



Raining Stones

Un film de *Ken* LOACH



LYCÉENS AU CINÉMA



Sommaire

- 2** GÉNÉRIQUE / SYNOPSIS
- 3** ÉDITORIAL
- 4** LE RÉALISATEUR
- 6** LA LIGNE DE VIE DU FILM
- 7** PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX
- 8** DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL
- 9** ANALYSE DU RÉCIT
- 10** ANALYSE D'UNE SÉQUENCE
- 14** ORIENTATIONS
- 16** CLÉS POUR DES MOMENTS CLÉS
- 17** EXPLORATIONS
- 18** LE LANGAGE DU FILM
- 20** L'AFFICHE / LA CRITIQUE
- 21** BIBLIOGRAPHIE
- 22** AUTOUR DU FILM

LYCÉENS AU CINÉMA





■ GÉNÉRIQUE

Grande-Bretagne 1993
Titre original Raining Stones

Réalisation Ken Loach

Scénario Jim Allen

Image Barry Ackroyd **Son** Ray Beckett **Montage** Jonathan Morris **Musique** Stewart Copeland

Décor Martin Johnson

Production Parallax Pictures et Channel Four Films

Productrice exécutive Sally Hibbin **Directrice de production** Lesley Stewart

Interprétation :

Bob **Bruce Jones** Anne **Julie Brown** Tommy **Ricky Tomlinson** Le Père **Barry Tom Hickey**
 Jimmy **Mike Fallon** May **Christine Abbott** Tracey **Geraldine Ward** Coleen **Gemma Phoenix**
 Dixie **Jimmy Coleman** Dean **George Moss** Tansey **Jonathan James** Ted **Anthony Bodell** Mike
Jack Marsden Mary **Janice Taylor** Joe **William Ash** Sean **Matthew Lucas** Cliff **Tony Little**

Film Super 16mm (tournage) gonflé en 35mm

Format 1/1,66

Son Dolby SR

Durée 1 h 27

Distribué par Diaphana Distribution

Sortie à Paris 6 octobre 1993

■ SYNOPSIS

La banlieue de Manchester au début des années 90. Dans une campagne brumeuse, deux copains, Bob et Tommy, essaient de voler un mouton pour se faire quelques sous. Les deux hommes, qui sont au chômage et survivent grâce à des combines plus ou moins astucieuses, ont bien du mal à vendre la viande. Pire : Bob se fait voler sa camionnette !

Bob et sa femme, Anne, ont un autre souci : leur fille Coleen, sept ans, prépare sa première communion et, pour Bob, il n'est pas question qu'elle n'ait pas une belle robe, « comme les autres ». Alors, il accepte les tâches les plus rebutantes. Mais cela lui rapporte surtout des embêtements ! Quant à Tommy, il supporte mal de devoir accepter de l'argent de sa fille, qui gagne bien sa vie, dit-elle, en vendant des cosmétiques.

Bob trouve un petit boulot : videur dans une discothèque. Un soir, il y aperçoit la fille de Tommy qui se livre à un trafic louche ; il veut intervenir, mais se fait tabasser et perd sa place. Les nouvelles combines de Tommy ne donnent rien.

La petite Coleen essaie sa robe, ravie. Anne se demande d'où vient l'argent avec lequel Bob a payé la robe. Un soir, deux voyous forcent sa porte et la menacent des pires violences : Bob a emprunté de l'argent à Tansey, un usurier qui, pour se faire rembourser, exerce la terreur. Bob affronte l'usurier à la sortie d'un bar et, miracle ! celui-ci, ivre, se tue au volant de sa voiture. Bob se sent responsable de cette mort et va se confesser au Père Barry. Ce dernier le dissuade d'aller s'expliquer à la police. Coleen aura sa belle première communion.

Indispensable Ken Loach



Bob (Bruce Jones), anti-héros d'un pays en crise.

Raining Stones, ce film à la fois grave et drôle qui, en 1993, a marqué le retour au premier plan de l'actualité cinématographique de Ken Loach, appartient déjà à l'histoire : à l'histoire du cinéma, bien sûr, mais aussi à l'Histoire tout court. Les historiens du cinéma noteront que les années 1980-1990 ont été celles d'une *Renaissance*, ou plutôt de « *renaissances* » souvent bien fragiles du cinéma britannique. Ils ne manqueront sans doute pas de se pencher sur *Raining Stones*, ainsi que sur quelques autres films, pour y étudier les signes avant-coureurs d'un changement de mentalité – une nouvelle sensibilité « sociale » – dans les opinions publiques, en Grande-Bretagne, mais aussi dans le reste de l'Europe et notamment en France. Après des années de libéralisme « pur et dur » dont Mme Thatcher, Premier Ministre et « Dame de Fer », fut le chantre, le spectateur – le citoyen ? – a pu juger au moins partiellement du résultat : progression de la précarité et de la pauvreté en Grande-Bretagne et un peu partout dans le monde. Pour résumer, des riches plus riches et des pauvres plus pauvres : c'est tout le sujet de *Raining Stones*.

Aujourd'hui, la donne politique semble avoir quelque peu changé en Grande-Bretagne, avec le triomphe électoral de M. Tony Blair et du *New Labour*. Lors de la sortie d'un autre film de Ken Loach à Londres, *Land and Freedom* (écrit par Jim Allen comme *Raining Stones*), un journaliste du *Times* écrivait : « *Tony Blair devrait trouver deux heures pour aller voir le film de Ken Loach* »¹. On pourra penser que cette remarque vaut autant, sinon plus pour *Raining Stones*.

Au moment où nous écrivons ces lignes, nous ignorons si l'actuel Premier Ministre de Sa Gracieuse Majesté a suivi ce judicieux conseil.

Philippe Pilard

1. Dalya Alberge, *The Times*, 18 septembre 1995.



Kenneth Loach est né le 17 juin 1936 à Nuneaton (Warwickshire). Il suit des études de droit à Oxford, où il est également président de l'association théâtrale de l'université. Service militaire à la Royal Air Force. Acteur pendant deux ans, puis metteur en scène au Northampton Repertory Theatre. Il devient réalisateur stagiaire à BBC/TV en 1963. En 1969, il fonde Kestrel Films avec Tony Garnett, qui a été son producteur à la BBC. Auteur de nombreux films pour le cinéma et la télévision, aussi bien documentaires que de fiction, Ken Loach travaille aujourd'hui avec des amis au sein de la société de production Parallax.

■ LE RÉALISATEUR

Un cinéaste engagé

En quelque trente ans d'activité, Ken Loach s'est taillé une place originale – sinon toujours confortable – dans le monde du cinéma. Chroniqueur attentif et passionné des « petites gens » et du « monde du travail », trop souvent aujourd'hui celui du chômage et de l'exclusion, Loach reste un réalisateur « engagé ». Ken Loach s'est fait connaître du public anglais avec *Cathy Come Home* (scénario : Jeremy Sandford), diffusé sur BBC/TV le 16 novembre 1966, une soirée choc pour la Grande-Bretagne. Trente ans avant *Ladybird*, *Ladybird*, *Cathy Come Home*, mêlant fiction et documentaire, raconte l'histoire de Cathy (Carol White) et de son mari (Ray Brooks) qui, à la suite d'un accident, perdent leurs ressources, leur logement, et finalement leurs enfants, que leur retirent, en toute bonne conscience, les services sociaux. *Cathy Come Home* bouleversa l'opinion publique. On créa une association pour s'occuper des sans-abris, « *Shelter* » (en 1991, une enquête de *Shelter* fit apparaître que le nombre de SDF avait doublé en dix ans).

> Au cœur de la crise sociale

Mais c'est grâce au cinéma que Ken Loach accède à la notoriété internationale : d'abord avec *Poor Cow*, qui reprend un thème semblable à celui de *Cathy Come Home* ; et surtout avec *Kes* puis *Family Life*. *Kes* est devenu un classique du film social consacré à l'enfance. Loach nous y raconte les mésaventures de Billy, gosse « à problèmes » d'une famille pauvre, dans une petite ville minière des Midlands. Billy va bientôt quitter le monde scolaire pour celui du travail (à la fin des années 60, le chômage ne sévit pas encore). Billy ne semble s'intéresser à rien, jusqu'au jour où il dénicher un jeune faucon et entreprend de le dresser...¹ Avec *Family Life*, Loach aborde les problèmes de la psychiatrie. La jeune Janice vit mal dans l'atmosphère étouffante de sa famille. On la confie d'abord au docteur Donaldson, partisan des « méthodes nouvelles », mais il dérange l'institution. Janice est alors prise en charge par la psychiatrie « ordinaire » qui fera d'elle une malade irrécupérable...

> Les années Thatcher

Dans la carrière de Loach, *Looks and Smiles* (*Regards et sourires*, 1981) occupe une place particulière : comme dernière collaboration avec l'écrivain Barry

Hines, scénariste de *Kes* (1969) et de deux téléfilms (*The Price of Coal*, *Le Prix du charbon*, 1977, et *The Gamekeeper*, *Le Garde-chasse*, 1979), et sans doute aussi comme moment de crise dans l'œuvre du cinéaste. À l'origine, le scénario de *Regards et sourires* est conçu comme une sorte de « suite » à *Kes* : un adolescent aborde son premier emploi. Mais à Sheffield, Loach doit se rendre à l'évidence : il n'y a pas d'emplois. D'où la nouvelle orientation du scénario : deux camarades à la sortie de l'école et la désespérante recherche du premier travail. L'un des garçons décide de s'engager dans l'armée, où il fera partie des troupes d'intervention en Irlande ; l'autre vit une difficile idylle avec une jeune fille, elle-même en conflit avec sa famille.

« *Quand on écrit sur les ouvriers en période de récession économique, il est très difficile de séparer les conflits sociaux des conflits émotifs. Le conflit social détermine, ou du moins influence, les relations familiales*, déclare

alors Barry Hines. *Les gens aisés, plus à l'abri des réalités, peuvent mener leur vie privée à leur aise. Ils sont moins atteints... »*. « *Nous voulions montrer que tous les adolescents ne sont pas des émeutiers... Ils vivent une vie de désespoir silencieux*, ajoute Loach. *Je n'ai pas voulu faire seulement un film engagé sur le chômage, mais aussi un film sur la difficulté à mûrir et à devenir adulte* ». Mais au début des années 80, le « pessimisme tranquille » de *Regards et sourires* (qui anticipe sur la décennie que va vivre la Grande-Bretagne) dérange. Il dérange outre-Manche, fausse note dans le concert de « l'optimisme » thatcherien ; et il dérange au moins autant en France, où règne l'optimisme officiel des premières « années Mitterrand ».

En dépit d'un succès d'estime aux festivals de Cannes et d'Edimbourg, le film est le plus souvent accueilli avec condescendance ou hostilité par la critique anglaise et française.² Aujourd'hui, Loach qualifie *Regards et sourires* de film léthargique : « *Nous avons été trop gentils, insuffisamment critiques par rapport à la réalité sociale que nous décrivions. Je crois que l'humour et le sarcasme que l'on trouve dans Riff Raff et aussi dans Raining Stones sont plus efficaces* », dit-il.

Les années 80 sont pour Loach une « traversée du désert ». Son engagement politique est doublement inconfortable.

1. Dans le film de télévision qu'il a réalisé pour le centenaire du Cinéma (pour le BFI), Stephen Frears rend un hommage appuyé à Loach, qu'il juge être l'auteur du meilleur film britannique de l'après-guerre avec *Kes*.
2. Derek Malcolm dans *The Guardian* (26/12/82) parle cependant d'un film « chaleureux et humain » ; en France, dans *Télérama* (09/9/81), Claude-Marie Trémois est l'un des rares critiques à se montrer vraiment favorable.



Louise Goodall et Peter Mullan dans *My name is Joe*

Les années 80 sont pour Loach une « traversée du désert ». Son engagement politique est doublement inconfortable : critique virulent de la politique de Mme Thatcher, il ne l'est pas moins de celle du parti travailliste et des états-majors syndicaux. Crise d'identité professionnelle et artistique. Loach voit l'un de ses reportages sur le mouvement syndical, *Questions of Leadership*, interdit de diffusion. Il connaît aussi des tracasseries pour *Which Side Are You On ?* (1984), superbe documentaire filmé par Chris Menges, et consacré à la tragique grève des mineurs du charbon. En 1986, *Fatherland*, qui traite des démêlés d'un chanteur est-allemand « engagé », coincé entre le « capitalisme » et le pouvoir de la RDA, est fraîchement accueilli.

> Une nouvelle carrière

Paradoxalement, c'est *Hidden Agenda* (1990), l'œuvre probablement la moins personnelle du tandem Ken Loach/Jim Allen (ce film fait inmanquablement penser à *Z* de Costa Gavras), qui les « remet en selle », et marque le début d'une nouvelle carrière. Le scénario, inspiré du rapport Stalker sur l'Irlande du Nord, applique le schéma narratif classique de l'enquête policière. Le film, violemment dénoncé par quelques journaux britanniques, trouvera pourtant un public. Suivront *Riff Raff* (1991), sans doute le film le plus réussi de la période ; *Raining Stones* (1993) et *Ladybird, Ladybird* (1994). Ces films sont financés avec des participations européennes et notamment françaises. A tort ou à raison, la « leçon » de *Regard et sourires* a porté : à la distanciation critique, à l'analyse et la description « froide » du monde, le cinéaste et ses collabora-

teurs semblent préférer désormais la simplification dramatique, la recherche du pathétique et de l'émotion directe. Signe des temps ?

En 1995, avec *Land and Freedom*, Loach renoue avec le film historique, genre qu'il a peu pratiqué (outre *Black Jack*, il a tourné pour la télévision *Days of Hope*, évocation de la Grève Générale de 1926, sur un scénario de Jim Allen), et le public découvre un « toujours jeune » cinéaste qui réalise un vieux rêve : l'évocation de la Guerre d'Espagne et du conflit tragique qui déchira jadis les rangs des « Républicains ». En 1996, Loach tente une nouvelle aventure hors du territoire du Royaume-Uni. Il évoque dans *Carla's Song*³, la guerre civile qui ravagea le Nicaragua durant nos années 80, et le rôle qu'y jouèrent certains services secrets américains. Ce scénario avait le grand mérite d'être écrit par quelqu'un qui avait vécu au Nicaragua durant ces terribles années. Mais la combinaison des intrigues sentimentale et politique fonctionne mal. Et de l'avis général, le film fut une déception.

En 1996 toujours, Loach tourne à Liverpool *The Flickering Flame*, documentaire qui décrit le long combat – passé sous silence par la quasi-totalité des médias⁴ – d'un groupe de dockers à Liverpool. Une fois encore, les états-majors syndicaux et politiques (notamment le *New Labour*) brillent par leur absence : jugeant le mouvement « techniquement illégal », ils préfèrent l'ignorer. En 1997, Loach revient à Glasgow avec *My Name is Joe*, dont les héros sont, une fois encore, les laissés-pour-compte de notre société. Le comédien Peter Mullan (Joe) reçoit le Prix d'interprétation masculine au Festival de Cannes en 1998.

Filmographie

Cinéma

- 1968** *Poor Cow* (*Pas de larmes pour Joy*, scénario Nell Dunn)
- 1969** *Kes* (scénario Barry Hines)
- 1972** *Family Life* (scénario David Mercer)
- 1978** *Black Jack* (scénario K. Loach d'après L. Garfield)
- 1981** *Looks and Smiles* (*Regards et sourires*, scénario Barry Hines)
- 1986** *Fatherland* (scénario Trevor Griffiths)
- 1990** *Hidden Agenda* (scénario Jim Allen)
Riff-Raff (scénario Bill Jesse)
- 1993** *Raining Stones* (scénario Jim Allen)
- 1994** *Ladybird, Ladybird* (scénario Rona Munro)
- 1995** *Land and Freedom* (scénario Jim Allen)
- 1996** *Carla's Song* (scénario Paul Laverty)
- 1998** *My Name is Joe* (scénario Paul Laverty)

Télévision

Ken Loach travaille d'abord pour diverses séries et programmes dramatiques

- 1966** *Cathy Come Home*
In Two Minds
- 1968** *The Golden Vision*
- 1969** *The Big Flame*
In Black and White
- 1970** *After a Lifetime*
- 1971** *Talk About Work, Rank and File*
- 1975** *Days of Hope*
- 1977** *The Price of Coal*
- 1980** *The Gamekeeper*
A Question of Leadership
- 1983** *Questions of Leadership*
- 1984** *Which Side Are You On ?*
- 1991** *Dispatches*
- 1996** *The Flickering Flame* (*Les Dockers de Liverpool*)
- 1998** *Another City* (documentaire)

3. Scénario paru dans la collection Points Seuil, 1996.

4. Exception : *The Guardian* (10 déc. 1995 et 23 Nov. 1996)



Bob, vendeur de gigot à la sauvette.

■ LA LIGNE DE VIE DU FILM

Working Class Hero

Raining Stones est né directement de l'expérience de son scénariste, Jim Allen, qui, aujourd'hui encore, habite dans la banlieue nord de Manchester, non loin des cités « HLM » où se situe l'action du film de Ken Loach.

> Ecouter les gens

Compagnon de route de Ken Loach depuis plus de vingt ans, Jim Allen est originaire lui aussi de l'Angleterre du Nord, et a exercé toutes sortes de métiers – marin, docker, ouvrier du bâtiment... – avant d'écrire des scénarios. La région de Manchester (qui fut l'un des grands pôles industriels du XIX^{ème} siècle) a été particulièrement marquée par la crise des années 70/90. Une enquête officielle récemment publiée a fait apparaître que c'est la région de Grande-Bretagne où, statistiquement, la durée de vie moyenne est la plus courte (la région la plus favorable étant celle de Cambridge).

Jim Allen : « ...Je n'ai pas besoin d'aller loin pour trouver des sujets de films : il me suffit de regarder autour de moi, d'écouter les gens avec qui je bois un coup au pub ! Mon pub favori est plein de chômeurs, de travailleurs du bâtiment ou des docks ! ... Le personnage du prêtre dans Raining Stones est directement inspiré d'un prêtre irlandais qui vit pas très loin de chez moi. J'écris sur le monde du travail, parce que c'est le seul monde que je connaisse. Je me reconnais volontiers comme un auteur working class. Mais je ne me veux pas "porte parole", ce serait un peu pompeux... Dans le travail que j'ai fait avec Ken, j'essaie d'exprimer un point de vue qui vient du monde du travail : en particulier en montrant la capacité de résistance, la capacité combative des travailleurs... Si un film comme Raining Stones marche en Europe, c'est parce que la misère est la même partout : les problèmes ne sont pas différents dans la banlieue de Berlin ou de Paris... J'ai été invité en Italie pour une remise de prix et je me suis trouvé dans une salle tout à fait populaire : les gens ont parfaitement compris Raining Stones ! D'ailleurs, mon idée de départ venait du Voleur de bicyclette : c'est une histoire universelle ! »¹

> Coller à la réalité

C'est le succès de *Riff Raff* en France qui a facilité et accéléré le montage financier de *Raining Stones*. Dans ce film, l'emploi du film Super 16mm, gonflé en 35mm, renforce l'impression de qualité « documentaire » de l'image. Ken Loach s'en explique : « Je crois que je ne devrais pas dire que c'est une question d'argent. Il me faudrait trouver une meilleure raison... Mais il est vrai que le Super 16mm coûte infiniment moins cher. Et il permet aussi une plus grande souplesse, on peut se déplacer beaucoup plus facilement dans des espaces très réduits. Il est davantage possible de coller vraiment à la réalité. On peut aussi travailler plus vite et je crois que, souvent, quand vous pouvez travailler vite, vous pouvez travailler mieux. Parce que les moments que vous devez saisir sont parfois très fugaces. Par ailleurs, j'aime bien le côté fragile de l'image Super 16. Je déteste les images "glamour", j'aime qu'il y ait un peu de grain, pour donner une impression de brut... »

La préparation du film a duré près de quatre mois et le tournage, cinq semaines. Ce qui était important, c'était de prendre des acteurs qui vivaient encore là-bas. Je ne voulais pas voir des acteurs originaires de Manchester et qui travaillent désormais à Londres, car ils ont forcément beaucoup changé entre-temps, leur voix, leurs manières... Ils ont perdu de leur dureté, ils sont moins précis. Il leur aurait été impossible, par exemple, de retrouver l'accent qu'ils avaient lorsqu'ils vivaient à Manchester et cela les aurait forcément éloignés de leurs personnages ».²

En France, l'accueil de Raining Stones est chaleureux et les chiffres sont éloquentes : plus de 450 000 entrées en 1993.

1. Entretien avec Ph. Pilard, 1996.

2. Entretien avec P. Merigeau, dans le dossier de presse du film.

■ PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX

Quatre hommes face à la dure réalité

Les personnages de Raining Stones sont identifiés par quelques traits principaux et se définissent d'abord dans l'action : on sait que Bob et Tommy sont amis et qu'ils sont au chômage depuis longtemps. Mais on ne sait rien de l'emploi qui a été le leur, ni quand et comment ils sont devenus amis.

► **BOB** est un brave homme qui aime sa famille et qui ne se livre à des activités en marge de la légalité que poussé par la misère. C'est un catholique convaincu, même quand sa religion s'exprime de manière pittoresque (voir le récit de la Cène qu'il fait à sa fille). Bob est un homme influençable : ses problèmes sont en partie causés par son encombrant ami, Tommy, qui lui fait accidentellement perdre son camion. Et c'est à cause de la fille de Tommy que Bob perd sa place de vendeur. L'un des jeux favoris de Tommy est d'ailleurs d'influencer Bob. Mais, influençable, Bob ne l'est plus quand il est question de la communion de Coleen : ni Anne, son épouse, ni le Père Barry ne parviennent à la convaincre de faire des économies. Le catholicisme de Bob semble faire de lui une victime destinée à souffrir en silence (son beau-père le lui reproche). Il est d'autant plus surprenant que Bob se décide à rendre coup pour coup après l'intervention de l'usurier.

► **TOMMY** n'a pas les scrupules de Bob : sa volonté de se s'en sortir passe par des combines peu rentables ou inutilement compliquées. Il a gardé des traits de caractère enfantins : la part de jeu d'une combine l'amuse. Cela ne l'empêche pas d'être humilié jusqu'aux larmes quand il doit accepter l'argent de sa fille, qui évolue dans un univers d'apparente facilité. La discothèque où elle travaille, avec son assourdissante « musak », ses voyous et ses pastilles d'ecstasy, est l'image nouvelle d'un enfer contemporain bien réel (les deux jeunes gens drogués qu'on aperçoit dans la rue font écho à cette image). Dans le dialogue entre Tommy et sa fille, le fossé des générations



s'exprime par la référence à un comédien-chanteur anglais, vedette populaire des années 30-40 : George Formby - que le sous-titre traduit par Luis Mariano.

► **JIMMY et le PERE BARRY** Jimmy, le beau-père de Bob, et le Père Barry occupent une position symétrique : ils sont tous deux des figures paternelles vers lesquelles on se tourne quand on a besoin d'un coup de main ou d'un avis. C'est Jimmy qui explique à Bob que lorsqu'on est ouvrier, il pleut des pierres chaque jour (formule qui donne son titre au film). Le Père Barry dira : « *Des gens comme toi ont faim de justice, et par le*



Christ... ils la méritent ! ». Le Père Barry agit concrètement, sur un terrain inattendu, et refuse la soumission à un inadmissible « ordre des choses »¹.

Figures antithétiques aussi : le syndicaliste est censé prêcher la lutte, le prêtre la soumission. Dans la scène où Bob va se confesser au Père Barry, on notera que les auteurs du film jouent avec le cliché d'une situation dramatique souvent exploitée au cinéma, mais débouchant habituellement sur une conclusion bien différente. Combien de prêtres (italiens ou irlandais, pour ne citer que ceux-là) n'avons-nous pas vus dans les films prêcher la soumission aux humiliés et offensés !

Ken Loach est connu pour travailler avec des comédiens non-professionnels. Il ne choisit cependant pas systématiquement des gens n'ayant aucune pratique du spectacle. Ainsi, Bruce Jones, qui interprète Bob dans *Raining Stones*, s'est produit dans des numéros comiques de cabaret. Julie Brown (Anne) a chanté dans différents clubs de la région de Manchester. Jonathan James (qui compose l'effrayant usurier, Tansey) raconte des histoires drôles dans les pubs. Quant au pittoresque Ricky Tomlinson (Tommy), on l'a déjà vu chez Ken Loach dans l'excellent *Riff Raff*.

¹. « Ce prêtre existe dans la vie réelle. Il en faut des gens comme ça, sinon le monde crève », dit Jim Allen (*Libération* du 6/10/93). Ken Loach : « Ce prêtre est une exception. L'Église n'a pas changé. La majorité du clergé soutient toujours la propriété, le pouvoir et ses privilèges » (*Télérama* du 6/10/93).

■ DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Très fragmentée, l'histoire de Raining Stones multiplie les déplacements d'un lieu à un autre : reflet d'une vie qui n'a plus de centre, menacée par l'égarement, la fracture.

Début du générique sur fond noir puis ouverture en fondu.

1 > Campagne

Fin du générique sur fond de campagne dans la brume. Deux hommes (Bob et Tommy) courent maladroitement derrière des moutons. Ils finissent par en capturer un, et l'embarquent dans leur camionnette.

2 > Ville

(2'32") De retour en ville, ils essaient de le tuer dans l'arrière cour d'un immeuble, mais ils ne peuvent s'y résoudre. Le boucher accepte de le tuer pour eux.

3 > Eglise

(7'00") A l'église catholique, les enfants se préparent à leur première communion.

4 > Pub

(8'05") Bob et Tommy tentent d'écouler les morceaux de mouton dans le pub local. Maigre succès. Quand ils sortent, le camion a disparu, mais Bob ne peut porter plainte à la police, car il n'a pas payé vignette et contrôle technique.

5 > Appartement de Bob

(13'33") Bob rentre chez lui et finit par révéler à sa femme le vol du camion. Juste au moment où il faudrait trouver de l'argent pour payer la robe de communion de la petite Coleen ! Anne pense que l'on pourrait faire une économie sur ce point. « *Elle aura sa robe comme les autres !* », répond Bob.

6 > Rue

(16'58") Tommy rentre chez lui un peu ivre. Un hélicoptère de surveillance passe, il leur montre... sa façon de penser.

7 > Bureau d'aide sociale et rues

(17'45") Bob vient emprunter à Jimmy des tiges d'égoutier. Il passe de maison en maison proposer ses services mais seul le Père Barry accepte son aide... à titre bénévole.

8 > Eglise

(23'18") Après un incident malencontreux, Bob doit changer ses vêtements. Le Père Barry essaie de le dissuader de s'endetter pour la robe de communion. Peine perdue...

9 > Agence pour l'emploi

(25'28") Bob va pointer et retrouve son copain Tommy.

10 > Maison Tommy

(26'58") Tommy rentre chez lui. Sa fille est de passage. Elle travaille dans la vente de cosmétiques et gagne bien sa vie. Tommy refuse d'abord les billets qu'elle lui tend, puis accepte. Il se sent humilié.

11 > Magasin

(30'29") Bob, Anne et Coleen vont choisir la robe de communiant. Bob prend ce qu'il y a de mieux. Sur le chemin du retour, Anne se dispute avec Bob au sujet de cette dépense inconsidérée.

12 > Appartement de Bob

(32'39") Bob explique laborieusement à Coleen le sens de la communion.

13 > Devant la poste

(34'48") Bob, qui vient de toucher sa pension de chômage, tombe sur deux hommes qui

cherchent un de ses copains. Ils sont chargés de « récupérer » les dettes des chômeurs pour le compte d'un usurier.

14 > Discothèque

(35'23") Bob est engagé trois soirs par semaine dans une discothèque. Dès le premier soir, il aperçoit la fille de Tommy qui trafique. Il essaie de coincer le dealer pour lequel elle travaille. Mais il est expulsé de la discothèque par les videurs, complices de ce trafic.

15 > Rue

(42'50") Au petit matin, Bob rejoint Tommy au coin d'une rue pour aller « ramasser du gazon ». En réalité, ils vont voler des plaques de gazon au club conservateur ! En rentrant chez eux, Bob et Tommy font le projet de se mettre à leur compte pour le « plan gazon », mais il leur faut un camion !

16 > Bureau d'aide sociale

(47'35") Bob retourne voir son beau-père, Jimmy, qui a reçu une petite annonce concernant un camion à vendre. Jimmy essaie de le convaincre qu'il n'y a d'issue ni dans l'individualisme, ni dans la religion. Ils assistent à une altercation entre junkies de 15 ans.

17 > Cour

(51'16") Bob et Tommy examinent le camion à vendre : on l'achètera à crédit, faute de mieux.

18 > Rue devant la poste

(54'20") A la sortie du bureau de poste, un copain de Bob se fait coincer par deux « récupérateurs » à la solde de l'usurier.

19 > Appartement

(55'20") Anne et la femme de Tommy cherchent du travail dans les petites annonces. Une voisine est emportée en ambulance, elle vient de se suicider.

20 > Magasin

(57'26") Essayage de la robe de Coleen, Bob finit de payer la parure de communion.

21 > Fabrique de vêtements

(58'02") Anne passe un bref examen devant le patron. Trop inexpérimentée, elle n'aura pas l'emploi.

22 > Appartement de Bob et marché

(59'48") Ann et Coleen préparent le buffet de la première communion. Bob part faire les courses avec Tommy. Il lui montre un papier qu'il a trouvé sous sa porte, apparemment il y a un problème.

Anne et Coleen sont en train de cuisiner quand deux hommes font irruption et les brutalisent. Bob a emprunté de l'argent, ils veulent se faire rembourser. Quand Bob revient, il trouve Anne en pleine crise de nerfs — il ne lui avait rien dit ! Bob décide de régler l'affaire « à sa façon ».

23 > Pub et parking

(1h 10'18") Dans un pub, Bob localise son « prêteur ». Il l'attend à la sortie et le suit jusqu'au parking. Ils se battent. En s'enfuyant, le prêteur, au volant de sa voiture, heurte un pilier et se tue.

24 > Presbytère

(1h 15'57") Bob se réfugie chez le prêtre. Il se sent responsable de la mort de l'usurier. Mais le prêtre le dissuade de se livrer à la police et brûle le carnet des reconnaissances de dettes.

25 > Eglise

(1h 21'45") Le jour de la première communion : c'est une belle cérémonie. Arrive une voiture de police. De quoi s'inquiéter ? Non. On a retrouvé le camion volé... Les pierres ont cessé de pleuvoir, pour un temps.



■ ANALYSE DU RÉCIT

La politesse du désespoir

L'histoire de Raining Stones dessine un parcours d'épreuves dominé par le spectre de l'échec. Mais, comme dans un conte, le pire parvient ici à être raconté de manière plaisante.

> Une apparente simplicité

Raining Stones est construit sur un schéma narratif apparemment simple. L'action se situe dans l'époque contemporaine et se déroule selon l'ordre chronologique, sur une durée de quelques semaines. Pour le spectateur français la localisation de l'action peut rester floue : on est quelque part en Angleterre. Pour le spectateur anglais qui prêtera attention aux accents, la localisation sera plus facile : la région de Manchester.

Le récit s'organise autour de personnages principaux, Bob, Tommy et Anne. On notera toutefois que si Bob est au centre de l'histoire, celle-ci nous est parfois racontée à partir d'autres personnages, Tommy ou Anne. Les auteurs du film se réservent donc le droit de ne montrer l'action qu'en fonction de la conduite de leur récit. Ainsi, le spectateur ne voit pas Bob se rendre chez l'usurier pour emprunter de l'argent et se retrouve donc dans la situation d'Anne, ignorant la provenance de ces *providentielles* cent livres soi-disant gagnées aux courses. En mettant entre parenthèses la visite chez l'usurier, les auteurs (placés dans la situation narrative classique du *deus ex machina*) s'octroient la possibilité d'un effet de surprise. L'effet dramatique immédiat y gagne. La rigueur de la narration y perd.

> Un récit ironique

Comme dans les contes populaires, l'ironie narrative est l'un des ingrédients savoureux du récit. Le début du film donne le ton, à la manière d'un fabliau : le voleur est volé. Plus tard, le vider sera vidé. Pire : le justicier se sentira coupable ! Chaque initiative de Bob l'amène à une situation plus grave que la précédente : les ennuis s'ajoutent aux ennuis, le malheur au malheur. Il faudra un enchaînement de circonstances *providentielles* pour que Bob se tire du nouvel imbroglio où il est allé se jeter. Le « méchant » Tansey devrait, à l'évidence, « arracher le morceau ». Grâce à Tansey, le mal a un visage. Car, comme

dans les contes populaires, il y a en effet un « méchant », un « loup » : Tansey, qui est capable de forcer la porte de la maison d'Anne et de Bob. Quand Tansey et son acolyte fouillent l'appartement, Ken Loach fait éclater la violence latente de la narration, violence physique qui, jusqu'alors, est restée feutrée. Face au « loup-Tansey », Bob, « mouton enragé », ne semble pas devoir peser bien lourd...

« *I'll manage !* » (« *Je vais me débrouiller !* »), dit Bob à chaque fois. Le spectateur peut vérifier qu'il ne se débrouille pas du tout... (la répétition d'une formule ou d'une petite phrase appartient elle-aussi à la narration du conte populaire). A chaque étape, Bob s'empêtre un peu plus dans les problèmes, et il culpabilise : c'est lui qui laisse Tommy fermer le camion qui sera volé ; c'est parce qu'il ne « *s'occupe pas de ses affaires* » qu'il perd la place de *videur* à la discothèque (trois nuits de travail auraient payé sa dette !) ; et surtout, c'est sa volonté de prendre « *ce qu'il y a de mieux* » pour sa fille qui crée le problème central. Conduite d'échec, dirait peut-être un psychologue...

Ironie : bon père, bon mari, bon catholique, le pauvre Bob accumule les difficultés. Serait-il, comme Job, mis à l'épreuve ? Bob peut croire en effet qu'il est victime d'une malchance particulièrement tenace. Même si Jimmy lui affirme : « *Cela n'arrive pas qu'à toi ! Les autres aussi ont des problèmes, mais toi, tu crois pouvoir tout régler seul...* ». Ultime ironie dramatique : quand la police vient frapper à la porte de Bob, c'est pour l'informer que le camion volé a été retrouvé. Divine surprise ? Pas sûr. Les policiers ont sans doute remarqué que le camion n'est pas en règle. Après les pierres, ce sont les amendes qui vont pleuvoir... Ironie enfin, dans cet ultime rebondissement du film. Le recours à une fin ironiquement *providentielle* dans une narration dramatique est un procédé qui a été maintes fois utilisé au cinéma (notamment dans les sujets policiers : pensons à *Plein soleil* de René Clément, ou plus récemment à *La Cérémonie* de Claude Chabrol) mais aussi dans des œuvres classiques : le plus bel exemple étant certainement *Don Juan*, qu'il s'agisse de celui de Molière, ou de celui de Mozart et Da Ponte.

> L'humour

L'humour est la politesse du désespoir. La formule est célèbre, ressassée peut-être, mais comment ne pas l'utiliser ici ? Humour farce de la chasse au mouton, humour des situations, humour des dialogues (plus drôles en anglais qu'en français, le travail de sous-titrage n'est pas facile !), humour des histoires qu'on se raconte... (comme celle du « miracle de Lourdes »).

Dans la perception que le public a du film, l'humour joue un rôle important. C'est l'humour qui a pour fonction de « fait passer » l'amertume du propos général. On pourrait facilement imaginer une autre version « tire-larmes » de *Raining Stones*, qui jouerait uniquement sur le drame et l'émotion. Cette version existe d'ailleurs, c'est *Le Voleur de Bicyclette*, que Jim Allen reconnaît comme une de ses sources d'inspiration.

■ ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Le vol de la camionnette

Avec cette séquence, les personnages de Raining Stones se retrouvent dans un schéma narratif classique :

les voleurs volés.

Alors qu'habituellement une telle situation réjouit le spectateur, celui-ci est conduit à partager ici, par une sorte d'ironie dramatique, le désarroi des « héros ».



> 1

Dans un pub (diminutif de *public house*), côté *lounge* (c'est le côté populaire, en opposition au côté saloon, plus élégant). Tommy vient d'asticoter l'Irlandais et rejoint Bob à l'autre bout du comptoir. Ils font le point sur la vente du mouton. Tommy est cadré de dos, en gros plan, au début du plan. La caméra, à hauteur d'homme, le suit en panoramant légèrement : elle se fixe pour cadrer les deux personnages en plan américain. Le mouvement de caméra qui accompagne Tommy semble faire corps avec lui, enregistrant au passage une dernière offre, lancée à la cantonade, sans grande conviction. Bob, de face, allume une cigarette et s'inquiète des résultats.



> 2a

Contrechamp : Tommy se retrouve donc de face, avec Bob en amorce. Tommy qui n'a rien vendu, s'étonne du manque de résultat de Bob ! Filmé en plan rapproché poitrine, Tommy est parfaitement campé dans le cadre, son regard ne quitte pas Bob qui, dans une position d'accusé, ne cesse de se dandiner. Le rapport de force est ainsi parfaitement donné à voir.



> 2b

Tommy propose de remettre la viande dans le camion. Il demande à Bob de lui commander une demi-pinte de bière. Il sort tandis que la barmaid s'avance derrière le comptoir. Le cadre reste fixe. Bob contourne Tommy pour lui laisser prendre le cageot et sortir par le bord gauche. Le cadre relativement serré et le double mouvement des personnages, d'une part, et l'arrivée de la barmaid, de l'autre, donnent l'impression d'une scène « prise sur le vif », renforçant l'aspect documentaire.



> 3

Extérieur : le parking, comme vu dans la scène précédente. Tony ouvre la porte arrière de la camionnette. Plan général monté cut avec le précédent. Tommy pénètre par le bord-cadre droit (ce qui enchaîne logiquement avec sa sortie bord gauche à la fin du plan 2). On peut remarquer que la sortie du pub n'est pas montrée, sans qu'il y ait pour autant une ellipse de temps : cette durée est compensée par le temps mis par Bob pour passer commande au bar. Un homme, Tony, passe derrière la camionnette et salue Tommy.



> 4

Tommy ferme la porte : on entend, en voix off, Tony réclamer le paiement d'une dette. Tommy se défausse sur Bob. Tommy est repris en plan rapproché, selon un angle d'environ 45° avec l'axe du plan précédent. Un tel changement d'angle (> 30°) associé à un rapprochement du sujet assure un parfait raccord. Mais, surtout, il a pour effet de mettre Tony hors-champ – et de nous faire partager le point de vue de Tommy, son embarras, en l'occurrence : il est véritablement coincé dans le cadre et son regard vers l'improbable débiteur, Bob, n'en est que plus pathétique. On est passé de l'intérieur du pub à l'extérieur, comme une « respiration »... manquée. Il n'y a pas de répit pour eux !



> 5

Intérieur pub. Sur le comptoir, on aperçoit la photo d'un homme accidenté, en chaise roulante. Une annonce manuscrite : « Donnez, pour envoyer Joe à Lourdes ! ». Plan d'insert. On aura remarqué que dans le plan précédent, la caméra s'était attardée sur le champ vide, Tommy étant ressorti par le bord gauche. Cette durée justifie le temps mis par Tommy pour revenir dans le bar et réapparaître ici par le bord gauche. L'aspect « codé » du plan d'insert est ainsi cassé, et intégré dans une reconstitution filmique qui travaille le temps de manière réaliste.



> 6

On retrouve un cadre similaire au plan 1. Les deux compères y occupent des places inversées : Tommy de face, Bob, de dos. En voix off (au début du plan), la barmaid, qui rentre légèrement dans le champ, raconte l'histoire de Joe (qui pourrait être celle du personnage de *Riff Raff*). Plan très bref qui resitue les personnages dans le décor, comme nous l'avions déjà vu au début de la séquence, et assure donc une parfaite lisibilité de la scène.



> 7

Bob, de profil, et la barmaid, de face, qui explique la raison de la collecte. Les deux personnages sont repris à 90°, en plan rapproché poitrine. Il n'y a plus de personnage en amorce : nous avons pénétré dans le cercle qu'ils forment. Nous sommes comme conviés à la conversation.



> 8

Tommy raconte avec sérieux l'histoire du jeune handicapé qui s'était rendu à Lourdes. Selon un angle proche du plan 6, le cadre s'est resserré. Bob, en amorce, cache une bonne partie du champ : replacés dans une situation de voyeurs, nous sommes ainsi incités à « mieux » voir Tommy (car il risque d'être caché), à tendre l'oreille pour écouter son histoire. Tommy éclate de rire...



> 9

Bob et la barmaid rient également de bon cœur.

Reprise du cadre du plan 7. Les rires chevauchent le raccord des plans 8/9. Le plan dure un peu, comme une « chute », comme s'il s'agissait aussi de prolonger un moment d'insouciance tel que les enfants peuvent en connaître. Il constitue une préparation à la scène suivante.

À la fin du plan, le mouvement de retrait de Bob, qui sort du plan par le bord droit, permet de donner une dynamique au raccord avec le plan suivant (gauche-droite/droite-gauche).



> 10

Extérieur parking. Bob et Tommy sortent du pub. Ils s'arrêtent. Bob demande où est passé le camion.

Tourné en plan moyen, le plan est bref. La surprise brutale. Tommy se gratte la tête, ayant sans doute déjà compris la raison de la disparition du camion.



> 11

Le parking est vide. Des enfants, au fond, y jouent au ballon.

Ce plan général d'insert vient en quelque sorte attester de la réalité de la nouvelle catastrophe. Il a la force de l'évidence. La confrontation avec les enfants n'est pas sans évoquer le caractère infantile de leur comportement.

D'ailleurs, le point de vue de ce plan n'est pas celui des protagonistes, mais le nôtre, comme cela sera confirmé par le plan 13.

Faux raccord ? Ce qui compte ici, comme ailleurs dans le film, c'est l'impression de réel donnée au spectateur. La caméra occupe toujours une position qui pourrait être celle d'un observateur, d'un témoin de la scène.



> 12 a

On revient au cadre du plan 10 : Tommy avait laissé les clés sur le camion. Bob se fâche et menace Tommy du poing.

Le cadre est fixe et suffisamment large pour donner aux personnages un air de pantomime ou de commedia dell'arte qui n'est pas sans évoquer certains codes du cinéma italien (*Le Pigeon*, par exemple).



> 12 b

Tommy suggère que ce sont peut-être les flics qui l'ont emmené. Bob se met à courir avec Tommy à sa suite.

La caméra les suit en travelling panoté, puis s'arrête, les laissant poursuivre leur course.

Leur taille relative dans le cadre se réduit et souligne le caractère dérisoire de leur poursuite.



> 12 c

Ils prennent deux passantes à témoin.
Le décor est mis en valeur : les quatre personnages se retrouvent cernés de toutes parts par des murs de briques, comme coincés dans un cul-de-sac.



> 13 a

Reprise des quatre personnages. Tommy interpelle les enfants.
Raccord dans l'axe sur les quatre personnages en plan rapproché poitrine.
Le cadre resserré permet de montrer le désarroi des personnages, l'appel aux enfants...



> 13 b

... il fonctionne comme la matérialisation de leur enfermement. Bob s'en échappe sur la gauche, mais il est rattrapé par un panoramique recadré au zoom.
Il revient vers Tommy...



> 13 c

... qui raconte leur malheur à des clients du bar.
On remarquera qu'un mur de briques vient border l'espace sur la droite, comme, dans le plan précédent, un autre mur avait fermé l'espace de Bob, sur la gauche. Bloqués de part et d'autre, ils empruntent la seule issue possible.



> 13 d

Ils courent vers la rue.
Le cadre reste fixe, ils s'éloignent dans l'axe. Comme à la fin du plan 12, leur agitation semble dérisoire (ils se perdent dans le cadre), d'autant plus qu'ils s'avancent dans un espace fermé par les façades des maisons qui se dressent comme une infranchissable barrière. Ils croisent un passant qui bien entendu n'a rien vu et qui, d'un pas décidé, marche, lui, dans le bon sens, celui de la rue. Ils apparaissent comme perdus, désorientés par rapport à une structure de l'espace qu'ils ont en quelque sorte pris à contresens.



■ ORIENTATIONS

Sens de la mise en scène, sens du film

Une signature sans fioritures

Le style de Ken Loach n'est pas affaire d'apparences, ni d'effets quels qu'ils soient : c'est l'empreinte profonde d'un regard lucide qui interroge la réalité.

TROIS VALEURS DÉFENDUES PAR LE CINÉMA DE KEN LOACH

1 > *Une morale de mise en scène qui refuse le schématisme didactique et l'idéalisation sentimentale.*

2 > *Le jeu des acteurs, mis en valeur par une méthode qui allie spontanéité et précision.*

3 > *Un lien avec le spectateur qui passe par une tension presque invisible, la retenue et l'économie des moyens.*

1 > Question de style, question de morale

« *Comment définissez-vous votre style ?* », demanda un jour un critique¹ à Ken Loach, qui répondit : « *Je m'y refuse ! Dès qu'on commence à faire ça, on ne tourne plus ses films que pour coller à sa propre étiquette. La réalité, c'est ce que vous travaillez avec un scénariste ; ou encore, vous tombez sur une histoire qui vous paraît bonne, et tout procède de là. Je ne me dis pas : je vais faire un film naturaliste ou réaliste. Je me mets au travail et je raconte une histoire...* ».

« *...Un mélange unique de préoccupation sociale et de cinéma* ». C'est ainsi qu'un critique britannique² qualifiait, il y a près de vingt-cinq ans, le travail de Ken Loach. Formule qui vaut encore aujourd'hui, tout comme ce qu'il écrivait alors de *Family Life* : « [Un film] qui en dit plus long en deux heures que dix années de littérature contestataire... ». Cette capacité à condenser une problématique dans une dramaturgie, et cela avec des scénaristes différents, est à l'évidence l'un des talents de Loach. Même s'il n'écrit pratiquement jamais ses scénarios, ses films sont toujours « du Ken Loach ».

Le regard que Loach porte sur ses personnages est fait d'extrême attention, de compassion, mais aussi de lucidité. Si Loach sait donner à l'émotion la place qui lui revient, en revanche il n'en fait jamais la « résolution » ultime de la crise ou de la contradiction qu'il décrit. Dans ses meilleurs moments, son cinéma s'affranchit du savoir-faire, et avec une savante simplicité, parvient à créer des moments dramatiques très particuliers : à la fois moments de flottement et de tension, où les conflits que vivent ses personnages vont se résoudre en crises de rire ou de larmes, en explosions de fureur désespérée ou encore dans un silence tragique. Mais le constat objectif demeure : au spectateur de le considérer. Respecter son sujet, respecter ses personnages, respecter ses spectateurs : telle pourrait être la devise de Ken Loach. Se gardant du schématisme didactique, comme de l'idéalisation sentimentale, de film en film, de scénariste en scénariste, il construit une œuvre qui tranche sur la production courante. La *Loach's*

touch, c'est un mélange bien particulier d'interrogation du réel, d'indignation, de modestie énergique, de courage optimiste et d'humour. Une affaire de morale, pour tout dire.

2 > La place des acteurs

Un cinéma pour « changer le monde » ? A cette question, Ken Loach répond : « *Je ne crois pas que l'on puisse changer le monde par un film... Ce que l'on peut faire, c'est apporter des informations, des émotions, essayer de prendre place dans le débat idéologique général. Mais évidemment, on se heurte à d'autres films, d'autres informations qui, elles, vont dans un tout autre sens* »³.

Pour un cinéaste préoccupé par la mise en œuvre d'un « cinéma du réel », le choix d'un scénario est une étape, certes nécessaire, mais qui est loin d'être suffisante. Le choix des lieux et surtout des interprètes, est une opération délicate.

Ken Loach, nous l'avons vu, est connu pour son emploi de comédiens non professionnels. Sur le plan narratif, l'utilisation de visages inconnus peut être un élément de *crédibilité dramatique*⁴. Dans le cinéma traditionnel, l'emploi de *vedettes* fonctionne comme signe de la *fiction* (ce qui n'exclut pas, nous le savons bien, la construction d'un personnage, et l'émotion qui peut en naître). Dans le cinéma de Loach l'apparition de *l'homme de la rue* fonctionne comme signe d'un réalisme qui peut sembler quasi documentaire, comme dans les chefs-d'œuvre italiens de l'après-guerre, par exemple. Il n'est donc pas surprenant qu'en 1969, à propos de *Poor Cow*, P.P. Pasolini se soit écrit : « *Même un enfant peut voir que c'est un produit du néoréalisme italien !...* ».

Le recours à des comédiens inconnus ou peu connus pour des rôles importants pose de sérieux problèmes : les financiers du cinéma, comme les responsables de programmes des chaînes de télévision, souhaitent le plus souvent proposer à leur public potentiel des *vedettes* ou, à tout le moins, des visages familiers. Pas de vedettes, pas d'audimat, et pas d'audimat, pas de budget !

1. Geoffrey Macnab, *Sight & Sound*, novembre 1994.

2. Paul Bream, *Films & Filming*, mars 1972.

3. Entretien avec Ph. Pilard, *Positif*, octobre 1993.

4. Parfois aussi d'énergie dramatique, comme dans le cinématographe de Robert Bresson.

Le cinéma de Loach est aussi le résultat d'un effort déployé durant des années. L'impression de réel est renforcée par une méthode de tournage et des pratiques de mise en scène : avec Loach, le comédien ne connaît que la trame générale de l'histoire à laquelle il collabore (ceci implique que le film soit tourné à peu près dans l'ordre de la narration finale). Ignorant ce qui doit se passer dans la scène suivante (incertitude qui est, ne l'oublions pas, celle de la vie courante !) le comédien ne pourra pas trop « installer » ses scènes. Dans *Raining Stones*, « Bruce Jones, qui joue le rôle de Bob, pensait même qu'il allait être tué... », dit Loach⁵.

Autres témoignages : Crissy Rock, comédienne principale de *Ladybird*, *Ladybird* : « Quand on a commencé à tourner, je ne savais rien, sauf qu'il s'agissait d'une histoire vraie... Je n'ai jamais eu le scénario entre les mains, seulement deux pages, chaque matin, qui correspondaient à notre journée de tournage... On ne savait jamais ce qui allait arriver... »⁶. Et Frédéric Pierrot, qui interprète le personnage de Bernard dans *Land and Freedom* : « Loach tourne dans la continuité... Tout au long du tournage, il y a eu une tension incroyable. Le temps réel et le temps fictif se confondaient. A la scène finale... je ne savais pas ce qu'il fallait faire... »⁷. Autre pratique de travail, qui résulte de ce qui vient d'être dit : ne pas exiger un respect trop pointilleux du dialogue. Les comédiens peuvent ainsi intégrer plus facilement leur personnage. Les comédiens « doivent sentir que ce sont eux les experts dans leur travail... Je n'hésite pas à leur demander leur avis et en général je leur fais confiance, dit Loach.⁸ On ne peut pas revenir sur ce qu'ils ont fait. Ça se joue dans l'instant : c'est souvent là qu'on obtient les meilleures choses... Il faut trouver un équilibre entre la spontanéité et la précision... ».

3 > Une écriture « blanche » ?

Le cinéma de Loach respecte les règles du jeu de la narration cinématographique classique : la caméra est un observateur omniprésent, le narrateur est souvent omniscient, le récit est largement chronologique, même s'il a parfois recours au procédé – désormais classique lui-aussi – du « retour en arrière ». Si l'on compare les films de Loach à ceux de nombre de ses contemporains, on constate que, chez lui, le « tape à l'œil », tant dans la direction des acteurs, la prise de vue ou les effets de montage, est absent. Sur le plateau, Loach est un metteur en scène patient, discret : tout le contraire d'un « Jupiter tonnant ». Ce qui n'exclut pas l'exigence : on recommence la prise autant de fois que nécessaire.

Pas d'effets plastiques, pas d'effets d'éclairage (on tourne souvent sans lumière additionnelle), pas de mouvements d'appareil inutiles, pas d'angles de prise de

vue inhabituels, des cadrages avant tout attentifs à saisir les visages et l'expression dramatique. « Si Ken pouvait tourner sans caméra, il s'en passerait volontiers ! », a souvent dit l'un des chefs-opérateurs du cinéaste, Chris Menges. On comprend dès lors pourquoi certains critiques n'hésitent pas à parler d'un style visuel *pauvre*. Sans doute serait-il plus judicieux de comparer le style Loach à l'écriture *blanche* de certains romanciers.

Mais ce refus de l'effet immédiat ne signifie nullement que nous avons affaire à un cinéma atone. C'est tout le contraire : la retenue, l'économie des moyens soutiennent la narration, créent une tension interne, renforcent les moments d'émotion. D'autant que, nous l'avons vu, Loach ne dissimulant rien des contradictions des personnages et des situations, le spectateur est conduit à observer les conflits et les crises dans toute leur complexité.

« Je ne crois pas que l'on puisse changer le monde par un film... Ce que l'on peut faire, c'est apporter des informations, des émotions, essayer de prendre place dans le débat idéologique général », Ken Loach.



Un cadre très composé pour la scène chez le Père Barry (en haut) ; une scène « prise sur le vif » chez Bob : la mise en scène s'invente à l'unisson des personnages.



5. Entretien avec V. Rémy, *Télérama*, 6 octobre 1993.

6. Ibid.

7. Entretien avec C. Challier, *Télérama*, 15 novembre 1995.

8. Entretien avec B. Nave, brochure GNRC, juin 1996.



Les épouses de Bob et Tommy, figures de sagesse et de lucidité.

■ CLÉS POUR DES MOMENTS CLÉS

Du côté des femmes

Face aux errances des hommes, la résistance féminine est, en arrière-plan, l'autre grand sujet de Ken Loach dans Raining Stones.

Dans *Raining Stones*, les personnages masculins occupent le devant de la scène. Ce qui ne veut pas dire que les personnages féminins soient inexistantes, tout au

contraire. Par exemple, dans le local syndical, le spectateur a le temps d'écouter l'histoire que raconte à Jimmy une jeune mère de famille : une inondation a détérioré la moquette de son appartement. Ce qui pourrait être un incident sans gravité, devient un problème majeur pour des gens vivant aux frontières de la misère. Nous retenons ici deux séquences qui, outre leur rôle dans la progression de l'action, apportent une coloration émotionnelle à l'histoire.

Dans l'adversité, la cellule familiale « tient » grâce aux femmes (dans *My Name is Joe*, nous verrons la fêlure consécutive à la destruction de ce « pôle féminin »). La famille de Bob « tient » largement grâce à la résistance d'Anne. De même, chez Tommy, ce sont les femmes qui « assurent » : sa fille notamment, se débrouille bien mieux que son père. On objectera que ses trafics sont condamnables et qu'elle semble inconsciente du mal qu'elle fait. Mais rien ne nous prouve que Tommy n'en ferait pas autant si l'occasion se présentait.

> La vie des autres

Le bruit d'une sirène d'ambulance retentit : Anne se rend, avec la femme de Tommy, sur la coursive de leur HLM. C'est le petit garçon qui, avec ses mots d'enfant, donne des explications. Les adultes comprennent qu'il s'agit de suicide d'une voisine. Brusquement, la « vie des autres » (qui ressemble tant à la sienne !) s'impose à Anne. Elle n'est pas la seule à avoir des problèmes, et certains trouvent une solution dans l'autodestruction. Anne, bonne catholique, pourrait condamner le suicide. Il n'en sera rien. Plus simplement, elle prend conscience du « piège » qu'est devenue cette cité HLM pour ses habitants : « *On est venu ici, on avait des projets, des espoirs. Les années passent et on ne s'en sort pas...* ». Ici, le destin de l'individu passe par une malédiction sociale. Plus tard, Anne tente de trouver un emploi dans la confection : sans formation pratique, elle n'a aucune chance d'être retenue.

> Le prix d'une robe

Un magasin au centre ville. C'est une boutique de vêtements pour enfants, apparemment spécialisée pour des occasions telle que la première communion. Anne et Bob sont intimidés. La vendeuse a parfaitement remarqué que ses clients sont pauvres. Elle tente de les orienter vers un moindre coût. Pendant un moment, la vendeuse « tend la perche » à Anne pour que celle-ci se tourne vers des achats plus modestes. L'alliance des deux femmes permettrait-elle d'« arranger les choses » ? Il faut aussi compter avec un troisième personnage féminin : la fillette, qui ne se prive pas d'exploiter l'ascendant qu'elle a sur son père (Anne lui en fera l'amer reproche quelques instants plus tard).

La vendeuse a vite deviné l'entêtement de Bob, qui s'obstine dans un choix « au-dessus de ses moyens » : dès lors, et presque à contre cœur, elle fait son métier. Et même les spectateurs peu familiers avec la langue anglaise remarqueront la litanie des prix qui se terminent en *ninety-nine* : 99. Trois livres quatre-vingt-dix-neuf, c'est évidemment beaucoup moins cher que quatre livres ! Plus tard, quand aura lieu l'essayage, le spectateur pourra juger sur pièce. « *Superbe !* », dit Bob qui, il est vrai, voit dans la robe... plus que la robe ! Le spectateur a certainement un jugement plus nuancé.

Ken Loach nous dit : « *Quand vous êtes pauvre, que vous n'avez plus rien, il est essentiel de conserver votre dignité... Il faut trouver quelque chose qui vous permette de prouver que vous n'avez pas perdu le respect de vous-même. La*

robe qu'ils veulent acheter pour la communion de leur fille devient le symbole de cette dignité qu'ils doivent sauvegarder à tout prix... »¹

La dignité au prix d'une « bourde » ? « Et pourquoi pas ? », répond le film.



1. Entretien avec Pascal Méridgeau, dans le dossier de presse du film. On notera que Loach prête au couple un choix qui est surtout celui de Bob.

■ EXPLORATIONS

Vérités anglaises

Raining Stones, une fenêtre ouverte sur une réalité qui a ses référents, ses questionnements, et son mode de représentation.

> Les personnages

Chaque personnage de *Raining Stones*, y compris les rôles secondaires, présente un profil, une histoire propre. En s'appuyant sur les multiples indications qui jalonnent le film, tenter de dresser les portraits de ces personnages, particulièrement les rapports complexes unissant Bob à Tommy, ce dernier semblant avoir dépassé certaines limites dans le processus d'exclusion (cf. séquences 10, 15)



Coleen (Gemma Phoenix) à l'église.

> La société anglaise

Analyser la nature du regard que porte le cinéaste sur la société de l'Angleterre post-thatchérienne. Un regard qui désigne et respecte, qui cherche la bonne distance, qui saisit une vérité et la restitue, et qui semble répondre à une grande exigence morale (cf. séquences 4, 7, 10).

> La religion

Au-delà de la volonté un peu dérisoire d'offrir à leur fille une « belle robe comme en ont les autres petites filles », Bob et Anne manifestent leur désir de trouver dans la religion un réconfort - producteur de sens - par rapport à une société où « la valeur de l'homme se mesure au nombre de ceux qu'il a rejeté dans l'ombre ». Quelles valeurs de remplacement la société laïque propose-t-elle à une communauté coupée de ses dimensions spirituelles ? – rappelons que la première communion est la confirmation de l'appartenance à la communauté chrétienne (cf. séquences 3, 7, 8, 12, 16, 24). On peut mettre ce thème en relation avec une intervention de l'Abbé Pierre dans une émission de télévision qui lui était consacrée sur Arte. Figure médiatique souvent encombrante pour les autorités politiques et les pouvoirs économiques, l'Abbé Pierre ne cesse de dénon-

cer avec énergie la misère moderne dans une société qu'on appelle encore parfois, sans doute par distraction, de « consommation ». Un des journalistes qui l'interrogeait ne manqua pas de lui demander son sentiment sur *Raining Stones*, et plus particulièrement sur la figure du Père Barry. « Non seulement j'aurais agi comme lui, mais j'ai agi comme lui ! », répondit l'Abbé Pierre.

> L'exclusion

Dans *Raining Stones*, ce phénomène est traité non tant du point de vue sociologique que du point de vue des individus qui subissent cette exclusion. Particulièrement, analyser les conséquences psychologiques qui en découlent, le désarroi des personnages et leur besoin de reconnaissance, de dignité (cf. séquences 5, 6, 8, 11). Il est intéressant de lier cette approche du film à la remarque d'Olivier Mongin, directeur de la revue *Esprit*, évoquant le film précédent de Ken Loach, *Riff Raff*, dans les colonnes du quotidien *Le Monde* (24/01/92) : « Pourquoi l'Angleterre d'après Thatcher donne-t-elle l'impression que les individus ont encore une histoire ? ... Pourquoi montre-t-elle mieux que la France (c'est nous qui soulignons) que la question sociale n'a pas disparu subitement ? Cette comparaison éclaire une faiblesse française : à ne voir dans l'exclusion qu'une affaire d'individus, on oublie que l'exclusion a une signification sociale et politique ».

> Le traitement documentaire de la fiction

Le cinéma du réel est l'un des courants majeurs de la cinématographie britannique. Bien que Ken Loach ne soit guère prophète en son pays, il représente une tradition cinématographique exemplaire qu'il serait intéressant de suivre à travers Grierson, le Free cinema et les Angry Young Men (cf. les ouvrages sur le cinéma anglais cités dans la bibliographie).

Tout l'art de Ken Loach consiste à traiter la fiction à la façon d'un documentaire. Ou mieux, à faire du documentaire une aventure personnelle, individuelle, proche de chacun d'entre nous. *Le documentaire est ce qui arrive aux autres, la fiction est ce qui m'arrive à moi* (Godard).

Comment Ken Loach parvient-il à rendre sensible cette impression de réalité ? Il est intéressant de repérer tous les éléments qui y contribuent : choix des acteurs, façon de les diriger, discrétion et souplesse du dispositif cinématographique, découpage technique, façon de faire entrer et sortir les personnages du cadre, utilisation du hors-champ, type de pellicule employé, décors naturels, éclairages, etc.



Bob dans la boîte de nuit.

■ LE LANGAGE DU FILM

Le travail du naturel

Pour faire exister la réalité de la banlieue de Manchester à l'écran, Ken Loach ne mise pas seulement sur l'authenticité de ce qu'il filme : il se livre à un travail subtil d'intensification de l'expressivité de cette réalité.

Au-delà de la description

Ken Loach trouve son sujet au coin de la rue. Ce n'est pas nouveau, nous l'avons vu, dans l'histoire du cinéma, comme le montre notamment le néoréalisme italien déjà cité. Mais dans ce cinéma-là, l'une des astuces des auteurs consiste bien souvent à introduire dans la vie des personnages « ordinaires » un élément extraordinaire qui sera le déclencheur du récit : un billet de loterie gagnant, un voyage inattendu, la rencontre d'un objet ou d'un personnage « fatidique » (souvent d'une autre classe sociale), etc. Autrement dit, à peine a-t-on abordé l'ordinaire qu'on va chercher à exploiter son contraire. Rien de tel chez Ken Loach. Ses héros (comme chez les meilleurs italiens) sont affrontés aux « petits » problèmes de la vie courante : l'emploi, le logement, les enfants, etc. La grisaille quotidienne. Mais Loach ne se contente pas de montrer...

Quand on aborde certains sujets « sociaux », il peut être tentant de les traiter soit sous forme de tract simplificateur, soit en jouant la corde sensible avec un traitement mélodramatique. L'histoire du cinéma ne manque donc ni de « héros positifs », ni de héros « pas de chance ».

« ...L'astuce de Loach, si l'on en cherche une, c'est de ne pas nous imposer ses convictions politiques, mais plutôt de les faire sourdre tout doucement mais très efficacement des espoirs et des craintes de ses personnages, qui nous apparaissent dessinés avec une honnêteté totale et sont interprétés avec un naturel stupéfiant... », notait avec pertinence, au début des années 80, le critique londonien Derek Malcolm, à propos de *Looks and Smiles*¹. Car dans les « vies minuscules » de ces personnages, il y a des incidents eux-aussi « minuscules », vus du dehors. Et c'est à partir de ces éléments apparemment



dérisoires que va se construire un récit qui ne se contente pas de décrire, mais qui tend vers l'explicitation. Le cinéaste fait un bout de chemin ; au spectateur de faire le reste.

Le « décor réel »

Loach tourne, nous l'avons vu, en décor réel. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'authenticité d'un décor ne garantit pas automatiquement sa vérité cinématographique. Le réalisateur et son équipe vont donc travailler dans plusieurs directions : le choix des décors, leur aménagement éventuel, puis, en termes de mise en scène cette fois, la mise en place des comédiens et de la caméra dans le décor, le choix des cadres et de la lumière.

Les personnages de Loach sont fondus dans le décor. La discrétion dans le travail de l'image n'exclut ni l'élégance, ni le souci de composition du cadrage.

un détour par l'église. De temps en temps, on va en ville, c'est-à-dire dans le centre : et quand on n'a pas de véhicule, ou pas d'argent pour payer le bus, il faut marcher sur de longues distances. Pour la plupart de ces scènes, Loach privilégie les longues focales. Ses personnages sont fondus dans le décor. La discrétion dans le travail de l'image n'exclut ni l'élégance, ni le souci de composition du cadrage.

Dans *Raining Stones*, le décor principal est celui de Manchester, précisément une de ses banlieues nord : Middleton. Ici, la ville est filmée dans sa banalité, sans qu'apparaisse aucune caractéristique de type « touristique ». Nous verrons surtout la cité HLM dont les habitants semblent tourner en rond : des logements au marché, du marché au centre social, de la poste au pub avec, pour certains,

1. *The Guardian*, 26 décembre 1982.

Le logement de Bob et des siens est situé dans une HLM semblable à celles que Loach a si souvent filmées. Une porte d'entrée qui ouvre sur un escalier marqué de graffiti, puis une coursière qui mène à un appartement très modestement meublé. L'équipement de cet appartement est réduit à l'essentiel : quand Tansey et son acolyte forcent la porte, ils n'y trouvent rien d'assez de valeur pour se « rembourser » même partiellement. En comparaison, le presbytère du Père Barry et la maison de Tommy semblent plus confortables. Quand Bob entreprend son opération « curage d'égouts » nous apercevons un autre type d'habitat : les maisons individuelles typiquement britanniques (*detached* ou *semi-detached houses*) de la petite bourgeoisie locale. Quand les portes s'entrouvrent, c'est sur une galerie de portraits de la classe sociale immédiatement supérieure. Précision du décor, exclusion du pittoresque ; mais le regard d'un spectateur attentif peut y repérer des éléments signifiants. Chez Bob, dans une vitrine, on a le temps d'apercevoir une statuette de la Vierge (de même a-t-on sans doute remarqué le chapelet accroché au rétroviseur du camion qui sera volé). L'accessoire signifiant peut appartenir au paysage urbain : ainsi, le calvaire qui marque l'entrée du presbytère du Père Barry, quand Bob se réfugie chez lui après la mort de Tansey. La lumière qui inonde ce calvaire dans la nuit ajoute au sens, comme le fera un autre crucifix, plus discret celui-là, qui orne le mur, derrière le Père Barry, quand ce dernier reconforte Bob, après sa confession. Mais revenons à la séquence précédente, au moment où Bob se met à la recherche de Tansey. On le voit arpenter les rues de pub en pub. Peut-être aura-t-on remarqué que la caméra après avoir suivi Bob, s'arrête lorsqu'il atteint un carrefour et cadre un « accessoire » bien particulier ... une camionnette de la police. Bob l'ignore. Il poursuit son chemin. Procédé narratif qui nous rappelle un autre cinéaste britannique, catholique de surcroît, et dont l'œuvre nous a souvent présenté des « vrai-faux-coupables » : j'ai nommé Alfred Hitchcock.² La police, signal de la (mauvaise) conscience ? La police « ange gardien » ? C'est aussi ce que peut laisser entendre la visite des deux bobbies chez Bob. Mais n'oublions pas que si nous avons vu la police voler dans les airs, ce n'est pas à l'image des anges, mais de nuit et avec un hélicoptère, technique de surveillance mise au point notamment avec la guerre en Irlande du Nord.

Ainsi, une observation attentive du film nous permet de voir comment, au réalisme du décor ou de l'accessoire, s'ajoute une volonté d'addition de sens. La discrétion de la procédure est sans doute la condition de son efficacité.



Derrière Bob, un détail signifiant du décor.

Une caméra à hauteur d'homme

Rien de plus étranger au cinéma de Loach que les effets de caméra, angles de prise de vue inhabituels, effets plastiques, etc. Nous sommes aux antipodes d'un cinéma expressionniste ou d'un cinéma d'effets spéciaux. Il n'est pas rare que des spectateurs, après avoir vu un film de Ken Loach, posent la question : comment a-t-il procédé ? Les scènes ont-elles été tournées avec une caméra cachée ?

Chez Loach, la caméra n'est pas pourtant « invisible », comme c'est le cas pour des émissions de télévision où, pour l'amusement du spectateur, on « piège » un personnage. La formule *caméra à hauteur d'homme* pourrait être une métaphore de l'humanisme du cinéaste. Elle traduit aussi une réalité pratique : la caméra, toujours située à des emplacements ordinaires, doit être l'instrument aussi discret et « naturel » que possible de la captation de l'action et de l'émotion, telles que pourrait les observer un témoin quelconque. Il s'agit aussi de donner aux interprètes la plus grande liberté possible ; option renforcée par le fait que Loach récuse l'éclairage artificiel traditionnel.

Autant que le permet la taille du décor, Loach cherche à éloigner la caméra de ses personnages. Pour ce faire, il doit donc avoir recours à des longues focales, objectifs qui permettent de saisir à distance une image très « présente ». Lorsque les scènes sont dialoguées, il n'est pas rare d'avoir recours à deux caméras, afin d'obtenir immédiatement le champ et le contrechamp (procédé très utile quand on sait que le dialogue est, au moins en partie, improvisé).

Les deux caméras pourront aussi être utilisées dans des scènes d'action complexes, pour obtenir, selon deux axes de prise de vue différents, plan large et plan serré. Plus tard, le montage du film poursuivra le travail de la prise de vue : montage fluide, sans effets autres que ceux de l'action proprement dite.

Le bonheur de Coleen, capté par la caméra.



2. Cf. Les entretiens Hitchcock-Truffaut (éditions Ramsay), chapitre 10, à propos des films *I Confess* et *The Wrong Man*.

■ L’AFFICHE

L’avenir en question

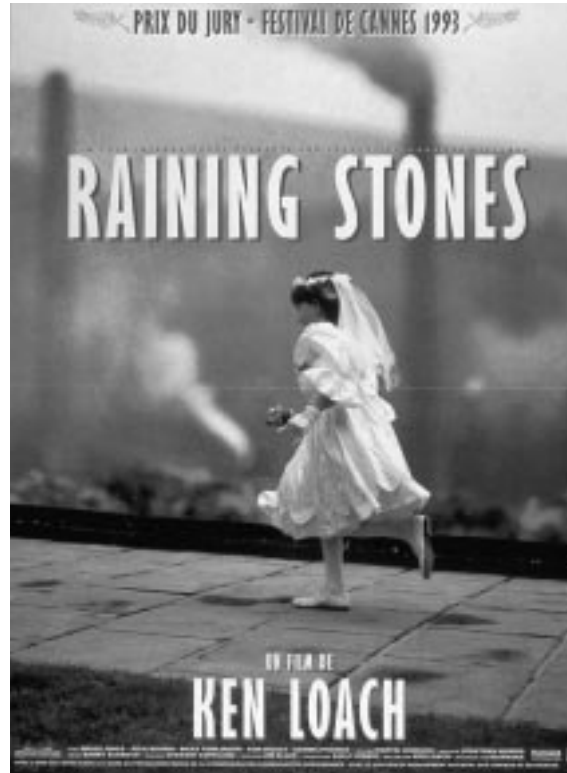
Une image de l’enfance dans un décor menaçant : un mélange d’espoir, de pessimisme et d’incertitude.

L’affiche française de *Raining Stones* nous présente une fillette (Coleen, la fille d’Anne et de Bob), vêtue de la robe blanche des premières communiantes.

Elle court sur une allée dallée qui surplombe une vallée industrielle. On devine une cheminée d’usine et des fumées. Il s’agit en réalité ici d’un collage, juxtaposant deux décors : le paysage industriel a été rajouté pour « signifier » la banlieue de Manchester et, plus généralement l’Angleterre touchée par la crise. Une certaine image de l’enfance sur un arrière-plan peu attrayant.

Pour quelqu’un qui ne connaît rien du film, cette image, plutôt énigmatique, est bien éloignée de l’argumentaire visuel généralement utilisé pour les affiches de cinéma.

Pour quelqu’un qui a vu le film (mais la fonction d’une affiche est-elle de s’adresser au spectateur qui sort de la salle ?), on peut penser qu’elle pose la question : quel sera l’avenir de cet enfant ? Toutefois, le message de l’affiche ne se réduit pas à l’image qu’elle présente. Le titre du film, et la référence aux auteurs ont leur importance. Pour le cinéma de Ken Loach, on est en droit d’espérer que le spectateur potentiel n’ignore rien du nom du metteur en scène et que c’est cela qui compte. On notera que, d’une manière générale, les films anglo-saxons conservent de plus en plus souvent leur titre original pour leur exploitation en France. *Raining Stones* est un titre simple, mais sybillin. Que signifie-t-il au juste ? On le saura... en voyant le film. Mais pour un esprit religieux, comme Bob, cette « pluie de pierres » peut évoquer autre chose : la lapidation dont nous parlent la Bible et l’Évangile.



■ LA CRITIQUE

La cote de la crise

Raining Stones marqua, en France, la consécration de Ken Loach par une presse unanimement sensible au regard comme aux idées du cinéaste sur une société en crise. Mais en son pays, Loach surprend et enthousiasme moins.

> SIGHT AND SOUND

Nos médias sont avares quand il s’agit d’images qui reflètent et admettent la vérité économique quotidienne. Et le rire qui accueille Raining Stones est l’hommage des spectateurs à un film qui leur donne ce qui leur est dû. Ce n’est pas sa faute (à Loach) si cette attente est si grande, pas plus si les critiques ont tendance à surestimer ses œuvres récentes... Raining Stones est un film terne et plat... En présentant le prêtre comme le seul personnage d’envergure... (le film) semble par omission, justifier la situation : curieuse proposition pour des marxistes. Et cela donne une fin sentimentale tout à fait choquante à un film qui la plupart du temps semble si inquiet de paraître sentimental qu’il préfère courir le risque de n’évoquer aucun sentiment profond, de quelque sorte que ce soit.

Jenny Turner, octobre 1993

> THE GUARDIAN

Rien de bien nouveau dans Raining Stones, le troisième film de Ken Loach à recevoir un prix à Cannes. Il a déjà fait ce genre de film auparavant. Mais dans le nihilisme ambiant de nos années 90, les vertus de ce drame réaliste et ouvertement « prolétarien » n’en paraissent que plus fortes. Plus « tout le monde s’en fiche », et plus le point de vue de Loach est remarquable... Le propos politique du film se développe naturellement, sans vouloir s’imposer. L’émotion est montrée simplement et directement. Le résultat est tout le contraire de cette « réalisation neutre et terne » dont parle le critique de Sight & Sound.

Derek Malcolm, 17 octobre 1993

> POLITIS

Raining Stones est un film éminemment politique au sens plein du terme parce qu’il parle de la cité. Dans la cité, il y a ceux qui gouvernent, ceux qui veillent à la cohésion du groupe, et ceux qui travaillent... Et ceux qui ne travaillent pas ? Ils sont dans la cité, mais n’en font pas partie : c’est le sujet du film de Ken Loach, à moins que le sujet, ce ne soit justement l’absence de la cité... Raining Stones est un film politique parce qu’il dit merde au confort-consensus ambiant.

Nicolas de Spengler, 30 septembre 1993

> LES ÉCHOS

Parler de la réalité sociale d'aujourd'hui, sans sombrer dans le mélodrame ni dans le documentaire à message, il y a longtemps que Ken Loach, de Family Life à Riff Raff, nous a convaincus qu'il savait le faire. Mais il fait mieux souvent, créant à partir de personnages banals et de situations sinistrement quotidiennes des œuvres superbes, dont le souvenir reste longtemps, parce qu'elles sonnent à la fois étonnamment juste et qu'elles transcendent le documentaire pour parvenir à l'œuvre d'art. Certaines, bien sûr, sont plus grises que d'autres. Raining Stones est une sorte de petit miracle : on rit, on sourit, on est ému, surpris même. [...] Avec ses interprètes inconnus, aux gueules particulièrement bien choisies, l'étonnant est que ici jamais Ken Loach ne fait du misérabilisme. Mais qu'il garde toujours, au coin de sa caméra, un petit sourire fraternel, jusque dans son portrait du prêtre catholique très intelligemment accommodant avec la morale.

Annie Coppermann, 6 octobre 1993

> TÉLÉRAMA

La morale, c'est bien connu, n'est qu'affaire de regard. Celui de Ken Loach est à hauteur de ses personnages. Ni au-dessus, ni au-dessous : il les accompagne, les épaulé presque, ne cache rien de ce qu'ils sont, tout en respectant leur pudeur... Ken Loach respecte ses personnages – et leurs interprètes – comme il respecte les spectateurs de ses films. C'est ainsi qu'il crée, entre eux et nous, non pas une fausse connivence, mais une vraie complicité... Raining Stones est un film rare.

Vincent Rémy, 6 octobre 1993

> RÉVOLUTION

Ken Loach se déclare marxiste, depuis toujours et encore aujourd'hui. Quand il dit, tout récemment, qu'« il faut s'attaquer aux problèmes actuels et pas à ceux du dix-neuvième siècle », on croit deviner à quoi il fait allusion et l'on réalise que son souci est de favoriser, si peu que ce soit (il est sans illusions sur ce point), la germination d'idées susceptibles de revitaliser la gauche. En tout cas, il prend la vie à bras-le-corps avec fougue et truculence et quand il veut dire que Bob est dans la merde c'est exactement ainsi qu'il le montre, émergeant d'un égout qu'il a tenté de déboucher.

Marcel Martin, 14 octobre 1993

Bibliographie

> En français

Le Jeune Cinéma Britannique, J. Belmans, (Serdoc, 1967)

Trente Ans de Cinéma Britannique, par R. Lacourbe et R. Lefèvre (CIB, 1976)

L'Angleterre et son Cinéma, par O. Barrot et Ph. Pilard (Cinéma d'aujourd'hui, 1977)

Ken Loach : Rétrospective, brochure éditée par le *Groupement National des Cinémas de Recherche*, en collaboration avec *Vues sur les Docs* (Marseille) et le soutien du *Centre National de la Cinématographie*. Articles de B. Nave et Ph. Pilard (Juin 1996)

Ken Loach, numéro spécial 26/27 de la revue *Images documentaires*, articles de J. Petley, Ph. Pilard, L. Roth, A. Peigné-Giuly, G. Collas, F. Porcile. (1997)

Ken Loach : Land and Freedom, par Ph. Pilard (collection Synopsis, Nathan, 1997)

> En anglais

New Cinema in Britain, par Roger Manvell (Studio Vista/Dutton, 1969)

Documentary Explorations, par G. Roy Levin (Doubleday, 1971)

A Critical History of British Cinema, par Roy Armes (S. & W., 1978)

British Cinema History, par J. Curran, V. Porter (Weinfeld & Nicolson, 1983)

British Cinema Now, par M. Auty et N. Roddick (BFI, 1985)

National Heroes, par A. Walker (Harrap, 1985)

All Our Yesterdays, par Charles Barr et Coll. (BFI, 1986)

Take 10, par J. Hacker et D. Price (Oxford University Press, 1991)

The Companion to British & Irish Cinema, J. Caughie & K. Rockett (Cassell/BFI, 1996)

Ken Loach : Challenge & Resistance, par George McKnight (Flick Books, 1997).

***Raining Stones* a été édité en vidéo**

dans la collection Auteurs (UGC Films) sous la référence 0239772

■ AUTOUR DU FILM

Ken Loach et la « tradition réaliste »

Comment situer le réalisateur de Raining Stones dans l'histoire du cinéma réaliste, auquel il est toujours rattaché, parfois contre son gré ? En Grande-Bretagne, mais aussi en France, Ken Loach apparaît peut-être moins comme un héritier que comme le chef de file d'une école de cinéma qu'il incarnerait à lui seul : la sienne.

› L'Amérique d'abord

Une certaine critique historique ne craint pas de faire remonter au début de ce siècle et aux films de l'École de Brighton, l'origine de cette tradition réaliste. A la fin des années 20 et durant les années 30, autour de John Grierson puis d'Alberto Cavalcanti, naît un mouvement clairement et consciemment réaliste que l'on nomme traditionnellement l'École documentaire. Ce mouvement se poursuit et s'étend durant la Seconde Guerre mondiale, avec des cinéastes comme Harry Watt ou Humphrey Jennings. Il influencera la production commerciale et notamment celle des Studios Ealing. Dans la seconde moitié des années 50, des jeunes cinéastes qui se réclament du *Free Cinema* (cinéma libre) revendiquent eux aussi l'étiquette réaliste. Ils passeront bientôt au long métrage : Karel Reisz avec *Samedi soir, dimanche matin* (1960), Tony Richardson avec *La Solitude du coureur de fond* (1962), Lindsay Anderson avec *Le Prix d'un homme* (1963). Durant les années 60, la télévision britannique (BBC mais aussi le réseau commercial ITV) encourage le développement du documentaire et d'une fiction réaliste, le *docu-drama*, genre que Ken Loach et quelques autres contribuent alors à créer. Toutefois, lorsqu'on discute avec Ken Loach, il récusé à peu près toutes ces filiations, pour ne reconnaître des influences ou des modèles que dans le cinéma néoréaliste italien de l'immédiat après-guerre, ou dans le cinéma tchèque

des années 60. Nombreux sont les commentateurs qui, nous l'avons vu, ont rapproché l'argument de *Raining Stones* et celui du *Voleur de bicyclette* (1948) de De Sica. Et pour ce qui est de l'approche humoristique, c'est le nom de Milos Forman (celui de *L'As de pique* en 1964, ou des *Amours d'une blonde* en 1965) qui est le plus souvent cité. À dire vrai, au fil des années, Ken Loach a constitué à lui seul une manière de tradition. « *Je suis devenu le « social worker » – l'assistante sociale – du cinéma anglais !* », disait-il avec humour lors de la sortie de *Ladybird*. Le paradoxe, c'est que son œuvre trouve souvent un écho plus large en Allemagne, en Espagne ou en France qu'en Grande-Bretagne même. Sans la politique intelligente et courageuse de *Channel Four*, et sans le succès de ses films outre-Manche, Ken Loach ne trouverait probablement pas de financement. Grand consommateur de cinéma

Le « film social à l'anglaise » devient un genre comme un autre, comme ce fut le cas jadis pour la « comédie à l'anglaise ».

américain (en 1994, la domination américaine n'atteint « que » 86 % du marché grâce au succès de *Quatre mariages et un enterrement* !), le public anglais n'accorde souvent qu'un intérêt lointain à ses propres cinéastes, surtout lorsqu'ils abordent le domaine social ou politique. Et la plupart des films de Ken Loach n'ont en Grande-Bretagne qu'une diffusion limitée (parfois inexistante) au cinéma. C'est donc le plus souvent à travers une programmation télé que le public anglais y accède. La plaisanterie d'un journaliste français¹ affirmant que le Bob de *Raining Stones* n'irait probablement pas voir le film est tout à fait justifiée...

› L'humour social anglais

Il semble bien, comme l'avait noté un critique, à la sortie de *Raining Stones*, que « l'effet général de l'œuvre de Loach sur le cinéma britannique est presque aussi important que l'effet du chef-d'œuvre de De Sica sur le cinéma italien... »² Le film « social-humoristique » a fait des émules. Tous n'ont pas le talent et l'honnêteté de Ken Loach et de ses collaborateurs. Nous nous contenterons de citer ici les deux exemples les plus célèbres. Le succès de *Brassed Off* (*Les Virtuoses*) de Mark Hellman, comme celui de *The Full Monty* de Peter Cataneo, suit la voie ouverte par Ken Loach. Encore faut-il y regarder de plus près. Chez Mark Hellman, on trouve une communauté de mineurs du Yorkshire menacés par la fermeture de leur puits. Rappelons qu'avec bien des difficultés, Loach avait traité ce sujet, dix ans auparavant, dans son documentaire *Which Side Are You On ?* À l'époque, les médias anglais présentaient les mineurs comme de dangereux irresponsables, et accusaient Arthur Scargill, leur leader, d'avoir... reçu de l'argent de Moscou ! (plusieurs années plus tard, un procès lavera Scargill de cette accusation). Quant à *The Full Monty*, dont l'action se déroule à Sheffield, on y note une « apparition-clin-d'oeil » de Bruce Jones, le Bob de *Raining Stones* ; et bien sûr, le rôle principal est tenu par Robert Carlile, révélé quelques années plus tôt, par *Riff Raff*.

On conserve le décor post-industriel, le pittoresque et la bonne humeur « prolo », et l'on termine les films sur de bons gags, nu intégral pour l'un, et concert à l'Albert Hall pour l'autre. Il est aisé de voir comment la « recette » Loach est nappée d'une sauce moins amère : il s'agit de déranger un peu, mais pas trop ! Une précision qui n'est sans doute pas anecdotique : ces deux films « typiquement British » sont des productions... américaines ! Autrement dit, le « film social à l'anglaise » devient un genre comme un autre, comme ce fut le cas jadis pour la « comédie à l'anglaise » produite par les Studios de Ealing.

1. Philippe Vecchi, *Libération*, 24 mai 1993.
2. Derek Malcolm, *The Guardian*, 17 Nov. 93.

> La sensibilité sociale française

Les spectateurs français qui, le temps d'un film, vont explorer avec Ken Loach la banlieue de Londres, de Liverpool ou de Manchester, sont-ils prêts à faire le même voyage s'agissant de Paris, de Lyon, Marseille ou Roubaix-Tourcoing ? Les cinéastes français sont-ils incapables d'avoir un regard social, et le public français (et avec lui le public allemand ou espagnol) n'est-il pas enclin à ne s'intéresser aux questions sociales que... chez le voisin ? Comme si un certain exotisme rendait plus supportable la présentation d'une crise qu'on accepte mal – ou qu'on refuse de voir – chez soi ? Il n'existe pas, en France, en effet, de cinéaste dont l'œuvre soit explicitement consacrée à l'exploration sociale (nous laissons de côté ici le cinéma militant). On trouve cependant un nombre non négligeable de réalisateurs qui, pour un film, abordent cette réalité négligée.

Dans les années 80, un film français, *La Vie est un long fleuve tranquille* (1987) d'Étienne Chatilliez, avait abordé sur le mode humoristique le sujet de la pauvreté contemporaine avec un très grand succès. Plus tard, Jean-Charles Gassot, le producteur de ce film, a réexploité la formule, avec *Priez pour nous* (1994) de Jean-Pierre Vergne. Ces deux films adoptent une attitude condescendante, ne serait-ce que parce que le public est implicitement appelé à s'identifier aux familles « bourgeoises » qui y figurent. Pour rester dans un passé récent, rappelons certains films de Maurice Pialat (*Passé ton bac d'abord*, 1979 ; *Loulou*, 1980) ou de Jean-Claude Brisseau (*De bruit et de fureur*, 1987), ou encore *Sans toit ni loi* (1985) d'Agnès Varda. Parmi les nouveaux venus – dont certains ne cachent pas leur admiration pour Ken Loach – on pour-

ra citer Agnès Merlet avec *Le Fils du requin*, Manuel Poirier avec *La Petite Amie d'Antonio* ou Laetitia Masson avec *En avoir ou pas*. Toutefois, ces films n'ont connu qu'un modeste succès de public.

C'est probablement dans un certain cinéma documentaire français qu'une préoccupation sociale contemporaine transparait le plus clairement : dans *Coûte que Coûte* de Claire Simon, dans *Reprise* d'Hervé Le Roux, par exemple (et aussi, sous un angle différent, dans *Délits flagrants* de Raymond Depardon). Rappelons également le succès de *La Haine* de Mathieu Kassowitz. A notre sens, ce film, plus influencé par un certain cinéma américain (l'inévitable

Scorcese !) que britannique, a été surtout perçu, à tort ou à raison, comme le portrait d'une classe d'âge et de groupes spécifiques – les « jeunes des cités ».

Plus récemment, le succès considérable du film de Robert Guédiguian *Marius et Jeannette*, dont l'action est située dans un quartier pauvre de Marseille et dont les héros sont des adultes, a sans doute mieux répondu à la question. De même, le fait que des films comme *La Promesse* des frères Dardenne, ou *La Vie de Jésus* de Bertrand Dumont aient trouvé un public non négligeable, semble confirmer une plus grande « sensibilité sociale ».

Il n'existe pas, en France, de cinéaste dont l'œuvre soit explicitement consacrée à l'exploration sociale.

Bibliographie

Jeune Cinéma Britannique,
de J. Belmans, éditions Serdoc, 1967.

Trente ans de cinéma britannique,
de R. Lacourbe et R. Lefèvre, éditions CIB, 1976.

L'Angleterre et son cinéma,
de Olivier Barrot et Philippe Pilard, éditions Cinéma d'Aujourd'hui, 1977.

Le Cinéma anglais,
de Freddy Buache, éditions L'Age d'homme, 1978.

Découverte et sauvegarde du cinéma britannique,
éditions Cinémathèque Française, 1988.

Le Nouveau Cinéma britannique,
de Philippe Pilard, 1979-1988, éditions Hatier, 1989.

Histoire du cinéma britannique, éditions Nathan, 1995.

Cavalcanti à Londres, par Ph. Pilard,
La Revue du Cinéma n° 388 (nov. 1983).

John Grierson et le cinéma documentaire,
par Ph. Pilard, « Histoires des théories du cinéma »,
CinémAction n° 60 (juillet 1991)

Un Ealing peut en cacher un autre,
par Ph. Pilard, *Positif* n° 336 (fév. 1989)

Free Cinema : un cinéma libre ?,
par Ph. Pilard, *Images documentaires* n° 20 (1995)