

Ken Loach



Kes

COLLÈGE AU CINÉMA

Avec la participation
de votre Conseil général

FICTION ET
« STYLE » DOCUMENTAIRE

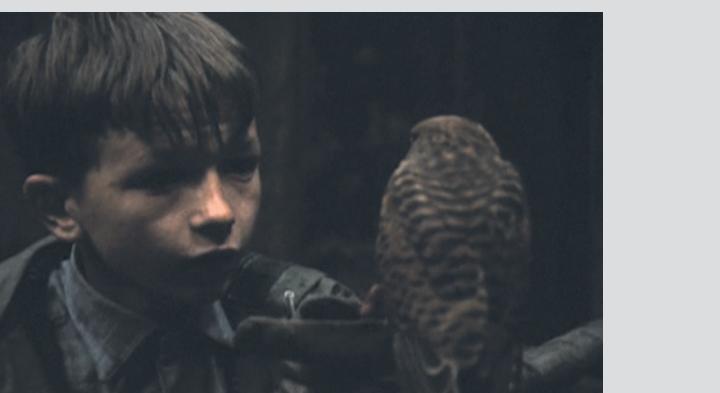


ENSEIGNEMENT(S)

----- LES RELAIS -----



LES PERSONNAGES



L'ENFANT ET L'ANIMAL



KES

KEN LOACH

LE FILM

Stéphan Krezinski

LE RÉALISATEUR	2
GENÈSE DU FILM	5
PERSONNAGES	6
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	7
DRAMATURGIE	8
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	10
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS	13

INFOS

INFORMATIONS DIVERSES

17

PASSERELLES

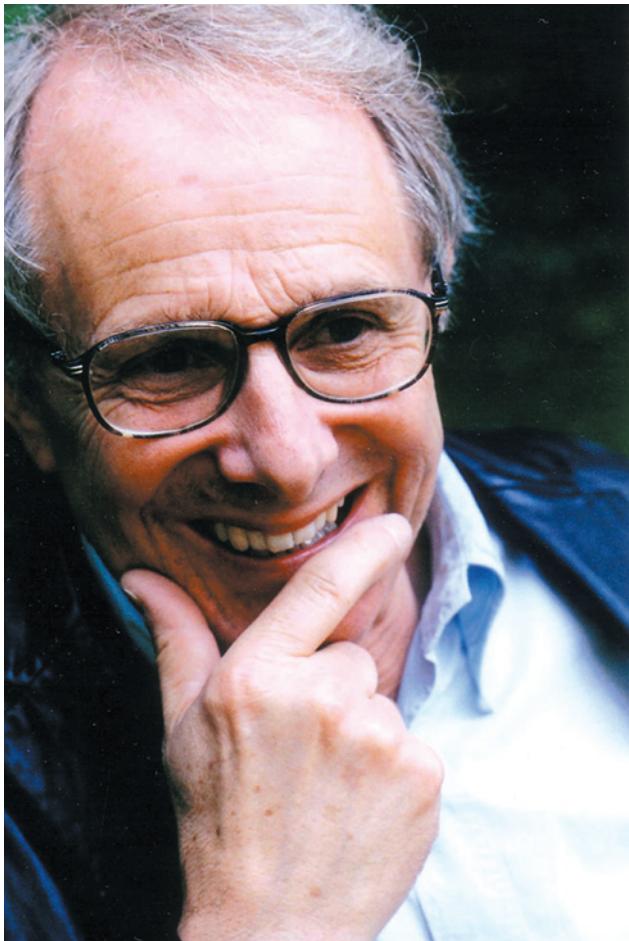
LA FAUCONNERIE	20
DE L'ÉDUCATION VICTORIENNE À "L'APRÈS KES"	21
ENTRE NATURALISME ET MÉLODRAME...	23

RELAIS

PISTES DE TRAVAIL

25

Ken Loach, le courage et l'engagement



Ken Loach

Kenneth Loach (dit Ken) est né le 17 Juin 1936 à Nuneaton, une ville minière du Nord de l'Angleterre. Après avoir effectué son service militaire dans l'aviation, il entre à l'université de droit d'Oxford dans l'intention de devenir avocat, mais s'oriente rapidement vers le théâtre. Acteur d'abord, il bifurque rapidement vers la mise en scène.

À la fin des années 50, l'apparition de caméras plus légères et de pellicules plus sensibles, permet à une nouvelle génération de cinéastes, moins tributaires des studios et des financements, de s'exprimer. C'est le choc de la Nouvelle Vague en France et du Free Cinema en Angleterre. Leurs chroniques réalistes telles *Les 400 coups*, de François Truffaut, ou *Samedi soir, Dimanche matin*, de Karel Reisz, vont déterminer Loach à faire du cinéma, même s'il est sensible avant tout au cinéma réaliste italien des années 40 et 50, De Sica et Rossellini en tête.

Au début des années 60, la BBC est à la recherche de talents nouveaux pour sa chaîne, BBC 2. Loach y entre sous la férule de deux producteurs avisés, Roger Smith et Tony Garnett, qui aiment prendre des risques et ont la volonté d'ouvrir la télévision sur le monde social.

Loach réalise son premier téléfilm en 1964. Curieusement, c'est une comédie musicale, *The End of Arthur Marriage*. Suivent plusieurs courts métrages qui marquent la volonté de Loach de rendre compte de la réalité anglaise dans ce qu'elle a de plus cru. Déjà il veut mêler fiction et documentaire et employer des acteurs non professionnels.

En 1966, il réalise un film marquant pour la télévision, *Cathy Come Home*, dont la diffusion est un choc aussi bien en Angleterre, où la manière dont le film aborde le problème du logement va provoquer un débat national qui aboutira à une nouvelle loi, mais aussi en Europe, en France notamment. Le film de Loach est une démonstration inexorable, un enchaînement de causes et d'effets qui provoquent la déchéance sociale et morale d'un jeune couple qui se retrouve déchiré et totalement démunis devant l'avenir. On n'avait pas l'habitude de voir des choses aussi crues et directes, aussi « vraies » à la télé. En 1968, Loach réalise son premier long métrage pour le cinéma, *Poor Cow* avec l'acteur culte Terence Stamp, film qui obtient un accueil mitigé.

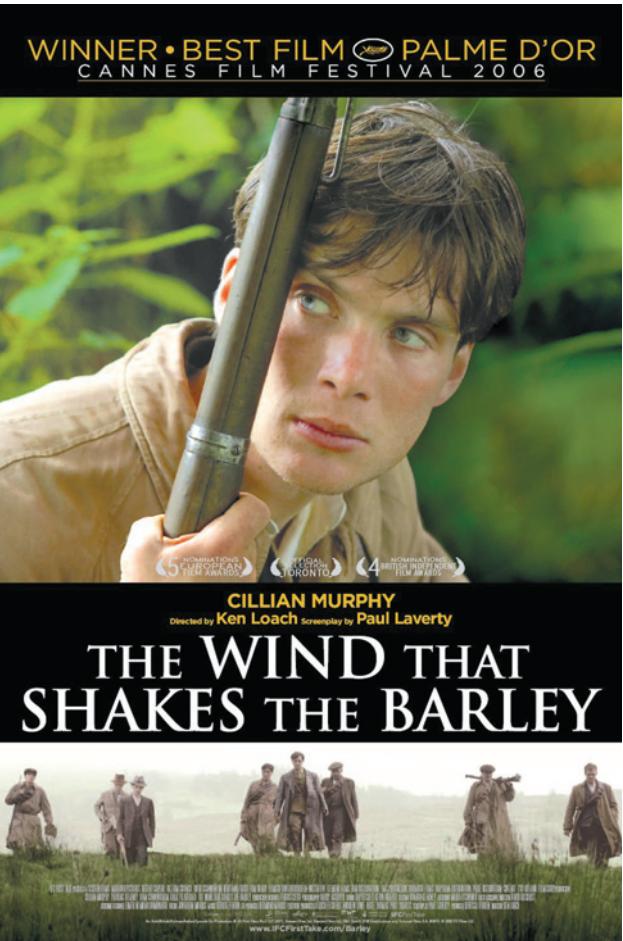
En 1969, il réalise *Kes* avec de l'argent américain. Le film déplaît aux bailleurs de fonds qui bâclent sa sortie en Angleterre. Mais le film a un immense succès critique partout en Europe (notamment à Cannes où il est, comme presque tous les films que Loach y présenta par la suite, fort bien accueilli) et trouve son public.

L'électro-choc de *Family Life*

En 1971, nouveau coup d'éclat avec *Family Life* qui trouve une diffusion fort limitée en Angleterre, mais malgré la dureté clinique de son traitement connaît un important succès en Europe, surtout en France avec des critiques contrastées (le film choque aussi), mais souvent très élogieuses.

Family Life est une sorte d'archétype de l'art de Loach. On y voit le combat d'une jeune fille contre sa famille, contre la société mais aussi contre les institutions médicales et psychiatriques, pour affirmer simplement son autonomie vis-à-vis de ce qu'on veut faire d'elle : une future épouse soumise, un rouage social performant, et une bonne mère. Sans haine, mais avec détermination, cette jeune fille refuse de plier. Alors finalement les parents et les relais sociaux vont être complices des psychiatres pour calmer la bête, c'est-à-dire la bourrer de pilules et lui faire subir des électrochocs, d'abord pour qu'elle se taise, car c'est d'abord sa parole qui gêne, ensuite pour qu'elle se calme, qu'elle devienne la gentille petite femme que ses parents avaient toujours voulu qu'elle devienne.

Comme on le voit, le film traite de l'aliénation. Presque tous les personnages de Loach luttent contre un rouleau compresseur social qui prend diverses formes et qui va de l'école (*Kes*), aux fascistes (*Land and Freedom*) en passant par les nouvelles directions d'établissements privatisés (*The Navigators*), des personnages qui s'efforcent de survivre, entre la démerde et les plans foireux qui alternent avec des petits jobs tout aussi foireux. Mais ils sont surtout à la recherche d'un minimum de dignité et d'épanouissement personnel.



Affiche anglaise du film *Le Vent se lève*, Palme d'or du festival de Cannes en 2006.

Curieusement, alors que *Family Life* est un des films-phares du cinéma anglais en 1971, Loach, considéré comme trop engagé, trop radical pour les grands studios anglais, ne trouve plus de financements pour faire des films. Heureusement, il lui reste la BBC pour qui il réalise plusieurs films dont l'important *Days of Hope* en 1975, sur les luttes de la classe ouvrière anglaise.

En 1979, il revient au cinéma avec un film à costumes se déroulant au XVIII^e siècle, *Black Jack*. Sa vision d'une autre époque est décapante tant il sait (avec peu de moyens car le film est loin d'être une superproduction) toujours mettre en avant la misère sociale. Par contre, il est moins à l'aise avec l'aspect romanesque de cette histoire et ce film ne peut rivaliser avec *Les Contrebandiers de Moonfleet*, de Fritz Lang, avec qui le film a des affinités.

L'accueil mitigé du film lui permet cependant de faire un autre film, *Regards et sourires*, où il revient à l'Angleterre d'aujourd'hui au début de l'ère Thatcher qui se distinguera par des privatisations massives, des aides incessantes au patronat anglais et un refus de négocier avec les grévistes, notamment

les mineurs et les cheminots. Loach fait ici le portrait de deux jeunes gens confrontés au chômage, qui voient leurs rêves se briser, et oublient leurs problèmes dans les pubs où ils rencontrent des filles. C'est un des seuls films de Loach où il aborde les sentiments de ses personnages et même, timidement, leur sexualité. C'est un des films les plus attachants de Loach, bénéficiant d'une belle photo en noir et blanc qui rend compte de la misère tout en magnifiant certains aspects. Avec ce film, Loach se retrouve en porte-à-faux avec l'idéologie dominante. Il le paie en ne tournant plus de films pendant cinq ans.

Entre-temps, il tourne plusieurs documentaires pour la BBC dont un film très long, *Questions of Leadership* où il remet en cause l'attitude de la gauche anglaise vis-à-vis de la politique de Thatcher, notamment les syndicats qu'il accuse de collusion et de complicité avec le gouvernement et le patronat, ce qui lui vaudra des problèmes, et ce film ne sera jamais diffusé. Cela n'empêche pas Loach de faire un autre documentaire en 1984 dont le titre est emblématique de son cinéma : *Which Side Are You On* (« *Dans quel camp êtes vous ?* ») qui reprend le titre de la célèbre « protest song » de Pete Seeger.

Un peu d'humour aussi

En 1986, il revient au cinéma avec *Fatherland*, film très inégal qui ne rencontre guère d'écho. Il lui faut du coup attendre quatre ans pour réaliser *Hidden Agenda*, qui se passe à Belfast et traite de la guerre civile entre l'IRA et les protestants soutenus par l'armée anglaise. C'est à cette époque le film le plus onéreux qu'il ait réalisé et il rencontre un réel succès en Europe. C'est un thriller froid et méthodique qui dénonce la torture pratiquée par l'armée anglaise et l'hypocrisie de tous les gouvernements anglais vis-à-vis de ce conflit qui gangrène la vie politique de la Grande-Bretagne depuis 90 ans.

Le succès du film lui permet de réaliser dans la foulée *Riff Raff*, un film tourné rapidement avec une équipe légère. Si certains ont pu reprocher à Loach son sérieux, son manque d'humour (ce qui est souvent faux, comme le prouvent bien des scènes de *Kes*), il s'adonne ici à ce qu'on a appelé « l'humour de survie ». Les galères rencontrées par son héros y sont traitées sur un mode léger, parfois burlesque et le film est une vraie réussite. Manifestement Loach subit l'influence de ses suiveurs qui ont choisi de traiter des problèmes sociaux avec humour, comme Stephen Frears dans *My Beautiful Laundrette* ou *Le Chiard*, ou Mike Leigh dans *Secrets et Mensonges*, mais aussi de toute une tradition de comédies sociales anglaises.

En 1993, Loach réalise son film le plus équilibré entre ses aspects documentaires, romanesques et mélodramatiques, *Raining Stones*. C'est le film de Loach qui joue le plus de l'identification du spectateur à la galerie inouïe où s'est fourré son si sympathique héros, et Loach n'hésite plus à jouer des grandes orgues de l'émotion et de la complicité, même quand son héros y tue un usurier qui, comme sa fonction l'indique, est une vraie ordure. Le film remporte un prix spécial à Cannes et un réel succès, surtout en France.

Il enchaîne sur *Ladybird* qui rencontre aussi un réel succès. Il traite le cas d'une femme ravagée par une grande douleur qu'elle noie dans l'alcool et à qui les services sociaux retirent systématiquement les enfants qu'elle pond régulièrement. Ce film montre les limites de Loach quand l'émotionnel l'emporte sur la raison. L'interprète de cette femme est formidable d'implication. Cela veut dire que l'on peut avoir envie de l'étrangler pour faire cesser ses beuglements hystériques ! Mais Loach aime tellement son personnage qu'il s'aveugle. Par principe il est « contre » les représentants de l'ordre social, ici les juges familiaux, et « pour » cette femme, nous forçant à être de son côté et usant pour cela de toutes les ficelles du mélo (on est presque avec la veuve et l'orphelin luttant contre un méchant propriétaire venu réclamer le loyer dont ils n'ont pas le premier penny).

A la fin du film, un carton nous apprend que cette histoire est vraie et que le modèle de *Ladybird* s'est vue retirer cinq enfants avant qu'un juge ne lui laisse la garde d'un sixième. On en reste stupéfait, car le sujet, le vrai sujet du film était là, dans la dernière phrase du carton. Et ce sujet, ce n'était pas comment des juges retirent des mains d'une hystérique incomptente et alcoolique ses enfants, mais comment cette femme a pu changer au point qu'on ait pu lui laisser élever un enfant. C'est ce cheminement vers la responsabilisation qu'il aurait été passionnant de suivre, pas la répétition à outrance du même schéma émotionnel auquel on ne voit ni cause, ni solution.

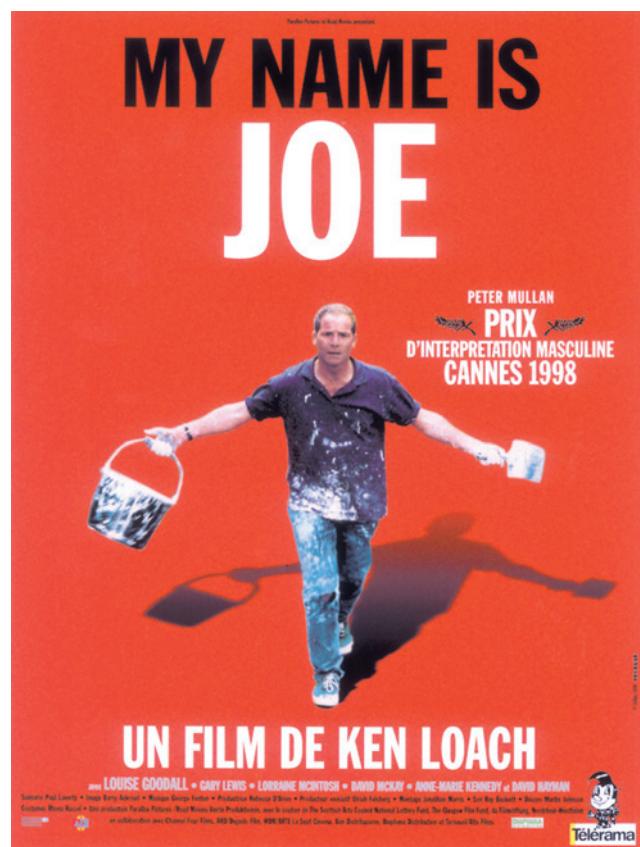
Consécration à Cannes

Après quatre succès, Loach a la confiance des bailleurs de fonds et il peut faire une fresque historique avec d'importants moyens. *Land and Freedom* (1995) montre des hommes venus du monde entier – exemple unique dans l'histoire, et prodigieux pour cela même – s'engager dans les Brigades Internationales pour combattre en Espagne, au côté des troupes républicaines légales contre les troupes fascistes de Franco, soutenues par les grands propriétaires terriens, les industriels, le clergé et l'aviation nazie. Les protagonistes sont de jeunes Anglais, qui viennent, avec toute leur foi et leur innocence, combattre pour le bien contre le mal. Mais ils découvrent des luttes intestines au sein des républicains entre les anarchistes, le parti communiste et les socialistes. Ils constatent que là aussi ce qui prédomine, c'est la lutte pour le pouvoir et que par intérêt partisan, certains n'hésitent pas à sacrifier d'autres républicains d'un autre parti.

L'expérience des Anglais se solde donc par une désillusion, mais ceux qui reviennent vivants de cette guerre sont certes meurtris, mais plus lucides à présent, plus aguerris sur les réalités du monde. Ils ne renient pas leurs convictions. Le combat continue, mais avec moins d'idéalisme. Ce film fut très tièvement accueilli par la critique de gauche qui attendait un film fédérateur sur les valeurs humanistes de gauche alors que Loach faisait un bilan critique de cette période, un film lucide qui dit simplement que si l'union fait la force, la désunion fait la faiblesse et que, plus que tout, ce sont ces luttes fratricides qui ont fait perdre cette guerre qui fut l'antichambre de la Seconde Guerre mondiale.

Ensuite, Loach réalise *Carla's Song*, un film inégal suivi de *My Name Is Joe* où il envisage les rapports sociaux sous un jour plus intime. Après cela il réalise plusieurs films mineurs (même si tous bénéficient d'un réel abattage, ont une « vérité » criante, ils restent trop factuels et conjoncturels – comme la lutte des cheminots victimes de la privatisation dans *The Navigators* – pour rester dans nos mémoires) avec tout de même un fort intéressant *Sweet Sixteen* en 2002.

Mais en 2006, avec *Le Vent se lève* qui comme *Land and Freedom* est une fresque historique bénéficiant d'un budget important, il revient sur la guerre civile d'Irlande avec un point de vue très critique envers l'Angleterre. C'est un peu comme si un cinéaste français avait fait un film sur la guerre d'Algérie en prenant fait et cause pour les Algériens révoltés contre le colonialisme. Ce film existe, c'est *La Bataille d'Alger*, mais c'est un cinéaste italien qui le réalisa sur un scénario écrit par un transfuge du FLN. Le film de Loach est une réussite comparable à *La Bataille d'Alger* et lui permet de remporter la Palme d'or à Cannes, festival qui a toujours soutenu ce cinéaste courageux, engagé là où ça fait mal.



Un producteur en quête du bon sujet...



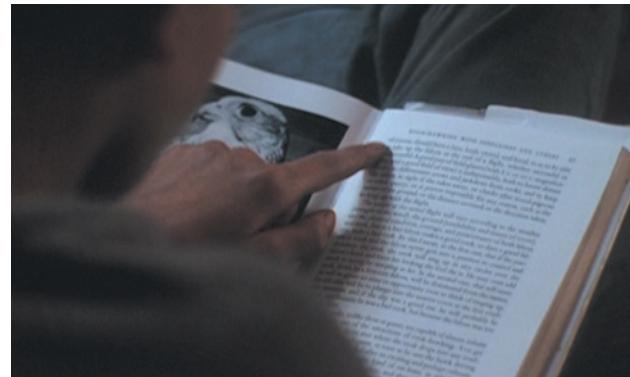
Quand Kenneth Loach – c'est au cours des années 70 qu'il signa du diminutif de Ken qui signifie « beau » en cette – entre à la BBC, au début des années 60, il rencontre Tony Garnett, acteur qui devient vite son complice et collaborateur avant de devenir producteur de ses films. Leur collaboration n'a jamais cessé depuis. Après l'accueil mitigé du premier long métrage de Loach pour le cinéma, *Poor Cow*, compensé par le succès du téléfilm *Cathy Come Home*, Tony Garnett est à la recherche d'un sujet pour lui. Garnett a remarqué *The Blinder*, premier roman sur les milieux du football d'un jeune écrivain réaliste, Barry Hines. Ils deviennent amis et Garnett est l'un des premiers à lire *A Kestrel for a Knave* (« *Un Faucon pour un manant* »). Il sent le sujet idéal pour Loach qui s'enthousiasme, et adapte le roman avec Hines et Garnett.

Le titre donne déjà des indications sur l'histoire. « *Un faucon pour un manant* » est une tournure qui évoque le Moyen Âge. À cette époque, en France, la fauconnerie est privilège de la noblesse. Les roturiers n'ont pas droit à cette manière de chasser. En Angleterre, si les nobles seuls avaient le droit de chasser avec de grands rapaces et les faucons, les gens du peuple avaient le droit d'utiliser le faucon crécerelle, un petit rapace, pour attraper du petit gibier.

Le titre laisse entendre que même quelqu'un issu d'un milieu humble peut avoir un privilège de roi, mais, comme le roman et le film sont contemporains, ce qui frappe surtout, c'est le contraste entre l'aspect « dénudé », documentaire de la vie de Billy dans cette famille démunie de cette ville minière à la beauté triste, et puis ce côté médiéval, presque anachronique donc, d'un enfant s'adonnant à la fauconnerie, art aux règles strictes et qui n'ont quasiment pas changé depuis des siècles. De ce décalage surgissent, dans ce film si prosaïque, le romanesque et la poésie. Et c'est probablement ce paradoxe qui en fait la réussite.

Un financement américain

Loach a été touché par l'histoire de ce garçon dont l'avenir s'annonce aussi noir que la mine de charbon dont la pulsation sourde et ininterrompue fait vivre la ville. Cette mine est un ogre qui dévore tous les habitants de la cité. Billy n'a guère de choix dans sa vie. Aussi reporte-t-il son affection, ses désirs, le meilleur de lui-même sur ce faucon, qu'il vole dans son nid



comme il vole tout le reste : c'est une compensation affective, un acompte sur ce qu'il sait déjà qu'« on » va lui voler de sa vie, une petite revanche. Du vol du livre de fauconnerie destiné à dresser Kes, il fait un véritable enrichissement, le tuteur pédagogique par lequel il va s'élever lui-même (il s'envole à travers le vol de son faucon, et il s'éduque, se forme à travers l'apprentissage de l'animal), et trouver là ce que ni sa famille, ni l'école ne savent lui donner.

On pourrait penser que ce livre au sujet social, mais au thème fédérateur, qui montre la relation d'un enfant à un animal, allait séduire les bailleurs de fonds, mais Garnett et Loach qui voulaient réaliser ce film pour le cinéma avec les conditions techniques et financières des téléfilms, eurent un mal fou pour réunir l'argent nécessaire. C'est le réalisateur phare du *Free Cinema*, Tony Richardson, qui parvint à obtenir des fonds d'une major américaine. Avec très peu d'argent, Loach alla tourner le film dans la ville de l'auteur du roman et y trouva David Bradley, son acteur principal, ainsi que ses camarades et les professeurs qui, pour la plupart, sont vraiment ceux de David. Même Kes, le faucon, est du coin.

En voyant le résultat, les producteurs américains faillirent s'étrangler car l'accent et le dialecte du Yorkshire est si particulier qu'il leur semblait impossible de diffuser le film sur le circuit américain et anglo-saxon, et le film sortit dans un circuit minimal. Présenté à la Semaine de la Critique à Cannes quelques mois plus tard, le film reçut tous les éloges et fut distribué dans le monde entier, où il trouva son public et sa juste réputation.

Oppositions, complémentarité aussi



BILLY

Élevé par sa mère qui lui prodigue une affection erratique, il subit les brimades continues de son demi-frère Jud. Il n'a personne pour orienter sa vie. Il gagne quelques sous (qu'il donne à sa mère) en distribuant des journaux. Il a fait partie d'une bande de petits voleurs et a eu alors des ennuis avec la police. Il continue à voler, conséquence de sa pauvreté et de l'absence d'autorité paternelle. À l'école, il s'ennuie alors que son assiduité dans les études serait sa seule chance de ne pas devenir mineur, perspective qu'il refuse. Il s'évade dans ses rêveries et ses BD. Mais il découvre une autre vie en dénichant littéralement son petit faucon qu'il va dresser, apprenant autant de lui, qu'il lui apprend. Pendant un temps, l'âme de Billy va s'élever avec son faucon.



JUD

Il est à peine un homme fait, mais déjà un homme de peine, dans la mine pour la vie, pensée qui le taraude. C'est pourquoi il joue aux courses. Pour lui aussi un animal est vecteur de liberté. Mais si pour Billy il s'agit d'une liberté spirituelle, pour Jud les chevaux représentent une liberté purement matérielle : un peu d'argent pour fuir son aliénation. Jud est presque toujours vu sous un angle négatif, jusqu'à ce qu'on le suive dans la mine, où il suscite une certaine compassion. On comprend mieux alors son comportement envers son frère. Il applique à la lettre ce que dit John Lennon dans sa chanson du même titre : « *Woman is the nigger of the world, she's the slave of the slaves* » (« La femme est la nègresse du monde, elle

est l'esclave des esclaves »). Comme ces esclaves, Jud tyrannise ceux qu'il domine : son plaisir consiste dans le déplaisir des autres, sa jouissance est de répandre la tristesse autour de lui. C'est pour cela qu'il refuse de mettre le réveil pour Billy, allume la lumière ou lui enlève la couverture. Obligé de se lever, il ne veut pas que la seule personne qu'il ait sous la main, puisse avoir un « avantage » auquel il n'a plus droit, morne consolation pour une vie toute tracée d'où toute joie véritable semble exclue.

LA MÈRE

Elle a eu Jud très jeune, d'un père apparemment inconnu puisque Jud a le statut de « bâtarde ». Puis elle a eu Billy d'un père « officiel », mais celui-ci a disparu dans la nature. À l'approche de la quarantaine, elle est en plein désarroi. Elle n'est pas parvenue à avoir une vie de couple stable, même si elle essaie sans trop y croire d'installer une relation avec Reg, que Jud méprise car il picole, boite et qui, pour lui, est l'image même d'un faible. Elle n'a plus d'autorité sur Jud qui se conduit comme « l'homme de la maison », mais n'a aucune autorité ni sens des responsabilités, tout juste une grande gueule et beaucoup d'immaturité. Elle se montre protectrice avec Billy mais, accaparée par son travail, elle n'a guère de temps à lui consacrer, le laissant livré à lui-même. Loach, à travers la mère et Jud, montre que si le chômage est une aliénation, le travail peut l'être tout autant, autre visage de la misère et de la nécessité.

LES ENSEIGNANTS

Le directeur est figé dans une attitude rigide, tournée vers le dressage des élèves qu'il faut punir (châtiments corporels) quand ils dérogent aux principes moraux et religieux qu'il s'agit d'appliquer plus que de comprendre.

Pour le prof de gym, l'enseignement est un palliatif de son propre ratage. À cinquante ans, il n'a pas plus de maturité que ses élèves. Il se rêvait en sportif de haut niveau. Il s'identifie à Bobby Charlton (idole des années 60 en Angleterre) et transforme en match de la Ligue le match minable où il est arbitre et joueur, s'octroyant sans vergogne un penalty qu'il tire à nouveau après l'avoir raté. Il est tout sauf un « vrai » éducateur. Il compense sa médiocrité en jouant les copains avec les élèves coopératifs, rabrouant les autres et prenant Billy, qui n'aime pas le foot, comme tête de turc.

M. Farthing est à l'opposé. Son enseignement est généreux, à l'écoute des élèves et en interaction avec eux. Sachant que Billy est un élève dissipé, il parvient à le faire intervenir sur le dressage de son faucon et Billy en parle avec une passion sourde qui captive les élèves. M. Farthing va même voir Billy sur son terrain de dressage. Dépassant sa mission pédagogique, il entre dans une relation personnelle et devient un substitut paternel, le rôle du père étant d'encourager son fils, d'approuver ses efforts pour s'améliorer. M. Farthing prend une place qui n'est pas la sienne. En soi, son attitude est « déplacée ». Mais face aux manquements des autres enseignants à leur mission, il donne aux enfants l'impression d'exister dans le regard d'un adulte bienveillant.

Les ailes brisées de la liberté

1 0h00'00

Billy et Jud dorment dans le même lit. Au son du réveil, Jud se lève difficilement puis part. Billy éteint la lumière et se recouche. Générique. Le jour levé, Billy se lève et sort. Son frère ayant pris son vélo, il part en courant. Fin générique.

2 0h05'25

À son patron, le marchand de journaux, il affirme qu'il ne vole plus et repart avec les journaux.

3 0h06'16

Il vole une bouteille au laitier dans son dos, et parle avec lui.

4 0h07'46

Pendant sa tournée, sur une colline qui domine la ville, Billy lit une BD dans le journal. En arrière-plan, la mine et sa pulsation sourde.

5 0h08'54

Après en avoir subtilisé un, il laisse au magasin les journaux en trop et repart.

6 0h10'07

Billy lance une plaisanterie lors de l'appel en classe et prend rendez-vous pour le lendemain avec des camarades.

7 0h11'54

Le matin, très tôt, Billy se fait jeter par la mère de son camarade Marc qu'il vient réveiller trop tôt.

8 0h12'42

Dans une clairière, Billy voit voler un faucon vers son nid dans un vieux mur. Il confie qu'il aimerait élever un rapace au propriétaire du grand mur, qui lui conseille de lire d'abord des livres sur la fauconnerie.

9 0h17'43

Pour s'inscrire à la bibliothèque, où il est venu chercher un livre sur la fauconnerie, il affirme qu'il a 21 ans et que son père est mort.

10 0h19'00

N'ayant pu avoir ce qu'il cherchait, il se rend alors dans la grande librairie de la ville et y dérobe un ouvrage sur la fauconnerie.

11 0h20'14

À la maison, Jud s'empare du livre que Billy lit religieusement et refuse de le lui rendre. Leur mère intervient. Jud jette le livre à Billy puis finit de se préparer tout comme sa mère : ils vont au pub. Billy reste seul à lire.

12 0h24'30

La soirée au pub. Plans alternés sur la mère et Jud qui sont à des tables différentes. Pendant que la mère confesse à Reg, son nouveau petit ami, son désir de foyeur, Jud se moque de lui qu'il traite d'infirmé. L'orchestre attaque une chanson égirillarde.

13 0h28'16

Jud rentre ivre dans la chambre et réveille Billy pour qu'il lui retire ses pantalons. Il s'endort aussitôt et Billy en profite pour l'insulter et le gifler. Puis il sort.

14 0h30'58

Il va jusqu'au nid qu'il a repéré, escalade le mur dans le noir et y prend un tout jeune faucon.

15 0h33'25

Dans la cabane du jardin, Billy applique ce qu'il a appris dans l'ouvrage et commence le dressage de l'oiseau.

16 0h34'27

En plein air, Billy poursuit le dressage. En voix off, l'on entend réciter les indications du livre.

17 0h35'27

Toujours en plein air, Billy fait voler Kes pour la première fois, en l'appelant de loin.

18 0h36'22

Le prof de gym s'ébroue sur la pelouse. Puis on le retrouve dans les vestiaires, en train d'engueuler Billy qui n'a, une fois de plus, pas son short. Il lui en jette un, bien trop grand.

19 0h39'20

Sur le terrain, le prof, arbitre et joueur, sélectionne les joueurs avec le capitaine de l'autre équipe. Billy est placé dans les buts, où il encaisse deux buts, à la fureur du prof.

20 0h47'01

Retour aux vestiaires. Le prof retient Billy qui n'a pas pris sa douche. Il l'oblige à la prendre, l'humiliant au passage et lui faisant prendre une douche glacée.

21 0h50'57

Jud traverse la ville pour aller à la mine où on le voit descendre, l'air sombre.

22 0h53'25

Leçon de catéchisme à l'école, prodiguée par le directeur lui-même, ulcétré par un élève qui tousse pendant sa leçon. Puis c'est la prière. Billy ferme les yeux.

23 0h55'37

Billy, en ville avec son faucon, se fait interPELLER par un passant.

24 0h56'22

Billy, qui s'endormait pendant la leçon, est interpellé par le directeur. Il est convoqué à son bureau.

25 0h57'23

Quatre élèves convoqués, dont Billy, attendent dans le couloir. Un cinquième arrive. Les autres l'obligent à cacher un paquet de cigarettes, car ils sont sûrs d'être fouillés.

26 0h58'31

Le directeur fait entrer les élèves convoqués dans son bureau. Il leur fait la leçon, les fouille, trouve les cigarettes sur le pauvre innocent et leur donne à tous un coup de baguette sur la paume de la main.

27 1h03'32

Dans le cours de M. Farthing, Billy, distrait, est prié de raconter une histoire qui lui est arrivée (le cours porte sur la notion de fait : un fait, dit le prof, c'est quelque chose qui est vraiment arrivé). Il expose comment il dresse son faucon. Les élèves, fascinés par ce qu'il leur apprend, l'applaudissent.

28 1h17'45

Dans la cour de l'école, Billy échange des insultes et se bat avec le plus grand élève de sa classe. M. Farthing intervient, engueule le plus grand puis parle à Billy, lui demandant s'il peut venir le voir dresser son rapace.

29 1h17'29

Avec une carabine à plombs, Billy tue un oiseau pour nourrir Kes. Dans la cabane, il trouve un mot de sa mère avec 5 shillings. Il doit les miser pour Jud sur deux chevaux.

30 1h19'43

M. Farthing va voir Billy dans le champ où il dresse Kes. Le prof félicite Billy et l'accompagne jusqu'à la cabane. Tous deux, observant Kes sur son perchoir, en font l'éloge. Billy dit qu'il a déjà eu nombre d'animaux, mais que Kes est d'une autre classe.

31 1h23'48

À l'endroit où se font les paris, Billy demande à un turfiste ce qu'il pense des chances des chevaux sur lesquels il doit parier. Aucune, affirme le turfiste. Du coup, Billy ne parie pas.

32 1h25'01

À la place, Billy va s'acheter pour 2 shillings de frites et de poisson et prend des restes pour Kes. Il sort et

va prendre d'autres restes à un boucher dans une camionnette.

33 1h26'24

En classe où il s'ennuie, Billy voit soudain par la fenêtre arriver Jud. Il se fait tout petit. Jud l'appelle par la porte vitrée. Il feint de ne pas le voir. Après le cours, Billy se faufile pour échapper à son frère dont il devine les raisons de la colère.

34 1h29'25

Billy va se cacher dans les vestiaires de la salle de sport, puis dans un coin près de la chaudière de l'établissement.

35 1h31'10

Billy, qui s'est endormi là, se réveille en sursaut et part en courant. Il tombe sur des camarades qui lui apprennent qu'il est convoqué au bureau de placement. Le directeur lui demande où il était passé. Il répond qu'il va au bureau de placement.

36 1h31'55

Il entre dans la salle d'attente, bientôt rejoint par une mère et son fils. Elle conseille à celui-ci de dire qu'il veut un emploi dans un bureau, alors qu'il veut travailler à la mine. Sa tenue stricte contraste avec la tenue négligée de Billy.

37 1h33'24

Un élève sort du bureau. Billy s'y rend. Le conseiller lui demande ce qu'il veut faire plus tard. Il n'en a aucune idée. Le conseiller lui propose des métiers comme maçon ou électricien. Tout cela n'intéresse pas le moins du monde Billy, pressé de partir.

38 1h37'11

Billy court jusqu'à la cabane. Kes n'y est plus. Inquiet, il cherche son frère à la maison. Personne.

39 1h38'17

Billy parcourt les rues à la recherche de Jud. À l'endroit des paris, un homme lui apprend que les deux chevaux de Jud ont gagné et qu'il est parti de là, furieux, en découvrant que Billy n'avait pas fait le pari.

40 1h38'42

Billy court à travers champs en appelant son faucon, de plus en plus désespéré.

41 1h40'55

Il revient à la maison et tombe sur sa mère et son frère. Billy l'accuse d'avoir tué son faucon. Jud lui dit qu'il n'avait qu'à parler sur ses chevaux. La mère demande à Jud s'il a vraiment tué le faucon. Oui. Billy s'effondre en larmes puis sort quand il entend Jud dire qu'il l'a jeté à la poubelle.

42 1h42'57

Billy va chercher le cadavre de Kes dans une poubelle et revient à la maison. Il bondit sur son frère qui le chasse de la pièce.

43 1h44'11

Le cadavre de son faucon à la main, Billy va près d'un talus, y creuse un trou avec une hachette et y enterrer Kes. Musique.

44 1h45'24

Générique de fin.

Durée totale : 1h46' 18.

S'envoler au-dessus des contraintes de la vie



Kes est construit selon une double logique narrative : d'une part, Loach trace le portrait de la classe ouvrière d'une ville minière du Nord de l'Angleterre, à travers Billy, sa mère et son demi-frère ; de l'autre, il fait ce portrait à travers une histoire, celle de Billy et du faucon qu'il dresse.

Un acte de survie

La relation de Billy avec son faucon pourrait n'être qu'un prétexte facile, « poétique », à une description de la classe ouvrière et de certaines méthodes d'enseignement. Mais ce n'est pas le cas. La relation entre Billy et le faucon vaut pour elle-même et visiblement, ce qui a touché Loach dans le roman de Barry Hines, c'est la beauté en soi de ce que Billy vit avec Kes, la manière silencieuse mais qu'on sent bouleversée avec laquelle il se projette dans son faucon, sa fascination pour ce rapace qui lui donne un sentiment de puissance et d'existence. Il plane avec son faucon au-dessus de son destin, aller à la mine, de manière qui paraît si inéluctable qu'il semble ne faire aucun effort pour y échapper, alors que l'idée d'aller y travailler est pourtant celle qu'il refuse par-dessus tout.

Non seulement, la relation de Billy à son faucon n'est pas un prétexte à la vision de Loach sur la société anglaise, mais elle en devient le vecteur. Au lieu de montrer longuement la monotonie de cette ville, de nous installer dans les problèmes d'une famille sans père ni perspectives de vie, puis de nous montrer,

scène après scène, la faillite du système éducatif qu'on réserve aux pauvres, Loach, rapidement, introduit le faucon dans la vie de Billy. Il n'y a guère d'explication à l'intérêt soudain de Billy pour le nid des faucons qu'il voit planer dans le ciel, ni à ce qui le pousse à vouloir prendre un petit faucon pour le dresser. Cela semble détaché du reste. Mais peu à peu, l'alternance des scènes de dressage et de la vie de Billy au sein de sa famille et à l'école, permet de comprendre sa démarche. Plus qu'une démarche, il s'agit d'un acte de survie.

Apprendre soi-même

En découvrant au fil du film la situation familiale de Billy et en voyant défiler les professeurs et le directeur de l'école, tellement caricaturaux (ce n'est pas Loach qui force le trait, c'est leur relation aux élèves, leur enseignement et ce qu'ils sont devenus, qui relèvent en soi de la caricature), on comprend deux choses sur ce que représente le faucon. Il comble un besoin affectif et un besoin de reconnaissance bienveillante que ne savent donner ni la mère, dépassée par les événements, ni le frère, déjà aigri et qui n'a comme satisfaction que de rabaisser et frapper Billy. Kes va occuper cette place laissée béante dans la vie et la construction mentale de Billy. Le dressage du faucon débute par la lecture attentive du livre volé. Avant de former l'animal, l'enfant se forme lui-même. Il s'éduque en dressant le rapace. Enseigner, c'est d'abord

apprendre soi-même, c'est un échange permanent. Ce constat vient en opposition avec ce qu'on voit dans l'école, jusqu'à ce qu'un pont soit établi entre l'enseignement officiel et celui, privé, que pratique Billy, par le biais de M. Farthing, ce professeur attentif et ouvert.

L'habileté de la construction dramatique est là. Loach ne décline pas linéairement une situation (famille, école, travail) jusqu'à ce qu'on comprenne pourquoi Billy en vient à dresser un faucon. Il esquisse la situation et aussitôt amène le faucon dans la vie de Billy. C'est de manière dynamique et non pas causale que cette mise en parallèle des étapes du dressage et de la vie quotidienne de Billy nous permet rétrospectivement de comprendre pourquoi Billy avait vraiment besoin de cette expérience salvatrice.

On voit bien comment dans nombre de films traitant de l'enfance par le biais d'un animal, le sujet aurait été traité. Par exemple dans *Jody et le Faon* (*The Yearling*, Clarence Brown, 1946), très emblématique de toute une tradition de films, l'accent est mis sur une famille unie (ce qui manque ici à Billy pour s'épanouir et se rassurer) et sur la relation émouvante et un peu « sucrée », entre le petit garçon et le faon qu'il apprivoise. Nombre de scènes nous montrent la relation privilégiée entre le petit garçon et l'animal, l'affection qu'ils ont l'un pour l'autre, s'exprimant par des regards échangés, des moments partagés, Jody caressant souvent son faon et le faon lui donnant de petits coups de museau, sous l'œil attendri des parents. Comme dans la plupart des films du genre (y compris *Kes*), l'animal finit par mourir, laissant l'enfant inconsolable.

Le spectre de la vie adulte

Cette mort presque obligée semble surtout symbolique, comme si la relation entre l'enfant et l'animal était – qu'il ait une famille ou non – une sorte de lien affectif qui perpétuait l'enfance, au moment où celle-ci commence déjà à s'éloigner. Cette relation est régressive et dénote un refus de passer à l'adolescence inéluctable, une terreur devant la confrontation à l'altérité que représente la découverte de la sexualité « active ». Et derrière cette peur se tapit le spectre de la vie adulte, celle de la responsabilité, du travail et de la mort.

Tous ces films traitent donc du même sujet. Mais *Kes* se distingue par sa facture, car, contrairement à la vision idyllique de *Jody et le faon*, qui se passe dans une sorte de paradis enfantin où l'environnement semble une projection idéalisée voire idéaliste de l'imaginaire de Jody, ici, il n'y a pas de famille unie, pas d'espace privilégié, et la vie sociale imprègne tout le film de sa crudité mordante. Billy, pour s'évader artificiellement de cette ville minière omniprésente, lit une bande dessinée en ignorant ostensiblement la mine au pied de la colline où il s'est installé. Billy vit dans le déni. On le sent comme un animal qu'on va mener à l'abattoir, qui le sait, mais ne veut pas le voir. Il freine le temps en se projetant ailleurs, dans une bande dessinée à deux sous.

Mais quand il découvre le petit faucon, le nourrit, lui donne un nom et le dresse, sa vie change ; ce qui ne faisait pas sens

pour lui-même (le foyer, l'éducation, le travail) trouve une résonance en lui, car il se sent responsable d'une vie et d'un devenir. Pour s'occuper de Kes et l'éduquer, Billy doit d'abord apprendre, se discipliner, acquérir une technique et savoir la transmettre, ce qu'il fait avec une sorte de ferveur muette. En cela aussi, le film de Loach se distingue des films sur l'enfance, de leur poésie inhérente affirmée d'emblée comme un vecteur de l'enfance.

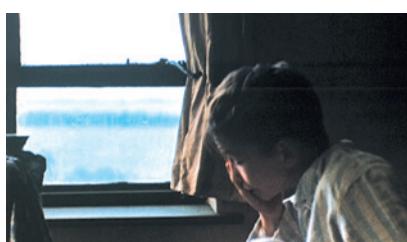
Ici, la poésie existe, mais comme conséquence des actes de Billy, de son rapport à Kes, car il est émouvant de voir un enfant dans cette extase secrète où il se sent grandi – dans les deux sens du terme – par ce qu'il parvient à obtenir de son faucon. Et puis, cette poésie n'est jamais coupée de la réalité. Celle-ci, dans toute sa tristesse dévorante, est bien là. Car il n'y a pas d'espace privilégié, préservé, « joli », un espace imaginaire qui exprimerait l'évasion, que représente Kes pour Billy, d'un monde trop morne. Cet espace imaginaire se résume au vert du pré où il dresse l'animal, mais on sent bien que ce pré vert n'est pas un espace à part, imprenable, mais qu'il est en sur-sis, sur le point d'être dévoré par l'extension de la ville. Ce rapport de l'enfant à l'animal n'est pas un prétexte pour faire un simple constat social, il est plutôt une conséquence de cet environnement glacial avec lequel il contraste, comme une sublimation par laquelle un enfant essaie d'échapper à son destin.

La singularité du film tient à la nature médiévale, « noble » de cette relation entre Billy, fils de mineur, et son faucon. En Angleterre, les paysans avaient le droit de chasser le petit gibier avec un faucon crécerelle. C'était un privilège. Et au vingtième siècle, Loach nous montre de manière presque anachronique ce court épisode, cette exception dans la vie d'un « roturier » qui n'aura peut-être plus jamais l'occasion d'exprimer ce qu'il a de meilleur en lui. C'est dans cette frange entre l'initiation personnelle et le constat social, le décalage entre le monde ouvrier d'où il est issu et l'activité de Billy, à la fois d'une autre classe et d'un autre temps, que le film libère son émotion très particulière. Il suffit de dire à quelqu'un qui ne se souvient plus s'il a vu ce film ou non, de lui dire : « Tu sais, c'est cet enfant de mineur qui dresse un faucon », pour que tout de suite, il s'en souvienne, tant l'image est frappante et paraît paradoxale.



Des informations essentielles dès l'ouverture du film

Séquence n° 1 :
Du réveil à l'arrivée en classe



Plan 1 - Plan moyen d'un lit dans la pénombre. Un réveil sonne. Billy dit à son frère Jud qu'il doit se lever. Jud réplique avec un léger coup, puis se lève pesamment, retire brusquement la couverture et allume la lumière. Il glisse que lui aussi se lèvera bientôt à la même heure, mais Billy rétorque qu'il ne travaillera jamais à la mine. En quelques mots sont donnés les rapports entre les deux frères : Jud déteste son travail et envie Billy qui bénéficie du privilège de l'enfance, protégé par la mère.

Plan 2 - Plan moyen de Jud, finissant de s'habiller devant la porte. La chambre donne une impression de dénuement et de lieu de transit, n'appartenant à aucun des deux. Jud feint de croire que Billy n'aura pas droit au privilège de la mine, étant mauvais à l'école. Son frère sorti, Billy doit se lever pour éteindre et fermer. Il remet la couverture tandis que la musique (un air de flûte qui sera plus tard associé au faucon volant, symbolisant le rêve de Billy, son aspiration à « s'envoler » avec son oiseau pour fuir le réel) débute avec le générique.

Plan 3 - Plan moyen à 180° du précédent. Billy se met sur son séant mais a du mal à s'éveiller. Par la fenêtre derrière lui à gauche entre le jour qui se lève. Un nouveau jour, un nouvel espoir ? Billy enlève son pyjama avant de sortir du cadre, tandis que, toujours sur le générique, un petit orchestre à cordes vient soutenir le thème à la flûte, de l'oiseau...

Plan 4 - Plan moyen. Billy, finissant de s'habiller, sort de la maison et va sur la droite accompagné d'un pano qui cadre une remise dans un jardin en plan semi-général. Billy en ouvre la porte et, à peine entré, en ressort en pestant : « *Merde, mon vélo !* ». Il tape dans une pierre et se met à courir vers la caméra. On comprend que l'absence du vélo va le mettre en retard.

Plan 5 - Plan d'ensemble en travelling latéral de gauche à droite, accompagnant Billy dans sa course à travers la ville avec ses pavillons de brique. Le travelling s'arrête et la caméra continue en pano à suivre Billy de dos qui court, tandis qu'un petit chien lui aboie dessus.

Plan 6 - Plan général en plongée d'un carrefour de la ville. Billy au loin court vers nous, donc vers une colline couverte de mauvaises herbes. Pano à gauche pour l'accompagner. Le plan large renforce l'idée que la ville est grande et que Billy court après le temps ; que plus il court, plus il a d'espace à parcourir en quelque sorte. Fin du générique.



Plan 7 - Plan moyen. Travelling latéral de droite à gauche cette fois, accompagnant toujours Billy dans sa course. Ce travelling en sens inverse du plan 5, après le plan de la colline, indique que Billy est dans un autre quartier de la ville et qu'il a parcouru une assez grande étendue. La caméra arrête son travelling à un carrefour où Billy bifurque à droite. On le voit s'éloigner dans la profondeur du plan.



Plan 8 - Raccord à 90° dans une rue perpendiculaire. Billy arrive par la gauche cadre en plan semi-général et court vers la droite accompagné d'un panoramique vers la droite. Au passage, à l'arrière-plan, on voit des enfants qui jouent. C'est une indication précieuse et discrète, car jusque-là, on pensait que Billy courrait pour ne pas être en retard à l'école. Mais visiblement, la tranquillité des autres enfants indique que ce n'est pas ça. Billy prend une ruelle, à l'arrière-plan de laquelle on voit la ville en contrebas. Il sort par la droite du cadre puis revient, ramasse un papier par terre, le regarde et le rejette avec dédain (comme tout enfant pauvre, Billy est à l'affût, guettant la moindre occasion de grappiller quelque chose à la vie). Il ressort du cadre par la droite, en courant.



Plan 9 - Plan américain à travers la vitre d'une librairie. Billy arrive par la gauche et entre. Fin de la musique. Billy va rejoindre le libraire sur la gauche, accompagné d'un pano. Billy passe derrière lui, prend des journaux qu'il met dans une sacoche, en s'excusant d'être en retard : Jud lui a pris son vélo. Le libraire affirme qu'il n'aura pas le temps de distribuer les journaux, mais Billy l'assure que si. La scène permet de comprendre qu'avant d'aller à l'école, Billy fait un petit boulot tous les matins (et là encore, Jud lui met des bâtons dans les roues exprès) car sa famille est très pauvre (il dira plus loin qu'il donne tout son argent à sa mère).

- Plan 10 (non reproduit) – Un client entre et discute



Plan 11 - Après un plan sur un client qui entre et discute avec le patron... plan taille de Billy qui surveille sur la droite ce que font le patron et le client, et qui discrètement fauche une confiserie sur l'étagère derrière lui, tandis que off, le client sort. Le patron, off dit qu'on l'a mis en garde contre Billy, et que tous les jeunes sont des voleurs. Billy proteste affirmant qu'il ne lui a encore rien pris et que ça fait des années qu'il ne chaparde plus (dans ce plan même, on vient d'avoir la preuve du contraire. Billy ment, mais on voit bien que Loach ne le juge pas : il montre les chapardages de Billy comme une sorte de compensation au fait de manquer de tout). Le patron, sceptique, lui dit qu'il va être en retard. Pano à droite pour accompagner Billy qui passe derrière lui, arrive à la porte et sort par la droite (en gros plan).



Plan 12 - Plan américain de Billy qui s'approche de la caméra qui panote à droite pour l'accompagner tandis qu'il mange la confiserie qu'il a chipée. L'air de la flûte reprend, sobre. Il fait bien plus jour à présent (la lumière est tout à fait cohérente avec l'heure supposée du film, entre 7 et 8 heures, ce qui montre le souci de réalisme et de crédibilité de Loach). Il dépose un journal dans une boîte aux lettres et continue sa distribution. Le pano continue à droite. Au fond du plan, on distingue une camionnette de lait avec le laitier qui prend une caisse qu'il va livrer.



Plan 13 - Plan rapproché filmé au téléobjectif, en contrechamp du précédent. La flûte s'arrête de jouer. Billy arrive devant la camionnette en avant-plan, il y prend en passant une bouteille et une boîte d'œufs (faisant mentir encore son affirmation qu'il ne vole plus). Plus tard, on apprendra qu'il faisait partie d'une bande et qu'il a eu des ennuis avec la police. Ce thème est lié à la pauvreté, mais surtout à l'absence d'un père, d'une loi qui dirige la famille : Jud se comporte avec sa mère parfois comme s'il était son homme et à la fin, Billy réclame justice à sa mère, mais celle-ci n'est pas assez forte pour punir Jud. Pano sur la droite pour l'accompagner. Il va mettre un journal dans une boîte aux lettres.

- Plan 14 : (non reproduit) Le laitier revient à sa camionnette et y dépose un casier.



Plan 15 - Après un plan moyen de Billy qui sort d'une ruelle en finissant une bouteille de lait qu'il cache dans son dos, pano à droite pour l'accompagner. Il se fait héler, off, par le laitier. Billy qui allait partir à gauche revient vers la camionnette sur la droite et discute avec le laitier qu'il connaît un peu. Ils parlent de sa camionnette (plan rapproché) que Billy trouve un peu minable et lente. Le laitier lui dit qu'il préfère rouler en troisième classe que marcher en première. Il démarre. Au passage, Billy dépose sa bouteille vide dans un casier.

- Plan 16 : (non reproduit) Billy se dirige vers une colline.



Plan 17 - Billy arrive sur une colline et s'assied. On entend les bruits de la mine, *off*. Il s'agit, comme en 16, d'une transition, peu utile et purement informative, en outre toutes deux un peu « pingres » visuellement.



Plan 18 - Plan général en plongée vu de la colline : Billy assis de dos sort un journal qu'il se met à lire. À l'arrière-plan, monstrueuse, la mine qu'un bruit sourd et répétitif, rend vivante comme un animal au repos. Billy l'ignore, tout à son journal.



Plan 19 - Plan serré de Billy, très concentré et un peu perplexe, qui lit le journal. En *off*, sa voix qui lit les bulles d'une bande dessinée.



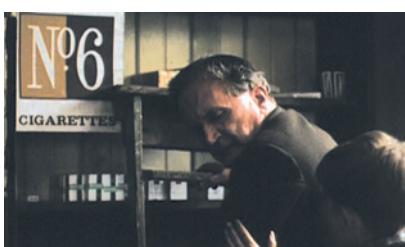
Plan 20 - Inserts sur le journal. La caméra panote de case en case (plan filmé sur banc-titre), tandis que la voix de Billy lit le contenu des bulles. C'est un western où un gentil costaud met une raclée à un gros méchant. Zoom avant sur la dernière case tandis que *off*, on entend le sifflet de la mine. Cette petite scène montre le rapport de Billy à la mine. Il l'ignore alors qu'il sait bien qu'elle est omniprésente dans sa vie et pour l'oublier, il s'évade dans des histoires imaginaires de médiocre qualité. Il fait ce que font tous les garçons de son âge. Mais en découvrant plus tard le nid de faucons, il s'offrira une activité bien plus enrichissante, où il va pouvoir s'épanouir, car il y sera acteur de sa vie et non plus simplement spectateur.



Plan 21 - Plan demi-ensemble de la rue qu'on a déjà vue. A droite, des enfants jouent (ce n'est donc pas encore l'heure de l'école). Billy arrive du fond du plan, va vers la droite accompagné d'un pano. Il fouille dans le sac pour en sortir un journal plié qu'il cache sous son blouson. Il arrive devant la porte de la librairie.



Plan 22 - Plan moyen depuis l'intérieur de la librairie. Billy finit d'ouvrir la porte et entre. *Off*, le patron lui demande s'il a eu le temps de faire la distribution. Il prétend que oui : « *Je connais des raccourcis* ». Billy sort les journaux restants, range la sacoche derrière le comptoir, accompagné d'un recadrage gauche droite. Il dit au patron, toujours *off*, qu'il doit aller à l'école. « *Je n'aimerais pas être ton professeur* » dit le patron. Du coup, taquin, Billy, accompagné d'un pano à gauche recadrant un escabeau avec les jambes du patron, va secouer l'escabeau où est perché le patron.



Plan 23 - Plan moyen en légère contre-plongée, de l'escabeau avec le patron dessus qui cherche des cigarettes. Le patron manque tomber. Billy plein d'une fausse sollicitude, l'aide à descendre. « *Tu veux me tuer* ». Billy l'aide à s'asseoir. Pano à gauche. Le patron lui dit de ne pas être en retard ce soir. Billy se sauve, suivi par un pano à droite jusqu'à la porte, pour aller à l'école.

* Les numéros de plans imprimés en caractères maigres ne sont pas représentés.

« Les choses sont là, pourquoi les manipuler ? » (Roberto Rossellini)



Comme tous les cinéastes engagés, Ken Loach est d'abord perçu par la critique à travers son propos et les thèmes qu'il aborde. Tout au plus évoque-t-on la sobriété de sa mise en scène, sa discrétion (« une mise en scène qui se fait oublier ») ou le dépouillement réaliste des prises de vues, les mises en place amples qui permettent aux acteurs de se déplacer sans contraintes techniques excessives et de s'exprimer à leur aise. Viscéralement concerné par tous les sujets qu'il aborde, Loach met l'accent sur eux, sur ses personnages, les déboires qu'ils traversent, les luttes continues qu'ils mènent pour un peu de liberté, de dignité. Il ne parle presque jamais de la « manière » dont il aborde un sujet, de ce que ce sujet pourrait révéler de sa sensibilité artistique.

Ken Loach et la mise en scène

Ses films ne sont pas l'expression d'un monde intérieur à la manière des films-univers de Fellini, Tarkovski ou Wojciech Has, qui reconstruisent intégralement un monde à eux, en studio le plus souvent car c'est dans cet espace clos, artificiel, qu'ils peuvent refaire le monde à l'image de leurs rêves. Les deux emblèmes extrêmes de ce cinéma pourraient être d'un côté *L'Impératrice rouge* de Josef Von Sternberg, où la Russie du XVIII^e siècle et la cour de Catherine la Grande sont vues en réduction dans un décor inventé par Sternberg sans respect pour l'époque, décor qui devient une métonymie du pays

entier, mais s'affirme aussi comme une excroissance prodigieuse de l'esprit de Sternberg. De l'autre côté, il y aurait *2001, l'Odyssée de l'Espace*, sorte de documentaire ultra-précis sur un monde qui n'existe pas, un monde futur tout à fait plausible, mais où Kubrick introduit une hypothèse si vertigineuse et audacieuse qu'il nous fait passer dans une autre dimension du cinéma et de la pensée. D'un côté on a donc un film rêvé sur un univers connu (la Russie du XVIII^e siècle), de l'autre, un film vraisemblable sur un univers rêvé (notre avenir).

Le cinéma de Loach n'est pas non plus une vision du monde à la manière de Polanski, Ozu ou Lean, pour citer des cinéastes très différents, pour qui importent le regard jeté sur le monde et le ton avec lequel on en rend compte. Chez eux, le monde réel, est bien là et on peut l'y reconnaître, mais travesti, métamorphosé par un regard, un projet. C'est un cinéma intentionnel, souvent moral, où la forme et le style impriment leur marque sur le sujet traité et sur notre réalité.

Loach, lui, ne semble interposer aucun filtre entre lui et la réalité. Il n'a aucun univers intérieur à exprimer ; il ne cherche pas plus à refaçonner le monde à travers sa sensibilité. Il pose d'un côté le monde tel qu'il se présente à lui, avec ses enjeux humains, sociaux, économiques, et de l'autre, son regard qui capterait ce monde, objectivement, sans en changer l'essence, la manifestation physique.

Une démarche documentaire

Loach se veut d'abord un témoin du monde tel qu'il est, le monde étant entendu ici comme un endroit où les rapports antagonistes sont primordiaux et déterminent les rapports entre les individus.

Sa démarche, dans *Kes* comme dans ses autres films, est d'emblée documentaire. D'ailleurs, Loach a réalisé de nombreux documentaires. Sa caméra est d'abord là pour capter le monde et en rendre compte. Ce n'est pas qu'en regardant les films de Loach, on ait l'impression fausse d'assister à un documentaire. Mais tout ce qu'on y voit, on peut l'avoir déjà vu dans nos vies, dans les témoignages de nos proches, dans les administrations, dans les rapports sociaux au sein d'une entreprise. Et c'est aussi que les acteurs de Loach « jouent » plus « vrai » que nature. L'impression de réalité, de « vérité » est poussée à son comble. On dirait que Billy et les autres personnages de *Kes* sont captés en direct de la vie réelle. Les acteurs s'investissent de toute leur chair dans des rôles qui sont comme des miroirs de ce qu'ils sont vraiment. Loach choisit souvent ses interprètes parmi des non-professionnels, après de longues auditions et entretiens portant sur ce qu'ils ont traversé, leur biographie, leur rapport au personnage qu'ils doivent interpréter.

Grâce à ce long travail préalable, Loach peut leur laisser la bride sur le cou, leur donnant au jour le jour les scènes et les dialogues qu'ils ont à jouer, parfois à improviser, sans que jamais on ait une impression d'artifice ou de complaisance. Comme il s'agit d'injustices, d'abus, de violence sociale, les acteurs semblent revivre, comme dans un psychodrame, des moments éprouvants de leur vie.

Ce trait caractéristique évoque le cinéma de John Cassavetes, chez qui le social est cependant davantage en sourdine, en toile de fond contraignante sur laquelle des personnages en quête d'amour s'agissent en essayant de ne pas trop y laisser de plumes. Cassavetes adopte un style documentaire par nécessité, créant sur le tournage les conditions pour le surgissement d'émotions incontrôlables chez ses acteurs, la mise en scène consistant alors à capter ces éiphanies qui parfois ont la grâce d'un miracle tant le visage de Gena Rowlands par exemple, peut parfois y être si bouleversé et bouleversant, qu'on ne la reconnaît plus, qu'elle devient une autre, transfigurée. Mais chez Cassavetes, cette mise en scène foutraque et volcanique est au service d'une intériorité qu'il traque incessamment : ce qu'il cherche, c'est la révélation des êtres.

Chez Loach, la forme est moins chaotique, elle peut même être d'une « froideur » clinique comme dans *Family Life* ou *Cathy Come Home*, mais tout aussi documentaire que chez Cassavetes. Mais si Loach l'utilise aussi pour « révéler » ses acteurs, c'est moins avec une visée psychologique que sociale.

Mettre en scène l'aliénation sociale

L'aliénation sociale est le sujet presque unique de Loach. Le combat pour les droits (*The Navigators*), pour la liberté (*Land and Freedom*), où pour la dignité (*Raining Stones*) qui nous

montre le combat d'un chômeur catholique qui achète une très jolie et onéreuse robe pour la communion de sa fille, et qui se met dans une situation dramatique), tout cela n'est que la conséquence d'un état premier du monde qui s'exprime par l'aliénation sociale. *Kes* ne déroge pas à la règle. Dès la première scène (voir « Analyse séquentielle »), nous entrons dans un monde qui a déjà été constitué, où tout semble joué, prévu, où chacun a sa place prédéterminée. Jud est pour la vie dans la mine que Billy est destiné à rejoindre un jour.

La prise de conscience de cet état de fait peut amener à une acceptation du monde tel qu'il est (comme chez Ozu, mais cette acceptation y est aussi clairement montrée comme un renoncement de la part des personnages qui évitent l'amer-tume par une sagesse qui les sauve tandis qu'ils rentrent dans le rang) ou à une révolte contre cet état des choses. La révolte est évidemment dans la démarche de Loach. Son cinéma est en réaction contre le monde tel qu'il est et tel qu'il ne devrait pas être. Mais sa révolte se veut constructive : Loach veut nous faire réfléchir sur notre monde (c'est pour cela qu'il nous le montre « tel qu'il est », sans aucune vision « artistique »). Il nous invite à construire une réflexion pour conserver ce que notre monde a de meilleur et changer ce qu'il a de plus révoltant et injuste.



Ce cinéma n'a guère d'intériorité, ne se pose aucune question métaphysique et donc passe à côté de l'essentiel : à savoir traiter de l'homme quand il n'est pas contraint, dirigé, dépossédé de lui-même par des obstacles extérieurs. C'est vrai que les héros de Loach ont tant de problèmes matériels à résoudre, ou tout simplement à vivre, qu'ils n'ont guère le loisir de se poser des questions plus personnelles sur leur existence. Mais c'est comme si Loach nous suggérait que c'est parce que ses personnages traversent ces problèmes, qu'ils ne peuvent prétendre au bonheur et que donc, si ces problèmes n'existaient pas, ils pourraient être heureux et épanouis. C'est bien sûr tout à fait faux. C'est même le contraire qui est souvent vrai : les obstacles extérieurs que nous avons à affronter nous permettent de masquer un vide intérieur, ce qu'on appelle une angoisse existentielle inhérente à l'homme. C'est cette dimension essentielle de l'humanité que le cinéma de Loach ne traite pas. C'est sa limite, certes, mais dans ses limites, Loach fait œuvre de

salubrité publique, replaçant sans cesse notre attention sur les aberrations du mode de vie que nous nous sommes construits ou qu'on a construit pour nous, et il nous demande sans cesse : « *Et toi, qu'est-ce que tu fais pour aider les autres, pour améliorer le monde dans lequel tu vis ? Est-ce que tu te satisfais de le laisser tel qu'il est ? De quel côté es-tu ?* »



Jouer l'émotion tout en restant « à distance »

Loach est un réaliste tiraillé entre une tendance documentaire proche du reportage, avec une préférence marquée pour la fragmentation narrative, des petites vignettes qui, en s'accumulant, créent du sens ; et puis dans d'autres films, mais aussi parfois dans les mêmes (dans **Kes** notamment, mais surtout dans **Raining Stones** ce qui est significatif car il s'agit probablement de ses deux meilleurs films), une tendance tout à fait contraire, une tendance au mélodrame au sens le plus émotionnel, mais aussi le plus romanesque du terme.

Loach, qui théorise fort peu ses films, mais qui se réclame tout de même d'une certaine « objectivité », veut regarder ses personnages avec chaleur et compréhension, certes, mais à distance, sans vouloir jouer d'une identification trop « facile » à leurs problèmes. Pourtant, c'est en privilégiant un certain romanesque et en jouant des émotions « primaires » du mélodrame que Loach nous touche le plus et fait les films qui restent le plus longtemps dans nos mémoires. C'est assez paradoxal car, bien sûr, ce qui fait le prix de ses films, ce qui l'a fait remarquer tout de suite dans le paysage cinématographique et télévisuel des années 60, c'est le dépouillement de ses mises en scène et la manière dont il cassait le récit et l'identification pour faire des portraits cliniques de la société anglaise de son temps.

C'est pourtant en tendant vers un cinéma plus populaire tout en y résistant que Loach trouve sa meilleure expression. Cela ne veut pas dire qu'il trouve un équilibre, une harmonie, car **Kes** comme **Raining Stones**, sont tiraillés, écartelés entre ces deux tendances et Loach ne nous touche pas par le paradoxe de contraires qui s'harmoniseraient mais par la tension entre des moments qui tirent vers le documentaire et d'autres qui tirent vers le romanesque, vers une émotion première et même primaire qui évoque les mélodrames de Charles Dickens.

Chez Loach, cette influence certaine se mêle intimement à celle de D. H. Lawrence, qui mit au centre de son œuvre la classe prolétarienne, notamment les mineurs, et qui fut, comme Dickens, un héraut des revendications ouvrières. Mais chez Lawrence, aucune trace de mélodrame. À la place, un panthéisme très charnel qui met la sexualité des êtres en avant-plan et qui s'inscrit dans le courant naturaliste.

Kes est précisément le film de Loach où ces deux influences se croisent dans un équilibre constant. L'aspect mélodramatique est présent, mais l'influence de Dickens y est surtout sensible dans la peinture du milieu social très défavorisé, dans le regard critique que Loach porte sur l'éducation, et surtout parce que le héros du film est un enfant dont l'air fermé, la débrouillardise, la violence potentielle mêlée à beaucoup de candeur et de roulardise, en font un proche parent d'*Oliver Twist* ou de *David Copperfield*. L'introduction d'un animal dans ce film traitant de l'enfance, même si Loach s'en défendrait, amène presque automatiquement un attendrissement sentimental, qui lui donne un aspect mélodramatique, avec, comme dans tous ces films destinés au public enfantin, la scène d'émotion type que constitue la perte de l'animal.

La musique en touches discrètes

Mais là où Loach se distingue des mélodrames de l'enfance, c'est par le ton sec qu'il emploie dans **Kes**, et par son style distant, très photographique (beaucoup de longues focales). C'est là qu'il évoque D.H. Lawrence, qui avait une manière comparable de saisir les êtres et les choses dans ses nombreuses nouvelles consacrées aux mineurs, avec un style d'entomologiste, cru et pointu, qui pouvait tout à coup devenir lyrique et sensuel (« *L'Amant de Lady Chatterley* »). Lyrique, Loach aussi l'est parfois, dans les scènes où Billy entraîne son faucon, le regarde voler avec une émotion tout intérieure.

C'est entre ces tendances opposées du documentaire et du mélodrame que se construit le réalisme discrètement lyrique de Loach, chez qui la pudeur le dispute à la violence, la distance à l'affect, le constat à la révolte. Mais chez lui, la tendance mélodramatique l'emporte sur la tentation naturaliste, car le « message » des mélodrames, où tous les points de vue sont pris en considération, est que le monde pourrait être différent, que les hommes peuvent changer par des prises de conscience et que la société peut être au service des hommes, à condition d'en changer les règles du jeu. Il ne faut pas confondre les mélodrames avec les « mélos », basés sur de continuels coups de théâtre souvent invraisemblables, et où l'idée est qu'à la fin, la vertu est récompensée et le vice puni.

Kes est certainement le film le plus « narratif », le plus romanesque en tout cas, que Loach ait jamais fait, et l'un des seuls, jusque dans les années 90, où il ait inséré une musique, discrète mais qui vise à l'émotion, d'une manière très traditionnelle, presque académique. C'est celui aussi où se glisse une pointe de mélancolie, à travers ce portrait d'une enfance triste, miséreuse et solitaire. Seul l'imaginaire peut permettre à son héros, Billy, de s'évader d'un monde tout aussi triste, d'abord

dans des bandes dessinées à deux sous, puis avec ce faucon qui lui permet de s'élever lui-même au-dessus de ce monde et de développer en lui un autre Billy, car ce faucon a une vertu initiatique et pédagogique. Billy apprend autant du faucon que celui-ci apprend par lui. En dressant Kes, Billy devient le guide de sa propre vie. Il existe pour quelqu'un (car le faucon équivaut pour Billy à une personne) et lui-même grandit par l'apprentissage (et donc sa capacité à instruire, à donner, à façonnez, lui qui est sourd à l'enseignement qu'on lui prodigue, car il n'y a aucun lien organique, affectueux entre cet enseignement et lui, sa vie, ses aspirations) qu'il donne à l'oiseau fier et indépendant.

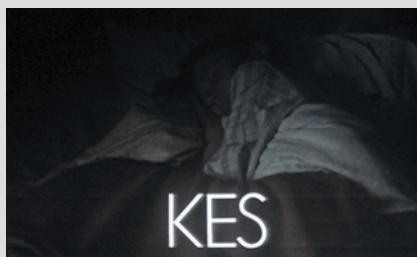
De l'usage du téléobjectif

Et Loach filme cette relation exclusive d'une manière d'autant plus bouleversante qu'il ne joue jamais d'une quelconque fibre sentimentale, ni d'aucun pathos psychologique. Il filme ces scènes de loin, au téléobjectif, sans aucun commentaire, si ce n'est à travers l'exposé que fait Billy dans le seul cours où l'enseignant, pataud et sincère, s'efforce d'être à l'écoute de ses élèves, si ce n'est aussi lors des impressions échangées avec ce même enseignant sur le faucon, notamment en évoquant son vol absolument silencieux, tellement silencieux qu'il donne l'impression qu'on devient sourd, dit Billy avec beaucoup de justesse.

Curieusement, c'est ce retrait de Loach, l'absence quasi totale de pathos dans le traitement, qui nous permet de nous investir émotionnellement dans ce qui se passe « entre » l'enfant et l'oiseau, car l'émotion n'est ni dans le faucon, dont d'ailleurs on ne sait rien, dont on ne voit aucune intimité, pas même un regard échangé avec son dresseur. Et elle est très peu dans Billy, du moins à ce moment-là. Ce qui nous touche dans ce gamin, c'est ce qu'il vit par ailleurs. Mais au moment où il est avec son faucon, lui aussi est dans le silence. C'est entre ce silence et celui du vol du faucon, que l'émotion passe, entre les images et entre les êtres.

Avec des moyens formels très différents, on ressent ici un peu de cette émotion indicible qui passe dans les films de Bresson, sauf que Loach est fidèle à l'idée d'une captation documentaire de ce qu'il met en place, tandis que Bresson met tout en scène de manière maniaque, précise, comme Hitchcock. Mais contrairement à Hitchcock qui gère une fabuleuse machine à fictions, Bresson cherche la faille au sein du dispositif, est à l'affût de l'inattendu, de la surprise dans le jeu des acteurs, leur attitude et les plans non prévus que ces attitudes inattendues lui suggèrent. Le but de Bresson : que la grâce souffle sur ses films. Ce n'est pas le but de Loach, mais cette grâce est tout de même ici au rendez-vous, à chacune des séquences où Billy est avec son faucon. Au-delà du constat social, de la beauté désenchantée des plans de Loach sur la ville minière, c'est cette grâce non sollicitée, ni peut-être voulue, qui nous touche encore plusieurs décennies après la réalisation de ce film.





GÉNÉRIQUE

Titre Original	<i>Kes</i>
Production	Kestrel Films
Producteur	Tony Garnett
Scénario	Ken Loach, Tony Garnett d'après le roman de Barry Hines, A Kestrel for a Knave
Réalisation	Ken Loach
Direction Artistique	Bill Mc Cow
Directeur de la Photographe	Chris Menges
Montage	Roy Watts
Musique	John Cameron
Interprétation :	
Billy Casper	David Bradley
Jud	Freddie Flettccher
Mrs Casper	Lynne Perrie
Mr Farthing	Colin Welland
Mr Sugden	Brian Glover
Mr Gryce	Robert Bowes
Mc Dowell	Robert Naylor
Kes	Le faucon
Film	Couleurs (Technicolor)
Format	1/1,37
Durée	110 minutes
Année de production	1969
N° de visa	37 705
Distributeur	Film du Paradoxe
Date de sortie en France	1er mai 1970

FILMOGRAPHIE KEN LOACH

Télévision	
1962	<i>Z Cars</i> (série)
1964	<i>Diary of a Young Man</i>
1964	<i>The Wednesday Play</i> (série)
1965	<i>A Tap on the Shoulder</i>
1965	<i>3 Clear Sundays</i>
1965	<i>Up the Junction</i>
1965	<i>The End of Arthur's Marriage</i>
1965	<i>Coming Out Party</i>
1966	<i>Cathy Come Home</i>
1967	<i>In Two Minds</i>
1968	<i>The Golden Vision</i>
1969	<i>The Big Flame</i>
1971	<i>After a Lifetime</i>
1971	<i>The Rank and the File</i>
1973	<i>A Misfortune</i>
1975	<i>Days of Hope</i> (feuilleton)
1977	<i>The Price of Coal</i>
1980	<i>The Gamekeeper</i>
1980	<i>Auditions</i>
1981	<i>A Question of Leadership</i>
1983	<i>Questions of Leadership</i>
1983	<i>The Red and the Blue: Impressions of Two Political Conferences - Autumn 1982</i>
1984	<i>Which Side Are You On ?</i>
1989	<i>The View From the Woodpile</i>
1991	<i>Dispatches : The Arthur Legend</i>
Cinéma	
1967	<i>Pas de larmes pour Joy</i> (Poor Cow)
1969	<i>Kes</i>
1971	<i>The Save the Children Fund Film</i>
1971	<i>Family Life</i>
1979	<i>Black Jack</i>
1981	<i>Regards et Sourires</i> (Looks and Smiles)
1986	<i>Fatherland</i>
1990	<i>Riff-Raff</i>
1990	<i>Secret défense</i> (Hidden Agenda)
1993	<i>Raining Stones</i>
1994	<i>Ladybird</i> (Ladybird Ladybird)
1995	<i>A Contemporary Case for Common Ownership</i>
1995	<i>Land and Freedom</i>
1996	<i>Carla's Song</i>
1997	<i>Les Dockers de Liverpool</i> (The Flickering Flame)
1998	<i>My Name Is Joe</i>
2000	<i>Bread and Roses</i>
2001	<i>The Navigators</i>
2002	<i>Sweet Sixteen</i>
2002	Un court-métrage dans 11'09"01 - September 11 (film collectif)
2004	<i>Just a Kiss</i> (Ae Fond Kiss)
2005	<i>Tickets</i>
2005	<i>McLibel</i> , co-réalisé avec Franny Armstrong (documentaire)
2006	<i>Le Vent se lève</i> (The Wind that Shakes the Barley) - Palme d'or en 2006

ACTEURS

DAVID BRADLEY (Billy Casper)

Quand il est engagé par Loach dans la région où il va réaliser son film, David Bradley, né le 27 septembre 1953, a déjà quinze ans. Dans le film, il semble avoir deux bonnes années de moins et paraît être à peine un préadolescent. Comme Billy dans le film, David est fils de mineur. *Kes* lui apporta une gloire éphémère. Il continua néanmoins à être acteur, d'abord dans des séries TV telles que *Z Cars* (1970), *The Flaxton Boys* (1969), *A Family at War* (1971), *The Jensen Code* (1973), *Bedtime Stories* (1974), *Pickersgill People* (1978), *The Flame Trees of Thika* (1981), ou des téléfilms comme *The World Cup : A Captain's Tale* (1982), *Those Glory Glory Days* de Philip Saville (1983), *Samantha's Men* (1985), *Station Jim* (2001).

On le vit également dans un film indépendant de Henry Herbert, *The Malachi's Cove* (1974), puis des productions plus importantes comme *Absolution*, d'Anthony Page (1978, avec Richard Burton), *All Quiet on the Western Front* (À l'Ouest rien de nouveau), de Delbert Mann (TV, 1979), *Zulu Dawn* (L'ultime attaque), de Douglas Hickox (1979, avec Burt Lancaster). Il joua aussi dans le fameux *Prick Up Your Ears* (1987), du cinéaste anglais qui revendiqua toujours l'influence de Ken Loach : Stephen Frears.

COLIN WELLAND (M. Farthing)

Né en 1934, Colin Welland avait tout ce qu'il fallait pour interpréter M. Farthing, puisque sa première vocation est l'enseignement. Mais il se tourne vers le théâtre d'auteurs et aussi vers la télévision où il devient présentateur. Il est remercié pour avoir présenté un journal télévisé sans cravate. C'est à la télévision qu'il rencontre Ken Loach qui l'engage pour sa série *Z Cars* (1962-1978), où il campe un policier débonnaire. Parallèlement, il continue à jouer au théâtre. Se souvenant de son passé d'enseignant, Loach l'engage pour interpréter M. Farthing et, pour se remettre dans le bain, Welland va réellement s'occuper d'une classe pendant cinq jours. Ensuite, il poursuit sa carrière d'acteur, alternant théâtre et cinéma. Il est le narrateur de divers épisodes de la série TV *Jackanory* (1969), et joue dans d'autres séries telles *Fraud Squad* (1969), *Comedy Playhouse* (1970), *ITV Saturday Night Theatre* (1969-70), *Man at the Top* (1972), *The Sweeney* (1975), *The Wild West Show* (1975), *Play for Today* (1974-1981), *Cowboys* (1983), ainsi que dans de nombreux téléfilms comme *Machinelrunner* (1976), *Farmers Arms* (1983), *The Secret Life of Ian Fleming* (1990), *Femme Fatale* (1993), *Bramwell : Our Brave Boys* (1998), *Bramwell : Loose Women* (1998).

On le voit dans l'exceptionnel film de Sam Peckinpah, *Straw Dogs* (les Chiens de paille), en 1971, et plus récemment dans *Dancin' thru the Dark*, de Mike Ockrent (1990). Également scénariste, il a été récompensé en 1982 par l'Academy Award pour le Meilleur scénario original pour les *Chariots de Feu* de Hugh Hudson (1981).



BIBLIOGRAPHIE VIDÉOGRAPHIE

Bibliographie

Sur Ken Loach

- Erika Thomas, *Ken Loach : un regard cinématographique sur l'aliénation familiale*, L'Harmattan, Paris, 2006.
- Erika Thomas, *Le cinéma de Ken Loach : misères de l'identité professionnelle*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- Erika Thomas, *L'univers de Ken Loach : engagement politique et rencontre amoureuse*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- Philippe Pilard, *Land and Freedom : étude critique*, Armand Colin, coll. "Synopsis", 2005.
- Paul Laverty (scénario), "Sweet Sixteen" / un film de Ken Loach, L'Avant-Scène cinéma, n° 517, Paris, 2002.
- Francis Rousselet, *Ken Loach, un rebelle*, ed. du Cerf, Coll. "7e Art", Paris, 2002.
- Ken Loach / Gérard Pangon, Bernard Génin, *Ken Loach*, ed. Arte/Mille et une nuits, Paris, 1997.
- Julian Petley, Philippe Pilard, Laurent Roth, *Ken Loach : questions de censure...*, Images documentaires, n°26-27, 1er et 2e trimestres 1997, Paris.
- Ken Loach & Graham Fuller (dir.), *Loach on Loach*, Faber Paperbacks, London, 1998 (en anglais).
- Jacob Leigh, *The Cinema of Ken Loach : Art in the Service of the People*, Wallflower press, London, 2002 (en anglais).

Sur Kes

- Kes, de Barry Hines, Gallimard, Folio-Junior.
- Cédric Anger, Jean Douchet et Jacques Petat *Kes : un film de Ken Loach*
Dossier pédagogique rédigé par, CNC/Films de l'Estran, Paris, 1998.
- Corinne Beck, Élisabeth Rémy, *le Faucon favori des princes*, Gallimard, coll. "Découvertes", Galimard, Paris, 1990.

Film TV

- *Citizen Ken Loach*, de Karim Dridi, coll. "Cinéma, de notre temps", prod. Amlp, La Sept-Arte, Ina, avec la participation du CNC et de Procirep.

DVD (Usage réservé au cercle familial)

- **Kes**, DVD zone 2, MGM, PAL, Couleurs, son Dolby mono, en anglais et allemand, sous-titres anglais, allemands (mal entendants), turc, format 1,66, full frame 4/3..
- *Riff Raff, Raining Stones, Ladybird, Land and Freedom*, TF1 Vidéo, DVD zone 2, Pal.
- *Navigators*, First Look Pictures, DVD zone 1, NTSC Import.
- *Family Life, Poor Cow*, collection "2 films de", Cahiers du cinéma, DVD zone 2, PAL.
- *Land and Freedom*, Artificial Eye, DVD zone 2, PAL, Import.
- *Sweet Sixteen*, M6 Vidéo, Paramount, Le Monde (etc.), zone 2, PAL.
- *Just a Kiss*, TF1 Vidéo, DVD zone 2, PAL.
- *Le Vent se lève*, TF1 Vidéo, ed. normale, DVD zone 2, PAL, ou ed. Collector, 2 DVD zone 2, PAL.
- *My Name is Joe, Bread and Roses, Carla's Song*, TF1 Vidéo, DVD zone 2, PAL.

PRESSE

Du Truffaut à la puissance 2

"Kes" conte la très simple histoire dans l'Angleterre minière d'un petit prolo entre école et apprentissage ; cancer en classe, et peu pressé de descendre dans la mine comme son grand frère. Ce qu'il aime, ce qui donne au monde ses couleurs et à sa vie sens et liberté, c'est la compagnie du faucon qu'il dresse, Kes. C'est du Truffaut à la puissance 2. Avec les armes de Truffaut, pudeur, sensibilité, lucidité, sens de l'enfance, Kenneth Loach va plus loin que Truffaut dans l'analyse perspicace d'une société, des liens de famille, d'un système d'éducation, d'une organisation.

Jean-Louis Bory, *Le Nouvel Observateur*, 23 mai 1970

Dickens n'est pas loin...

"Il est difficile de parler sans mièvrerie du monde de l'enfance. Kenneth Loach y réussit parce que, au lieu d'isoler son héros dans un rêve « poétique » et abstrait, il ne cesse de le confronter à la dure réalité quotidienne. À côté de son faucon, ce n'est pas seulement la tendresse et le bonheur d'aimer que découvre Billy, mais aussi l'injustice, la méchanceté et la basseesse. Quand on lui tue son ami, il ne pleure pas. Son apprentissage est terminé. Billy est devenu un petit homme. On pense naturellement aux *Quatre cents coups*, de François Truffaut [...] Mais nous sommes en Angleterre et Dickens n'est pas loin."

Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 23 juin 1970

Le rêve n'annule pas la réalité

"Jeunes et pitoyables prisonniers de notre temps, ils lui doivent d'avoir grandi trop vite à l'ombre des corons, respiré trop tôt la poussière des désaccords familiaux, connu trop vite et trop tôt les contraintes du fric et des adultes revanchards. Seuls leurs yeux ont des ailes. Ce que tente de nous montrer le film de Kenneth Loach [...]. Étonnante aventure que Kenneth Loach nous conte selon un rythme capricieux qui fait à la fois toute l'originalité et tout l'intérêt de *Kes*. Car le rêve n'annule pas la réalité, cette réalité contraignante et préoccupante qui, aux yeux de Billy, est un nid de contradictions incompréhensibles. Son indifférence relative, sa candeur, ses craintes et ses peurs, nous les voyons se dessiner au hasard des circonstances. Et quand la réalité est la plus forte, Loach n'hésite pas à lui donner le pas, ce qui nous vaut parfois quelques petits films dans le grand : la leçon de foot, la douche punitive, la réunion des élèves, la punition du directeur... [...] Entre ces scènes tour à tour drôles ou tristement bêtes (et nullement, hélas, invraisemblables) et la vie intérieure du jeune héros, il n'y a pas de solution de continuité. C'est l'étonnante qualité de ce film de se permettre ces incidences sans nuire à la fluidité du récit. Mieux : elles s'avèrent indispensables à la compréhension du héros comme le sont les apartés, plus « positifs » : la leçon de dressage donnée à toute la classe, les discussions avec le prof attentif qui permettent à Billy de prendre conscience de sa juvénile lucidité. [...] Le film se termine dramatiquement

mais réussit à éviter le mélodrame. Déjà sous la douleur de l'enfant perçoit sa dignité d'adulte. Cette belle histoire d'amour débouche sur un symbole. Avec son rêve vivant, c'est aussi son enfance que Billy met en terre après l'avoir récupérée dans une poubelle."

Gaston Haustre, *Cinéma 70*, n°149, septembre 1970

Ni didactique ni misérabiliste

"Il y a là, implicitement, une mise en cause d'un système scolaire, d'un système social qui aliène les adultes et ne laisse guère d'espoir d'avenir aux enfants. Mais le film n'est ni didactique ni misérabiliste. Le village, l'école, Billy et sa famille sont vivants, ils suscitent l'intérêt, la sympathie. Ils provoquent le rire, l'émotion, jamais l'attendrissement. Le regard du réalisateur est celui d'un homme ; il se pose honnêtement, sans complaisance sur ces enfants et les adultes qui les entourent."

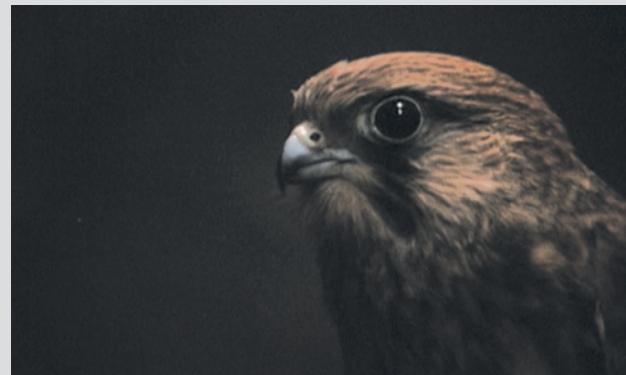
Jacqueline Lajeunesse, *La Saison cinématographique* 1970

Dans une bulle flottant entre réalisme et merveilleux

"Les enfants quelquefois vampirisent les films qu'on leur confie, les entraînant dans une bulle flottant entre réalisme et merveilleux (cf. *la Nuit du chasseur* ou *les Contrebandiers de Moonfleet*) [...] *Kes* est ancré dans le réel, le faucon et son dresseur l'en font décoller. Ils tirent le film à eux. Billy voudrait qu'on le traite comme lui-même traite Kes. L'oiseau est cruel et sauvage, suscitant un respect permanent, c'est un honneur pour l'adolescent de pouvoir le regarder. Billy dit au faucon qu'on peut le « diriger » mais pas « l'apprivoiser », on dirait un film."

Mathieu Lindon, *Libération*, 10-11 août 1996

La fauconnerie



L'éducation victorienne



· · · · · LES PASSERELLES · · · · ·

Naturalisme et mélodrame



La fauconnerie, ou l'art de dresser les rapaces

La fauconnerie, terme générique qui dépasse le simple genre des faucons et apparaît dans la langue française vers 1360, est plutôt l'art d'affaiter (dresser) ou de gouverner les oiseaux de proie que l'art de la chasse proprement dit (par nature, le rapace chasse et n'a guère besoin de l'homme pour cela).

Repères chronologiques

Les premières sources sur l'existence de la fauconnerie désignent comme lieu de naissance probable les hauts plateaux d'Asie Centrale où, maintenant encore, se rencontre la plus grande concentration naturelle d'oiseaux de proie. L'usage de la fauconnerie s'est progressivement propagé tant vers l'Orient que vers l'Occident.

Les Celtes et les Gaulois l'apprennent des Germains lors des grandes invasions. Vers le VII^e siècle, le monde arabe la découvre. C'est au Moyen Age que la fauconnerie se développe vraiment dans tous les pays d'Europe, avec un âge d'or en France où elle était réservée à la noblesse. Selon les périodes et les régions, la fauconnerie fut largement pratiquée par tous ou, au contraire, l'expression jalouse de la noblesse, voire privilège royal.

Au XVII^e siècle, sous le règne de Louis XIII, la chasse au vol connaît son apogée et les services de la Fauconnerie royale subsistent jusqu'à la Révolution, durant laquelle deux décrets de la Convention suppriment les charges royales de la fauconnerie ainsi que toute pratique de cet art, trop évocateur du passé. Mais dès la fin du XVII^e siècle et pendant le XVIII^e, avec le développement des armes à feu, la fauconnerie avait commencé d'elle-même à décliner.

« Bas vol » et « haut vol »

La fauconnerie traditionnelle comporte une multitude de types de chasse et d'oiseaux utilisés, en fonction des proies potentielles. Cela va de l'utilisation de l'épervier pour attraper les cailles, en Tunisie ou dans la vallée de l'Indus, à celle de l'aigle royal au Kazakhstan pour attraper les renards, voire les loups ! Au Moyen-Orient, ce sont traditionnellement

des faucons sacrés qui sont utilisés pour attraper l'outarde houbara dans le désert. La fauconnerie « traditionnelle » est totalement imprégnée d'usages transmis de génération en génération et se montre peu évolutive.

La fauconnerie se divise en fauconnerie proprement dite, si ce sont des faucons qu'on emploie, et en autourserie, s'il s'agit de l'affaitage de l'autour et de l'épervier. Les faucons étant dressés à revenir au leurre, se nomment oiseaux de leurre ; l'autour et l'épervier étant dressés à revenir sur le poing, se nomment oiseaux de poing. Les oiseaux de leurre sont des oiseaux de haut vol, les oiseaux de poing sont des oiseaux de bas vol.

On nomme « haut vol », le vol d'un oiseau déjà en vol lors du départ du gibier. L'oiseau est ainsi habitué à monter à la verticale de son fauconnier et de son chien. Il fond à très grande vitesse sur sa proie dès qu'elle décolle. On utilise pour ce vol différentes espèces de faucons (pèlerins, sacrés, gerfauts, laniers, etc.).

On nomme « bas vol » ou vol du poing, un vol où l'oiseau est légèrement retenu sur le poing du fauconnier : au départ du gibier, l'oiseau s'élance à la poursuite de sa proie. On utilise pour cela différentes catégories d'aigles, d'autours, de palombes, d'éperviers, ainsi que des oiseaux d'origine diverses comme la buse de Harris, ou la buse à queue rousse. Les proies d'un oiseau de bas vol sont multiples, à plumes et à poil : du chevreuil pour l'aigle royal au passereau pour l'épervier.

De nos jours, certains aéroports se sont dotés de rapaces dressés comme « armes de dissuasion », dont le rôle est de préserver les pistes de la présence d'oiseaux qui pourraient être happés par les réacteurs des avions.



De l'éducation victorienne à « l'après Kes »

Kes pose la question de l'éducation et le rôle de l'école dans l'Angleterre des années 60. Nous sortons à peine du bouillonement qui a secoué l'Europe et l'Amérique en 1968, sous une triple conjonction : refus de la guerre du Vietnam par la jeunesse, explosion de la musique pop-rock qui se cristallise un moment autour du « Flower Power » et du mouvement hippie, refus de la société de consommation et du travail aliénant.

Une école traditionnelle aux méthodes dures

Quand on voit **Kes**, on a l'impression que tout cela n'a pas encore eu lieu. Mais il y a toujours un décalage entre l'émergence d'un mouvement et sa diffusion dans le tissu social. Toutes ces nouvelles valeurs deviendront majoritaires dans les collèges et lycées la décennie suivante. Et puis l'école résiste aux changements de société. C'est sa faiblesse (elle n'est pas à l'écoute du monde) et sa force (elle préserve par son immobilisme un socle idéologique et culturel qui permet de garder un lien à travers la société dans sa diversité).

Dans l'exercice de sa mission, l'Ecole se substitue souvent aux parents et s'efforce de pallier les carences de la famille. Mais elle peut y mettre tout le poids de l'idéologie en place. Le but manifeste de l'école d'inspiration victorienne est ainsi de « gérer » les enfants, le temps qu'ils soient en âge de travailler, comme au temps de Dickens et de Marx, et de leur donner le minimum de bagage : lire, écrire, compter. Surtout il s'agit de leur apprendre qu'une vie toute tracée les attend et qu'ils n'ont pas besoin de plus. Pour cela, il faut les « habituer », les « dresser ». L'Angleterre, plus grande puissance coloniale du monde jusqu'en 1945, a des écoles d'élite, Oxford et Cambridge en tête, pour former à la dure les futurs administrateurs des maîtres du monde. Toute l'école anglaise traditionnelle (celle que décrit **Kes**) est calquée sur ce modèle où les châtiments corporels sont la règle, car si on n'a pas le cuir « endurci », comment espérer « tenir », « dompter », les sauvages qu'on civilise ?

Plusieurs manières de réagir

Fatalement, cette éducation sécrète son contrepoison. Déjà avant-guerre, Oxford et Cambridge, censés former de « vrais » hommes pour gérer le monde « barbare », sécrètent des opposants qui, homosexuels et/ou communistes, vont devenir, par réaction, agents secrets pour l'URSS. Quand après-guerre, l'Empire britannique s'effondre, cette éducation de fer n'a plus de raison d'être. L'arrivée du rock prône la libération. Mick Jagger, le chanteur des Rolling Stones chante « *Flags are flying dollars bills* » (« les drapeaux sont des dollars qui flottent »), ou : « *On choisit à un certain moment entre l'honorables vieux monde et un glissement vers les profondeurs du déclin* ».

Le système commence donc à éclater. **If**, de Lindsay Anderson, Palme d'or à Cannes en 1969, montre trois étudiants en uniforme qui, à la fête de fin d'année, en guise de confettis, jettent des grenades, mitraillette au poing, tirant sur les enseignants et les représentants de l'ordre présents (en hommage à une scène de **Zéro de conduite**, de Jean Vigo).

Cette fin provocante était métaphorique, et les étudiants ne tuaient personne. Trente ans plus tard, aux Etats-Unis, des élèves tirent pour de bon et tuent, comme à Columbine (**Elephant**, de Gus Van Sant, Palme d'or à Cannes en 2003), et ce sans révolte, juste pour avoir l'impression d'exister. Le slogan désespéré des punks : « *No Future* », n'a jamais été autant d'actualité.

Kes donne des réponses

Ce qui a changé depuis les années 60, c'est que les sociétés libérales n'en sont même plus à vouloir formater leurs élèves, tant elles sont mondialisées. Les classes défavorisées sont abandonnées à leur sort, dans une démission générale du système éducatif face aux exigences du mondialisme.

L'école dans **Kes** reflète un mode éducatif qui se croit encore sous la reine Victoria, mais qui tourne à vide. On peut lire l'ennui, la tristesse et la désillusion dans les regards de Billy et de ses camarades. Tous semblent savoir qu'ils



Zéro de conduite, de Jean Vigo (1933).



Elephant, de Gus Van Sant (2003).



sont en sursis, au bord d'un abîme : la vie qui les attend quand ils seront à peine plus grands.

Mais le film de Loach pose aussi la question de ce que pourrait être un « bon » enseignement. Quand le professeur demande à Billy de parler de son expérience intime avec le faucon, il se passe quelque chose de magique. Malgré le caractère réservé, renfrogné de Billy, on le sent passionné, et secrètement fier de l'intérêt qu'il suscite. Mais surtout, on voit que les autres élèves, bien qu'ils n'aient pour la plupart jamais vu un faucon, écoutent avec attention ce que Billy leur apprend. Pourquoi cela ? Parce qu'il est un des leurs, et qu'il y a donc un lien organique (social aussi) entre Billy et eux, son aventure et leur vie. Il devient en quelque sorte leur champion, tel un bon joueur de foot d'un quartier pauvre qui devient la fierté locale dont le prestige se réfracte sur les autres.

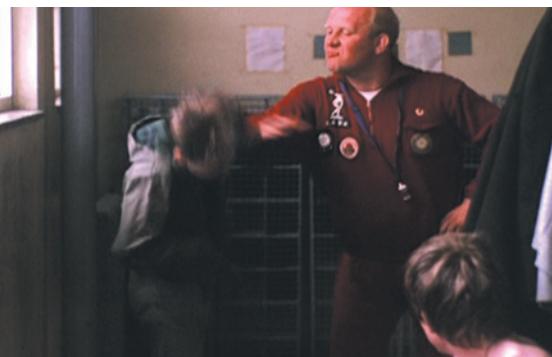
L'exemple de la peinture, donné par Jean Renoir

Pour que des élèves soient à l'écoute d'un enseignement, ils doivent se sentir concernés même si cet intérêt n'est pas lié à leurs propres pratiques. Dans une interview à propos de son père, Jean Renoir remarque que la plupart des gens qui vont dans les musées vont surtout regarder une signature. Ils passent devant un chef-d'œuvre sans le regarder, et ils s'arrêtent devant un Renoir ou un Rembrandt parce qu'ils en ont entendu parler. Ils trouvent ça « beau » ou sont déçus, mais qu'ont-t-ils vu ? Jean Renoir fait remarquer que ces gens, au lieu de perdre leur temps au musée, feraient mieux de s'intéresser au type du pavillon voisin du leur, qui peint l'arbre au coin de leur rue, car cet arbre fait partie de leur environnement et qu'à travers la vision qu'en aura leur voisin, ils pourront enrichir leur propre vision, découvrir qu'ils ne voient pas l'arbre comme le peintre, se dire même que cet arbre, ils ne l'avaient pas remarqué jusque-là, en discuter avec le peintre.

Jean Renoir ne veut évidemment pas dire qu'il ne faut plus aller voir les toiles de son père. Il remarque simplement que

ça ne sert à rien d'aller dans des musées si on ne peut pas établir un lien intime entre soi et les peintures. C'est pour cela que, dans les musées, les visiteurs affichent souvent un air ennuyé, dubitatif ou méfiant, comme s'ils ne savaient pas ce qu'ils faisaient là. De la même manière, bien des élèves ne savent pas ce qu'ils font devant un enseignement dont on leur a dit qu'il est essentiel pour leur vie et leur éducation, mais sans leur avoir donné un lien, à la fois organique et spirituel, entre eux et ce qu'ils sont censés apprendre.

L'autre leçon de cette scène de *Kes* c'est que dans un réel enseignement, il y a un échange. Billy rapporte aux autres ce qu'il sait sur la fauconnerie. Ce qu'il sait, il l'a appris dans un manuel puis l'a développé, enrichi, transformé à travers sa propre pratique. Le faucon lui a autant appris qu'il a appris au faucon. Quant aux élèves, ils écoutent leur camarade car il est un maître pour eux, dans le sens où il maîtrise un domaine inconnu, et qu'il leur en fait part, diffusant un savoir, suscitant la curiosité, voire peut-être des vocations. L'écoute de ses camarades valorise Billy qui se sent respecté pour un domaine qui lui est propre, qui lui appartient et définit son identité. Même des années après avoir vu *Kes* on se souvient de cette scène qui, à nous aussi, nous a appris quelque chose et nous a séduits, comme on est toujours séduit par quelqu'un qui fait quelque chose qui l'élève au-dessus de lui-même.



Entre naturalisme et mélodrame...

De Diderot à Zola

Le naturaliste est au sens premier celui qui observe la nature objectivement, et qui n'a pour religion que la seule nature. Les Encyclopédistes, Diderot en tête, posent que la raison, la connaissance, la science doivent guider l'esprit humain et le libérer de tous les obscurantismes (la superstition et la religion). C'est à partir de ces préceptes que Zola va élaborer le roman naturaliste, l'histoire « naturelle », sociale et « scientifique » d'une famille, les Rougon-Macquart. Il veut en finir avec la vision romantique du monde et des relations humaines, et avec l'idéalisme inhérent au romantisme où l'esprit domine la matière, où la volonté vainc les obstacles extérieurs. À la place, il invente un matérialisme où les individus sont façonnés par les déterminismes sociaux et l'héritérité, qui les pousse pulsionnellement vers la destruction.

En effet, la pulsion (pulsion sexuelle, pulsion de l'or, pulsion du pouvoir), conduit les membres de cette famille à l'ultime pulsion, la pulsion de mort qui les fait régresser à l'état de bêtes humaines. Zola veut signifier que la société les pousse à cette régression car elle broie leurs aspirations, et que chacun des membres de cette famille (emblématique, par sa diversité sociale, de toute la société française) est déterminé de l'intérieur à déchoir dans sa pulsion. L'état social n'est alors que la conséquence de l'atavisme familial et non le contraire. En cela le naturalisme s'oppose au réalisme, qui montre l'interaction continue entre un milieu (social, géographique, historique) et les comportements des personnages (et Loach s'inscrit d'évidence dans ce courant réaliste).

Zola applique ce déterminisme aux domaines social et sexuel. Comme Loach, il a choisi le camp des opprimés, mais contrairement à lui, qui voit dans ce combat une conséquence d'une construction sociale et économique injuste, Zola y voit la conséquence d'un déséquilibre original, inhérent à l'homme, dans un monde de prédateurs qui dévorent les innocents, avant de s'entredévorer et qui, in fine, se dévorent eux-mêmes. En cela le titre du film d'Erich von Stroheim *Les Rapaces* (*Greed*, 1923) est une définition « définitive » du naturalisme.

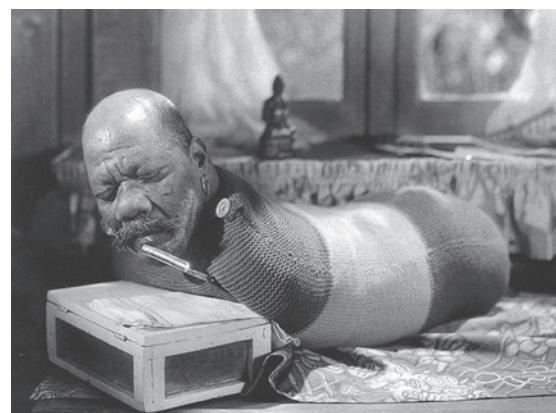
Naturalisme, vérisme, réalisme

Cela c'est la définition, certes sommaire, du naturalisme. On peut dire que Balzac et Flaubert par leur réalisme, leur observation crue de la vie sociale et intime de leurs personnages, par l'éradication dans leur œuvre de la racine romantique, sont des précurseurs du naturalisme. On peut dire aussi que Thomas Hardy, Somerset Maugham ou même Céline (qui revendiquait l'influence de Zola) par certains côtés, en sont les continuateurs. Mais chez aucun d'eux on ne trouve l'ensemble des caractéristiques qui définissent le naturalisme, tel qu'on le trouve chez Lawrence (*L'amant de Lady Chatterley*) ou Norris (*Les Rapaces* que Stroheim adapta en pensant à Zola, qu'il chercha plusieurs fois, en vain, à mettre en scène).

Il faut distinguer le naturalisme du vérisme qui, comme son nom l'indique, est l'art de faire plus « vrai que vrai ». Comme dans les péplums de Cecil B. De Mille, l'étalage systématique de l'exactitude crée un trop plein esthétique, et devient kitsch, ce que l'on peut apprécier au second degré. Le peintre, le dramaturge, le romancier vériste privilégient le détail au point de le désigner sans cesse à notre attention. Et comme ce sont tous les détails en même temps qui sont ainsi valorisés, notre regard, notre attention, nos émotions sont étouffés et nous perdons la vision du sens.

Il est vrai que par certains traits, Ken Loach s'inscrit dans ce mouvement du réalisme qu'est le naturalisme, ne fut-ce que par sa remise en cause du romanesque, du récit, son refus du lyrisme et du sentimentalisme. Mais il manque à son cinéma deux traits fondamentaux qui définissent le naturalisme : le mouvement des personnages qui remontent de l'état de civilisation au cloaque original, et cette pulsion originelle qui détruit peu à peu celui qui la subit.

En vérité, il n'y a que deux « purs » cinéastes naturalistes : Stroheim et Tod Browning, curieusement classé dans les maîtres du fantastique et de l'horreur, alors que presque tous ses films, y compris



La Monstrueuse parade, de Tod Browning (1932).



Erich von Stroheim durant le tournage des Rapaces (1925).



le justement célèbre *Freaks* (*La monstreuse parade*, 1932), possèdent tous les caractères du naturalisme.

La tendance au mélodrame

Comme on le voit, chez Loach, on est loin de ces univers. Il est davantage un réaliste tiraillé entre une tendance documentaire proche du reportage, avec une préférence marquée pour la fragmentation narrative, des petites vignettes qui, en s'accumulant, créent du sens. Et puis dans d'autres films, mais aussi parfois dans les mêmes, dans *Kes* notamment, mais surtout dans *Raining Stones*, il exprime une tendance au mélodrame au sens le plus émotionnel, mais aussi le plus romanesque du terme.

C'est en jouant de ces émotions « primaires » du mélodrame que Loach nous touche le plus et fait les films qui restent le plus longtemps dans nos mémoires. C'est un paradoxe, car ce qui l'a fait remarquer dès les années 60, c'est le dépouillement de ses mises en scène et la manière dont il cassait le récit et l'identification pour faire des portraits cliniques de la société anglaise. S'il abandonnait cette caractéristique essentielle au profit d'histoires plus « racontables » et de personnages plus « abordables » auxquels on pourrait davantage s'identifier, il ressemblerait au tout venant des cinéastes à la mode hollywoodiens, parfois talentueux mais conventionnels.

Chez Loach, cette influence certaine se mêle intimement à celle de D. H. Lawrence qui mit, au centre de son œuvre, la classe prolétarienne, notamment les mineurs, et qui fut, comme Dickens, un héritier des revendications ouvrières. Mais chez Lawrence, aucune trace de mélodrame. À la place, un panthéisme très charnel qui met la sexualité des êtres (sous un biais très sensuel car chez lui la sexualité n'est pas une « pratique » en soi, elle est la plateforme où se jouent les sentiments d'êtres appartenant souvent à des classes différentes pour ne pas dire opposées et donc en désirance réciproque d'une altérité) en avant-plan et qui s'inscrit dans le courant

naturaliste, à la nuance près que chez Lawrence, la pulsion est libératrice, adhésion au monde de la nature.

Kes est précisément le film de Loach où ces deux influences se croisent dans un équilibre constant. L'aspect mélodramatique est présent, mais l'influence de Dickens y est surtout sensible dans la peinture du milieu social, très défavorisé. Chez lui, la pudeur le dispute à la violence, la distance à l'affect, le constat à la révolte. Mais la tendance mélodramatique l'emporte sur la tentation naturaliste, car le « message » des mélodrames est que le monde pourrait être différent, que les hommes peuvent changer par des prises de conscience et que la société peut être au service des hommes, à condition d'en changer les règles du jeu. On retrouve ces « ingrédients » dans les plus beaux mélodrames : *Les Lumières de la Ville* de Chaplin (*City Lights*, 1931), *Rocco et ses Frères* de Visconti (*Rocco e i suoi Fratelli*, 1960), *Le Mirage de la Vie* de Douglas Sirk (*Imitation of Life*, 1959).

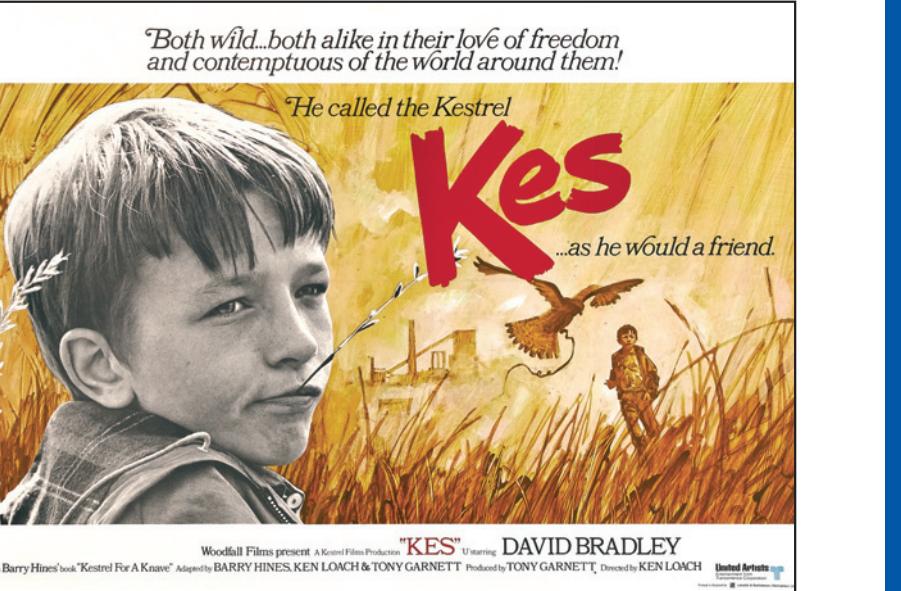
Dans le naturalisme, au contraire, le monde est prédéterminé, statique, circulaire et le monde social ne fait qu'exprimer à grande échelle, l'échec de l'humanité, viciée dans son essence même et condamnée à retourner au cloaque originel d'où elle est sortie, d'aller à sa perte.

Or, même si les films de Loach témoignent d'un certain désespoir social, il y sourd toujours un espoir utopique en un monde meilleur qui galvanise ses personnages, même les plus démunis, même ceux qui sont en pleine détresse, des personnages en survie qui pourraient simplement accéder à la vie.



Rocco et ses Frères de Visconti (1960).

PISTES DE TRAVAIL



SYNOPSIS

Billy, un préadolescent, vit dans une petite ville du Yorkshire, avec sa mère, Mme Casper, abandonnée par son mari et en quête d'un nouveau compagnon dans les bars de la ville, et Jud, son demi-frère bâtard, mineur de fond et joueur aux courses. Billy, élève rêveur, vendeur de journaux occasionnel, voleur à ses heures et solitaire toujours, découvre un jeune faucon dans un nid. Fasciné par cet oiseau sauvage, il vole un livre sur la fauconnerie et entreprend d'apprivoiser et de dresser l'animal qu'il baptise "Kes" (diminutif de *kestrel*, faucon crècerelle en anglais).

Farthing, le seul de ses professeurs à faire preuve d'une réelle sensibilité et à ne pas considérer les élèves simplement comme de futurs ouvriers qu'il s'agit juste de préparer à la vie active, découvre la passion de son élève et lui demande de faire un exposé sur sa pratique. L'exposé suscite l'intérêt, réel pour une fois, de ses camarades.

Chargé par son demi-frère d'aller parler sur deux chevaux, il décide, après qu'un parieur lui eut dit que ces chevaux n'avaient aucune chance, de garder l'argent et d'acheter à la place des frites pour lui et de la nourriture pour Kes. Mais les chevaux de Jud gagnent la course. Jud, furieux en découvrant qu'il n'aura rien, vient trouver son frère à l'école. Billy lui échappe en se cachant. Après un court entretien avec un conseiller d'orientation du bureau de placement, le garçon court vers la cabane où il a placé son rapace. L'oiseau n'est plus là. Il le cherche en vain. Il court à la maison où Jud et sa mère lui reprochent de ne pas avoir parié. Comptenant que son frère s'est vengé, il se jette sur lui, éclate en sanglots et retrouve le cadavre de Kes dans une poubelle. Après l'avoir nettoyé, il enterre l'oiseau dans un sous-bois, avec la même expression atone qu'il avait au début du film.

Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

<http://www.crac.asso.fr/image>

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par :
Centre National de la Cinématographie

Ce dossier a été rédigé par :
Stéphan Kresinski, scénariste, réalisateur, lecteur de projets, critique.

Les textes sont la propriété du CNC.

Photos : © Kestrel Films, Woodfall Film Productions.

Remerciements :
Carlotta Films
Nasrine Ménard de Chardon
et Michel Fredet (Docamlab Films).

Directeur de la rédaction :
Joël Magny

Rédacteur en chef :
Michel Cyprien

Conception graphique :
Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

Impression :
I.M.E.
3 rue de l'Industrie – B.P. 17
25112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication :
Joël Magny
Idoine production
8 rue du faubourg Poissonnière
75010 – Paris
idoineproduction@orange.fr

Achevé d'imprimer : décembre 2007

FICTION ET « STYLE » DOCUMENTAIRE

- Pourquoi dit-on que Ken Loach a un style documentaire ? Peut-on prétendre qu'il existe "un" style documentaire, comme on dit de certaines œuvres que "c'est de la BD" pour spécifier leur caractère primaire, alors que des BD comme "Tintin", "l'Incal" ou "Corto Maltese" sont bien plus sophistiquées et complexes que beaucoup de romans contemporains ?
- Comparer des œuvres d'époque et style très différents, comme *L'Homme d'Aran* (1934) de Robert Flaherty, et *Une Vie Humble* (1997) d'Alexandre Sokourov. La réactivation par Flaherty de méthodes de pêche abandonnées depuis longtemps s'apparente-t-elle à une recréation documentaire, ou à un "mensonge" fictionnel ? La subjectivité romanesque et le style très composé de Sokourov s'apparentent-ils à ce qu'on entend par "documentaire" ?
- Quand on parle de style documentaire, ne parle-t-on pas plutôt de reportage ? Mais le style de Loach est-il vraiment proche du reportage, alors qu'il fait très peu de caméras portées et qu'il évite les plans "tremblés" qui font "vrai" ?



LES PERSONNAGES

- Au sein de la famille de Billy, définir la place de chacun des trois membres.
- Que manque-t-il à Billy dans cette famille pour avoir un équilibre qui lui permettrait de progresser dans sa vie ? Billy est "désaffecté" dans les deux sens du terme. Il manque d'affection au sein de sa famille, mais il ne sait pas que faire de sa vie. En quoi, pour Billy, le fait de lire des BD médiocres et d'élever un faucon sont une manière d'échapper au réel ? En quoi cependant ces deux échappatoires sont-elles différentes ?
- Définir l'attitude de Jud envers Billy et envers sa mère ? Qu'est-ce que cela veut dire d'être un bâtard ? Dans les familles recomposées d'aujourd'hui, ce terme péjoratif a-t-il encore un sens ? Jud est-il odieux et méchant ou peut-on lui donner des circonstances atténuantes ?
- La mère remplit-elle son rôle au sein de sa famille où le père est absent ? Quelles sont les aspirations de cette femme ? Comment définir sa relation avec son nouveau "boy friend", que Jud provoque et dont il se moque au pub ?



ENSEIGNEMENT(S)

- Que penser de la manière dont est montré l'enseignement dans *Kes* ? Est-ce caricatural ou sa vision est-elle honnête ?
- Cet enseignement est-il d'actualité ou appartient-il à un autre temps ou à une autre culture ?
- Que penser de l'exposé que fait Billy sur le dressage de Kes ? Pourquoi suscite-t-il l'intérêt chez les autres élèves ?
- L'attitude de M. Farthing, le professeur, paraît-elle juste, démagogique ou déplacée ? Serait-il possible, à travers le panel d'attitudes des membres du corps enseignant présenté dans *Kes*, de définir un enseignement "idéal" ou une pédagogie qui touche juste ?



L'ENFANT ET L'ANIMAL

- Sur quoi repose la connivence presque "naturelle" entre enfants et animaux, au point que, même un peu chahutés par des enfants en bas âge, des chats ou des chiens ne se montrent pas agressifs, sauf très rares exceptions que relatent les faits divers ?
- En quoi les animaux peuvent-ils être pour les enfants un facteur équilibrant, enrichissant et un relais affectif différent de celui que leur proposent leurs parents ?
- Quelle dimension supplémentaire existe-t-il dans la relation entre Billy et Kes ?
- Pourquoi le processus d'éduquer un animal ou un être humain, implique-t-il nécessairement de s'éduquer soi-même au préalable ?

