



Anne-Lise Marin-Lamellet, *Working Class Hero, La Figure ouvrière dans le cinéma britannique depuis 1956*

Presses Universitaires de Perpignan
Institut Jean Vigo, collection « Cinémas », n°3, 2022
ISBN : 978-2-35412-469-4

Recension de Georges Fournier
(Université de Limoges)

Avec *Working Class Hero : La Figure ouvrière dans le cinéma britannique depuis 1956*, Anne-Lise Marin-Lamellet offre aux anglicistes et aux cinéphiles un panorama remarquable des représentations filmiques des classes laborieuses, et en particulier du héros ouvrier, sur plus de six décennies.

Éclectique dans son approche, cet ouvrage se fonde sur un corpus de plus de 320 œuvres filmiques, quelles qu'en soient la thématique, l'esthétique et la qualité formelle. Faisant preuve d'une très grande connaissance de la civilisation britannique, l'auteure étaye aussi son travail de nombreuses références aux théories en matière cinématographique—celles développées dans ce domaine par André Bazin et André Gaudies—, ou bien aux Études culturelles—Richard Hogart—, voire à l'histoire sociale et à la sociologie, avec parmi les figures les plus connues Pierre Bourdieu, Alain Touraine, Charles Murray et E. D. Thompson.

Faisant le pari d'une approche transversale reposant sur de nombreuses connaissances acquises dans ces domaines connexes, l'auteure choisit de ne pas distinguer entre films réalisés pour une sortie en salle et ceux réalisés pour la télévision. Ceci l'amène à très largement appuyer son analyse sur les courants filmiques des années 60, qu'il s'agisse de la Nouvelle Vague ou du *Free Cinema*, ou encore de l'Ecole du documentaire britannique de l'entre-deux-guerres. Loin de brouiller les pistes, cette approche apporte richesse et profondeur à des œuvres de réalisateurs qui ont travaillé à la fois pour le petit et le grand écrans, à l'instar de Ken Loach, Stephen Frears ou Mike Leigh. Pour Anne-Lise Marin-Lamellet, c'est enfin dans la littérature de l'immédiate après-guerre que l'on doit chercher les origines des principales sources d'inspiration de ces œuvres ; entre autres le mouvement fécond des *Angry Young Men*, que représentent en particulier John Osborne, Kingsley Amis et Tony Richardson. En effet, ce mouvement rompt avec le théâtre et le roman traditionnels en imposant des thématiques nouvelles, au cœur des préoccupations des Britanniques de l'époque, en particulier la pauvreté, le logement et la contestation de l'*Establishment*. Poursuivant la comparaison dressée entre cinéma et littérature, l'auteure met en parallèle les effets stylistiques utilisés par le réalisme social en littérature et les effets obtenus par l'usage des nouvelles technologies en matière filmique, notamment la caméra à l'épaule, et la possibilité offerte aux réalisateurs de pouvoir

filmer en extérieur. Aux analyses portant sur les genres filmiques et les représentations de la figure du héros ouvrier s'ajoutent ainsi des remarques stylistiques fines et précieuses, comme celle sur la notion de focalisation, l'usage comparatif qui en est fait en littérature et au cinéma, et les conclusions qui peuvent en être tirées, en particulier concernant l'analyse du discours.

De manière extrêmement méthodique, l'ouvrage progresse de façon typologique avec tout d'abord une première grande division chronologique entre les œuvres de la première période, diffusées entre 1956 et 1979, et celles de la seconde période, de 1979 à nos jours. Le point de rupture de ce vaste espace temporel correspond au début des années Thatcher et à la mise en place d'un néo-libéralisme économique qui fait suite à l'essoufflement de l'Etat-providence. Les premières années du mandat de Margaret Thatcher sont marquées par des décisions aux conséquences douloureuses pour la classe ouvrière. Il s'agit d'un moment charnière dans l'histoire récente du Royaume-Uni que les réalisateurs britanniques ont eu à cœur de documenter très largement par la fiction : *Pride* de Matthew Warchus, *Billy Elliot* de Stephen Daldry, *Brassed Off* de Mark Herman, sont parmi les films les plus souvent cités.

Bien qu'admiré pour les valeurs qu'il incarne—sérieux, professionnalisme, esprit de responsabilité—, le héros ouvrier n'en est pas moins au bas de la pyramide sociale. C'est un homme blanc, souvent jeune, hétérosexuel, à la masculinité hypertrophiée et par voie de conséquence érotisée, ce qui le rend, lui et les valeurs qu'il incarne, extrêmement désirable. Cette sublimation du corps de l'ouvrier, qui lui confère son assurance et son autorité, signale l'importance de la classe ouvrière dans le bon fonctionnement de la société britannique de la première période. Peu politisé, il ne déroule pas un discours construit et son travail n'est quasiment montré que de façon métonymique, à travers des mouvements de foules ou de brèves scènes qui le dépeignent à la mine, dans l'industrie ou dans des tâches afférentes à la pêche (*Saturday Night and Sunday Morning* de Karel Reisz, *The Angry Silence*, de Guy Green). Son appartenance à cette communauté industrielle, principalement du nord de l'Angleterre, repose sur un certain nombre d'activités qui l'éloignent de sa famille pour l'ancrer dans une identité virile caractérisée par le terme *male bond* et que symbolise le pub, lieu à l'époque réservé en priorité aux hommes. Il évolue dans une société aux mentalités en pleine mutation mais qui néanmoins reste encore très traditionnelle dans ses structures, où les femmes sont encore majoritairement confinées au foyer (*Cathy Come Home* et *Poor Cow* de Ken Loach). Les changements à l'œuvre, qui sapent les fondations de cette société traditionnelle, sont perceptibles dans les relations qu'entretiennent les travailleurs avec leur hiérarchie et en particulier le passage d'une verticalité à une certaine horizontalité dans les rapports (*The Black Stuff* de Jim Goddard) : l'autorité patronale cède progressivement la place à un patronat financier que marque une fausse complicité et qu'assument d'autres instances supérieures, que ce soit le communicant ou le contremaître (*The Navigators* de Ken Loach).

Les années de prospérité, celles auxquelles renvoie la première période et que caractérise en particulier une quasi-absence de chômage, sont celles au cours desquelles l'activité du héros ouvrier est la plus amplement dépeinte. Paradoxalement, c'est cette même prospérité qui le déstabilise le plus profondément, engendrant une crise à la fois sociale et genrée, faisant de lui le prisme parfait, le héraut tout autant que le héros, à travers lequel procéder à un examen des évolutions du pays. L'avènement de la société d'abondance, que met en place l'Etat providence, pousse la classe prolétaire, à la tête de laquelle le héros trône, à toujours consommer davantage. Le courageux producteur de biens qu'il était, biens destinés à faire avancer la société britannique, en est réduit à n'être plus que le simple pourvoyeur des finances du ménage.

Dans la seconde partie, que marque économiquement la fin de la période keynésienne, l'éventail des emplois étant plus restreint encore en raison de l'accroissement du chômage, c'est le plus souvent dans les *job centres* qu'il est représenté (*The Full Monty* de Peter Cattaneo). Les allocations chômage qui lui sont versées sapent son autorité et il lui est même reproché de ne pas percevoir suffisamment pour parvenir à satisfaire les besoins des siens (*Raining Stones* de Ken Loach). Alors que le cinéma, jusque dans les années 1970, avait mis en scène un héros jeune et fougueux, avec les années 1990 c'est ce même personnage qui est dépeint comme un quadragénaire traîne-savates, un raté ou *loser* comme le nomme l'auteure. Quand il parvient néanmoins à conserver un emploi, la tendance à l'embourgeoisement, que promeut la société de consommation, est aussi perçue comme une atteinte à sa masculinité : son épouse, incarnation parfaite du consumérisme, encourage cette dévirilisation en le recentrant sur la domesticité et en l'éloignant de ses amis, uniques garants pour lui de ce qu'il perçoit comme le cœur de son identité. Sa tendance à s'arc-bouter sur des valeurs populaires, qu'il oppose à l'individualisme de la société de consommation, trahit de même ses craintes d'une émancipation de son épouse. Cette entreprise de démolition d'une virilité héritée de temps immémoriaux est ainsi parachevée par la place grandissante accordée à la femme par cette nouvelle société qui est fondée non plus sur la force mais sur le recours à des outils sophistiqués. Grâce à ces derniers, la mère ouvrière s'affranchit tout d'abord de tâches contraignantes, puis s'émancipe, devient le chef de famille (*breadwinner*) pour enfin quitter son époux, à l'instar de l'épouse de Gerald lorsqu'elle apprend son licenciement (*The Full Monty*). Pour le héros ouvrier, le sentiment d'aliénation au travail, en tant qu'activité clairement règlementée, est accru lorsqu'il en est réduit à accepter des tâches de journalier corvéable à merci aux côtés de membres de populations immigrées et souvent clandestines.

La grande qualité des nombreux films sur le sujet réside dans leur capacité à rendre sensible un phénomène peu perceptible car se déroulant sur de nombreuses décennies—la marche des sociétés occidentales vers la mondialisation—, phénomène que les médias ne présentent que

de façon convulsive, par le biais de statistiques ou de faits divers. Loin de porter un jugement, le cinéma s'en empare de manière holistique, ce qui permet de prendre pleinement conscience des conséquences humaines, aux niveaux local et individuel.

Alors que les *Hungry Thirties* avaient vu les manifestants descendre sur Londres puis s'engager dans la guerre d'Espagne (*Land and Freedom* de Ken Loach), les années 1980 marquent une nette dépolitisation de la classe ouvrière ; l'époque n'est plus à la lutte des classes et quand les nouvelles générations parlent des idéaux de leurs aînés c'est souvent avec sarcasme (*The Navigators*, *Riff Raff* de Ken Loach). A la conception marxiste de la société succède la convergence des luttes, comme lorsque des militants homosexuels décident de rallier des mineurs gallois en grève (*Pride*), ou des militantes féministes rejoignent le combat contre l'implantation de missiles américains sur le sol britannique (*The Ploughman's Lunch* de Richard Eyre). L'intersectionnalité des luttes permet d'offrir plus de lisibilité à de nouvelles revendications, qu'elles soient féministes, ethniques ou de genre (*Love Thy Neighbour*—série diffusée par ITV de 1972 à 1976—, *Britannia Hospital* de Lindsay Henderson), et la vision post-marxiste fait une place grandissante aux revendications des minorités. Ces dernières apparaissent à la faveur des années Thatcher qui ont mis en avant la réussite individuelle au détriment de démarches collectives, comme en témoigne l'élimination minutieuse des syndicats à laquelle renvoient de nombreux films. Les valeurs qu'incarne ce héros à la conscience prolétarienne active, pour reprendre la terminologie de l'auteure, sont sacrifiées sur l'autel du libre-échange et de l'esprit d'entreprise ; fataliste, archaïque, irréformable, anti-héros d'un idéal révolutionnaire fourvoyé, il est condamné à disparaître (*Business as Usual* de Lezli-An Barrett). Devenu ouvrier à la conscience prolétarienne passive, toujours selon la typologie de l'auteure, il est victime du syndrome appelé Jimmy Porter, en référence au héros de la pièce de John Osborne, *Look Back in Anger*, et animé par des sentiments de colère et d'impuissance. L'un de ses derniers soubresauts, qui témoigne du sentiment de révolte qui l'anime face au déclassement dont il est victime, s'exprime à travers une certaine xénophobie à l'égard de la figure montante de l'étranger et une forte opposition à ceux qui le soutiennent : les privilégiés et en particulier l'*Establishment* (Davis dans *The Caretaker* de Clive Donner). Toutefois, il s'agit là d'une réaction dont il n'a pas le privilège et, dans *Fish n' Chips* de Damien O'Donnell, les remarques déplaisantes des riches Indiens exaspèrent les pauvres Pakistanais qui en sont la cible.

Le fil rouge donnant corps à ce vaste corpus réside dans une tension constante entre *Them* et *Us*. Alors que, au cours de la première période, le héros ouvrier était incarné par l'homme révolté ou le faux rebelle, celui-ci est progressivement remplacé, dans la seconde partie (1979 à aujourd'hui), par une série de protagonistes que l'auteure identifie selon une typologie allant du gangster à l'infiltré et qui tous, dans leur comportement, continuent à se positionner et à se

définir en fonction de cet Autre, auquel renvoie *Them*. Foncièrement individualistes et ambitieux, ils cherchent à profiter pleinement des oppositions qui animent la société. C'est Lampton dans *Room at the Top*, de Jack Clayton, puis Nasser dans *My Beautiful Launderette*, de Stephen Frears, protagonistes qui affichent leur richesse et empruntent les codes de l'*Establishment*. Parfaitement insérés, ce sont aussi les malfrats, ces néo-businessmen qui vivent de trafics illicites et imitent ainsi les codes de la toute nouvelle société néo-libérale : *The Krays* de Peter Medak, *The Long Good Friday* de John Mackenzie, *Mona Lisa* de Neil Jordan. Parmi les autres variantes du *self-made man*, on trouve le trader-voyou (*Layer Cake* de Matthew Vaughn et Daniel Craig), ainsi que le sportif, à l'instar de *Billy Elliot* ou de l'héroïne de *Bend It like Beckham* de Gurinder Chadha. Néanmoins, pour beaucoup, le prix à payer pour cette réussite est le bannissement pour avoir osé transgresser les valeurs de leur classe d'origine et l'avoir reniée sans pour autant être reconnus par les membres de celle tant convoitée. Le sportif est le seul à véritablement s'en sortir, comme en atteste là encore son physique : le corps d'athlète qu'il est parvenu à conserver témoigne de son succès, contrairement au reste de ses congénères qui, sous l'effet du chômage causé par les années Thatcher, sont décrits comme bedonnants, en surpoids, en raison d'un mode de vie que caractérisent sédentarité et malbouffe.

Ecrit avec finesse et précision, donnant souvent l'impression de vouloir viser l'exhaustivité, l'ouvrage d'Anne-Lise Marin-Lamellet s'avère incontournable pour tout chercheur travaillant sur les représentations filmiques de la classe ouvrière britannique au cours des six dernières décennies. Sa division en chapitres clairement identifiés permet d'en faire une lecture chronologique, suivant en cela le processus discursif de l'auteure, mais aussi aléatoire, ce qui permettra de passer des intérêts proches du lecteur à des sujets plus connexes. Parce que l'approche des représentations filmiques du héros ouvrier, que l'auteure adopte, est avant tout transdisciplinaire, prenant en compte des phénomènes littéraires, sociologiques mais aussi politiques, c'est une vision compréhensive du sujet qui est offerte au lecteur. Cet impressionnant volume de 470 pages est un complément indispensable aux nombreux livres publiés sur le cinéma et la télévision britanniques, qu'il s'agisse de ceux sur l'Ecole britannique du documentaire, ou bien sur le *Free Cinema*, voire sur des réalisateurs de premier plan.