

Introduction

Dans sa chanson manifeste de 1970, *Working Class Hero*, John Lennon livrait sa vision du héros de la classe ouvrière en un peu plus de trois minutes. Ce qui choqua à l'époque fut davantage la forme que le fond : la chanson fut l'une des premières de l'histoire de la musique populaire à contenir le mot *fucking* dans ses paroles, ce qui lui valut les foudres des radios américaines et australiennes. Pourtant, c'est bien le message délivré et le portrait dressé de ce héros ouvrier qui sont apparus comme nouveaux et signifiants dans les mémoires anglo-saxonnes si l'on en juge par le nombre de fois où cette chanson a été reprise depuis sa création et par les discussions animées qu'elle génère encore sur les forums internet. Toutefois, si Lennon se prétend l'inventeur de l'expression, un amateur de cinéma populaire ne peut ignorer que le 7e art britannique, connu pour son goût du réalisme social, s'est intéressé depuis longtemps à la classe ouvrière et a contribué à l'émergence de ce héros ouvrier rendu célèbre par le chanteur dès la fin des années 1950.

Cette émergence est conditionnée par des facteurs politiques, historiques et socioculturels, intérieurs et extérieurs au Royaume-Uni, qui donnent l'impression que l'histoire s'accélère en 1956 après une décennie perçue comme conformiste et consensuelle. Après la guerre, les grandes réformes du gouvernement travailliste d'Attlee qui a donné naissance à ce qu'il est convenu d'appeler l'État Providence ne suffisent pas à satisfaire l'électorat britannique et les Conservateurs, menés par Churchill, gagnent les élections de 1951. Ils se maintiennent au pouvoir pendant treize ans, une décennie marquée par la volonté de préserver un relatif *statu quo* après les importants acquis sociaux gagnés sous Attlee. L'austérité de l'immédiat après-guerre fait peu à peu place à une période de prospérité pour la majeure partie de la population, comme le signale le titre d'un ouvrage paru à l'époque, *L'Ère de l'opulence* (traduction de *The Affluent Society*, Galbraith, 1958), et pour la première fois depuis la fin du XIXe siècle, les classes populaires n'ont plus à se soucier des lendemains, forcément meilleurs. Le début des années 1950 est défini par le calme, la stabilité et la croissance d'un régime économique mixte basé sur un consensus de type keynésien. L'impression de consensus est telle que certains finissent par se demander si le clivage gauche/droite a encore un sens et on a le sentiment d'être arrivé à une sorte de fin de l'histoire. Cependant cette apparente apathie politique n'est pas du goût de tout le monde et ce climat profitera paradoxalement à la nouvelle génération en soif d'idéal et qui ne voyant finalement que peu de changements depuis 1945 oscillera entre désillusion et colère, deux

sentiments caractéristiques qui se reflèteront dans le héros ouvrier au cinéma. D'autant plus que les événements se précipitent soudain en 1956 et initient une métamorphose de l'atmosphère qui règne sur le pays et qui se propagera sur plus d'une décennie pour aboutir à la révolution, plus sociétale cette fois, des années 1960. 1956 apparaît donc comme une date qui symbolise à elle seule une sorte de rupture du consensus en place à l'époque. C'est un marqueur définitif, un révélateur des désillusions d'un peuple et de l'éclatement spectaculaire des mythes qui sous-tendent alors l'organisation géopolitique du pays.

1956, c'est d'abord la défaite de Suez. Ce conflit marque le coup de grâce et la fin inexorable de l'Empire ravalant la nation britannique sur laquelle le soleil ne se couche jamais au rang de puissance moyenne. Le choc né de la perte de ce sentiment de supériorité géopolitique et morale est d'autant plus terrible que, héritage d'un passé glorieux, le Royaume-Uni se paraît alors encore de l'aura d'une nation victorieuse de la barbarie nazie, grâce aux efforts héroïques accomplis en temps de guerre. L'organisation politique du pays et la mythologie victorienne sur laquelle il a vécu tant d'années prennent donc fin brutalement, entraînant dans leur chute ses représentants, comme le premier ministre Eden. Cette déroute force le Royaume-Uni à se recentrer sur la métropole et ses habitants, ouvrant une nouvelle ère de doute politique, médiatique et culturel. Un monde s'efface et la disparition annoncée de l'*Establishment* tel qu'on le connaissait depuis la fin du XIX^e siècle devient le détonateur d'un changement par réaction antivictorienne : les valeurs héritées, entre autres, de la moralité puritaine, le conformisme et le devoir de respect des classes supérieures laissent progressivement la place à l'émancipation des mœurs et de la morale, à un désir de liberté et à un individualisme grandissant qui deviendront les revendications principales des nouvelles générations de *baby-boomers* évoluant dans une société dite « permissive », adoubées par la création de la culture jeune et du *teenager*, qu'on retrouvera bien évidemment incarnées par le héros ouvrier au cinéma.

1956, c'est ensuite l'ébranlement voire la fin, pour certains, de l'utopie communiste. En effet, cette année marque la publication du rapport Khrouchtchev en février, lors du 20^e Congrès du parti communiste de l'Union Soviétique (PCUS), mais aussi le début des événements de Hongrie, avec l'entrée des troupes soviétiques dans Budapest le 4 novembre. Dans un contexte de guerre froide, ces événements ont bien sûr de fortes résonances internationales mais aussi nationales. Les tentatives de coexistence pacifique suivies de tergiversations autour du désarmement marquent au Royaume-Uni le début d'un mouvement non partisan mêlant à la fois les élites et le peuple sous la direction du philosophe Bertrand Russell. Journalistes, intellectuels, artistes et étudiants écrivent des articles et discutent des

bienfaits de la résistance passive en planifiant des *sitting-downs*. Ce mouvement de Campagne de Désarmement Nucléaire (CND) atteint son apogée entre 1958 et 1960 avec l'organisation de marches pacifiques, comme celle d'Aldermaston, contre ce « vent de folie »¹ qui sème la panique et fait écho à l'équilibre de la terreur qui règne alors et pèse comme un couvercle sur le ciel d'Europe. Le choc d'Hiroshima n'est pas si loin, ce climat délétère de danger atomique et d'apocalypse imminente concerne la jeunesse britannique et les auteurs de l'époque. Parallèlement, les dissensions, déjà causées par la volonté du parti communiste britannique (CPGB) de minimiser les crimes du stalinisme puis par les espoirs déçus de Khrouchtchev, provoquent la scission du parti et la création concomitante de la *New Left*, ensemble d'intellectuels, d'artistes et de politologues qui cherchent à redéfinir le socialisme et l'engagement que cela suppose. Ce groupe apporta son soutien au CND et participa au développement de réflexions sur la classe ouvrière et sa représentation dans les médias et les arts, dont les effets se feront sentir dans l'apparition du *working class hero* sur les écrans.

1956 est donc une année riche en événements majeurs qui dessinent les changements de mentalités et d'époque avec un réagencement des rapports de pouvoir dans le contexte géopolitique international entre revendications tiers-mondistes grandissantes et effondrement idéologique de colosses aux pieds d'argile. Un des livres les plus vendus sur l'époque s'intitule ainsi *La Fin des idéologies : sur l'épuisement des idées politiques dans les années 1950* (Bell, 1960), titre peut-être provocateur mais néanmoins révélateur de l'air du temps, période de transition entre impression de fin de règne et aspirations à une nouvelle ère aux contours idéologiques de plus en plus flous. Le contexte géopolitique était donc propice à l'émergence d'un nouveau héros, d'autant plus que ce bouillonnement d'événements historiques s'accompagne d'une effervescence culturelle qui emporte alors l'histoire de l'art et des idées au Royaume-Uni.

1956 est en effet aussi une date-clé dans l'histoire de la littérature, du théâtre et du cinéma britanniques. La fin des années 1950 marque l'avènement sur la scène culturelle d'une nouvelle génération d'auteurs, issus pour la plupart des classes moyennes et connus sous l'appellation de Mouvement. Elle bouscule l'*Establishment* littéraire qui, à l'image de l'*Establishment* politique, se sent tout à coup obsolète dans cette querelle des Anciens et des Modernes. Le Mouvement est une école littéraire de prose et de poésie née en 1953 qui marque une volonté de se distinguer de la génération précédente en mettant en avant des personnages non plus issus de l'aristocratie ou de la grande-bourgeoisie londonienne mais

¹ Équivalence pour « The state of MADness » avec son jeu de mot ironique sur M.A.D., sigle qui signifie « Mutually Assured Destruction », en référence aux arsenaux nucléaires respectifs des deux superpuissances.

plutôt de la petite bourgeoisie provinciale des Midlands ou du Nord de la Grande-Bretagne. Ce nouveau héros petit bourgeois possède des caractéristiques reprises par le groupe d'auteurs qui suit immédiatement le Mouvement, connu sous l'appellation des Jeunes Gens en Colère, et qui, lui, donne naissance au *working class hero* dans le domaine littéraire à la fin des années cinquante. Ce groupe, en procédant à des changements de style, d'intrigue et de héros, est par essence beaucoup plus contestataire car doté d'une dimension politique. Dans le contexte déprimant d'apathie politique de la fin des années cinquante, ces auteurs se mettent à crier leur colère et leurs frustrations, l'esprit de rébellion du nouveau héros ouvrier emportant tout sur son passage. Les Jeunes Gens en Colère ne voient d'autre mission pour l'art que l'engagement : la *New Left* vient d'être créée et de nombreux intellectuels travaillent de concert avec les auteurs issus de ce groupe, dont certains deviendront bientôt les réalisateurs de la Nouvelle Vague britannique, la *New Wave*. Ces auteurs plus jeunes que ceux du Mouvement, donc moins révérencieux que leurs aînés, issus de milieux sociaux populaires ou petit-bourgeois impulsent de nouvelles perspectives, marquées au théâtre par la création le 8 mai 1956 de *La Paix du dimanche* de John Osborne considéré comme le chef de file de ce groupe. À la déférence, à la nostalgie et à la couardise des uns répondent la vitalité et l'énergie juvénile des autres. Il n'est alors guère étonnant que ce soit le héros ouvrier qui ait en quelque sorte emporté la mise, au théâtre comme au cinéma.

Parallèlement à ce qui se passe sur la scène et dans la littérature, se développe à la fin des années 1950 une nouvelle approche du cinéma au Royaume-Uni. À cette époque, la jeune génération de réalisateurs peine à trouver des producteurs pour monter et distribuer ses films car ceux-ci tendent à favoriser les grosses productions américaines et rechignent à financer des films britanniques même à petit budget. À la frustration de ne pas pouvoir montrer ce dont ils sont capables s'ajoute la rancœur de ne pas voir à l'écran ce qu'ils souhaiteraient, c'est-à-dire une représentation plus contemporaine de la société britannique. Le cinéma de l'époque leur paraît totalement sclérosé et n'offre du pays qu'une image à jamais figée dans les années d'avant-guerre ou de guerre. Un des auteurs les plus en vus, Lindsay Anderson, reprend ainsi dans ce qui fut considéré comme le manifeste des Jeunes Gens en Colère, *Declaration* (dirigé par Tom Maschler, 1957), ce qu'il avait déjà publié dans divers articles et expose sa vision du cinéma contemporain. Revenant du festival de Cannes de 1956, il se lamente alors sur l'état de délabrement de la production cinématographique qui à ses yeux ne représente en rien les évolutions récentes de la société de son temps. Il s'étonne que les bouleversements occasionnés par les réformes d'Attlee n'aient trouvé aucun écho sur grand écran alors qu'elles auraient pu fournir d'excellents scénarii et attaque tous azimuts : les producteurs qui ne

pensent qu'à leurs bénéfices, les auteurs du Mouvement trop peu concernés par la vie réelle au Royaume-Uni et l'entêtement de tous à vouloir vivre sur les cendres d'un passé glorieux et révolu. En un mot, Anderson exècre ce cinéma fait par et pour des bourgeois, un cinéma ravagé par le snobisme et le mépris de classe ayant évacué de l'écran, depuis la fin de la guerre, les trois quarts de la population du pays dont la représentation est de toute façon stéréotypée. Il veut donc en finir avec ce cinéma de divertissement et qui ne présente qu'une image déformée du pays. Anderson profite de sa tribune pour proposer sa propre conception du cinéma et regretter que de tels films ne puissent être réalisés dans le contexte de production de l'époque : un cinéma humaniste qui vise à restaurer le sens de la communauté afin de réinventer l'identité de la nation d'après-guerre.

C'est pourquoi, inspirés par plusieurs mouvements antérieurs ou contemporains (néoréalisme, Nouvelle Vague française, école documentaire britannique des années 1930), ces étudiants en cinéma prennent leur destin en main et s'inventent d'abord critiques, contestant à leur tour le « cinéma de papa » de leurs aînés dans de nouveaux magazines tel *Sequence* créé par Lindsay Anderson, puis réalisateurs. Afin d'attirer l'attention du public et des médias, ils réalisent alors, de leur propre aveu, un coup publicitaire en 1956. Regroupés autour de Lindsay Anderson, ils rédigent et publient un manifeste intitulé *Free Cinema* dans lequel ils exposent leurs principes et leurs objectifs. Ce cinéma se veut libre de toute entrave économique et formelle, en réaction au cinéma commercial de pur divertissement qui domine alors les écrans. Libre parce que réalisé avec de très petits budgets en dehors de l'industrie cinématographique mais créatif et inventif pour contrer ce manque de moyens, l'accent étant mis sur le ton personnel et engagé de l'auteur. Ce manifeste est accompagné d'une série de courts-métrages documentaires présentés au National Film Theatre (NFT). Le succès est tel que les réalisateurs organiseront d'autres festivals à six reprises sur trois ans comprenant des œuvres de réalisateurs britanniques aussi bien qu'étrangers (dont les Suisses Alain Tanner, Claude Goretta et le Français François Truffaut), la seule condition pour participer à ce festival étant de partager les critères idéologiques et esthétiques du mouvement en question. Cette révolution cinématographique de la fin des années 1950 passe à la fois par le côté thématique et par le côté formel des œuvres. Ces courts films documentaires s'intéressent aux activités professionnelles ou extra-professionnelles des petites gens du peuple britannique filmées en caméra à la main 16mm. Les auteurs évitent le procédé narratif alors courant dans les documentaires d'époque pour utiliser les sons et le montage de façon impressionniste puisque leurs budgets minimalistes leur interdisent le son synchronisé. Les cinéastes issus de l'école du *Free Cinema* revendiquent une filiation avec l'école documentaire britannique de

Grierson des années 1930 en s'inspirant plus particulièrement d'Humphrey Jennings pour ses reportages ancrés dans le réel mais dont l'aspect documentaire n'est pas sans évoquer une certaine poésie dans le montage et la photographie. Ces films d'abord documentaires donnent donc aux réalisateurs la possibilité de se faire connaître et de tisser des liens avec d'autres auteurs ou producteurs avertis de l'époque. Ils permettront de trouver le financement et la matière pour l'élaboration de longs-métrages de fiction cette fois, mais mettant toujours en scène des personnages d'origine ouvrière. Ces films donneront alors naissance à ce que les critiques nomment la *New Wave*, cycle de films initié en 1959 avec *Les Chemins de la haute ville* et se terminant en 1963 avec *Le Prix d'un homme* dans lequel on voit apparaître le héros ouvrier.

Ces bouleversements historiques et culturels successifs expliquent donc comment toute une tradition historico-littéraire se délite en une dizaine d'années. En littérature comme au cinéma dont les films sont souvent des adaptations de romans à succès, les auteurs se détournent progressivement des héros de guerre et des splendeurs du Raj. Entre les années 1947 et 1955, les comédies produites par le studio Ealing commencent timidement à donner des rôles plus conséquents aux gens ordinaires en butte aux autorités dans des films parfois assez satiriques comme *Passeport pour Pimlico* (1949) ou *Whisky à gogo* (1949). Contraint par l'histoire à se recentrer sur lui-même, en prolongeant le caractère insulaire donné à ses personnages par le Mouvement et les Jeunes Gens en Colère, le Royaume-Uni ressent le besoin d'un héros au sang neuf qui incarne ce nouveau monde, ces nouvelles données et valeurs. Commence alors à apparaître sur les écrans britanniques à la fin des années 1950 cette figure ouvrière désormais connue sous le nom de *working class hero*.

* * *

Cette expression aujourd'hui familière pour tout Anglo-saxon est pourtant un néologisme apparemment postérieur à l'apparition du héros ouvrier sur les écrans et mérite qu'on s'attarde un instant sur sa terminologie et le concept qu'elle recouvre. En effet, cette expression, popularisée sinon créée par John Lennon dans sa chanson homonyme en 1970 et qui semble devenue une collocation depuis, est en fait basée sur une association de termes a priori antinomiques. Si l'on se réfère à l'étymologie et à la genèse de ces deux notions, l'association des concepts de héros et d'ouvrier relève même de l'oxymore, alliant le dernier et le premier des hommes, l'ouvrier/prolétaire, citoyen appartenant à la dernière classe de la société romaine, et le héros aux origines divines ou aristocratiques. L'acception de héros au sens d'homme hors du commun a permis l'émergence dans le domaine littéraire du héros de roman, c'est-à-dire un personnage principal qui vit des aventures extraordinaires. Cette

évolution constante vers une sorte de déclassement du héros explique en partie pourquoi on vit peu à peu apparaître dans la littérature des personnages issus de classes beaucoup plus populaires et parfois peu recommandables, tels les premiers héros picaresques. Mais le héros de la classe ouvrière ne pouvait évidemment naître qu'avec la révolution industrielle qui transforma profondément le paysage et l'organisation sociale du Royaume-Uni à la fin du XVIIIe siècle. Néanmoins cette expression, assez simple au demeurant, est en fait beaucoup plus tardive et relève d'un concept novateur car s'il y avait déjà eu quelques héros venus de la classe ouvrière, il n'y eut pas de véritables *working class heroes* avant 1956, que ce soit au cinéma ou dans la littérature.

Certains auteurs victoriens, comme Disraeli, Dickens, Gaskell ou Eliot, firent de louables efforts pour rendre compte de ces bouleversements mais leurs romans ne présentent pas à proprement parler de héros ouvriers car à l'époque, il semble que, pour la majorité des écrivains, prendre pour héros et personnage principal un homme issu de basses castes ou de couches populaires restait tabou. Si les auteurs consentaient parfois à situer leurs intrigues dans des classes sociales moins élevées, les ouvriers ou les professions intermédiaires n'étaient là qu'en tant qu'éternels seconds rôles, personnages secondaires à qui l'on réservait au mieux une scène comique pour détendre l'atmosphère d'un drame bourgeois à la manière du théâtre shakespearien, au pire quelques figurations à l'arrière-plan, personnages aperçus fugacement auxquels on ne s'attache pas, l'opacité de ces vies présumées sans intérêts relevant peut-être du vieux tabou victorien de l'innommable. Si cet état d'esprit est vrai pour la majorité, il faut tout de même rendre hommage aux auteurs qu'on peut considérer comme de véritables précurseurs dans la longue genèse du *working class hero*, Thomas Hardy et D.H. Lawrence. Car, à ce moment et pour la première fois dans la littérature britannique, s'opère un changement considérable. Non seulement ces auteurs mettent un homme d'extraction ouvrière au centre de l'intrigue mais passent également d'une focalisation externe à une focalisation interne et le lecteur pénètre ainsi dans la vie quotidienne et la psychologie du protagoniste. Ces auteurs sont pour la première fois avec leur héros, plutôt qu'en face ou au-dessus d'eux. Même si les critiques de l'époque, reflétant bien en cela les conventions et les schémas de pensée d'alors, n'ont pas eu la présence d'esprit d'appeler ce nouveau personnage par ce qu'il était, un héros ouvrier, les films bien plus tardifs adaptés de leurs œuvres montrent le lien maintenant établi par les critiques contemporains qui n'hésitent plus à qualifier Jude de *Jude l'Obscur* (1895) ou Paul Morel de *Amants et fils* (1913) de *working class heroes*. Cet accent placé sur les sentiments éprouvés par le héros dans un monde de plus en plus déshumanisé, cet anticonformisme qui se heurte aux conventions morales et sociales de son temps, cet esprit

de rébellion se retrouveront chez le héros des Jeunes Gens en Colère. La vision de l'industrialisation comme destruction d'une harmonie primordiale entre l'homme et la nature, la représentation d'un monde finissant et l'aliénation que cela génère chez le héros trouveront un écho dans le débat houleux des années 1950 et 1960 sur la possible apparition d'une nouvelle classe ouvrière de l'ère d'abondance.

Au cours du XXe siècle, des gens venus de la classe ouvrière écrivent leurs propres romans ou pièces, de l'intérieur, comme les Jeunes Gens en Colère (Sillitoe, Braine, Barstow, Wesker). Ce siècle, avec ses atroces boucheries, a profondément modifié les rapports de classes et la perception du peuple par ses élites : le tabou victorien est tombé et il semble qu'on puisse désormais concevoir l'existence d'un héros ouvrier. Si le *working class hero* n'a pas forcément les dons ou les qualités physiques du héros traditionnel, il reflète l'esprit de son époque. Le héros moderne est à l'image de ce qui l'entoure : un monde flou, instable, voire apocalyptique et antihéroïque. Même si l'acception fait débat en 1956, les critiques parlent alors de *new hero* (Allen, 1968), *unheroic hero* (Gindin, 1963), *non hero* voire même d'*anti hero* (Morrison, 1980),² le concept de héros ouvrier, bien qu'il n'ait pas encore trouvé sa terminologie définitive, est né.

Comme toute révolution, la naissance du héros ouvrier est donc précédée de signes annonciateurs à la fois dans la littérature et dans une moindre mesure au cinéma. Au Royaume-Uni, c'est la *New Wave* qui présente pour la première fois à l'écran un héros ouvrier et met la classe ouvrière au premier plan. À la décharge des réalisateurs précédant la *New Wave* – à l'instar de Penrose Tennyson ou John Baxter qui ont quand même réalisé des films tels que *The Proud Valley* (1939) et *Love on the Dole* (1941) – on peut d'abord rappeler qu'ils durent ménager les censeurs et que cela a fortement contribué au retard de la création ou de l'adaptation de certaines œuvres comme ce fut le cas pour *Love on the Dole* jugé trop critique à propos de la Grande Dépression des années 1930 et sorti presque une décennie après la parution du roman publié en 1933. Jusqu'en 1968, date officielle de la fin de la censure au Royaume-Uni, les réalisateurs de la *New Wave* durent encore subir les ordres du censeur à la fois en pré et post production, même si celui-ci se voit davantage comme un conseiller ou un consultant éclairé et bienveillant. Le second argument à la décharge de ces réalisateurs est à la fois d'ordre technique, cognitif et idéologique et touche à l'évolution de l'idée de réalisme. Tous les théoriciens du cinéma tendent vers la même analyse. Le cinéma est, de tous les arts,

² Ce débat est encore d'actualité : certains critiques ont apparemment toujours du mal à considérer l'ouvrier comme un héros. Voir Boris Ford (1986, p. 106-108) qui utilise des guillemets lorsqu'il évoque le « héros » des romans des Jeunes Gens en Colère dans son anthologie.

celui qui pousse le degré du réalisme le plus loin car, basé sur la *mimesis* de la photographie, il satisfait les obsessions de la ressemblance dans l'art. André Bazin, en 1958, écrit que la recherche du réalisme au cinéma est une tendance universelle, en ce qu'il « veut donner au spectateur une illusion aussi parfaite que possible de la réalité, compatible avec les exigences logiques du récit cinématographique et les limites actuelles de la technique » (Bazin, 1981, p. 269). N'oublions donc pas que les moyens techniques, avant le milieu des années cinquante, ne permettaient pas toujours de rendre le réel tel que l'auraient souhaité les réalisateurs (Walter Lassally, chef opérateur attitré de la *New Wave* a souvent expliqué comment les progrès dans la fabrication des pellicules et des caméras ont permis de se libérer progressivement du poids des studios). En outre, l'histoire du cinéma a montré qu'il y a plusieurs types de réalisme. Cela est dû au fait qu'au-delà d'un simple effet de réel, fait purement cinématographique rendu possible par la captation du monde sensible par la caméra et sa projection contre un écran qui restitue ainsi une illusoire troisième dimension, le cinéma provoque chez le spectateur une impression de réalité, c'est-à-dire un fait esthétique qui dépasse l'effet de réel et qui pousse les spectateurs à oublier la convention de la représentation pour intensifier la confusion entre visible, réel et vérité. Mais comme l'ont montré les études d'historiens et de sémioticiens, cette impression de réalité est en fait le produit de conventions d'une époque donnée. Selon Barthes, l'image, à la fois indice et icône, est un signe jugé réaliste par la ressemblance, l'adéquation qu'elle offre, non avec le réel, mais avec des attentes ou des représentations mentales déterminées par un contexte historique et social (Hallam et Marshment, 2000, p. 123 ; Joly, 1994, p. 67, 78). C'est pourquoi de nombreux critiques affirment qu'il existe plusieurs réalismes et que cette expression doit nécessairement être « préfixée ». Au Royaume-Uni, après 1956, on parle donc de *kitchen-sink realism* puisqu'on est passé du salon bourgeois à la cuisine ou l'arrière-cuisine de la maison ouvrière, lieu où se déroule l'essentiel de l'intrigue de ces nouveaux films en dehors de l'usine. La *New Wave*, influencée par le néoréalisme, apporte une vision du pays plus réaliste car jugée plus en phase avec l'époque, c'est-à-dire une ouverture sur un monde plus populaire, en résistance aux productions manufacturées et stéréotypées américaines ou britanniques qui cherchent à les imiter mais dont la formule s'épuise. Contrairement aux films de guerre, qui semblaient pourtant réalistes au moment de leur fabrication parce qu'ils exaltaient le sentiment d'union nationale face à l'ennemi extérieur, le réalisme social décide de parler de ce qui est dorénavant proche des préoccupations du public : la vie quotidienne d'un héros ouvrier plus individualiste. Les réalisateurs de la *New Wave* exposent donc les principes généraux, qualifiés de révolutionnaires par les critiques contemporains, du nouveau réalisme à

l'anglaise : décors naturels, acteurs débutants ou non-professionnels issus des mêmes quartiers que leurs personnages, tournage en province... Autant de principes que les auteurs et leurs descendants auront à cœur de respecter chacun à leur manière, ce qui n'empêchera ni les réalisateurs ni les critiques de contester à leur tour certaines conventions de l'époque.

* * *

La représentation du héros de la classe ouvrière à l'écran a donc subi des évolutions mais l'esprit impulsé par la *New Wave* demeure encore aujourd'hui et chaque année sortent de nouveaux films témoins de la vitalité et de la permanence de la figure ouvrière dans le cinéma britannique. Le corpus, en constante expansion, a néanmoins été limité aux long-métrages de fiction qui donnent un rôle principal ou important au héros ouvrier (mais qui peut parfois accéder à ou fréquenter la petite bourgeoisie), quelles que soient la diversité thématique et/ou la qualité esthétique et formelle des œuvres. On a choisi d'adopter une acception large pour définir le concept de *working class hero*. Au-delà des ouvriers d'usine, on a étendu cette qualification à ceux qui la revendiquent dans ces films comme les salariés de l'industrie, de l'artisanat, leurs enfants, ce qu'on nomme parfois les couches populaires tels que les employés, petits fonctionnaires ou commerçants issus d'un foyer ouvrier, sans oublier les chômeurs et ce que certains sociologues appellent aujourd'hui les « OS du tertiaire » (Tranchant, 2020, p. 1). À cela deux raisons : d'abord, la subjectivité du sentiment d'appartenance de classe nous renseigne sur les mentalités d'une époque donnée et ensuite, l'étiquette de *working class hero* collée ou non sur certaines populations fait écho au débat récurrent sur l'éventuelle nécessité de redéfinir la classe ouvrière en incluant de nouvelles catégories de personnels qui, bien que n'étant pas ouvriers au sens strict de travailleur en usine, semblent se rapprocher des conditions de vie du héros. Sont donc inclus dans le corpus tous les films présentant une figure de héros ouvrier quels que soient la nature et le genre des films cités, dont la fabrication est pour la plupart contemporaine de l'action, les quelques rares reconstitutions ou films historiques cités présentant toujours une intrigue située dans la période donnée entre 1956 et aujourd'hui. On remarque à cette occasion que les films montrant un héros ouvrier semblent privilégier une « représentation au présent » (Cadé, 2000, p. 62), c'est-à-dire une réalisation contemporaine de l'action des films, un phénomène peut-être dû au mode de représentation réaliste, historiquement dépendant, comme expliqué précédemment.

La filmographie inclut quelques œuvres au statut hybride à savoir des films ayant pu être créés pour la télévision et finalement sortis en salle ou l'inverse. Si en France le cinéma est vu comme un art à part entière, le téléfilm a longtemps été considéré comme un parent

pauvre de la fiction, quoique cette vision hautement péjorative ait évolué et connaisse de notables exceptions. Cette distinction n'a pas lieu d'être dans le contexte du Royaume-Uni lorsque l'on sait le rôle primordial qu'a joué et que joue encore la télévision dans la production cinématographique des dernières décennies, notamment avec Channel 4 et la BBC. Ces chaînes de télévision ont, grâce à leurs investissements, souvent suppléé le désengagement de l'État dans le maintien d'une industrie cinématographique nationale qui a toujours eu du mal à résister à l'ogre américain. Ce rôle salvateur justifie donc en partie l'inclusion de quelques téléfilms dans le corpus. En outre, de nombreux réalisateurs, tels Ken Loach ou Mike Leigh pour les plus connus, disent ne pas faire de distinction entre télévision et cinéma car ils ont régulièrement oscillé entre petit et grand écran pour pouvoir continuer à travailler malgré les aléas de la production et de la distribution, souvent catastrophiques pour les films britanniques dans leur propre pays. C'est pourquoi ces quelques téléfilms sont considérés comme ayant tout à fait leur place dans le corpus d'abord parce qu'ils font partie intégrante de l'œuvre de leurs auteurs dont la carrière s'étend parfois sur plusieurs décennies, ensuite parce que leur statut peut varier d'un pays à l'autre : ce qui n'est « qu'un téléfilm » au Royaume-Uni a pu être distribué dans les salles à l'étranger et vice versa, le seul changement étant la nature du public et le nombre de gens ayant eu accès à ces œuvres. Les liens entre cinéma et télévision sont d'autant plus forts que certains héros transcendent les genres artistiques et font l'objet de nombreuses déclinaisons (et pas seulement mercantiles) passant du roman au théâtre, de la fiction télévisuelle au grand écran et inversement, ce qui montre accessoirement la richesse et le caractère transmédiatique du *working class hero*.

Par souci de clarté, la filmographie a été divisée en deux phases distinctes dont les appellations seront utilisées de manière récurrente tout au long de ce livre et qui correspondent à des changements importants du point de vue culturel et politique. Le premier groupe de films dits de la première période est esthétiquement parlant constitué des films de la *New Wave*, du *Swinging London* et de leurs contemporains hors-mouvement, ce qui correspond historiquement à la période 1956-1979, c'est-à-dire la période de prospérité d'après-guerre jusqu'aux prémices de la crise de la fin des années 1970. Période dite du consensus keynésien du nom de l'économiste qui préconisait une économie mixte dans laquelle l'État se devait, dans une certaine mesure, de réglementer les domaines économique et social pour éviter les crises inhérentes au marché et dont les préceptes furent repris par les gouvernements successifs d'après-guerre. Le second groupe de films dits de la seconde période va de 1979 à nos jours, c'est-à-dire des débuts du thatchérisme à aujourd'hui. Le choix de la date intermédiaire de 1979 est à la fois historique et symbolique car elle

correspond à l'ouverture d'une nouvelle ère économique et politique au Royaume-Uni, ère dite du consensus hayekien, du nom d'un économiste antikeynésien convaincu et dont les travaux furent repris par la Nouvelle Droite néolibérale dirigée par Margaret Thatcher. Il est évident que la crise et les réformes entreprises pour y remédier ne se sont pas produites brutalement avec l'arrivée de Margaret Thatcher au pouvoir (elle faisait d'ailleurs déjà partie du gouvernement Heath de 1970 à 1974). Cependant, le fait de choisir une date précise et par là même symbolique, au risque de simplifier mais sans tomber dans le raccourci facile, participe de la théorie de l'homme providentiel ou du grand homme qui, à un moment donné, rencontre l'histoire et paraît incarner à lui seul toute une époque, ce qui semble être le cas de Margaret Thatcher.

* * *

Pourquoi le choix du cinéma pour étudier le *working class hero* ? Ce médium a longtemps souffert de sa mauvaise réputation dans le champ académique hors des domaines artistiques. Il a fallu attendre les ouvrages d'historiens ou de sociologues reconnus comme Marc Ferro ou Pierre Sorlin pour que la recherche prenne enfin la mesure de cet instrument qu'est le cinéma dans l'étude d'une société. À la fois art et industrie, véhicule d'un discours dominant ou dissident, le cinéma est intéressant à étudier d'un point de vue historique et esthétique pour ce qu'il dit, ce qu'il ne dit pas et ce qu'il cherche à cacher ou taire. À la frontière de la représentation et de la reconstruction du réel, la figure ouvrière est une interface entre les parts réelle et fantasmée constituant le héros ouvrier qui permet au cinéma britannique de véritablement représenter, de donner une forme visible à ce concept de *working class hero*. Pour paraphraser Paul Klee, on pourrait ainsi dire que le cinéma, tout comme la peinture, ne montre pas le visible, il le rend visible.

Les questions de l'identité et de la représentation de la figure ouvrière sont donc au cœur de ce livre et le cinéma s'impose comme le reflet des questions sociales et sociétales qui resurgissent régulièrement au Royaume-Uni. La figure ouvrière dans le cinéma britannique de 1956 à nos jours s'avère une problématique à double étage. Comme l'expression anglaise le montre, il est nécessaire de prendre en compte la dualité de l'identité et de la représentation ouvrière à l'écran, dépeinte à la fois de manière collective (*working class*) et individuelle (*hero*). Cette dualité explique l'organisation sous forme de diptyque de cette étude puisque la notion de héros ouvrier ne peut s'appréhender qu'en opposant le collectif et l'individuel, l'universel et le particulier, qui se mettent mutuellement en valeur par contraste comme dans l'œuvre d'art du même nom. Partant de l'expression *working class hero*, on peut d'abord s'interroger sur l'organisation sociale dans laquelle celui-ci évolue. Le héros ouvrier se

définit-il ainsi par son appartenance à la classe ouvrière ? Est-il un héros de la classe ouvrière, voire un héraut de celle-ci, à savoir un porte-voix de sa classe sociale, l'annonceur de ses revendications ? En d'autres termes, dans ce premier pan du diptyque, se pose la question de la conscience de classe du héros ouvrier pour essayer de comprendre comment il se perçoit dans l'organisation sociale de son pays et quel type de rapport il entretient avec ses semblables. On s'intéressera par conséquent à la représentation de la classe ouvrière au cinéma pour tenter de dégager une identité collective de ce groupe. De manière assez ironique, dans un pays obsédé par la question des classes sociales, il semble y avoir un perpétuel débat sur la nature, la visibilité et la représentativité de la classe ouvrière. Dès lors, peut-on encore parler d'un héros de la classe ouvrière ? On essaiera donc de définir ce que recouvre à l'écran, de 1956 jusqu'à aujourd'hui, la dénomination classe ouvrière que certains croient disparue. Ses évolutions sont-elles si importantes qu'il faille penser à changer les dénominations ou bien, au contraire, les conditions de travail et de vie des travailleurs pauvres, précaires ou nouveaux prolétaires, permettent-elles d'expliquer la perpétuation de la figure ouvrière au cinéma et l'engouement régulier du public pour ces œuvres ?

Cependant cette identité et cette représentation collectives ne suffisent pas à elles seules à appréhender pleinement la nature du héros ouvrier à l'écran car celui-ci semble se définir davantage en tant que héros justement, c'est-à-dire un individu, qu'en tant qu'ouvrier au sens sociopolitique du terme. On explicitera donc, dans un deuxième temps, les caractéristiques de ce héros à l'écran, à savoir avant tout un homme en proie à une angoisse profonde du fait de la crise de la masculinité ouvrière, véritable prisme par lequel se dévoile le mâle/mal (être) ouvrier. Le cinéma britannique semble ainsi procéder, plutôt qu'à l'analyse d'une conscience de classe, davantage à l'analyse d'une culture de classe et se penche sur son évolution au cours des soixante-cinq dernières années. Le second pan de ce diptyque fait donc une belle place au rapport du héros à la masculinité qui s'exprime à l'écran de manière constante par un rapport du héros au corps, qu'il soit physique, social ou relationnel. Que les conditions socioéconomiques soient plutôt bonnes ou mauvaises, la masculinité apparaît en effet comme ce qui permet au héros de se penser en tant qu'individu par rapport au groupe dans sa quête identitaire. Le corps, généralement en souffrance, semble être la métaphore à l'écran du statut du héros ouvrier, ce qui laisse comprendre toute la difficulté qu'il y a à être un héros de la classe ouvrière.

Toutefois, si la représentation du héros ouvrier au cinéma se limitait au portrait peu flatteur d'un phallocrate, elle ferait office de repoussoir et personne ne s'intéresserait à ce dernier. Or, depuis plus de soixante ans, ce type de héros réapparaît régulièrement dans le

cinéma britannique dans des films de tous genres. Comment, dès lors, expliquer cette récurrence, quels que soient les aléas socioéconomiques abondamment étudiés et débattus par la sociologie survenus dans cette classe depuis 1956, sinon par le fait que le héros ouvrier intéresse à la fois les réalisateurs qui s'interrogent sur la société et les spectateurs qui se projettent sur lui ? On s'attachera à montrer que la représentativité du héros ouvrier est à la fois un reflet des débats qui agitent la société contemporaine des films et un révélateur des angoisses latentes de cette société. Depuis 1956, le *working class hero* est ainsi apparu sous des formes très diverses et dans des contextes changeants mais s'il n'est jamais tout à fait le même, il n'en demeure pas moins toujours identifiable. Véritable incarnation de la figure ouvrière dans le cinéma britannique, il est en passe de devenir le héros d'une mythologie moderne.

Si le terme de reflet est employé à quelques reprises pour définir ce rapport d'interaction que le cinéma entretient avec la société qui le produit et le réceptionne, il ne doit pas être pris de façon péjorative, comme si le cinéma n'était envisagé qu'en tant que médium passif et secondaire, à visée illustrative. Il n'en demeure pas moins que, dans une perspective inspirée des études culturelles, l'idéologie précède l'art. Afin de lever toute ambiguïté et de ne pas tromper les attentes éventuelles du lecteur, il est rappelé que cet ouvrage transdisciplinaire adopte un angle civilisationniste. Lorsqu'on traite d'un corpus conséquent, il est difficile de multiplier les analyses détaillées pour rendre justice à chaque film ou à chaque réalisateur, à moins d'envisager une étude en plusieurs volumes. D'une telle méthodologie nécessairement synthétique peut découler l'impression d'aplanir les spécificités propres à chacun, de traiter toute une production cinématographique comme si elle constituait un seul et même texte au sens sémiotique du terme. Il y a évidemment d'autres manières, davantage axées sur l'esthétique et les études cinématographiques « pures », d'aborder la représentation de la classe ouvrière et/ou du héros ouvrier à l'écran. Afin de lancer quelques pistes, le lecteur trouvera des focus en regard de la démonstration principale, visant à mettre en avant certains réalisateurs, genres et thèmes présents dans le corpus et qui, mis en relation de manière implicite, ont permis l'élaboration des diverses facettes de la figure ouvrière dans le cinéma britannique depuis 1956. Car le but de l'ouvrage est bien l'étude d'une figure, à la fois incarnation et symbole, qui, si elle émerge grâce aux contributions de réalisateurs et de genres variés, ne se résume pas à la juxtaposition chronologique, thématique ou formelle de telle et telle vision. Pour reprendre une expression anglaise, elle est davantage que la somme de ses parties (*more than the sum of its parts*).