprès de l'Empire Marketing Board (EMB) dont le directeur, Stephen Tallents, l'embaucha en tant que *Assistant Films Officer* et parvint à négocier pour lui un budget de 2500 livres sterling afin de réaliser un film documentaire sur l'industrie de la pêche au hareng.<sup>192</sup> Le film qui en résulta, intitulé « *Drifters* », fut présenté le 10 novembre 1929 à la London Film Society, en même temps que « *Le Cuirassé Potemkine* » de Eisenstein.

« *Drifters* » fut un film fondateur à plusieurs égards : d'abord en ce qu'il s'agissait, pour l'Empire Marketing Board, de sa première production filmique ; deuxièmement parce que le film établit les bases d'une esthétique documentaire poétique, esthétisée et relativement partielle ; enfin, « *Drifters* » proposait, par le regard et le commentaire qu'il portait sur son sujet, à savoir les pêcheurs, leur cadre et leur mode de vie, une définition du Royaume-Uni : une nation industrielle où la technique n'avait pas tout à fait rompu les traditions nationales ou régionales qui prévalaient jusqu'alors. D'autre part, « *Drifters* » établit un personnage important par la figure des pêcheurs, toujours représentés par le prisme de la force et de la dignité dans le travail : le *working-class hero*.

L'insistance à représenter à l'écran la classe ouvrière dans les œuvres britanniques à vocation réaliste et sociale devait être une source de critique récurrente : bien que Grierson n'ait pas terminé le doctorat qu'il avait entamé aux États-Unis et qu'il ait adopté progressivement une posture anti-intellectuelle — au sens du rejet non pas de l'intelligence mais des institutions éducatives et de leurs membres — il était, comme l'essentiel des cinéastes avec qui il travailla, un homme éduqué et d'une extraction sociale bien plus aisée que celle des hommes qu'il filmait dans « *Drifters* ».<sup>193</sup> Cette critique fut également employée à de nombreuses reprises dans le cas des cinéastes à l'origine des programmes « *Free Cinema* » : ils partageaient avec Grierson un attachement à représenter les classes populaires tout en étant eux-mêmes des jeunes hommes de milieux aisés et ayant reçu une bonne éducation universitaire.<sup>194</sup>

---

192 HILGER (CHRISTINE MARIE), « *Empire Marketing Board Film Unit* » in AITKEN (IAN) [édité par], « *Encyclopedia of the Documentary Film, Volume 1* », éd. Routledge, 2006., p. 342.

193 AITKEN (IAN) [édité par], « *The Documentary Film Movement – An Anthology* », p. 7.

194 Lorenza Mazzetti n'est ici pas incluse : son parcours personnel, artistique et universitaire la place en marge de Lindsay Anderson et Tony Richardson qui sont britanniques et étudient à Oxford.

Si la critique de ces films sur des bases purement sociale paraît difficilement recevable en ce qu'elle se résume à ériger certains sujets et certaines représentations au rang d'intouchables si le cinéaste qui s'en saisit n'a pas lui-même de lien direct à ces questions — cela revient à délaïsser la critique de l'œuvre au profit d'une charge contre l'auteur —, il n'est pas inintéressant de se pencher sur le rapport qui peut exister entre le parcours et les idées d'un artiste et la forme que ces dernières prennent dans son travail.

Dans le cas de John Grierson, il devient alors nécessaire de relever que tant ses films que ses écrits participèrent d'introduire dans le cinéma britannique à vocation sociale certains des éléments les plus rétrogrades qui devaient, par la suite, être observables certains des films regroupés sous le qualificatif de *Kitchen Sink Realism* et en particulier ceux qui furent adaptés des romans et pièces de théâtre des *Angry Young Men* ; la misogynie et l'homophobie<sup>195</sup> de Grierson étaient clairement énoncées et se traduisaient notamment, dans « *Drifters* » comme dans ses déclarations, par l'exacerbation d'un caractère masculin centré autour d'une forme de camaraderie virile qui rejetait, dans « *Drifters* » les rôles féminins à la périphérie des événements montrés, c'est à dire le village, tandis que le reste de l'action se déroulait en mer.<sup>196</sup>

Le caractère identitaire — au sens strict et au sens politique — du travail de Grierson est également à considérer comme un jalon dans l'énonciation de sujets d'inquiétude qui traversaient la société britannique. L'Empire Marketing Board était une institution dont la mission était de renforcer, par le biais des divers médias à sa disposition, une forme de cohésion impériale entre des populations et des territoires — la Grande-Bretagne et les colonies britanniques, les colonies entre elles — éloignés à tous points de vue. À titre plus personnel, Grierson tâchait de transmettre une représentation positive de la classe ouvrière, de concorde et d'une forme d'harmonie tant entre les personnes qu'entre ces dernières et le territoire dans lequel elles vivaient<sup>197</sup> ; cet objectif apparaît particulièrement sensible dans les deux premiers encarts de « *Drifters* » où il est fait état du maintien de la vie traditionnelle dans le village des pêcheurs à la seule différence que leur travail saisonnier est maintenant intégré à la modernité technique de leur époque.

---

195 AITKEN (IAN) [édité par], « *The Documentary Film Movement – An Anthology* », p. 7.

196 *Ibid.*, p. 14.

197 *Ibid.*, p. 15.

En dépit de ces visées optimistes, Grierson ne pouvait tout à fait évincer de son propos les inégalités sociales et le caractère nécessaire de la pêche pour les hommes qu'il filmait. Il introduisit donc, à la fin du film, une opposition entre les pêcheurs — qui, implicitement, incarnaient la vie communautaire et traditionnelle — et le monde moderne, représenté par un marché aux poissons, où les harengs pêchés étaient une marchandise comme les autres tandis que la pêche était jusqu'alors décrite comme faisant partie intégrante de l'identité des pêcheurs et de leur mode de vie. Cette opposition entre la pêche et ce que Grierson avait choisi de présenter comme une forme d'avilissement de l'activité dès lors qu'elle était extraite de son cadre traditionnel était exprimé assez laconiquement à la toute fin du film :

« Et le son de la mer, et les gens de la mer sont perdus dans le bavardage et la négoce d'un marché pour le monde.<sup>198</sup> »

Pendant la Seconde guerre mondiale, John Grierson prit la tête de la Crown Film Unit, nouvelle dénomination de l'ancienne GPO Film Unit — pour *General Post Office Film Unit* — désormais placée sous le contrôle du ministère de l'Information. Le travail documentaire fourni par la Crown Film Unit s'intégrait dans un effort de propagande visant à consolider le moral et l'unité du Royaume-Uni pendant la guerre. De fait, les références à la « concorde nationale » qui s'était dessinée pendant la guerre furent nombreuses après la fin des hostilités.

S'il est difficile de juger de l'impact réel de la seule Crown Film Unit, il apparaît certain que son travail participa de cette mémoire collective qui associait à la Seconde guerre mondiale une dimension fédératrice au sein de la société. Les références à l'unité nationale étaient d'autant plus importantes qu'elles suggéraient une possibilité de dépasser le cadre fragmentée de la société britannique : face à une menace que tous les britanniques avaient eue à affronter, les distinctions de classe n'avaient plus eu lieu d'être. Au début de la guerre, George Orwell se déclarait déjà favorable à l'avènement d'une société sans classes au Royaume-Uni<sup>199</sup> et la mise en place d'une forme d'État-providence (*Welfare State*) après la guerre semble avoir entretenu cette impression que le pays se dirigeait vers une restructuration de son schéma social.

---

198 « *And the sound of the sea and the people of the sea are lost in the chatter and chaffer of a market for the world.* » in GRIERSON (JOHN), « *Drifters* », prod. Empire Marketing Board, 1929 ; 00:51:11.

199 HUBBLE (NICK), « *Mass-Observation and Everyday Life : Culture, History, Theory* », éd. Palgrave Macmillan, 2006, p. 3.

L'importance de cette notion d'une nation débarrassée de ses classes sociales a son importance pour aborder l'une des lectures qui fut faite de la campagne sociologique Mass-Observation, inaugurée le 30 janvier 1937 par une lettre envoyée au journal *New Statesman* et co-signée par l'anthropologue Tom Harrisson<sup>200</sup>, le documentariste Humphrey Jennings et le reporter communiste du *Daily Mirror* Charles Madge.<sup>201</sup> La lettre proclamait le début d'un travail « d'anthropologie nationale » (*Anthropology at Home*), une approche dont le titre-même portait la marque d'une société dont la fragmentation était telle que, d'une classe sociale à une autre, la méconnaissance était suffisamment importante pour justifier la même approche que celle qui serait employée pour étudier une civilisation étrangère.

La création de Mass-Observation fut liée à la convergence de deux études en cours à la fin des années 1930 : la première, portée par Harrisson à partir de 1936 pour le compte du premier service télévisé de la BBC, était une immersion dans une usine de coton de Bolton, ville choisie parce qu'elle était le lieu de naissance William Lever, fondateur de la multinationale Unilever qui, déjà en 1936, étendait son influence commerciale dans le monde entier ; la deuxième expérience émanait de Jennings et Madge : il s'agissait de fonder une « poésie populaire » dont le but devait être, à travers la fondation de clubs dans les usines ou les universités, de permettre une cartographie de l'inconscient de masse contemporain.<sup>202</sup> Quoiqu'ayant des publics, des origines et des thématiques très différentes, Nick Hubble pointa le fait que cette différence même permettait d'illustrer l'une des fractures qui s'opéraient dans la société britannique avec l'abdication d'Edward VIII au profit de George VI, dont l'ancrage personnel dans la modernité causait une rupture avec la composante la plus traditionaliste du pays.<sup>203</sup>

L'autre point à considérer est la volonté clairement énoncée par Charles Madge de faire des études de Mass-Observation des « études de masse ». L'emploi du terme « les masses » pour désigner la population britannique par l'organisation fut beaucoup critiqué, notamment parce que l'on pouvait y percevoir, outre l'affirmation d'une fracture entre l'essentiel de la population et la minorité instruite qui tâchait de l'étudier, un caractère péjoratif.

---

200 Le travail de Harrisson était empreint d'un racisme qu'illustre son rapport sur les populations du Vanuatu intitulé « Savage Civilisation ». Voir : HUBBLE (NICK), « Mass-Observation and Everyday Life : Culture, History, Theory ».

201 HUBBLE (NICK), « Mass-Observation and Everyday Life : Culture, History, Theory », p. 4.

202 *Ibid.*, p.5.

203 *Ibid.*, p. 5 - 6.

Cependant, certaines analyses pointèrent l'usage du terme comme pouvant être le révélateur d'un changement de perception de la structure sociale au Royaume-Uni. En considérant non plus une classe sociale spécifique — la classe ouvrière, en général — avec ses contours particuliers mais un ensemble de la population à la définition plus floue dans lequel les classes sociales particulières seraient dissoutes, le terme pourrait être compris comme le signe qu'il existait effectivement un mouvement vers une abolition des classes sociales.<sup>204</sup> Une telle abolition n'eut pas lieu, mais que Mass-Observation ait pu l'envisager semble bien s'inscrire dans une tendance à réfléchir, voire contester, les structures constituantes de la société britannique. De plus, cette idée d'une « masse » incluant différentes strates de la société sans distinction particulière suggérait qu'il existait alors une forme d'uniformisation des cultures spécifiques qui fondaient ces dernières. George Orwell en trouvait la trace dans l'avènement de ce qu'il appelait une « littérature prolétaire » :

« Tant que la bourgeoisie demeure la classe dominante, la littérature doit nécessairement être bourgeoise. Mais je ne crois pas qu'elle restera dominante encore longtemps, ni aucune classe d'ailleurs. Je crois que nous nous dirigeons vers une période sans classes, et ce que nous appelons "littérature prolétaire" est l'un des signes de ce changement.<sup>205</sup> »

Plus largement, ces considérations allaient de paire avec la conscience de plus en plus aiguë au cours du xx<sup>e</sup> siècle qu'il existait une forme de culture de masse qui ne découlait pas du canon artistique et culturel que les politiques éducatives avaient jusqu'alors défendu. De cette conscience semblait découler, pour ceux qui portaient ces politiques éducatives et culturelles, une forme d'inquiétude : la culture de masse, sous toutes ses formes spontanées — c'est à dire dès lors qu'il ne s'agissait pas d'un processus consciemment proposé par l'État, une institution ou l'élite éduquée — portait en soi un caractère contestataire que George Orwell identifiait clairement lorsqu'il parlait d'une « littérature prolétaire » : la littérature était socialement assimilable à une catégorie de la population, et la réflexion peut sans doute être élargie aux arts de façon générale.

---

204 HUBBLE (NICK), « Mass-Observation and Everyday Life : Culture, History, Theory », p. 3.

205 « *So long as the bourgeoisie are the dominant class, literature must be bourgeois. But I don't believe that they will be dominant much longer, or any class either. I believe we're passing into a classless period, and what we call proletarian literature is one of the signs of change.* » George Orwell cité dans *Ibid.*

S'il y avait une « littérature prolétaire » et une autre « bourgeoise », c'est qu'il devait exister une forme d'opposition entre les deux : c'est à dire que l'émergence d'une littérature nouvelle, portée par des auteurs ou des thématiques n'appartenant pas au champ de ce qui constituait alors la « littérature » suggérait la remise en cause d'une forme de prédominance culturelle d'une classe sociale particulière sur les autres. Il semble alors logique qu'une telle remise en cause ait pu générer de l'inquiétude en ce qu'elle induisait une menace pour ceux qui aurait exercé une forme de contrôle sur la discipline en question.

Il en allait de même pour la culture de masse : si la société britannique s'était structurée sur une segmentation prononcée de sa population en classes sociales distinctes, quoique l'on puisse faire une exception pour la « classe moyenne » dont les bornes et les critères furent toujours difficiles à définir,<sup>206</sup> un ensemble de références unifié, d'origine souvent étrangère, et commun à une très large part de la population avait de quoi susciter des interrogations.

Il semble alors possible de considérer que la tendance réaliste qui se fit jour dans la production artistique au Royaume-Uni — de la peinture descriptive que pratiquait William Coldstream, par exemple, au réalisme social décrit par David Sylvester — s'inscrivait dans un rapport à la réalité dont la campagne Mass-Observation fut un exemple important. Il existait une volonté de parvenir à définir, catégoriser puis représenter le Royaume-Uni, sa population et son identité dans leur ensemble, et cet élan introspectif paraît avoir trahi les questionnements identitaires qui traversaient alors la conscience nationale britannique.

Les inquiétudes qui avaient présidé aux politiques culturelles et éducatives à l'époque victorienne étaient largement le fait de craintes politiques ou d'intentions philanthropiques : la fondation des premières bibliothèques et galeries d'art publiques était essentiellement un acte politique destiné à assurer le maintien de l'ordre social en minimisant les risques de voir la population s'emparer d'idées et de théories qui le remettraient en cause. La différence fondamentale qu'induisirent progressivement l'école documentaire, Mass-Observation, les programmes « Free Cinema » et les longs-métrages qui en émanèrent fut donc un changement dans la nature de l'inquiétude qui émanait des arts et des politiques culturelles qui les soutenaient.

---

206 Voir : MARWICK (ARTHUR), « British Society Since 1945 ».

Le contexte culturel du xx<sup>e</sup> siècle, parce qu'il fut marqué par l'émergence de moyens techniques permettant une diffusion massive de la culture qui coïncida avec un essor des États-Unis à tous les égards et, en parallèle, une baisse de l'influence du Royaume-Uni à l'échelle internationale, fut propice au développement de telles inquiétudes. Ainsi, certains perçurent ces changements comme une remise en cause de la structure sociale britannique : le nivellement culturel que proposait la culture de masse et les références américaines questionnait à la fois la stratification de la société et la prévalence de certaines couches de cette dernière dans le choix et la transmission des références culturelles.

La dissolution progressive de l'empire colonial et le rapport du Royaume-Uni à ses colonies joua également un rôle majeur dans l'ébranlement des certitudes identitaires. Lorsque le gouvernement de Clement Attlee prit en 1948<sup>207</sup> la décision d'ouvrir la citoyenneté à l'ensemble des habitants du Commonwealth, ce qui était à l'origine pensé comme un moyen de favoriser une immigration en provenance d'Europe occidentale pour palier au manque de main d'œuvre nationale eut pour effet principal de favoriser l'arrivée dans les îles britanniques de natifs des pays colonisés. Il s'agissait pour beaucoup d'Afro-Caribéens à qui l'entrée aux États-Unis était devenue difficile : le « McCarran-Walter Act » de 1952, qui visait à une réduction de l'immigration noire,<sup>208</sup> eut pour conséquence de dérouter ces nouveaux citoyens britanniques vers le Royaume-Uni. Cela mit, en conséquence, les britanniques beaucoup plus directement au contact des habitants de leurs colonies que cela n'avait été le cas, induisant des positions racistes marquées<sup>209</sup> et un besoin apparent de redéfinir ce qu'était l'identité britannique.<sup>210</sup>

Il paraît incertain de considérer l'ensemble de la production artistique ou médiatique ayant trait à la population britannique, dans son ensemble ou à certains de ses groupes particuliers, comme ayant été sciemment pensée comme une réponse à ces questionnements identitaires. Cependant, l'importance du réalisme social et de la production documentaire sur une aussi longue période laisse entendre que ces inquiétudes faisaient partie de l'état d'esprit de beaucoup de britanniques.

---

207 Le 30 juillet 1948, sur décision du gouvernement Travilliste de Clement Attlee. Une version numérique de l'acte est disponible (24/06/19) :

<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/Geo6/11-12/56/enacted>

208 WEIGHT (RICHARD), « Patriots : National Identity in Britain 1940-2000 », p 139.

209 Voir : *Ibid.*

210 *Ibid.*, p. 136 – 141.

Il paraît en revanche difficile de savoir si le développement de cette inquiétude fut conjoint ou induit par le développement des médias de masse et de la télévision en particulier ; tout juste peut-on noter que la télévision et la radio furent deux vecteurs essentiels dans la diffusion de documentaires sociaux auprès d'une large audience.

## Denis Mitchell, Ken Loach : une introspection nationale

Ni le genre documentaire ni la télévision n'étaient, à proprement parler, nés avec l'après-  
Seconde guerre mondiale : les premières diffusions télévisées dataient des années 1930 et John  
Grierson, ainsi que les cinéastes qui gravitaient autour de lui, avaient participé de la fondation d'un  
souci du réel qui allait traverser la société britannique et l'Angleterre en particulier.

La possibilité qu'offraient les médias de masse qu'étaient la radio et la télévision aux documentaristes  
était immense : à partir du moment où ces médias furent respectivement ancrés dans le cadre  
domestique, ils pouvaient jouer le rôle de relais pour diffuser auprès du plus grand nombre des idées  
et des images de leur propre pays : une sorte de cartographie de strates de la société qui ne se  
côtoyaient pas aisément, soit par éloignement géographique soit du fait d'un éloignement social.  
L'accent était particulièrement mis sur la représentation de la classe ouvrière et des habitants des  
régions rurales, mais ces premières réalisations établissaient une distance colossale entre les  
populations dont elles prétendaient se faire le porte-voix et le programme achevé, diffusé au reste du  
pays. À la radio, lorsque l'on interviewait quelqu'un issu de la classe ouvrière, on procédait à un travail  
de mise en forme et de montage dont le poids permet de s'interroger sur la réelle valeur  
« documentaire » de ces productions : les scripts étaient corrigés, remis en forme avant d'être rejoués  
à l'enregistrement par un acteur.<sup>211</sup>

À partir de 1953, le documentariste Denis Mitchell entama à la BBC<sup>212</sup> une série radiophonique  
intitulée « People Talking » qui dura jusqu'en 1959. Présentée sans médiation aucune ni question  
posée, il s'agissait d'enregistrements sonores bruts, captés par Mitchell directement dans la rue où  
l'on entend des anonymes simplement parler. « People Talking » induisit une rupture avec le  
documentaire radiophonique tel qu'il se pratiquait alors : pour la première fois, la parole était  
réellement donnée aux sujets. Absence de médiation ne signifiait pas absence de montage, mais en  
dépit du travail de mise en forme et de surimpression des bandes sonores, Mitchell n'éditait pas les  
paroles prononcées.

---

211 SEXTON (JAMIE), « Mitchell, Denis » in AITKEN (IAN) [édité par], « Encyclopedia of the Documentary Film,  
Volume 2 », p. 903.

212 Pour BBC North Region.

En fait, il s'agissait d'une annulation presque entière de la distance qui existait nécessairement dès lors que le documentaire était conçu comme un dispositif humain et technique : « People Talking » était une série remarquable en ce que le dispositif documentaire était de beaucoup diminué. Bien que l'objectif de Mitchell fut effectivement de « donner une voix à ceux qui n'en ont pas », il adopta une position en retrait qui parvint à gommer sa présence en tant que documentariste et réalisateur au sein de la réalisation.

La méthode de travail de Mitchell était également particulière et éloignée du dispositif documentaire classique : il se rendait simplement dans un lieu qui lui semblait propice pour y rencontrer les gens qui l'intéressaient et, une fois sur place, se contentait d'écouter les histoires qu'ils avaient à lui raconter. Le réalisateur Dick Fontaine, qui travailla avec Denis Mitchell durant les années 1960, expliquait par exemple qu'à Manchester celui-ci se rendait simplement au pub « s'y asseyait, buvait beaucoup et écoutait les véritables histoires des gens. »<sup>213</sup> John Corner évoquait un caractère « indirect » dans le travail documentaire de Denis Mitchell à la radio : c'était à travers la myriade de voix qu'il enregistrerait individuellement puis montait avec un contrôle esthétique entier sur le résultat qu'il cherchait à dresser un tableau général de la population.<sup>214</sup> De même, Mitchell lui-même admettait qu'il travaillait sans plan pré-établi,<sup>215</sup> ce qui suggère qu'en-dehors d'un intérêt porté à la classe ouvrière, aux britanniques vivant aux marges de la société, que ce soit socialement ou géographiquement, il existait une forme de sérendipité dans les enregistrements qu'il produisait et la substance des propos tenus par les interviewés.

Sa capacité à enregistrer d'une manière aussi spontanée tenait beaucoup à des questions techniques et à des méthodes pour lesquelles il fut pionnier au Royaume-Uni. Durant les années 1940, Mitchell avait été engagé comme producteur, après avoir servi pendant la guerre, auprès de la South African Broadcasting Corporation. Pendant la période qu'il passa en Afrique du Sud il eut l'opportunité d'expérimenter avec de la bande magnétique que l'armée américaine avait laissé sur place.

---

213 Dick Fontaine dans CLAXTON (EVE), HOLLIS (SIMON) [produit par], « People Talking », diffusé le 9 juillet 2015 sur BBC Radio 4 ; 00:07:01 – 00:07:16.

Accessible (16/08/19) : <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b06125zm>.

214 CORNER (JOHN) [édité par], « Popular Television in Britain - Studies in Cultural History », p. 49.

215 *Ibid.*

Jusqu'alors, l'enregistrement des voix pour les documentaires se faisait en plusieurs temps et nécessitait un appareillage technique contraignant : la personne à interviewer était enregistrée sur disque une première fois, puis la bande était transformée en script que l'interviewé en question lisait pour un deuxième enregistrement destiné à la diffusion. L'autre solution revenait à engager des acteurs pour lire et jouer les scripts tirés de l'interview originale.<sup>216</sup> « People Talking » rompait avec cette artificialité qui gardait à distance les sujets des reportages et documentaires : tout ce à quoi les auditeurs avaient accès était une ré-interprétation des idées et des propos énoncés ; même lorsqu'il s'agissait de la voix de la personne qui avait été interrogée à l'origine, cette dernière n'était plus exactement à l'origine des paroles rapportées : le script avait été écrit à partir de ses propos, mais corrigé et nettoyé avant d'être lu ou joué pour la production finale. Cela revient à constater que, s'il existait bien une attitude qui consistait à se tourner vers la population ouvrière ou les villes industrielles et de les porter à la connaissance du reste de la population britannique, cette même population n'entendait jamais réellement la voix de ses concitoyens.

Peut-être cette situation participa-t-elle de l'insistance qui se développa pendant les années 1950 et 1960, tant à la télévision qu'au cinéma, sur la représentation non seulement de la géographie anglaise, en particulier les paysages industriels et miniers du nord du pays qui furent un motif récurrent dans les films socio-réalistes, mais également des caractères régionaux et l'expression parlée de la langue en particulier. En cela, « People Talking » fut à nouveau un programme pionnier : parce qu'il n'y avait pas de reconstruction des propos enregistrés *a posteriori*, la langue anglaise et ses variations d'accent, de vocabulaire et d'expression se trouvait portée à l'ensemble du pays sans qu'il exista apparemment dans les programmes de Mitchell trace d'un jugement sur des bases linguistiques. Peut-être aussi « People Talking » participa-t-il de nourrir cet aspect particulier qui se développa au cinéma et à la télévision : par exemple, la série « Z Cars », diffusée à la BBC à partir de 1962, mettait en avant une narration et des personnages ancrés dans le nord de l'Angleterre sans chercher à corriger l'accent des acteurs vers une élocution qui serait davantage « standard ».

Le travail radiophonique de Denis Mitchell eut un impact sur celui qu'il réalisa pour la télévision. L'usage qu'il faisait de la voix, des ambiances sonores et des sur-impressions de ces différents éléments pour constituer l'équivalent sonore d'une séquence au cinéma.

---

216 Denis Mitchell cité dans CORNER (JOHN) [édité par], « Popular Television in Britain - Studies in Cultural History », p. 49 – 50.

De la pratique radiophonique, Denis Mitchell tira notamment un usage des voix non-synchronisées à l'image du locuteur qui lui permettait de dresser un cadre visuel grâce à la caméra — rendue nécessairement plus légère, maniable et économique, puisqu'il n'y avait pas besoin d'enregistrer le son au moment de la prise de vue — et de le compléter ensuite par une sur-impression des paroles des personnes interrogées ou du commentaire narratif. Dans certains cas, cette désynchronisation se révéla un argument pour parvenir à réaliser le documentaire : en 1957, il réalisa pour la BBC « In Prison » et s'immergea dans le lieu en obtenant lui-même une cellule de la part de l'administration du pénitencier de Strangeways ; la désynchronisation du son et de l'image lui permit de répondre aisément aux souhaits de l'administration pénitentiaire de garder anonymes les commentaires des prisonniers que Mitchell interviewait — une forme de contrôle de la part de l'administration qui fut également au bénéfice du caractère réaliste du documentaire : la production devait appuyer sur le fait que les prisonniers avaient parlé sans contrainte aucune et paraître avec la mention « non-censuré », une mention qui aurait disparu si la direction de la prison avait souhaité effacer une partie des commentaires.<sup>217</sup>

La qualité esthétique du travail de Denis Mitchell était remarquable en ce qu'elle n'écrasait pas le propos ni de ses films ni des personnes qu'il rencontrait tout en donnant à ce qui était raconté un cadre présenté de façon à captiver les spectateurs. La mobilité de la caméra, en particulier, et la minutie du cadrage des plans plaçaient son travail hors du seul reportage bien que sa matière et ses sujets fussent effectivement documentaires. Néanmoins, Mitchell refusait que son travail soit assimilé à du journalisme — il s'agissait de « plus que du journalisme » —, un champ qu'il jugeait pratiqué dans une certaine urgence et dont les productions documentaires étaient trop fortement narrées.<sup>218</sup>

Il est, en effet, difficile de considérer « Morning in the Streets », qu'il réalisa pour la BBC en 1958 — la diffusion eut lieu en 1959 — comme étant un travail purement journalistique en ce que le matériau du film, une ville industrielle du nord de l'Angleterre encore mal remise de la guerre,<sup>219</sup> et ses habitants ne sont pas représentés à l'écran qu'en soutien d'une enquête ou d'un reportage.

---

217 CORNER (JOHN) [édité par], « Popular Television in Britain - Studies in Cultural History », p. 50.

218 Denis Mitchel cité dans *Ibid.*, p. 54.

219 Il s'agit en fait de plusieurs villes, dont Liverpool.

Ils sont plutôt les acteurs d'une production qui emprunte à la réalité de leurs vies à la fois des images et des lieux et ce qu'eux-mêmes veulent bien en dire. Il est intéressant de noter à ce titre que les thématiques des interventions sont très différentes, allant des considérations sur l'existence de manière générale jusqu'à des propos beaucoup plus personnels. Ainsi, peut-on entendre un homme déclarer :

« Je crois que si j'avais un travail, que je m'installais et que je me reprenais en main, que j'avais de beaux vêtements, je crois que ma femme me reprendrait dès demain.<sup>220</sup> »

De la même façon, certains commentaires recouvrent beaucoup de points d'intérêt pour appréhender une partie de l'état d'esprit de la population à cette époque, en particulier les tensions qui existaient entre les classes sociales et les divisions internes à ces dernières. Si, dans la plupart des pays, la définition de la « classe moyenne » est compliquée en ce qu'une telle définition peine à se baser sur les critères habituels qui permettent d'identifier une classe sociale — bornes géographiques, économiques, revendication identitaires et culturelles de la part des membres de cette classe<sup>221</sup> — il existe en Angleterre une sous-division de ces dernières qui vient non seulement compliquer davantage le panorama social, mais également induire des tensions relativement inédites. Ainsi, un homme se réclamant de la « classe ouvrière supérieure » déclare-t-il :

« Il s'agit de l'un de mes passe-temps favoris, aller à la bibliothèque publique : y aller, y voir mes vieux amis qui étaient, autrefois, bâtisseurs d'empire et qui maintenant essaient de faire la même chose que moi : arriver à vivre avec moins de trois livres par semaine. Je dois bien avouer que je n'étais pas satisfait de ma condition ni de ma vie. Je n'étais pas satisfait de ma propre classe, en fait. Je voulais appartenir à une classe un peu plus élevée intellectuellement. La classe dont je fais partie est la classe ouvrière supérieure. La classe ouvrière inférieure, eh bien, c'est une classe d'animaux. Vraiment, ils ne peuvent parler de rien, ils sont complètement illettrés. [Ils ne font que] boire, boire, boire.<sup>222</sup> »

---

220 « *I think if I got a job, and settled down, and get myself tidied up, some nice clothes, I think my wife will ask me back tomorrow.* » in HARRIS (ROY), MITCHELL (DENIS) [réalisé par], « *Morning in the Streets* », prod. BBC, 1959 ; 00:05:58 – 00:06:09.

Accessible (18/08/19) : <https://www.youtube.com/watch?v=z9RZ5ul4SOs>.

221 MARWICK (ARTHUR), « *British Society Since 1945* », p. 17 – 26.

222 « *Now, that's one of my best past-time, at the public library : get in there, and see the old cronies, one time empire builders trying to do the same as me : live on less than three pounds a week. Now, I must speak the truth. I thought I wasn't satisfied with my condition and class ; I wasn't satisfied with my own*

La remarque est intéressante parce qu'elle illustre, d'une part, une fragmentation de la société bien plus profonde que la simple distinction de classe ou d'origine géographique qui pourrait conduire à considérer la classe ouvrière comme un ensemble relativement uni par des critères sociaux économiques ; d'autre part, il faut noter que c'est à travers l'éducation que l'homme qui fait cette remarque ambitionne de s'élever dans la société et que c'est à cette même notion d'éducation personnelle qu'il associe les classes supérieures à la sienne.<sup>223</sup> Il semble dès lors que, si les politiques d'éducation publique mises en place depuis l'époque victorienne — et, à nouveau, le fait que la bibliothèque publique soit le lieu de l'élévation intellectuelle de l'interviewé est signifiant puisqu'il s'agissait, avec le musée ou la galerie d'art publique, de l'un des deux lieux emblématiques de cette visée — proposaient un modèle d'ascension sociale basé sur l'accès à l'éducation et à la culture, il apparaît qu'une telle attente existait dans la population, conjointement au développement de l'accès à l'éducation. De même, la récurrence de telles politiques au cours de l'histoire moderne de l'Angleterre, notamment à travers la Workers' Educational Association et Open University, laissait entendre que, s'il y avait à la fois une proposition officielle d'éducation publique et suffisamment de candidats pour que de telles entreprises puissent se poursuivre, c'est que la conscience des fractures sociales, révélées par les conditions d'accès à l'éducation, était fortement ancrée au cœur de la conscience collective.

Sur la forme et dans le ton employé, « Morning in the Streets » semble être paré d'une approche relativement optimiste et positive de son sujet. Néanmoins, il semblait difficile pour Denis Mitchell d'échapper tout à fait aux conditions de vie difficiles qui régnaient encore dans le nord industriel de l'Angleterre : les zones bombardées restaient visibles et, surtout, les habitations étaient, pour beaucoup, sordides, effondrées, avec des plafonds crevés et des revêtements en lambeaux à cause des infiltrations d'eau. Dans le film, les habitants placent des sceaux pour recueillir l'eau sale dans leurs appartements et l'impression que ces vues rendent lorsqu'elles sont mises en regard des histoires personnelles que livrent les interviewés est que, malgré tout, il n'est pas possible de traiter de la vie de qui que ce soit dans un documentaire en ignorant le contexte plus large dans lequel ces cas particuliers s'insèrent.

---

*class, really. I wanted to be in a class a little higher intellectually. The class I belong is the higher working class. The lower working class, well, they are the animal class actually. Absolutely, they can talk on nothing. They are absolutely illiterate. Drink, drink, drink.* » in HARRIS (ROY), MITCHELL (DENIS) [réalisé par], « Morning in the Streets », prod. BBC, 1959 ; 00:20:29 – 00:21:28.

223 Entendu ici dans un sens strictement économique.

« Morning in the Streets » a alors ceci d'intéressant qu'il permet un dédoublement de son discours ; il s'agit alors autant d'une introspection sociale au sens d'une rencontre avec une part de la population anglaise peu représentée que de la constatation, plus désincarnée, du fait qu'une grande part des Anglais vivent encore dans une grande pauvreté près de quinze ans après la fin de la guerre.

La question de la vérité fut au cœur du travail de Denis Mitchell qui considérait que ses productions se devaient de transmettre des faits. Quoique le travail esthétique qu'il fournissait tant à la radio, par ses montages et sur-impressions sonores, qu'à la télévision de par la composition de ses plans et le travail de montage, put justifier que son travail ait été jugé « subjectif », son objectif demeurait de transmettre ce qu'il considérait être la vérité.<sup>224</sup> Ses expérimentations avec différentes méthodes de travail et différents supports techniques — la bande magnétique pour la radio puis les premières caméras à bande magnétique pour la télévision, en lieu et place de la pellicule — ainsi que son idée selon laquelle la télévision et la radio étaient, à leur moment d'apogée respectif, simplement le meilleur moyen de toucher le plus large public possible, font écho à une conception du documentaire qui relevait davantage de la démarche que du genre ; en expliquant qu'il était tout à fait possible de se confronter aux mêmes choses que celles qu'il montrait dans ses documentaires simplement en conduisant à travers la ville, « avec le pare-brise en guise d'objectif », il appuyait le fait que sa démarche consistait avant tout à transmettre la vérité de son sujet et pas à réaliser un film ou une émission documentaire.<sup>225</sup>

C'est pour cette raison qu'il se montra hostile au travail de Ken Loach lorsque ce dernier réalisa « Cathy Come Home », écrit par Jeremy Sandford sur commande de la BBC pour l'émission « The Wednesday Play » en 1966 : il s'agissait, selon lui, d'un travail de propagande et, à ce titre, il ne pouvait s'agir d'une production possédant une trame véridique.<sup>226</sup> S'agissant de la portée politique du travail de Ken Loach — et de celui de Sandford —, la méfiance qu'éprouvait Denis Mitchell était parfaitement fondée : Loach et Sandford proposaient un travail militant, politiquement très ancré à gauche et, au cours de leurs carrières respectives, cette dimension demeura essentielle.

---

224 PURSER (ANN), « Director, Producer, Film-Maker Extraordinary » in *The Stage*, 30 mars 1967. Voir volume d'annexes : p. 46.

225 *Ibid.*

226 *Ibid.*

Qu'il s'agisse de fictions ou de documentaires portant sur l'Angleterre ou bien de thématiques internationales et historiques — « *The Wind that Shakes the Barley* », par exemple, réalisé par Ken Loach et récompensé de la Palme d'Or à Cannes en 2006, qui traite de la guerre civile en Irlande — le militantisme politique demeure très présent dans la trame des films. De plus, Loach s'est personnellement engagé en politique pour la plus grande partie de sa vie, une dimension qui doit être prise en considération lorsqu'il s'agit d'étudier le regard qu'il a porté sur la société britannique. Jeremy Sandford également avait à cœur d'employer les moyens qu'offrait le film pour traiter de sujets sociaux contemporains : après avoir étudié à Eton puis à Oxford il intégra la BBC dans les années 1950 et fut amené à y réaliser ses premiers reportages et documentaires radiophoniques.<sup>227</sup> Les thèmes sociaux étaient présents dès le début de sa carrière et furent intégrés à des commandes ou des projets dans lesquels de telles thématiques n'étaient pas attendues : en 1963, il fut engagé pour réaliser un portrait de l'hôtel Savoy pour célébrer l'anniversaire de l'établissement : il focalisa le reportage sur les employés, leurs horaires de travail démesurés et le faible niveau de salaire dont ils bénéficiaient plutôt que sur l'hôtel lui-même.<sup>228</sup>

Néanmoins, ces éléments spécifiques au travail de Ken Loach et Jeremy Sandford ne permettent pas d'exclure tout à fait « *Cathy Come Home* » des thématiques abordées par Denis Mitchell dans ses propres documentaires : tout engagement politique mis à part, le film traite également de la pauvreté, du mal-logement, des inégalités et de la violence sociales qui conduisent le personnage principal, joué par Carol White, d'une situation décente — un jeune couple qui parvient à emménager, grâce au salaire correct du mari, chauffeur de poids lourds, dans un appartement neuf — à la misère la plus complète. La différence majeure avec ce que l'on pouvait observer dans « *Morning in the Streets* », tourné sept ans plus tôt, c'est qu'il s'agissait dans ce cas non plus d'un travail documentaire mais bien d'une fiction par le prisme de laquelle Loach et Sandford proposaient leur ressenti de la situation sociale en Angleterre. La question de la vérité pour un tel film est alors de savoir si la vérité, le « réalisme », tient au caractère non-fictionnel du film ou bien si la référence à des éléments vérifiables de la situation sociale en Angleterre constitue en soi le socle d'une représentation véridique.

---

227 ANONYME, « *Jeremy Sandford* » in *The Guardian*, 15 mai 2003.

228 *Ibid.*

S'agissant de Denis Mitchell, il semble que sa position recouvrait la première option : la vérité du propos tenait au caractère non-fictionnel du contenu, le travail esthétique qui l'entourait n'étant qu'une présentation parmi d'autres possibles pour représenter, par un médium spécifique, la réalité ; à l'inverse, « Cathy Come Home » et, par extension, les œuvres d'art traitant par la fiction, le symbole ou la métaphore d'une situation sociale ou politique particulière, s'inscrivait dans le « réalisme de sens » comme entendu par David Sylvester, c'est à dire par la référence à des événements réels mais traités par le prisme des arts.<sup>229</sup>

Quoique la forme et, sans doute, une grande partie de la démarche de chacun de ces réalisateurs leur ait été spécifique et induise bien une différence dans la manière dont il convient de les aborder, les sujets de « Morning in the Streets » et de « Cathy Come home » présentent de fortes similarités. Non que la trame des deux films fût la même ou que leur destination et les objectifs qui conduisirent chacun des cinéastes à les produire aient été identiques, mais si « Cathy Come Home » fait de la pauvreté et de la précarité son sujet dès le départ, « Morning in the Streets » aboutit également à cette thématique, bien que cela n'ait certainement pas été l'objectif premier de Denis Mitchell. L'ampleur que prit la thématique du mal-logement et du déclassement social était beaucoup plus marquée dans « Cathy Come Home », mais, s'agissant d'une œuvre de fiction, ces sujets venaient en soutien de l'intrigue, bien qu'émanant du militantisme politique de ses auteurs, tandis qu'ils étaient davantage dilués dans le panorama que Mitchell dressait du nord de l'Angleterre et apparaissent alors comme un élément de la description que propose le documentaire, plutôt que le point de départ de ce dernier.

En dépit de leurs différences, il semble malgré tout possible de considérer « Morning in the Streets » et « Cathy Come Home » comme se rattachant à un ensemble plus large d'œuvres dont le souci premier fut de donner à voir ce qui était ressenti comme invisible ou caché de l'Angleterre : la pauvreté, les marges ou l'échec de certains services sociaux. Sans doute la distinction réelle tenait-elle au fait que « Morning in the Streets » ne semblait pas avoir fait de ces sujets un simple motif esthétique ou rhétorique ; même si Denis Mitchell s'attacha beaucoup à filmer et enregistrer les habitants démunis du pays, la distance qu'il instaurait dans ses productions était assez remarquable et donnait l'impression qu'il n'y avait pas, dans son travail, de réel *a priori* idéologique.

---

229 SYLVESTER (DAVID), « The Kitchen Sink » in *Encounter*, décembre 1954. Voir volume d'annexes : p. 38 – 41.

À l'inverse, on peut considérer que Loach et Sandford firent de la pauvreté un motif par lequel ils appuyaient des arguments politiques : « Cathy Come Home » semble finalement moins concerné par la pauvreté et ceux qui en souffrent que par la dénonciation d'une sorte de faillite de l'État dont les services sociaux sont chaque fois représentés comme des lieux de violence, voire d'oppression pour ceux qui y font appel.

Si « Morning in the Streets » et, davantage encore, « Cathy Come Home » s'inscrivaient dans une démarche de description — de dénonciation, dans le cas du film de Loach et Sandford — des crises et difficultés que traversait tout ou partie de la population, ces deux films peuvent également être considérés comme faisant partie d'un panorama plus large de fictions, documentaires et reportages dont le souci premier fut d'ausculter la société britannique et les changements ou crises qu'elle traversait. Comme évoqué plus haut, la rupture qu'amena le travail de Denis Mitchell dans la pratique du documentaire fut de permettre aux personnes interrogées de pouvoir s'exprimer directement sans que leurs propos ne soient corrigés puis ré-enregistré ou re-joué dans la production définitive.

Pour le producteur Norman Swallow, qui travailla en particulier à la mise en place de la série de documentaires télévisés « Special Enquiry » pour la BBC, les personnes qui étaient au cœur des sujets de reportages ou de documentaires étaient effectivement « tout ce qui leur manquait » : néanmoins, le travail de réalisation pour une émission documentaire comme « Special Enquiry », dont chaque épisode durait environ 45mn, impliquait un travail de script et une méthode d'interview qui permette aux personnes interrogées de se livrer ou de donner une explication suffisamment clairement et rapidement pour que la prise puisse tenir sur les quelques quatre minutes disponibles sur la bande-son<sup>230</sup> — une limitation imposée par l'emploi de film 35mm et d'une bande-son optique, la bande magnétique qu'utilisait Denis Mitchell permettait, à l'inverse, des prises de son beaucoup plus longues sans interruption.

Malgré ce relatif retour à des documentaires scénarisés et mis en scène — les attitudes des personnes filmées sont dirigées pour être naturelles, mais leur adéquation avec les besoins de la mise en scène trahit leur artificialité — « Special Enquiry » proposait également d'employer le documentaire et le reportage à des fins de description et d'analyse de la société britannique.

Les questions sociales étaient à nouveau importantes et allaient des problèmes de logement à l'éducation en passant par les institutions nationales comme le système de santé ou des

**230 CORNER (JOHN) [édité par], « Popular Television in Britain - Studies in Cultural History », p. 45.**

phénomènes de société, par exemple l'arrivée de beaucoup de jeunes femmes à Londres — le reportage « A Girl Comes to London » fait état de cinq cents par semaine<sup>231</sup> — où elles espéraient trouver un emploi.

« Special Enquiry » est un autre aspect de la tendance à documenter le Royaume-Uni contemporain et notamment de porter à la connaissance du grand public les difficultés que certains de ses habitants rencontrent. La récurrence des thèmes abordés peut sembler répétitive, mais leur importance n'est sans doute pas à minimiser : les moyens de communication et de transport dans les années 1950 et 1960 ne permettaient pas aisément d'avoir à l'esprit une cartographie de la situation politique et sociale à l'échelle du Royaume-Uni. Lorsque le premier épisode de « Special Enquiry » fut diffusé le 3 octobre 1952, le reportage portait sur les mauvaises conditions de logement dans le district de Gorbals, à Glasgow : Norman Swallow expliqua qu'après la diffusion, l'équipe de « Special Enquiry » eut à faire face à de nombreux appels téléphoniques et courriers s'offusquant du reportage dont ils n'admettaient pas qu'il puisse être véridique.<sup>232</sup>

Il semble donc bien y avoir une justification à la récurrence des documentaires, qu'il s'agisse de films, de reportages radiophoniques ou, plus généralement d'œuvres d'art ancrées dans une démarche socio-réaliste : la nécessité de donner à voir au reste du pays sa propre population et ses propres fractures internes est affirmée par l'apparente méconnaissance de ces sujets parmi les britanniques. Ainsi, sans nécessairement pouvoir rassembler dans un ensemble homogène les productions se rattachant à une démarche réaliste, cette même démarche semble avoir été au cœur d'un travail à la fois introspectif, identitaire et revendicatif de la part des artistes britanniques. Toutes ces œuvres ne trahissaient pas une forme d'inquiétude profonde, mais elles s'inscrivaient dans un retour sur soi qui survient à une période où la place du Royaume-Uni était remise en question dans le monde et où des évidences culturelles et identitaires se trouvaient remises en question par des phénomènes profonds et nouveaux : une immigration augmentée à partir de 1948, une économie qui demeura vacillante assez longtemps après la guerre, l'hégémonie culturelle et technique des États-Unis etc.

---

231 « A Girl Comes to London » in *Special Enquiry*, Series 5 : 1., prod. BBC, 24 octobre 1956.

Accessible (19/08/19) :

<https://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/p00rzwbk/special-enquiry-series-5-1-a-girl-comes-to-london>.

232 CORNER (JOHN) [édité par], « Popular Television in Britain - Studies in Cultural History », p. 46.

À partir de la fin des années 1950 ce sont de nouvelles problématiques qui se font jour de plus en plus fortement : le racisme, la place des femmes, la sexualité ou encore la contraception qui induisirent chacune des questionnements, remises en cause et inquiétudes propres dont le cinéma en particulier s'empara.

## Un cinéma de l'inquiétude

La période d'après-guerre jusqu'au début des années 1960 avait vu le Royaume-Uni et l'Angleterre traverser un certain nombre de changements et de crises : ces changements avaient trait à des aspects très différents de la société, qu'ils soient d'ordre culturel, économique, diplomatique, social ou politique, et prenaient, pour beaucoup, racine dans le début du xx<sup>e</sup> siècle, voire un peu avant. À l'international, la montée en puissance progressive des États-Unis, conjointement à l'effondrement de l'empire colonial, avait ramené le Royaume-Uni à un statut amoindri et avait acté, après la Seconde guerre mondiale, la domination américaine sur les affaires internationales. Culturellement, le développement des médias de masse — le cinéma, la radio, la télévision — tout au long du siècle s'était fait parallèlement à une ascendance culturelle des États-Unis que le succès des films hollywoodiens rendait évident, bien qu'il ne s'agisse pas du seul domaine dans lequel les références américaines avaient triomphé. La réaction face à cette situation fut une série de tentatives à la fois de freiner les imports américains — les tentatives d'instaurer des quotas de films britanniques, pour contrebalancer le succès des imports hollywoodiens, par exemple — et de développer en réponse à ces derniers une industrie cinématographique nationale à même de rivaliser avec le modèle américain.

À l'échelle du Royaume-Uni et de l'Angleterre, une sorte de recherche identitaire sembla se mettre en place progressivement, en réponse à la fois à l'influence américaine, à l'accélération de l'immigration à partir de 1948 et, de façon plus large, face à des changements sociaux et structurels au sein de la société britannique : remise en question, bien que toute relative, du système de classes sociales distinctes, redéfinition démographique à travers les programmes de reconstruction, la construction de grandes banlieues qui devaient remplacer le centre des villes comme communautés urbaines, ou bien, à partir de la fin des années 1950 et tout au long de la décennie suivante, remise en question de certitudes ayant trait aux mœurs : contraception, rôle des femmes au sein de la société ou de la famille, homosexualité etc. D'un point de vue social, les efforts documentaires, s'ils se révélèrent utiles en ce qu'ils permirent à un très grand nombre de personnes d'avoir un aperçu de la vie que menaient leurs concitoyens les moins favorisés et du cadre dans lequel cette vie se déroulait, semblent également avoir participé de construire une imagerie nationale relativement pessimiste.

Il ne s'agissait évidemment pas de l'unique représentation nationale qui existait, mais l'insistance, encore aujourd'hui, d'une partie du cinéma britannique sur les inégalités sociales laisse entendre que ce sujet s'était ancré profondément dans la conscience nationale. La survivance de cette imagerie et de ces thématiques dû sans doute beaucoup au travail d'artistes et de cinéastes reconnus dont on peut considérer qu'ils sont parvenus à hisser ces thématiques au premier plan et à en assurer la continuité en faisant des sujets sociaux un « genre » pour lequel le terme *Kitchen Sink Realism* fait maintenant consensus.<sup>233</sup>

Comme précédemment, il ne s'agit pas ici de démontrer si l'inquiétude qui émanait d'une partie du cinéma britannique des années 1960 était fondée du point de vue des faits, mais de tenter de mettre en lumière qu'à une époque dont la mémoire collective retient, pour l'essentiel, les aspects progressistes — émancipation sexuelle, rayonnement culturel accru de l'Angleterre, revendications politiques, renouveau artistique dans la plupart des domaines — il existait également une large part de doute et d'anxiété dont le cinéma se fit l'un des vecteurs principaux. Il ne s'agit pas non plus de faire de ces films un ensemble homogène, ni dans leur forme ni sur le fond, d'autant plus qu'ils ne sauraient résumer l'intégralité de la production cinématographique de leur époque — même en ne considérant que les films à thématiques sociales —, mais d'y pointer la dimension d'inquiétude qui faisait écho tant au contexte social et politique évoqué jusqu'ici qu'à des considérations beaucoup plus personnelles mais dont on peut considérer qu'elles sont significatives d'une partie de l'état d'esprit de cette époque, bien que n'étant ni uniques ni exclusives.

Il semble pertinent de considérer pour évoquer les films des années 1960 s'insérant dans ce cadre plusieurs points de départ. Le mouvement documentaire et ses nombreuses variations depuis les années 1930 fut un socle que paraissent avoir en commun, au moins dans les objectifs, la plupart des cinéastes se réclamant d'une approche sociale et réaliste ; le mouvement s'appuyait, en partie, lui-même sur une tendance plus large à l'éducation populaire que l'on observait depuis l'époque victorienne, mais c'est sa tentative de porter à l'écran — et donc à la connaissance — du plus grand nombre une partie occultée de la société britannique et de ses crises internes qui le rend ici pertinent : le mouvement documentaire paraît en fait avoir fondé un ensemble de références visuelles et thématiques sur lesquelles les cinéastes ultérieurs purent s'appuyer.

---

**233 Plus spécifiquement au cinéma, John Hill identifie ce « genre » sous le terme *Social Problem Film*.**

**Voir : HILL (JOHN), « Sex, Class and Realism - British Cinema 1956-1963 », éd. BFI Publishing, 1986.**

Les programmes « Free Cinema » furent une amorce importante pour le développement d'une cinématographie aux visées réalistes et sociales : ses membres fondateurs, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson et Lorenza Mazzetti, tiraient une grande part de leur inspiration du travail des documentaristes, de John Grierson à l'émission « Special Enquiry », et leurs premiers courts-métrages perpétuaient cette approche. Des programmes « Free Cinema » devait par la suite émaner une série de longs-métrages dans lesquels ces mêmes réalisateurs — exceptée Lorenza Mazzetti — devaient poursuivre les mêmes thématiques sociales.

La littérature du milieu des années 1950 avait vu émerger un groupe de jeunes auteurs contestataires que l'on avait surnommé *Angry Young Men*. Ces derniers formèrent un autre des socles sur lesquels le cinéma réaliste allait beaucoup s'appuyer, en particulier Tony Richardson qui, à partir de 1956, avait commencé à collaborer avec l'auteur John Osborne dont il adapta au théâtre, en 1956, puis au cinéma, en 1959, « Look Back in Anger ».

« Look Back in Anger » possède un statut presque archétypal en ce que le film réunit à la fois les éléments constitutifs du *Kitchen Sink Realism* et une dimension inquiète qui englobe la plupart des thématiques évoquées — identité, masculinité, sexualité, rapport à la culture américaine, fragmentation et violence sociales etc. — tout en revêtant un caractère extrêmement personnel dans la mesure où l'histoire originale, écrite par John Osborne qui collabora également au scénario du film, est considérée comme largement autobiographique.<sup>234</sup> De plus, le discours et les idées que le film développe sont aux antipodes de ce que l'on retient des années 1960, fondant un film particulièrement rétrograde, loin d'embrasser les premiers changements sociaux qui se font jour au Royaume-Uni.

La narration du film se centre autour d'un couple, Jimmy et Alison Porter (Richard Burton et Mary Ure), qui louent un petit appartement sous les toits. Ils sous-louent une pièce à un jeune Gallois, Cliff Lewis. La relation entre Jimmy et Alison Porter est marquée par la violence, verbale, physique et psychologique qu'inflige Jimmy Porter à sa femme.

---

234 Voir : OSBORNE (JOHN), « *Almost a Gentleman – An Autobiography – Volume II, 1922 - 1966* », éd. Faber and Faber, 1991.

Cette dernière est d'une extraction sociale plus aisée que Jimmy, ce qui nourrit d'autant plus son ressentiment à l'égard de son épouse qu'il se sent rabaissé par sa situation et son emploi — il tient un stand de confiseries sur le marché local grâce à son ancienne logeuse qui lui a obtenu une licence — alors qu'il est présenté comme quelqu'un d'éduqué. La situation dégénère lorsqu'une amie d'Alison Porter, Helena Charles (Claire Bloom), s'installe dans l'appartement du couple pour les deux semaines que doit durer une série de représentations au théâtre dans lesquelles elle tient un rôle : Helena Charles et Jimmy Porter se haïssent profondément, mais lorsqu'elle parvient à convaincre Alison Porter de quitter son mari, dont elle est enceinte, elle entame une relation avec ce dernier. La violence qu'exerçait Jimmy Porter sur son épouse et Helena Charles, lorsqu'elle co-habitait avec eux, reprend alors. Cliff Lewis, qui agissait comme médiateur la plupart du temps entre Jimmy et Alison, décide de les quitter et, en l'accompagnant à la gare, Jimmy et Helena rencontrent Alison. Jimmy fuit la rencontre et se réfugie dans l'appartement, tandis qu'Helena commence à discuter avec Alison : cette dernière a fait une fausse couche et s'était rendu dans la ville où elle vivait avec Jimmy sans vraiment oser retourner le voir. Elle finit par décider de repartir, mais la rencontre conduit Helena à quitter Jimmy. Ce dernier se rend à la gare peu après où il retrouve Alison, qui n'est pas montée dans le train et décide de retourner avec lui.

« Look Back in Anger » est une œuvre riche de nombreuses strates qui permettent autant d'angles d'approche. Si l'on excepte le caractère autobiographique de l'histoire, le caractère social des interactions et de la violence qui s'exerce entre les différents personnages est peut-être la part la plus centrale du film : Stuart Hall proposait que la relation violente entre Alison et Jimmy Porter pouvait être lue comme l'expression de la rage que ressentait Jimmy face au monde<sup>235</sup> ; John Hill compléta cette analyse en pointant le fait que la distinction de classes est effectivement très présente à l'écran et dans la narration : Alison Porter est la fille d'un colonel à la retraite, relativement aisé — en atteste la voiture, démodée mais luxueuse, comme c'était le cas dans « Momma Don't Allow » ( Reisz et Richardson, 1956) ou « O Dreamland » (Anderson, 1953), dans laquelle il vient chercher sa fille lorsqu'elle rompt avec Jimmy et dont l'exotisme et l'aspect attirent les enfants du quartier — et Jimmy renvoie de façon permanente Alison à cela, ce qui permet de lire la violence conjugale comme étant, métaphoriquement, une violence qu'il exerce, ou souhaiterait exercer, à l'encontre des classes sociales les plus aisées.<sup>236</sup>

---

235 Stuart Hall cité dans HILL (JOHN), « Sex, Class and Realism - British Cinema 1956-1963 », p. 162.

236 *Ibid.*

Néanmoins, le caractère littéral de cette violence doit également être pris en considération, d'autant plus que la brutalité extrême à travers laquelle elle s'exprime, qu'elle soit physique ou morale — Jimmy Porter souhaite par exemple à Alison d'accoucher d'un enfant mort,<sup>237</sup> ce qui arrive effectivement — fait de cette violence un élément premier du film. La violence s'exprime notamment dans le cadre établi par la littérature traitant de la classe ouvrière, un type de narration dans lequel « Look Back in Anger » s'inscrit et dans laquelle la question de la force masculine se donne à voir par des attitudes agressives, une mise en exergue du caractère viril et résilient des personnages masculins, et une sorte de rébellion contre toute forme d'autorité jugée arbitraire.<sup>238</sup>

Cela participe de construire la narration du film autour d'oppositions : masculin et féminin, classe ouvrière contre classes moyennes et aisées, réalisme contre artificialité etc. Le personnage de Jimmy Porter est le point focal de l'ensemble de ces oppositions : il est l'incarnation du masculin en lutte pour un maintien d'une hiérarchie conjugale et sociale qui l'avantage : il est l'incarnation de la classe ouvrière en lutte contre la fragmentation sociale imposée par la société britannique ; il est l'avatar de John Osborne l'auteur et dramaturge qui fustige l'artificialité du théâtre à succès de son époque — Helena Charles joue dans une pièce qui « triomphe dans le West End », ce qui sert de justification à une partie de la haine de Porter, transformée en cela en lutte contre l'académisme artistique — auquel il oppose une vision réaliste et âpre de l'écriture théâtrale ; il est l'homme anglais inquiet de la disparition d'une culture vécue comme britannique au profit d'imports américains. La colère qui habite le personnage, et vraisemblablement Osborne lui-même, est omniprésente à tel point que de nombreux éléments distincts sur lesquels sa colère s'accroche se confondent dans la même symbolique à l'écran : Jimmy Porter est trompettiste de jazz et l'instrument qu'il brandit régulièrement tout au long du film a autant valeur d'instrument de musique, d'incarnation de l'influence américaine au Royaume-Uni que de symbole phallique par lequel il impose une pression psychologique et physique sur Alison Porter et Helena Charles — et, dans une moindre mesure, sur sa logeuse qu'il déteste parce qu'il juge que le prix qu'elle exige pour l'appartement est démesuré et participe de le maintenir dans la précarité.

---

237 « *Oh my dear wife, you have so much to learn. If only something, something would happen to awaken you from your beauty sleep. If you could have a child, and it would die. Let it grow. Let a recognisable human face emerge from that little mass of India rubber and wrinkles. Oh please, if only I could see you face that.* » in RICHARDSON (TONY) [réalisé par], « Look Back in Anger », prod. Woodfall, 1959.

238 Ken Worpole cité dans HILL (JOHN), « Sex, Class and Realism - British Cinema 1956-1963 », p. 163.

C'est d'ailleurs par la trompette que le spectateur découvre Jimmy Porter : la scène d'ouverture et les crédits du film se déroulent dans un club de jazz où, comme c'était le cas dans « Momma Don't Allow » le Chris Barber Band joue tandis que la foule des habitués danse. Ce sont d'abord les mains de Porter, occupées à presser les pistons de la trompette que l'on voit avant que la caméra ne pivote pour dévoiler le visage du musicien. Lorsque Jimmy Porter traverse la ville de nuit jusqu'à l'appartement qu'il partage avec sa femme, il impose à la ville et à ses habitants de grandes envolées de jazz qui résonnent à travers la ville ; le caractère nuisible de la trompette entre ses mains doit se répéter régulièrement tout au long du film : il impose de la musique à tous ceux pour qui il éprouve de l'aversion ou qui paraissent remettre en cause ses certitudes et son statut — sa logeuse, sa femme, Helena Charles — comme une tentative chaque fois renouvelée d'asseoir une sorte de hiérarchie au sommet de laquelle il se placerait.

Le rapport qu'entretient Jimmy Porter avec Helena Charles et la récurrence des séquences où il joue de la trompette pour son seul déplaisir paraît venir appuyer l'insécurité ressentie par le personnage. Helena Charles est extérieure au monde domestique sur lequel Jimmy Porter exerce un contrôle relativement absolu, à peine tempéré par la présence de Cliff Lewis, et se montre un personnage suffisamment indépendant pour lui tenir tête : indépendante financièrement en ce qu'elle travaille comme comédienne, indépendante parce qu'elle peut vivre sans dépendre d'un homme grâce à sa propre activité professionnelle, indépendante parce qu'elle est d'une extraction sociale plus élevée que Porter — c'est également le cas d'Alison — qui lui garantit de ne pas subir de discrimination sociale ; de plus, le personnage se confond en partie avec la première femme de John Osborne, Pamela Lane, elle aussi comédienne au théâtre et contre qui il entretint beaucoup de rancœur après leur divorce.<sup>239</sup>

Pour toutes ces raisons, la présence d'Helena Charles est insupportable à Jimmy Porter : elle remet en question sa primauté au sein du foyer, elle remet en cause sa virilité en lui tenant tête, elle le renvoie à sa propre extraction sociale et aux difficultés qu'elle implique et elle incarne une figure détestée pour Osborne. La solution que propose le film est alors une lutte entre les deux personnages durant laquelle Porter va s'efforcer d'établir sa domination sur Helena Charles.

---

239 OSBORNE (JOHN), « *Almost a Gentleman – An Autobiography – Volume II, 1922 - 1966* », p. 1 – 2.

Lorsqu'il joue de la trompette, dont on voit la silhouette à travers le verre dépoli qui sépare la cuisine de l'appartement où Helena Charles et Alison Porter font la vaisselle et le palier de celui-ci, il y a une tentative d'affirmation de puissance sexuelle à travers l'image de la trompette tendue. La recherche de domination de Jimmy Porter trouve sa conclusion dans le film après qu'Alison, sur les conseils d'Helena Charles, ait accepté de quitter son mari et de rentrer vivre avec ses parents. De retour de l'hôpital où il a assisté au décès de son ancienne propriétaire, Ma Tanner, Porter rentre chez lui pour trouver seulement une lettre d'adieux d'Alison et Helena Charles qui lui annonce qu'Alison est enceinte. Porter persiste à traiter la question avec dédain et violence, davantage affecté par la mort de Ma Tanner, seul personnage féminin pour qui il semble éprouver une réelle affection, que par le départ d'Alison ou la perspective d'avoir un enfant. Durant sa tirade, il s'approche d'Helena Charles tandis que la contre-plongée par laquelle Porter est filmé s'accroît. Après une dernière insulte, Helena Charles le gifle.

Le plan se fait ici silencieux et Porter prend une attitude affligée, portant sa main à son visage tandis qu'Helena Charles lui prend la main, filmée, à l'inverse, en forte plongée. Le jeu de Claire Bloom se fait beaucoup plus doux à ce moment-là, loin de la froideur et de la distance que son personnage entretenait jusqu'alors et, lorsque Porter l'embrasse puis l'entraîne sur le lit, c'est l'évocation d'une victoire de ce dernier qui prime à l'écran ; Porter est parvenu à soumettre Helena Charles, on entend à nouveau du jazz et, bien qu'on ne voie alors pas la trompette, c'est l'évocation de l'instrument dressé et sa symbolique phallique qui est transmise au spectateur. Peu après, Helena Charles a pris la place initiale d'Alison au début du film : debout derrière la planche à repasser, tandis que Porter et Cliff Lewis sont assis devant elle, occupés à lire le journal, introduisant alors l'un des rares moments d'apaisement du film. Cet apaisement du ton, du rythme et du volume sonore — toujours élevé, qu'il s'agisse des séquences où le son de la trompette, métallique et perçant, finit par vriller les oreilles, ou des hurlements de Jimmy Porter — est particulièrement significatif : si Porter trouve la paix, c'est que sa virilité et son statut ne sont plus remis en cause et le film semble acquiescer à cette idée en dépeignant Helena Charles souriante et soudainement épanouie dans le rôle d'une femme au foyer alors même qu'elle incarnait jusque là une figure d'indépendance et, dans une certaine mesure, d'émancipation.

La trompette en tant qu'instrument de musique, donne à voir un autre ensemble d'inquiétudes : instrument iconique du jazz, musique américaine qui a progressivement imprégné la culture populaire britannique, elle est aussi l'image de la dissolution d'une forme de culture britannique en propre. Cette inquiétude est clairement énoncée par Porter et Lewis :

« Je dois dire qu'il est assez terrifiant de vivre à l'heure américaine, à moins que ne tu ne sois américain.

- On dirait que tous nos enfants vont être américains. C'est une idée, non ? »<sup>240</sup>

Cette remarque survient, de façon intéressante, dans le club de jazz où Porter et Lewis se réfugient après une dispute. Alors que le groupe vient de terminer son morceau et que le silence se fait dans la salle, Porter propose une analogie entre sa relation avec Alison et l'empire colonial : il pense comprendre ce que le père d'Alison, ancien colonel stationné en Inde, a ressenti en revenant en Angleterre : l'image de l'Inde et de l'armée coloniale qui lui avait été proposée ne faisait pas mention des difficultés qu'il devait y vivre, à l'instar de la relation entre Alison et Jimmy Porter pour laquelle il semble ne pas s'être attendu aux difficultés conjugales. Porter entame ensuite une marche militaire à la trompette, la fait dériver vers le jazz puis une évocation de marche funèbre. Autour d'eux, un petit groupe s'était rassemblé et écoutait Porter, comme pour attester du fait qu'ils partageaient son ressenti. La mise en rapport de la fin de l'empire colonial et de l'échec de son mariage avec l'hégémonie culturelle américaine, maintenant largement actée, apparaît alors être une façon d'exprimer un découragement et une incertitude plus larges : dans son autobiographie, Osborne résumait ce qu'il ressentait de l'après guerre comme une « fatigue, non seulement des sacrifices de deux guerres terribles, mais aussi de la défaite et de la misère entre ces dernières. Les points rouges sur la carte disparaissaient à mesure que les drapeaux étaient retirés [...] ».<sup>241</sup>

Cette superposition des inquiétudes dans « Look Back in Anger » participe de dresser une atmosphère de défaitisme et d'incertitude.

---

240 « *I must say it's pretty dreary living in the American age. Unless, of course, you're an American.*

- *Looks all our children will be American. That's a thought, isn't it ?* » in RICHARDSON (TONY) [réalisé par], « Look Back in Anger », prod. Woodfall, 1959 ; 00:37:47 – 00:37:53.

241 « *[The country was] tired, not merely from the sacrifice of two back-breaking wars but from the defeat and misery between them. The bits of red on the map were disappearing as the flags came down [...]* » in OSBORNE (JOHN), « Almost a Gentleman – An Autobiography – Volume II, 1922 - 1966 », p. 3.

L'incertitude personnelle de Porter, double d'Osborne, vis-à-vis de sa relation avec Alison, de la place du masculin, de son extraction sociale, et l'incertitude d'être britannique à une époque où il a l'impression que cette identité ne peut plus être ni source de fierté ni source de certitudes tant elle a été rattrapée par la culture américaine et la perte de prestige notamment induite par l'effondrement de l'empire colonial. Quant à la question spécifique de l'influence américaine au Royaume-Uni, sans doute peut-on lire dans l'omniprésence des affiches et photos relatives au jazz et aux musiciens de jazz dans l'appartement des Porter une forme « d'invasion » : le courant *Kitchen Sink Realism* s'était notamment caractérisé par la représentation des intérieurs ordinaires des britanniques et, en investissant cet intérieur de références américaines, Tony Richardson semble vouloir mettre en exergue cette présence culturelle au Royaume-Uni, une présence qu'Osborne établit dans la narration comme étant une menace.

« Look Back in Anger » focalise son propos sur un ressenti négatif d'évolutions sociales qui survinrent pendant les années 1950 et 1960 : la question de la fragmentation sociale est un aspect important du film, mais c'est sans doute l'inquiétude relative à la masculinité, au statut des femmes et à l'identité nationale qui est la plus contemporaine dans son sujet et la plus évocatrice du fait que les bouleversements qui commençaient à se faire jour au Royaume-Uni n'étaient pas toujours bien reçus. D'une manière générale, le ton des films se rattachant au même courant esthétique et thématique de « Look Back in Anger » ne furent pas particulièrement optimistes dans leur ton et leur description de la société contemporaine. Il ne s'agissait pas toujours d'exprimer une attitude rétrograde comme ce fut le cas de « Look Back in Anger », mais ces films avaient en commun un rejet global de la société britannique et du modèle social, culturel et économique induit par l'après-guerre.

« Saturday Night and Sunday Morning » (Karel Reisz, 1960) s'inscrivait dans une approche plus englobante que « Look Back in Anger » en ce que le film ne servait pas d'exutoire personnel à Reisz. La description que le film proposa de la vie en Angleterre n'était cependant pas particulièrement réjouissante : la vie d'un jeune homme (Arthur Seaton, joué par Albert Finney) se résumait à une semaine de travail à la chaîne dans une usine pour une paie médiocre avec pour seule perspective le samedi soir et les sorties au pub ; les aspirations personnelles apparaissaient inatteignables et réprimées, et tout ce à quoi il pouvait prétendre était de finir par se marier et emménager dans un pavillon de banlieue.

La construction du film repose sur l'enchevêtrement de deux relations amoureuses : d'une part Arthur Seaton entretient une liaison avec la femme d'un de ses collègues, Brenda (Rachel Roberts), qui est plus âgée que lui et déjà mère d'un garçon ; d'autre part, il rencontre rapidement une jeune fille de son âge, Doreen (Shirley Ann Field) avec qui il entame également une relation. La relation qu'il entretient avec Brenda, outre son caractère illégitime et, de ce fait, scandaleux, possède un caractère adolescent en ce qu'elle est fondée essentiellement sur le plaisir et la sexualité ; Doreen, bien qu'elle était une femme plus jeune, paraît incarner une voix plus traditionnelle : une forme de renoncement, pour Arthur, à la vie libérée et relativement insouciant qu'il menait jusqu'alors au profit d'un engagement personnel et de la perspective d'une vie matrimoniale.

Un point de bascule se produit dans le film lorsque Brenda tombe enceinte d'Arthur : l'avortement est encore illégal au Royaume-Uni — un thème également évoqué dans « Look Back in Anger » — et face à l'échec des remèdes alternatifs que lui propose la tante d'Arthur, Brenda finit par se résoudre à garder l'enfant. Il est intéressant de noter que cette décision et la bascule qui s'ensuit se produisent alors qu'Arthur a emmené Doreen dans une fête foraine où ils rencontrent par hasard Brenda et son mari : le motif de la perte de repère souvent associé à la fête foraine au cinéma est ici mis en relief par l'insistance de Karel Reisz à filmer le mouvement giratoire des manèges ou celui, saccadé, des auto-tamponneuses ; la situation d'Arthur est devenue instable et dangereuse, et l'on comprend par la présence de deux soldats qui le suivent que le mari de Brenda a été mis au courant de leur relation. Ces derniers finissent par rattraper Arthur et le passent à tabac dans un terrain vague à l'extérieur de la fête foraine. Il faut sans doute lire la présence des deux soldats comme une continuité de la violence sociale exercée à l'encontre d'Arthur et Brenda par l'impossibilité pour cette dernière d'avorter : la relation qu'ils entretiennent est condamnable pour la société qui s'emploie dès lors à les punir ; le fait que ce soient deux militaires qui battent Arthur — une séquence particulièrement âpre, par rapport au reste du film — implique que c'est la société qui s'en prend à lui pour s'être rebellé.

Un changement profond survient dans l'écriture du personnage après son agression. Alors qu'il est convalescent dans sa chambre et en proie à quelques doutes quant à son identité personnelle, Doreen lui rend visite, déçue qu'il soit parti de la fête foraine sans elle.

Il lui avoue sa relation avec Brenda et l'épisode de l'agression. D'abord réticente, elle finit par se laisser convaincre par le fait que cette partie de la vie d'Arthur appartient à son passé et qu'il leur est possible d'envisager le mariage : cela passe par l'évocation du fait qu'ils soient peut-être « promis l'un à l'autre » et par le fait que Doreen apporte à Arthur des cigarettes : cette scène apparaît comme un rappel de ce que Colin Smith, dans « The Loneliness of the Long Distance Runner », considérait avec dédain être tout ce à quoi ses parents pouvaient prétendre — gagner suffisamment pour pouvoir acheter « des clopes et la télé ».

À partir de là, le film développe une thématique du passage à l'âge adulte empreinte de renoncement. Arthur considérait le mariage comme une erreur et une façon de perdre sa liberté, pourtant il consent à l'envisager avec Doreen. La sexualité qui caractérisait sa relation avec Brenda a été refoulée, son choix de finalement garder leur enfant atteste d'une forme de victoire de la société contemporaine et de ses valeurs sur leur désir d'émancipation personnelle ; d'une certaine façon, Arthur rentre dans le rang à la fin du film : la sortie de l'adolescence est également une fin de ses idéaux. La séquence finale est à ce titre éloquente : Arthur et Doreen se retrouvent sur une colline surplombant une zone pavillonnaire en construction où Arthur commence par évoquer ses souvenirs d'enfance à chercher des mûres à cet endroit, avant de jeter une pierre en direction des habitations dans un mouvement de colère que Doreen ne comprend pas. À l'inverse, elle suggère qu'ils auront peut-être une maison comme celles-ci plus tard puis le couple, filmé en plan fixe depuis le sommet de la colline, s'éloigne de la caméra en direction de la zone résidentielle. La composition de ce dernier plan met en images la conclusion de ce qui s'est mis en place depuis le passage à tabac d'Arthur : ce dernier avait tenté de résister aux impératifs moraux et sociaux de son temps avant d'être finalement rattrapé par ceux-ci ; il y a quelque chose du conte dans la façon d'éluder ainsi la fin et de laisser au spectateur le soin d'imaginer qu'ils « vécurent heureux pour toujours », à la seule différence que la fin de « Saturday Night and Sunday Morning » a des allures d'échec. Bien que la conclusion proposée soit effectivement un mariage et une vie rangée, celle-ci est aux antipodes des ambitions qu'Arthur avait développées durant tout le reste de la narration.

Deux éléments apparaissent comme primordiaux dans « Saturday Night and Sunday Morning » : le réalisme social d'un part, qui se traduit par les séquences tournées à l'usine, les grands panoramas industriels que Reisz développe tout au long du film, la description minutieuse de la vie quotidienne ouvrière et son cadre domestique — les intérieurs, les petites cours, les maisons de briques collées les unes aux autres, la promiscuité avec le voisinage, le pub. D'autre part la sexualité des personnages qui semble toujours représentée comme une transgression. Ce traitement de la sexualité par le prisme de la condamnation sociale, du refoulement voire de la violence est au cœur de « Peeping Tom », réalisé par Michael Powell en 1960, et qui devait mettre un coup d'arrêt à la carrière du cinéaste, du fait du scandale qui entourait la sortie du film. Si « Peeping Tom » est à part des films se rattachant au *Kitchen Sink Realism* en ce qu'il ne s'inscrit pas dans le cadre d'un quelconque réalisme social, une partie de son propos peut être mise en rapport avec l'atmosphère répressive qui entourait les questions relatives à la sexualité au Royaume-Uni à cette époque. La narration se concentre sur un jeune homme, Mark Lewis (Carl Boehm), employé dans une librairie pour laquelle il produit des photographies de charme, vendues discrètement dans la boutique.<sup>242</sup>

Lewis est un personnage dérangé et un meurtrier que son père soumettait à un grand nombre d'abus : il enregistrerait les réactions de peur de son fils en le mettant dans des situations terrifiantes, avait truffé la maison de micros pour enregistrer les viols qu'il commettait sur des enfants et avait développé un voyeurisme malsain, allant jusqu'à filmer sa femme décédée. Lewis hérite de la maison — dont les micros sont restés en place — et d'une partie des déviances de son père puisqu'il est lui-même obsédé par le fait de filmer les réactions de peur des femmes qu'il assassine au moyen d'un poignard dissimulé dans le trépied de la caméra qu'il transporte partout avec lui, filmant obsessivement ses futures victimes. Il finit par se suicider de cette façon selon un rituel très préparé : Lewis a installé dans le laboratoire de sa maison un mécanisme lui permettant de photographier et filmer sous de nombreux angles sa propre mort tandis qu'un miroir surmonte la caméra piégée qui lui fait face et vers laquelle il se précipite à la fin du film, lui permettant d'observer sa propre terreur au moment de mourir.

---

242 La discrétion est relative, dans la mesure où les murs sont par ailleurs largement couverts d'images de *pin-ups*.

« Peeping Tom » est un film complexe dont les ramifications thématiques sont nombreuses, mais s'agissant de la représentation de la sexualité et du rapport que ces représentations entretenaient avec la société britannique, il paraît possible de l'intégrer dans le cadre d'un « cinéma de l'inquiétude » qui s'attacherait à exprimer un malaise latent au sein de la société. Sur un mode moins dérangeant que le reste du film, Powell proposa un aperçu du rapport de la société britannique à la sexualité au début de ce dernier : Lewis se rend dans la librairie où il travaille pour prendre son poste et son employeur lui demande son avis sur le type de magazine qui se vend le mieux. Lewis lui répond qu'il s'agit de ceux avec «de jolies filles sur la couverture pourvue qu'elles ne soient pas trop couvertes.»<sup>243</sup> Peu après un homme d'une soixantaine d'années, habillé de manière élégante, entre dans la librairie pour acheter le *Times* et le *Telegraph* avant de demander discrètement sur la boutique vend également des « vues » (*views*) dont il hésite à préciser le contenu avant que le propriétaire ne sorte une serviette contenant des photos érotiques produites par Lewis. D'abord intéressé par une seule photo, il finit par acheter l'ensemble pour quatre livres sterling et 10 shillings ; par comparaison, Arthur Seaton gagne quatorze livres sterling par semaine dans « Saturday Night and Sunday Morning », ce qui est considéré par son employeur comme une paie plus élevée que la moyenne. L'homme repart ensuite avec la serviette contenant les photos dans une pochette kraft estampillée « Livres éducatifs ».

La honte qu'évoque l'attitude de ce personnage dès lors qu'il s'agit de la consommation d'images érotiques est intéressante parce qu'il est lui-même assimilé dans le film à un homme issu d'un milieu social favorisé. Richard Hoggart pointait le fait que la littérature et les magazines possédant un contenu violent et érotique étaient, pour l'essentiel, une lecture propre à la classe ouvrière ou aux couches les moins favorisées de la classe moyenne.<sup>244</sup> Il y a dès lors transposition de la honte ressentie par ce personnage à l'ensemble de la société britannique, y compris sa composante la plus « respectable », et plus seulement la classe ouvrière.

---

243 « *Those with girls on the front covers, and no front covers on the girls.* » in POWELL (MICHAEL), « Peeping Tom », prod. Michael Powell, 1960 ; 1:45:12 – 1:45:19.

N.B : Le chronométrage de la séquence provient de la version VHS du film, éditée par Canal+ en 1998 : le film en version originale est placé à la toute fin de la version française, sur la même bande.

244 HOGGART (RICHARD), « *The Uses of Literacy* », éd. Chatto and Windus Ltd., 1957, p. 201 – 205.

Le reste du propos du film est moins pertinent pour évoquer les inquiétudes de la société britannique en ce que ses questionnements apparaissent plus resserrés, abordant notamment le rôle du spectateur de cinéma, renvoyé à son caractère de voyeur en ce qu'il se divertit de films parfois violents. Néanmoins, parce que des productions violentes ou érotiques existaient et avaient déjà un public conséquent — le reproche principal que l'on faisait à ces productions était alors moins leur contenu et leurs thèmes que leur caractère trivial et le fait qu'elles trouvaient leur origine dans la culture de masse<sup>245</sup> —, le rejet quasi-unanime du film tient peut-être en partie en ce qu'il renvoie l'ensemble de la société britannique à ses rapports avec la sexualité et ses représentations. En 1968, le lien entre violence sociale et sexualité fut affirmé par Lindsay Anderson dans « If... » : le film raconte la rébellion d'un petit groupe d'étudiants d'une école privée dans laquelle Anderson voit un cadre conçu pour perpétuer le schéma social fracturé du Royaume-Uni ; les étudiants les plus âgés forment un groupe violent et dominateur qui seconde l'administration de l'école en assurant la discipline au moyen d'une canne qui leur vaut le surnom de *Whips* — les fouets. Ils punissent avec violence toute remise en cause de leur autorité et réduisent les plus jeunes garçons de l'école à endosser un rôle de serviteurs auprès d'eux. Le sous-entendu sexuel qui accompagne cette soumission des plus jeunes élèves à la volonté des *Whips* est exprimé plus clairement lorsqu'il s'agit pour eux de punir l'insubordination du personnage principal, Mick Travis, joué par Malcolm McDowell : Mick est convoqué dans le gymnase par ces derniers pour y recevoir des coups de canne ; les *Whips* le forcent à se pencher en avant et le frappent de façon répétée après une courte course d'élan. L'un d'eux, Rowntree (Robert Swann), s'acharne particulièrement longtemps sur Mick Travis et tant la rage qu'il met dans les coups portés que la position de Travis, forcé de rester penché en avant évoquent une séquence de viol.

De la même façon que le statut militaire des deux hommes qui battaient Arthur Seaton dans « Saturday Night and Sunday Morning » était important pour souligner, métaphoriquement, le caractère institutionnel de la violence qui s'exerçait contre lui, il faut noter que celle qui est infligée à Mick Travis dans « If... » émane, elle aussi, d'un groupe investi d'une autorité officielle. Le cadre scolaire et universitaire britannique, parce qu'il opère une distinction et une sélection entre les élèves sur des bases sociales et financières et pas uniquement académiques<sup>246</sup>, reproduit, à petite échelle, le schéma social en vigueur.

---

**245 Voir : *Ibid.***

**246 Voir : MARWICK (ARTHUR), « British Society Since 1945 », p. 27 – 39.**

Ainsi, la révolte qui conduit Mick Travis, à la fin du film, à abattre les professeurs, élèves, dignitaires et soutiens financiers de l'école, rassemblés dans la chapelle pour le « Jour des Fondateurs » apparaît-elle comme une révolte contre le système social britannique dans son ensemble. Plus précisément, ce sont les archaïsmes de ce système qui semblent plus particulièrement visés : l'école est une institution ancienne au point que les célébrations dans la chapelle voient la présence d'hommes âgés déguisés en chevaliers afin de marquer visuellement l'enracinement de cette dernière dans une dimension historique et nationale.

Quant au caractère sexuel de la violence des *Whips*, elle semble évoquer à la fois un refoulé important — l'homosexualité de ces derniers est suggérée à la fois par leurs commentaires et par le traitement réservé aux plus jeunes étudiants, dont ils font des serviteurs, et par la mise en scène de la bastonnade infligée à Travis — et le caractère répressif de la société vis-à-vis de ces questions. Il est alors logique que la mise en scène de la liberté que Travis trouve, en s'enfuyant brièvement de l'école, soit une séquence à caractère sexuel durant laquelle il imagine lutter nu avec la serveuse d'un café où il s'est arrêté : ce n'est qu'hors du cadre officiel de l'école qu'un tel événement devenait envisageable.<sup>247</sup>

Les *Whips* ont dès lors un caractère ambivalent : parce qu'ils sont l'incarnation symbolique d'une autorité et d'une morale officielles au sein de l'école, ils véhiculent la dimension négative de la sexualité qui y est associée : celle-ci est refoulée, et, de ce fait, ne peut plus s'exprimer que par la violence et la contrainte de celle des autres. À travers les *Whips*, c'est peut-être la société britannique et ses doutes quant à la sexualité qu'Anderson met en scène selon un schéma que l'on peut mettre en regard du travail de Michael Powell sur ces questions dans « Peeping Tom ». Implicitement, la lecture que l'on peut faire de cette construction est la suivante : les *Whips* sont les défenseurs d'un schéma social éculé qui provoque chez eux un refoulement nécessaire à leur rôle et leur statut ; la liberté que recherche Mick Travis est plus large que la seule émancipation sexuelle : en détruisant l'ensemble de l'école, de ses soutiens, de son administration et de ses élèves c'est au modèle social que l'institution incarne qu'il s'en prend, l'émancipation sexuelle n'étant alors que l'une des conséquences de cette destruction.

---

247 ANDERSON (LINDSAY) [réalisé par], « If... », prod. Memorial Enterprises, 1968 ; 0058:28 – 00:59:54.

En réduisant au cadre d'une école privée ce qu'il estimait être la structure de la société britannique, Lindsay Anderson faisait écho à des considérations qui avaient eu un impact important dans les politiques éducatives britanniques : la nécessité, renouvelée tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, de proposer des parcours de formation à ceux qui, au sein de la population, n'avaient pas l'opportunité de poursuivre des études — les classes les moins aisées — témoignait en soi de ce que les institutions académiques représentaient des fractures sociales dans l'esprit collectif. La fondation d'Open University sous le gouvernement de Harold Wilson offrait également un aperçu de l'importance symbolique que revêtait ces institutions : soutenir un projet dont le but avoué était d'ouvrir autant que possible l'accès à l'éducation supérieure était la marque d'une volonté de rupture profonde que l'opposition au projet mit particulièrement en lumière. La dimension sexuelle présente dans ces films n'est pas l'unique point focal du propos qu'ils tiennent, mais, à l'étude, la récurrence de la thématique, même lorsque celle-ci n'est pas centrale, permet de mettre en relief le caractère compliqué de la relation que la société britannique entretenait avec ces questions, y compris pendant les années 1960. En fait, la critique sociale se trouva presque systématiquement incluse dans un schéma où la question de la sexualité était signifiante. Un exemple de cela s'observe chez Basil Dearden. Dans « Sapphire » (1959), la question de la sexualité se trouve mêlée à celle du racisme : Sapphire (Yvonne Buckingham) est une jeune femme que des promeneurs découvrent assassinée dans un parc de Londres et dont on découvre qu'elle est métisse et se maquille afin d'échapper au rejet induit par sa couleur de peau. Elle était enceinte et sur le point de se marier avec un étudiant en architecture dont la famille et lui-même n'avaient appris que le jour de sa mort qu'elle était métisse. Ces deux aspects du personnage sont associés, chacun, à une couche de vêtements spécifique : maquillée en femme blanche, Sapphire porte des vêtements jugés convenables tandis que ses sous-vêtements, cachés soit sous ses vêtements soit dans un tiroir fermé à clef, portent une charge érotique réprochée qui est associée à Sapphire en tant que femme noire.

Cette association procède d'un rejet bien plus large que Dearden s'attacha à mettre en lumière en prêtant à toutes les strates de la société britannique un caractère raciste : de la logeuse de Sapphire qui s'inquiète que l'affaire s'ébruite à la famille du fiancé de Sapphire, dont la sœur finit par avouer le meurtre, motivé uniquement par la haine raciale qui prend chez elle une forme de dégoût et de crainte du regard d'autrui, en passant par les habitués d'un café qui rejettent un ami de Sapphire lorsque celui-ci fuit la police au seul motif qu'il est noir.

Ainsi, le panorama que dresse le film est particulièrement sombre. Le caractère officiel du racisme s'incarne pour sa part dans l'inspecteur Phil Learoyd (Michaël Craig) qui, jusqu'au dénouement de l'enquête, marque sa préférence pour les suspects noirs.

« Sapphire » est un exemple intéressant, d'un point de vue esthétique, pour illustrer la façon dont l'esthétique du *Kitchen Sink Realism* s'est diffusée assez largement dans l'art britannique pour qu'un film s'intégrant dans un genre « classique », le film policier, soutenu par une production conséquente, tourné en couleurs, fasse usage d'un travail descriptif de la vie et des intérieurs londoniens aussi méticuleux. Il y a certes une justification narrative à cela : en mettant en avant le cadre de vie sordide des femmes et des hommes noirs à Londres, le film illustre sous une autre forme le rejet dont ils sont victimes et auquel l'intérieur confortable de la maison des Harris — la famille du fiancé de Sapphire — fait pendant ; cependant, la minutie de la description et les parallèles dressés entre les différents environnements et leurs habitants respectifs participe d'ancrer « Sapphire » dans la réalité contemporaine et de mettre en exergue un ensemble de fractures sociales relatives au racisme sur lequel les films cités jusqu'alors faisaient l'impasse.

Par ailleurs, « Sapphire » a été réalisé un an après les émeutes raciales de Notting Hill de 1958 et paraît s'inscrire en cela dans une réflexion sur l'état d'esprit en Angleterre : dix ans auparavant, le gouvernement Travailleurs de Clement Attlee avait précipité une montée du racisme en permettant à tous les habitants des colonies britanniques d'obtenir leur citoyenneté, induisant une augmentation de l'immigration et un rejet accru des natifs des colonies par une grande partie de la société britannique ; la dissolution parallèle de l'empire colonial vint également remettre en question le rapport de domination qui existait alors entre ces populations, ce qui a sans doute participé de l'exacerbation des positions racistes.

Même le genre de la comédie s'est parfois trouvé empreint d'inquiétudes relatives à la sexualité et aux mœurs : lorsque le cinéaste américain Richard Lester réalisa en 1965 « *The Knack... and How to Get It* », on découvre, sous couvert de l'humour, la description d'une société mal à l'aise avec toute idée de libération sexuelle. Le film raconte l'arrivée à Londres d'une jeune femme, Nancy Jones (Rita Tushingham) qui devient bientôt le centre d'attention de deux personnages masculins, Colin (Michaël Crawford), un jeune enseignant timide, et Tolen (Ray Brooks), son voisin séducteur et machiste.

Pour autant, et bien que le film soit clairement conçu comme une comédie soutenue par un jazz rythmé, un montage extrêmement dynamique, des effets de style — allers-retours dans la bande, arrêts sur image, zooms et dézooms, tourbillonnements, sur-impressions... — largement empruntés à la publicité et une apparente rébellion joyeuse, les implications des divers comportements des personnages masculins sont très négatifs. Tolen, en particulier, incarne un personnage rétrograde dont le mot d'ordre est que « les femmes aiment être dominées<sup>248</sup> ». Son succès auprès des femmes, ses nombreuses conquêtes et l'impression qu'en tire Colin qu'il est l'amant de toutes les femmes de Londres, doit alors être relu par le prisme de la violence qu'il exerce, par ailleurs, à l'encontre de Nancy. Les tentatives répétées de Tolen à son encontre tournent au harcèlement puis à l'agression lorsque celui-ci parvient à l'entraîner derrière les buissons d'un parc et s'impose à elle malgré les refus répétés de Nancy<sup>249</sup>.

Le dénouement du film voit Nancy et Colin tomber amoureux à l'initiative de cette dernière. La narration du film est accompagnée, tout du long, par une sorte de chœur de personnages âgés et anonymes que l'on peut interpréter comme étant l'incarnation de la société britannique condamnant toute libéralisation des mœurs. Lorsque Colin et Nancy, durant la séquence finale du film, réfléchissent à emménager ensemble sans être mariés, ce chœur médisant est rejoint par Tolen éconduit : cette possibilité d'une vie conjugale et sexuelle hors des conventions sociales et religieuses habituelles — Nancy passe une large partie du film à tenter de rejoindre la YWCA<sup>250</sup> où elle ne se rend finalement jamais — est présenté dans le film comme une option bien plus choquante que l'attitude de Tolen ; en rejoignant le chœur, ce dernier est intégré visuellement au sein des éléments les plus rétrogrades de son temps, Richard Lester semblant juger que son attitude appartient effectivement à une époque révolue.

« The Knack... and How to Get It » paraît alors n'être une comédie que sur la forme : le portrait que dresse Richard Lester, sur la base de celui que proposait Ann Jellicoe, qui écrit la pièce de théâtre dont le film était adapté, du rapport à la sexualité en Angleterre est assez négatif et le fait que lui-même soit Américain est révélateur de la visibilité de ces attitudes au sein de la société.

---

248 LESTER (RICHARD) [réalisé par], « The Knack... and How to Get It », prod. Woodfall.

249 LESTER (RICHARD) [réalisé par], « The Knack... and How to Get It », prod. Woodfall.

250 *Young Women's Christian Association*.

En 1962, Bryan Forbes explorait déjà le rapport féminin à l'émancipation personnelle et sexuelle dans « The L-Shaped Room » où le personnage principal, Jane Fosset (Leslie Caron), une jeune française vivant seule à Londres, décide de mener à terme sa grossesse comme une réponse à l'idée émise par son médecin qu'elle ne pouvait désirer qu'une chose : « un avortement ou le mariage ». Elle découvre par ailleurs qu'elle partage sa petite chambre, dont une alcôve a été murée, avec un trompettiste noir et homosexuel qui subit également le rejet de la société.

L'immobilité de la société telle que décrite par ces films est frappante : il ne paraît pas exister, pour les personnages, de route vers une existence en-dehors de celle à laquelle leur extraction sociale, leur genre ou leur origine les contraignent.

Une partie de la colère qui se dégage d'un film comme « This Sporting Life » (Lindsay Anderson, 1963) trouve sa source dans cette rigidité particulière : l'histoire se concentre autour d'un joueur de rugby, Frank Machin (Richard Harris) qui parvient, grâce à ses talents de joueur, à se hisser pour un temps au-delà de ses origines modestes. Cette ascension est rendue possible d'abord par une tricherie au cours d'un match qui lui permet de se faire remarquer comme un bon joueur, puis par les largesses qu'il offre à ses connaissances, une fois sa situation financière améliorée. Dans le même temps, en tenant tête au propriétaire du club de Wakefield, Gerald Weaver (Alan Badel), pour lequel il joue, à ses avances et à celles de sa femme (Vanda Gosell), il contrevient à une hiérarchie tacite qui se trouve à la base de leur relation : Machin est d'extraction modeste et, bien qu'il tente d'acheter et de forcer son ascension sociale, il ne peut être accepté comme un égal par la grande bourgeoisie et l'aristocratie auxquelles appartiennent le propriétaire du club de rugby et sa femme, en dépit de sa situation qui lui permet désormais de posséder des biens luxueux ; de plus, si l'on considère la carrière de Machin comme permise par l'investissement que Gerald Weaver réalise auprès du club, le statut dans lequel le place la narration est essentiellement celui d'une propriété du couple, ce qui rend son insubordination d'autant plus inacceptable pour les Weaver.

La rigidité du cadre dans lequel « This Sporting Life » place la vie de Frank Machin s'exprime également dans la relation qu'il entretient avec sa logeuse, Margaret Hammond (Rachel Roberts) dont il est épris dès le début du film. Cette dernière ne lui cède jamais, même face à la violence que Machin déploie à son encontre et qui culmine lorsque ce dernier la viole.

Ni la violence ni l'argent que Machin peut consacrer à Hammond n'émeuvent cette dernière, et, si cette dimension particulièrement négative du personnage participe de nuancer son écriture et d'éviter à la narration d'être trop manichéenne, elle est également compréhensible comme une sentence fataliste : peu importe les efforts que déploie le personnage, il n'existe aucune possibilité pour lui de s'extraire du milieu dont il est originaire.

L'âpreté des films évoqués et le lien qu'ils entretinrent avec les problématiques qui leur étaient contemporaines semblent proposer un panorama des inquiétudes qui traversaient la conscience nationale britannique pendant les deux décennies d'après-guerre.

Qu'il s'agisse de questions de représentation à travers l'essor des reportages et documentaires, leur renouveau formel et l'élargissement de leurs biais de diffusion, ou bien de fictions où la pauvreté, la sexualité, les relations à la masculinité, au rôle des femmes, le racisme et une apparente angoisse identitaire, sur fond d'effondrement de l'empire colonial et d'augmentation de l'immigration vers le Royaume-Uni, une partie du cinéma s'est fait l'écho de ces questionnements tout en fondant une esthétique et un rapport à la société particuliers. Le ressenti et l'opinion des cinéastes — et des auteurs qui leur ont servi de support — sont très divers mais trahissent chaque fois un caractère pessimiste.

Si l'on recoupe les thématiques abordées dans une catégorie plus vaste, les « changements sociaux », il semble possible de considérer que c'est la modernité telle qu'elle se dessine qui est rejetée : il paraît alors logique que la télévision soit, chez Tony Richardson et Karel Reisz, employée comme un symbole des aspects les plus négatifs de cette modernité ; dans « The Loneliness of the Long Distance Runner » (Tony Richardson, 1962), par exemple, elle est une voix officielle quasiment orwellienne imposée directement au cœur du foyer<sup>251</sup> et apparaît comme la seule perspective matérielle d'une vie de travail, tandis que dans « Saturday Night and Sunday Morning », Arthur Seaton y fait régulièrement référence de manière négative, évoquant par exemple un collègue de l'usine devenu borgne, selon lui, à force d'avoir trop regardé la télévision.

---

251 Elle y est également liée symboliquement à l'amant de la mère du personnage principal, Colin Smith, qui l'achète et l'installe, et tente d'imposer son autorité dans la famille après la mort de son père. Le personnage est représenté à la façon d'un *Spiv*, une figure d'escroc plus ou moins patriote tiré des fictions des années 1940 : cela en fait à la fois un personnage peu fiable et un possible lien avec l'État contre lequel Smith est en rébellion.

## Conclusion

Il paraît avoir existé dans le cinéma britannique d'après guerre une tendance introspective particulière. Si le cinéma américain, à travers toutes ses déclinaisons formelles et esthétiques, paraît beaucoup s'attacher à des questions de mythologie nationale, qu'il s'agisse d'établir une telle mythologie autour d'évènements fondateurs — la conquête de l'Ouest, la Seconde guerre mondiale, le débarquement de Normandie etc. — ou de la remettre en cause en détournant les genres qui l'ont mise en images, une partie des cinéastes britanniques semble avoir davantage cherché à travers ce médium à définir, ou redéfinir, cette identité. Le xx<sup>e</sup> siècle fut, pour le Royaume-Uni, une période de bouleversements profonds qui servirent de support à cette interrogation et à ce retour sur soi.

Il semble également que cette introspection ait été induite par la prise de conscience accrue d'un ensemble de fractures sociales et géographiques qui morcelait la population en classes imperméables les unes aux autres ; d'une part cela produisit pour une partie des gouvernants et des intellectuels une crainte de voir ces citoyens presque inconnus s'emparer d'idées qui mettraient l'ordre social en danger, une inquiétude à laquelle les politiques éducatives et culturelles furent, dès l'époque victorienne, une réponse importante, et d'autre part cela entraîna chez certains artistes un intérêt profond pour la part inconnue et sous-représentée de la population, ses conditions de vie et ses opinions. Cet intérêt et les tentatives de représentation qui en découlèrent procédaient de motivations diverses, mais la survivance de cet intérêt jusqu'à aujourd'hui permet d'envisager le caractère introspectif comme inhérent à l'art britannique et au cinéma en particulier.

Citant Krishnan Kumar, Ian Christopher Walker remarquait que le questionnement relatif à l'identité britannique survint avec la fin du xix<sup>e</sup> siècle et ce en dépit du fait que cette époque correspondait à l'apogée de l'empire britannique et de l'Angleterre en tant que grande puissance industrielle.<sup>252</sup> Une partie de la réponse apportée à ces doutes fut un retour à une forme de représentation insulaire et largement imaginaire de l'Angleterre : le pays véritable était ancré dans la campagne et les villages, mais Walker pointa que, déjà en 1934, lorsque J. B. Priestley écrivit « English Journey », ce dernier remarquait qu'il avait sous les yeux non pas un pays unifié mais « des Angleters ». <sup>253</sup>

---

252 WALKER (IAN CHRISTOPHER), « So Exotic, So Homemade : Surrealism, Englishness and Documentary Photography », éd. Manchester University Press, 2007, p. 2.

253 *Ibid.*, p. 3.

La conscience de cet éclatement social fut au cœur du travail des documentaristes à partir des années 1930 : par le film ou la radio, la part occultée du pays et de ses habitants allait pouvoir être découverte de tous. Cette conscience et son incarnation dans les arts devaient permettre l'émergence d'une esthétique réaliste — c'est à dire focalisée sur l'expression de la vie réelle, même lorsque la forme de représentation choisie n'avait pas elle-même une vocation naturaliste — où la société britannique et son état d'esprit pouvaient se déployer dans une large diversité. Le paysage de campagne, les villages et les modes de vie traditionnels fondaient un pan important de cette introspection, mais, à cette vision largement idéalisée, les efforts documentaires portés tout au long du xx<sup>e</sup> siècle adjoignirent des variantes parmi lesquelles le paysage industriel en vint à occuper une place importante.

L'omniprésence du cadre ouvrier à l'écran dans les films de Tony Richardson et Karel Reisz — les cheminées d'usine, notamment, qui dominent de nombreux arrière-plans dans « *The Loneliness of the Long Distance Runner* » et « *Saturday Night and Sunday Morning* » — participèrent de fonder une esthétique spécifique à l'idée de l'Angleterre ouvrière et industrielle. Il semble que ce soit cette vision particulière qui ait pris progressivement le pas sur les représentations rurales : du *Kitchen Sink Realism* émana une veine sociale et réaliste au cinéma, perpétuée avec beaucoup de succès critique par Ken Loach jusqu'à aujourd'hui, et qui paraît fonder finalement un cinéma britannique en propre : c'est à dire une esthétique et des sujets que l'on est enclin à associer spontanément à une production britannique.

Il semble possible de trouver une confirmation de cela en considérant les films britanniques ayant été récompensés à Cannes : sur dix Palmes d'Or obtenues depuis l'ouverture du festival en 1939, deux revinrent à Ken Loach pour « *The Wind That Shakes the Barley* » (2006) et « *I, Daniel Blake* » (2016) ; une à Lindsay Anderson pour « *If...* » en 1969 et une à Richard Lester — quoiqu'il fût américain — pour « *The Knack... and How to Get It* ». Moins directement sociaux, les rapports entre classes sociales restent importants dans d'autres des films récompensés parmi lesquels « *The Go-Between* » (Joseph Losey, 1972) et « *The Hireling* » (Alan Bridges, 1973).

Il y a dans cette apparente reconnaissance du cinéma britannique à travers des thèmes qui lui sont particuliers une forme d'accomplissement : les tentatives de juguler l'influence et le succès des films hollywoodiens et d'y substituer un cinéma national — les productions « de prestige » de J. Arthur Rank, par exemple — avaient jusqu'alors abouti à des échecs qui, chaque fois, réaffirmaient la primauté américaine dans les salles de cinéma. En s'emparant de thématiques et d'une esthétique qui leur étaient propres, les documentaristes et cinéastes réalistes réalisèrent, en un sens, cet objectif.

Le caractère national de cette partie du cinéma britannique est d'autant plus marquante qu'elle permit aussi d'exprimer un certain nombre de constats et d'inquiétudes : l'enjeu n'était alors plus seulement celui d'une affirmation culturelle et artistique à l'échelle internationale, mais bien de s'emparer de questions qui concernaient la société britannique elle-même. De cela émanent deux dimensions spécifiques au cinéma réaliste britannique : d'une part le film en tant qu'œuvre, qu'il soit un documentaire, un reportage, un court-métrage ou un long-métrage de fiction, et d'autre part le propos et le regard adressés directement au Royaume-Uni. L'œuvre filmique pouvait être comprise, appréciée et critiquée par tous les spectateurs indépendamment de leur nationalité : il s'agissait d'une proposition dont le médium n'était pas spécifique au cadre britannique ; à l'inverse, le propos et les thèmes d'une telle production allaient puiser profondément dans la conscience nationale et, sans en déduire que ces thèmes étaient incompréhensibles en-dehors du Royaume-Uni, ils paraissent alors avoir été essentiellement adressés au cadre culturel et géographique qui les avait vus naître.

Ce dialogue entre les arts et la société qui les a produits ne doit pas être compris comme l'unique compréhension possible de la société britannique ou de sa production artistique et cinématographique : l'introspection par le documentaire et l'expression d'inquiétudes spécifiques aux bouleversements induits par l'après-guerre furent l'un des fragments constitutifs de la conscience nationale britannique, au même titre que la culture populaire, de « The Avengers » à « Doctor Who » et aux Beatles, exprimait un autre aspect de cette dernière. Cependant, la récurrence des thématiques sociales, notamment relatives aux fractures entre les classes sociales, de l'imagerie associée à l'Angleterre industrielle et d'un caractère politique et militant pousse à considérer que cet aspect spécifique de la production artistique résonnerait plus particulièrement avec la conscience nationale britannique, encore aujourd'hui.

Quant au rapport avec les États-Unis, si celui-ci participa largement de l'inquiétude britannique relative au statut du Royaume-Uni dans le monde et à son rayonnement culturel, il se construisit sur une ambivalence particulière, entre rejet et admiration. Le rejet de l'influence américaine trouvait une partie de son explication dans la perte de puissance du Royaume-Uni à l'échelle internationale et l'essor américain tout au long du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, mais également dans la conception de cette culture américaine comme triviale parce qu'émanant, pour une large part, des médias de masse : le cinéma d'abord, puis la radio et la télévision, entre autres. Ce lien avec les médias de masse s'opposait à une conception de la culture qui s'était développée, chez les élites éduquées, comme transmise verticalement par des vecteurs soigneusement choisis : les musées, les galeries d'art, les bibliothèques ; Richard Hoggart rappelait d'ailleurs en 1957 le caractère central du rejet de la trivialité dans l'appréciation négatives de la littérature et des magazines violents ou érotiques.<sup>254</sup>

Quant à l'admiration pour la production culturelle américaine, outre le succès des films hollywoodiens dès le début du siècle, le paysage musical britannique en offrit un aperçu éloquent. L'assimilation du jazz, au point que celui-ci fasse rapidement parti des habitudes musicales des britanniques, a déjà été évoquée et est étonnamment présente en soutien du cinéma de Tony Richardson, en particulier grâce à la présence du Chris Barber Band, que l'on retrouve dans « Momma Don't Allow » ou « Look Back in Anger ». Le rock n'roll d'Elvis Presley eut également un impact important et le style de Billy Fury à ses débuts était largement imprégné de son modèle américain, jusque dans le jeu de jambes qu'il entretenait sur scène. Le blues également fut intégré au patrimoine musical britannique : John Mayall et son groupe, les Bluesbreakers, au sein desquels Eric Clapton joua au milieu des années 1960, firent longtemps autorité sur la question auprès du public britannique.

À cette perméabilité aux influences musicales américaines, le travail d'écriture et de composition de Mark Knopfler vint ajouter une dimension réaliste où l'influence du *Kitchen Sink Realism* est particulièrement sensible. Le thème de la chanson « Why Aye Man » (2002), dont le titre est une expression d'acquiescement en usage dans le nord-est de l'Angleterre, se focalise sur l'immigration britannique à destination de l'Allemagne à cause de l'augmentation du chômage dans les régions industrielles, suite à l'élection de Margaret Thatcher comme première ministre.

---

254 HOGGART (RICHARD), « The Uses of Literacy », p. 201 – 205.

Comme ce fut le cas dans le travail documentaire de Denis Mitchell, les films des programmes « Free Cinema » ou ceux, plus tardifs, associés au *Kitchen Sink Realism*, Knopfler détaille dans les paroles, selon un procédé d'écriture particulièrement descriptif et un champ sémantique en rapport direct avec la culture et les références des personnages dont il parle, tant l'évolution du statut que le quotidien des britanniques émigrés. Ces derniers sont désormais des « réfugiés économiques en fuite vers l'Allemagne<sup>255</sup> » poussés à l'exil par l'absence d'opportunités au Royaume-Uni. La description des conditions de vie, des moyens de transports et l'emploi d'expressions et d'une énonciation spécifiques à la région dont sont issus les personnages de la chanson sont, dans leur logique, des équivalents musicaux à l'insistance des peintres, des documentaristes et des cinéastes à fournir par l'image une description de la vie quotidienne des britanniques, du cadre dans lequel elle prenait place et des éléments visuels typiques qui rendaient ce cadre identifiable.

Un lien est d'ailleurs clairement établi avec ces références en 2007. Le choix de l'illustration pour la pochette de l'album « Kill to Get Crimson » est le détail d'une toile du peintre John Bratby, que la Tate Gallery cite comme fondateur du *Kitchen Sink Realism*<sup>256</sup> ; intitulée « Four Lambrettas and Three Portraits of Janet Churchman », l'œuvre, datée de 1958, établit un lien fort avec la thématique britannique de certaines chansons — « Madame Geneva », par exemple, qui évoque à travers cette allégorie du gin, équivalent britannique de la Fée Verte associée, en France, à l'absinthe, la vie d'un compositeur de chansons populaires — et participe d'ancrer la musique de Knopfler dans la continuité d'une tradition sociale et réaliste qui traverse les arts britanniques dans leur ensemble jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle.

---

255 « *Economic refugees on the run to Germany* » in KNOPLER (MARK), « Why Aye Man », in « The Ragpicker's Dream », 2002.

256 Voir (26/08/19) : <https://www.tate.org.uk/art/artists/john-bratby-804>.



## Bibliographie

ABRA (ALLISON), « Dancing in the English Style : Consumption, Americanisation and National Identity in Britain, 1918-50 », éd. Manchester University Press, 2017.

ABRAVANEL (GENEVIEVE), « Americanizing Britain : The Rise of Modernism in the Age of the Entertainment Empire », éd. Oxford University Press, 2012.

AITKEN (IAN) [édité par], « The Documentary Film Movement – An Anthology », éd. Edinburgh University Press, 1998.

AITKEN (IAN) [édité par], « Encyclopedia of the Documentary Film, Volume 1 », éd. Routledge, 2006 :

HILGER (CHRISTINE MARIE), « Empire Marketing Board Film Unit ».

AITKEN (IAN) [édité par], « Encyclopedia of the Documentary Film, Volume 2 », éd. Routledge, 2006 :

SEXTON (JAMIE), « Denis Mitchell ».

AITKEN (IAN) [édité par], « The Major Realist Film Theorists – A Critical Anthology », éd. Edinburgh University Press, 2016.

ALLOWAY (LAWRENCE), « The Arts and the Mass Media » in *Architectural Design*, février 1958.

ALLOWAY (LAWRENCE), BANHAM (REYNER), BARRY (JUDITH) [et al.], « Modern Dreams : The Rise and Fall and Rise of Pop », éd. The MIT Press, 1988 :

ALLOWAY (LAWRENCE), « The Long Front of Culture » ;

WALLIS (BRIAN), « Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow : The Independent Group and Popular Culture ».

ANDERSON (LINDSAY), « Angles of Approach » in *Sequence* n°2, hiver 1947.

ANONYME, « Americanised ! » in *Birmingham Daily Gazette*, 30 décembre 1927.

ANONYME, « An Enquiry into People's Homes, a Report Prepared by "Mass-Observation" », éd. J. Murray, 1943.

ANONYME, « America Buys Avengers » in *The Stage (Television Today)*, 16 novembre 1966.

- ANONYME, « Avengers Typifies Many a Series' Faults » in *The Stage (Television Today)*, 3 octobre 1968.
- ANONYME, « Jeremy Sandford » in *The Guardian*, 15 mai 2003.
- ANTHONY (SCOTT), MANSELL (JAMES G.) [édité par], « The Projection of Britain – A History of the GPO Film Unit, éd. British Film Institute, 2011.
- ARMES (ROY), « A Critical History of British Cinema, éd. Secker & Warburg », 1978.
- ARNOLD (DANA), CORBETT (David Peters) [édité par], « A Companion to British Art : 1600 to the Present », éd. Wiley-Blackwell, 2013.
- ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN (THE), « 60 Paintings for '51 », éd. Arts Council of Great Britain, 1951.
- AVEYARD (KARINA), « Lure of the Big Screen : Cinema in Rural Australia and the United Kingdom », éd. Intellect, 2015.
- BAILEY (PETER), « A Mingled Mass of Perfectly Legitimate Pleasures : The Victorian Middle Class and the Problem of Leisure » in *Victorian Studies*, Vol. 21, No. 1, Victorian Leisure (Autumn 1977), éd. Indiana University Press.
- BÁLINT KOVÁCS (ANDRÁS), « Screening Modernism - European art cinema, 1950 - 1980 », éd. The University of Chicago Press, 2007.
- BALTRUSCHAT (DORIS), ERICKSON (MARY P.) [édité par], « Independant Filmmaking Around the Globe », éd. University of Toronto Press, 2015.
- BARJOT (DOMINIQUE), DE FERRIÈRE (MARC), LESCENT-GILES (ISABELLE), « L'Américanisation en Europe au xx<sup>e</sup> siècle. Volume 1, Économie, Culture, Politique », éd. Centre de Recherche sur l'Histoire de l'Europe du Nord-Ouest, University Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2002.
- BLACKHAM (HAROLD JOHN) [préface de], « Puzzled People, a Study in Popular Attitudes to Religion, Ethics, Progress and Politics in a London Borough, Prepared of the Ethical Union by Mass-Observation », éd. V. Gollancz, 1948.
- BORN (RICHARD A.), « From Blast to Pop : Aspects of British Art, 1915-1965 », éd. The David and Alfred Smart Museum of Art : The University of Chicago, 1997.

- BOURNE (STEPHEN), « Black in the British Frame - Black People in British Film and Television 1896 - 1996 », éd. Cassell, 1998.
- BRENNAN (GEORGE), MILWARD (ALAN S.) [édité par], « Britain's Place in the World - A Historical Enquiry Into Import Controls 1945 - 1960 », éd. Routledge, 1996.
- BREWARD (CHRISTOPHER), GILBERT (DAVID), LISTER (JENNY) [édité par], « Swinging Sixties : Fashion in London and Beyond », éd. V & A Publishing, 2006.
- BRIGGS (ASA), « The History of Broadcasting in the United Kingdom », éd. Oxford University Press, 1961.
- BRUNDSON (CHARLOTTE), « London in Cinema - The Cinematic City Since 1945 », éd. BFI Publishing, 2007.
- BURTON (ALAN), O'SULLIVAN (TIM), WELLS (PAUL) [édité par], « Basil Dearden and Postwar British Film Culture », éd. Flicks Books, 1997.
- CAMPBELL (JAN), « Film and Cinema Spectatorship », éd. Polity Press, 2005.
- CEASER (JAMES WILBUR), « Reconstructing America : The Symbol of America in Modern Thought », éd. Yale University Press, 1997.
- CONEKIN (BECKY E.), « The Autobiography of a Nation – The 1951 Festival of Britain », éd. Manchester University Press, 2003.
- CORNER (JOHN) [édité par], « Popular Television in Britain - Studies in Cultural History », éd. BFI Publishing Publishing, 1991 :
- BUSCOMBE (EDWARD), « All Bark and No Bite : The Film Industry's Response to Television » ;
- HILL (JOHN), « Television and Pop — The Case of the 1950s » ;
- WHANNEL (GARRY), « 'Grandstand', the Sports Fan and the Family Audience ».
- COWIE (PETER), « Révolution! The Explosion of World Cinema in the 60s », éd. Faber & Faber, 2004.
- CRISELL (ANDREW), « An Introductory History of British Broadcasting », éd. Routledge, 1997.
- CURTIS (DAVID), « English Avant-Garde Film : An Early Chronology » in *Studio International*, novembre - décembre 1975.
- DAWNAY (KIT), « A History of Sterling » in *The Telegraph*, 8 octobre 2001.

- DE GROOT (JEROME), « Consuming History : Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture », éd. Routledge, 2009.
- DICKINSON (MARGARET) [édité par], « Rogue Reels - Oppositional Film in Britain, 1945 - 90 », éd. BFI Publishing, 1999.
- DIXON (BRYONY), PORTER (LARAINE), « Picture Perfect – Landscape, Place and Travel in British Cinema before 1930 », éd. The Exeter Press, 2007.
- DOLLOT (LOUIS), « Culture Individuelle et Culture de Masse », éd. Presses Universitaires de France, 1983.
- DUPIN (CHRISTOPHE), NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The British Film Institute, the Government and Film Culture 1933 - 2000 », éd. Manchester University Press, 2014.
- DURGNAT (RAYMOND), « A Mirror for England », éd. BFI Publishing, 1970.
- FAIRE (LUCY), JANCOVICH (MARK), STUBBINGS (SARAH), « The Place of the Audience - Cultural Geographies of Film Consumption », éd. BFI Publishing, 2003.
- FAULKNER (SALLY) [édité par], « Middlebrow Cinema », éd. Routledge, 2016.
- GILLET (PHILIP), « The British Working Class in Postwar Film », éd. Manchester University Press, 2003.
- GLANCY (MARK H.), « When Hollywood Loved Britain : The Hollywood "British" Film 1939-45 », éd. Manchester University Press, 1999.
- GOODLAD (LAUREN M. E.), KAGANOVSKY (LILYA), KAGANOVSKY (ROBERT A.) [édité par], « Mad Men, Mad World : Sex, Politics, Style and the 1960s », éd. Duke University Press, 2013.
- GREENBERG (CLEMENT), « Avant-Garde and Kitsch » in *Partisan Review*, 1939.
- GRIEVESON (LEE), MACCABE (COLIN), « Film and the End of the Empire », éd. BFI Publishing, 2011.
- GROSSBERG (LAWRENCE), « Bringing It All Back Home - Essays on Cultural Studies », éd. Duke University Press, 1997.
- HALL (STUART), « The Meaning of Mass Culture » in *Birmingham Daily Post*, 29 janvier 1965.
- HANSON (STUART), « From Silent Screen to Multi-Screen - A History of Cinema Exhibition in Britain Since 1896 », éd. Manchester University Press, 2007.

- HEBDIGE (DICK), « Subculture : The Meaning of Style », éd. Routledge, 2008.
- HEFFER (SIMON), « How The Avengers Transformed British Sixties Television » in *The Telegraph*, 10 août 2015.
- HEWISON (ROBERT), « Culture and Consensus – England, Art and Politics Since 1940 », éd. Routledge (1<sup>ère</sup> édition 1995, révisée en 1997 : Methuen London), 2015.
- HIGSON (ANDREW), « Waving the Flag - Constructing a National Cinema in Britain », éd. Oxford University Press, 1995.
- HILL (JOHN), « Sex, Class and Realism - British Cinema 1956-1963 », éd. BFI Publishing, 1986.
- HILL (KATE), « Culture and Class in English Public Museums, 1850-1914 », éd. Ashgate, 2005.
- HODGKINSON (WILL), « King of Kinky » in *The Guardian*, 11 septembre 2010.
- HOGGART (RICHARD), « The Uses of Literacy », éd. Chatto and Windus Ltd., 1957.
- HOLLIS (PATRICIA), « Jennie Lee : A Life », éd. Oxford University Press, 1997.
- HOLMES (SU), « British TV and Film in the 1950s : 'Coming to a TV Near You!' », éd. Intellect Books, 2005.
- HORN (ADRIAN), « Juke Box Britain - Americanisation and Youth Culture, 1945-60 », éd. Manchester University Press, 2009.
- HUBBLE (NICK), « Mass-Observation and Everyday Life : Culture, History, Theory », éd. Palgrave Macmillan, 2006.
- HUNTER (I. Q.), PORTER (LARAINE), SMITH (JUSTIN), « The Routledge Companion to British Cinema History », éd. Routledge, 2017.
- JARVIE (IAN CHARLES), « Hollywood's Overseas Campaign : The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950 », éd. Cambridge University Press, 1992.
- JÄCKEL (ANNE), « European Film Industries », éd. BFI Publishing, 2003.
- KUMAR (KRISHAN), « The Idea of Englishness : English culture, National Identity and Social Thought », éd. Ashgate, 2015.
- LAMBERT (GAVIN), « Free Cinema » in *Sight & Sound*, printemps 1956.

- LANDY (MARCIA), « British Genres - Cinema and Society, 1930-1960 », éd. Princeton University Press, 1991.
- LAUGHTON (BRUCE), « William Coldstream », éd. Yale University Press, 2004.
- LLEWELLYN (NIGEL), WILLIAMSON (BETH), « The London Art Schools: Reforming the Art World, 1960 to Now », éd. Tate Publishing, 2015.
- LOUIS (WILLIAM ROGER), OWEN (EDGAR ROGER JOHN) [édité par], « Suez 1956: The Crisis and its Consequences », éd. Clarendon Press, 1989.
- MACCABE (COLIN), « The Eloquence of the Vulgar - Language, Cinema and the Politics of Culture », éd. BFI Publishing, 1999.
- MACDONALD (RICHARD LOWELL), « The Appreciation of Film – The Postwar Film Society Movement and Film Culture in Britain », éd. University of Exeter Press, 2016.
- MACNAB (GEOFFREY), « J. Arthur Rank and the British Film Industry », éd. Routledge, 1993.
- MARWICK (ARTHUR), « British Society Since 1945 », éd. Penguin, 2003 (1<sup>ère</sup> édition : Pelican Books, 1982).
- MASSEY (ANNE), « The Independent Group - Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59 », éd. Manchester University Press, 1995.
- MAYER (GEOFF), « Guide to British Cinema », éd. Greenwood Press, 2003.
- MAZZETTI (LORENZA), « London Diaries », éd. Zidane Press, 2018.
- MCFARLANE (BRIAN) [édité par], « The Encyclopædia of British Film », éd. Manchester University Press, 2013 (1<sup>ère</sup> édition : Methuen, 2003).
- MELLOR (DAVID), « The Sixties Art Scene in London », éd. Phaidon Press Limited, 1993.
- MÈMETEAU (RICHARD), « Pop Culture : Réflexions sur les Industries du Rêve et l'Invention des Identités », éd. Zones, 2014.
- MORRA (IRENE), « Britishness, Popular Music, and National Identity : The Making of Modern Britain », éd. Routledge, 2014.
- MULVEY (LAURA), « Fetishism and Curiosity – Cinema and the Mind's Eye », éd. British Film Institute, 2013 (1<sup>ère</sup> édition : British Film Institute, Indiana University Press, 1996).

MURPHY (ROBERT), « Sixties British Cinema », éd. BFI Publishing, 1992.

MURPHY (ROBERT) [édité par], « The British Cinema Book », éd. BFI Publishing (3<sup>e</sup> édition), 2009 (1<sup>ère</sup> éd. 1997).

MURPHY (ROBERT) [édité par], « Directors in British and Irish Cinema - A Reference Companion », éd. BFI Publishing, 2006.

MURRAY (ANDY), « Into the Unknown : The Fantastic Life of Nigel Kneale », éd. Headpress, 2006.

NORTH (DAN) [édité par], « Sights Unseen : Unfinished British Films », éd. Cambridge Scholars Publishing, 2008.

LUCKETT (MOYA), RADNER (HILARY) [édité par], « Swinging Single : Representing Sexuality in the 1960s », éd. University of Minnesota Press, 1999.

NOWELL-SMITH (GEOFFREY) [édité par], « The Oxford History of World Cinema - The Definitive History of Cinema Worldwide », éd. Oxford University Press, 1996 :

HAWKRIDGE (JOHN), « British Cinema from Hepworth to Hitchcock », p.130 - 136 ;

HILMES (MICHÈLE), « Television and the Film Industry », p. 466 - 475 ;

REES (ALAN LEONARD), « Avant-Garde Film : The Second Wave », p. 537 - 550 ;

PETRIE (DUNCAN), « British Cinema : The Search for Identity », p. 604 – 613.

OAKLEY (C. A.), « Where We Came In – Seventy Years of British Film Industry », éd. Routledge, 2014 (1<sup>ère</sup> publication : 1964).

O'PRAY (MICHÆL), « The British Avant-Garde Film - 1926 to 1995 », éd. University of Luton Press, 1996.

OSBORNE (JOHN), « Almost a Gentleman – An Autobiography – Volume II, 1922 - 1966 », éd. Faber and Faber, 1991.

OSGERBY (BILL), « Youth in Britain Since 1945 », éd. Blackwell, 1998.

PAULICELLI (EUGENIA), STUTESMAN (DRAKE), WALLEMBERG (LOUISE), « Film, Fashion, and the 1960s », éd. University of Minnesota Press, 1999.

- PEARSON (CATHERINE) [auth.], KEEN (SUZANNE) [édité par], « Museums in the Second World War », éd. Routledge, 2017.
- PEASE (ALLISON), « Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity », éd. Cambridge University Press, 2000.
- PIGUET (PHILIPPE), « Richard Hamilton, un si petit collage... » in *Art Absolument* n°87, janvier/avril 2019.
- POKORNY (MICHAEL), SEDGWICK (JOHN) [édité par], « An Economic History of Film », éd. Routledge, 2005.
- PRINCE (TRACY J.), « Culture Wars in British Literature : Multiculturalism and National Identity », éd. McFarland, 2012.
- PURSER (ANN), « Director, Producer, Film-Maker Extraordinary » in *The Stage*, 30 mars 1967.
- RICHARDS (JEFFREY), « Films and British National Identity – From Dickens to *Dad's Army* », éd. Manchester University Press, 1997.
- ROBBINS (DAVID) [édité par], « The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty », éd. MIT Press, 1990.
- ROSEN (ANDREW), « The Transformation of British Life 1950 - 2000 », éd. Manchester University Press, 2003.
- ROSS (MALCOLM), « The Aesthetic Imperative : Relevance and Responsibility in Arts Education », éd. Pergamon Press, 1981.
- SELZNICK (BARBARA J.), « Global Television : Co-Producing Culture », éd. Temple University Press, 2008.
- SENDALL (BERNARD), « Independent Television in Britain Volume 2 - Expansion and Change, 1958 - 68 », éd. The Macmillan Press Ltd., 1990 (1<sup>ère</sup> éd. 1983).
- SHAIL (ROBERT), « Tony Richardson », éd. Manchester University Press, coll. British Film Makers, 2012.
- SLIDE (ANTHONY), « A Special Relationship : Britain Comes to Hollywood and Hollywood Comes to Britain », éd. University of Mississippi, 2015.
- SPRAOS (JOHN), « The Decline of the Cinema : An Economist's report », éd. G. Allen & Unwin, 1962.

STEPHENS (CHRIS), STOUT (KATHARINE) [édité par], « Art and the 60s - This Was Tomorrow », éd. Tate Publishing, 2004.

STREET (SARAH), « British National Cinema (2nd édition) », éd. BFI Publishing, 1997.

SWANN (PAUL), « The Hollywood Feature Film in Postwar Britain »

SWANN (PAUL), « The British Documentary Film Movement : 1926 - 1949 », éd. Cambridge University Press, 1989.

SYLVESTER (DAVID), « The Kitchen Sink » in *Encounter*, décembre 1954.

TAYLOR (B. F.), « The British New Wave, éd. Manchester University Press », 2006.

THANE (PAT), « Divided Kingdom : A History of Britain, 1900 to the Present », éd. Cambridge University Press, 2018.

THOMPSON (DENYS) [édité par], « Discrimination and Popular Culture », éd. Penguin Books, 1964 :

HUNT (ALBERT), « The Film ».

TIBBETS (JOHN C.), WELSH (JAMES M.) [édité par], « The Cinema of Tony Richardson - Essays and Interviews », éd. State University of New York Press, 1999.

TRIFONOV (TEMENGA), « European Film Theory », éd. Routledge, 2009.

WALKER (ALEXANDER), « Hollywood, England : The British Film Industry in the Sixties », éd. 1974.

WALKER (IAN CHRISTOPHER), « So Exotic, So Homemade : Surrealism, Englishness and Documentary Photography », éd. Manchester University Press, 2007.

WARREN (C. HENRY), « England is a Village », éd. E. P. Dutton & Co., Inc., 1941.

WATERFIELD (GILES), « The People's Galleries : Art Museums and Exhibition in Britain, 1800-1914 », éd. Yale University Press, 2015.

WEIGHT (RICHARD), « Patriots : National Identity in Britain 1940-2000 », éd. Macmillan, 2002.

WILSON (COLIN ST JOHN), « The Artist at Work : On the Working Methods of William Coldstream and Michael Andrews », éd. Lund Humphrides, 1999.

WINSTON (BRIAN) [édité par], « The Documentary Film Book », éd. Palgrave Macmillan, 2013.

ZANIELLO (TOM), « Working Stiffs, Union Maids, Reds, and Riffraff - And Expanded Guide to Films About Labor », éd Cornell University Press, 2003.

ZARHY-LEVO (YAEL), « The Making of Theatrical Reputations : Studies from the Modern London Theatre », éd. University of Iowa Press, 2008.