

Samedi Soir, Dimanche matin



Titre original : SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING. Réalisation: KAREL REISZ. Scénario : ALAN SILLITOE d'après son roman éponyme. Produit par: TONY RICHARDSON, HARRY SALTZMAN. Photographie : FREDDIE FRANCIS. Montage : SETH HOLT. Musique : JOHN DANKWORTH. Société de production ; WOODFALL FILM PRODUCTIONS. Distribué par : BRYANSTON FILMS (UK) et CONTINENTAL DISTRIBUTING (USA). Sortie : 27 octobre 1960 (UK), 3 avril 1961 (US). Durée : 89 minutes. Budget estimé : entre 100,000 L et 116.848 L. Box office : plus de 400,000L (UK). Distribution : ALBERT FINNEY, SHIRLEY ANNE FIELD, RACHEL ROBERTS, HYLDA BAKER, NORMAN ROSSINGTON, BRYAN PRINGLE, ROBERT CAWDRON, EDNA MORRIS, ELSIE WAGSTAFF, FRANK PETTITT, AVIS BUNNAGE, COLIN BLAKELY, IRENE RICHMOND, LOUISE DUNN, ANNE BLAKE, PETER MADDEN, CAMERON HALL, ALISTER WILLIAMSON, PETER SALLIS, JACK SMETHURST.

Karel Reisz (1926-2002)



Né le 21 janvier à Ostrava en ex Tchécoslovaquie et mort le 25 novembre 2002 à Londres, Karel Reisz est un réalisateur, producteur, metteur en scène et théoricien du cinéma. Il est considéré comme l'un des plus importants cinéastes britanniques des années 60 pour avoir apporté au cinéma anglo-saxon des ambitions sociales sur un ton revendicatif tout en répondant aux exigences artistiques en sachant conserver un style accessible au grand public.

Né d'un père avocat de confession juive, il est l'un des 669 enfants rescapés par l'opération humanitaire *Kindertransport*. Neuf mois avant la seconde guerre mondiale et l'invasion du territoire par la Wehrmacht, Sir Nicolas Winton, un courtier britannique, fit immigrer en Angleterre les enfants dont les parents avaient été déportés.

Reisz débarque sur le territoire britannique en 1938. Âgé de douze ans, il dira avoir fait tout ce qu'il pouvait pour apprendre l'anglais et éradiquer définitivement son accent étranger. Il fait ses études au *Leighton Park School*, un établissement Quaker fréquenté, entre autres, par David Lean. Il rejoint ensuite, peu avant la fin de la Seconde Guerre mondiale, la section Tchécoslovaque de la *Royal Air Force*. Lorsque le conflit prend fin, Reisz apprend la mort de ses parents à Auschwitz. Ce traumatisme nourrira ses œuvres et ses engagements futurs.

Après 1945, Reisz étudie la biologie à l'université de Cambridge. Il rencontre Lindsay Anderson (1923-1994) dans un bus en allant à la BFI (*British Film Institute*, l'équivalent de la *Cinémathèque* française). Reisz se rend à la BFI pour compléter ses recherches sur un livre qu'il est en train d'écrire *The Technique of Film Editing (La Technique du montage cinématographique)* qui sera publié en 1953. Anderson, lui, s'y rend pour visionner *Le Cheval de fer* de John Ford (1924). Très vite, cette passion partagée pour le cinéma les rapproche.

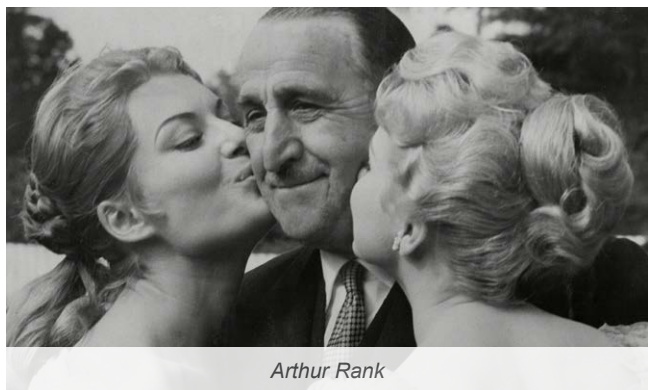
En 1947, Anderson, Reisz, le scénariste et auteur

Gavin Lambert, la critique Penelope Houston fondent la revue cinématographique influente *Sequence* (1947-1952). Ils publieront 14 numéros entre 1947 et 1952 dans lesquels ils développeront un regard sur l'industrie et la création cinématographique. Ils

promouvent des auteurs engagés comme Jean Vigo, Jacques Prévert ou encore John Ford. Par la suite, Reisz et d'autres écriront également pour la revue cinématographique de la BFI *Sight and Sound*.

Histoire du cinéma britannique : état des lieux sur le cinéma des années 50

À l'image de la Nouvelle Vague française qui critiquait un cinéma dit de « qualité » dans les pages de sa revue *Les Cahiers du Cinéma* dans les années 50 en France, les auteurs de *Sequence* ne sont pas tendres avec la production cinématographique britannique.



Arthur Rank

Et pour cause, les espoirs et la flambée créatrice qui avaient habité le cinéma britannique durant la Seconde Guerre Mondiale et à la fin de celle-ci redescendent comme un soufflé. Entre 1949 et 1960, la fréquentation des cinémas baisse. Les productions américaines reviennent en force sur les écrans nationaux et le marché britannique se fragilise. Arthur Rank, à la tête de la *Rank Organisation* et son bras droit, John Davis, règnent sans partage sur l'industrie nationale puisqu'ils possèdent les moyens de productions et les circuits de salles. Rank a besoin de « produits » pour ses écrans et, lui qui avait su à un moment laisser carte blanche à des réalisateurs comme Michael Powell, renonce maintenant à laisser librement les artistes réaliser des films. Dans ce contexte étriqué du marché cinématographique, l'heure n'est plus à la prise de risques. Le cinéma des années 50 prône le respect des hiérarchies, des valeurs établies, un progrès social modéré et des passions raisonnables.



Dans ce paysage cinématographique morne où les films ressemblent de plus en plus aux « téléphones blancs » de l'Italie fasciste, quelques productions sortent du lot. C'est le cas des comédies *Ealing* qui reflètent l'état d'esprit des anglais après la Seconde Guerre Mondiale. Dans un pays fatigué par les

restrictions et l'effort de guerre, l'heure n'est pas encore au cynisme. Des réalisateurs comme Alexander Mackendrick (*Whisky à gogo !*, 1949 / *L'homme au complet blanc*, 1951) ou Charles Crichton (*De l'or en barre*, 1951 / *Tortillard pour Titfield*, 1953) réalisent des classiques du cinéma britannique avant la fermeture des studios *Ealing* en 1957, après son rachat par la BBC en 1955.



Les années 50 sont également celles où fleurit le cinéma fantastique en Angleterre. Sous la direction de James Enrique Carreras, le studio *Hammer Film Productions* fondé en 1934 et installé à Bray réalise une série de films inspirés par la tradition des romans gothiques. Avec ses vedettes « maison » comme les acteurs Peter Cushing, Christopher Lee et le réalisateur Terence Fisher, le studio atteindra une certaine notoriété auprès d'un public américain et de plusieurs générations de cinéphiles disséminés un



Christopher Lee

peu partout dans le monde. Entre 1955 et la fin des années 60, le studio vit son âge d'or avec des films comme *Frankenstein s'est échappé* (Fisher, 1957) ou *Le Cauchemar de Dracula* (Fisher, 1958). Atrocités physiques, morales ironiques, sensualité, sang, nostalgie de l'époque victorienne font le succès du studio de production.

Cependant, comme en France, c'est sous l'impulsion d'un groupe de jeunes critiques cinématographiques que le cinéma britannique va se renouveler et rejoindre à la fin des années 50. Le mouvement du *Free cinéma* débarque sur la scène cinématographique britannique avec ses figures de proues : Karel Reisz, Lindsay Anderson et Tony Richardson.

Le Free Cinema : 1956-1959

Après la Seconde Guerre Mondiale et à la surprise générale, c'est le gouvernement travailliste de Clément Attlee qui prend la tête du pays (du 26 juillet 1945 au 26 octobre 1951). Il s'agit ici du premier gouvernement bénéficiant de la majorité absolue à la chambre des communes que parvient à constituer le parti travailliste. Le gouvernement entame de grands chantiers et révolutionne le pays sur le modèle de l'Etat providence : mise en place d'un service national de santé (National Health Service, 1948), nationalisation d'entreprises, décolonisation... D'un point de vue cinématographique, *Le rapport Radcliff* de 1948 fait part de l'inquiétude quant au monopole de Rank sur l'industrie britannique. Le rapport s'inquiète également de la force du cinéma américain qu'il tente de contrecarrer en augmentant taxes et quotas... malgré les efforts du gouvernement, celui-ci n'y parvient pas. Néanmoins, certaines mesures aidant à la production cinématographique nationale fonctionnent, comme la taxe sur le prix du ticket d'entrée (sur le modèle français) qui est ensuite réinjectée dans la création et la production de films anglais. De plus, le rapport recommande le développement d'un cinéma artistique et restructure le *National Film Theatre* (ancien nom du *British Film Institute*). Des fonds d'aide à la création voient le jour et donneront ainsi un premier coup de pouce aux jeunes réalisateurs britanniques.

Le 5 février 1956, Karel Reisz, qui travaille depuis 3 ans en tant que programmateur pour le *National Film Theatre/BFI* présente un programme de trois courts métrages intitulé *Free Cinema*.

Dans les tracts, distribués durant la séance, les membres du *Free Cinema* (trad : cinéma libre) déclarent : « Ces films sont libres en ce sens que leurs affirmations sont entièrement personnelles. Aucun film n'est trop personnel. La plupart de ces films ont été produits en dehors du cadre de l'industrie cinématographique. Ce qui veut dire que les réalisateurs ont pu exprimer leur propre point de vue, parfois inhabituel, sans l'obligation de souscrire aux conventions techniques ou sociales généralement imposées aux œuvres commerciales. ». L'expression « *Free cinema* » fait mouche et restera dans l'histoire du cinéma britannique. Ce premier programme est constitué de trois courts-métrages :



***Together*,**

Lorenza Mazzetti, 1953, 50min

Lorenza Mazzetti (1927-2020) est une réalisatrice, auteure et peintre italienne. Alors que sa mère meurt peu après sa

naissance, Mazzetti est élevée par son oncle Robert Einstein (cousin du Prix Nobel Albert Einstein) en Toscane. En 1944, sa tante et ses deux cousines sont exécutées au domicile par un commando SS. Son oncle, se suicide peu après en 1945. Lorenza Mazzetti sera toute sa vie hanté par ce traumatisme. Elle étudie à l'université de Rome avant de partir pour Londres à la *Slade School of Fine Art*. Serveuse, dessinatrice, elle emprunte le matériel de l'*University College of London Union Film Society* et réalise son premier court-métrage *K*, inspiré par *La Métamorphose* de Kafka. La *BFI*, impressionnée, propose de financer à travers une bourse un autre court-métrage : *Together*.



Together évoque la vie de deux handicapés sourds-muets dans l'East End. Le Londres de ce film est encore marqué par les destructions de la guerre et la pauvreté. Ce film a petit budget, en noir et blanc, est une fiction à l'esthétique documentaire. On peut facilement y lire l'influence du Néoréalisme italien d'après guerre (Roberto Rossellini, Vittorio De Sica) : le film aborde des thèmes sociaux contemporains, il est filmé en extérieur, met en exergue la poésie du quotidien. Ce film réaliste, métaphore de la condition humaine, montre le drame de la violence ordinaire, son absurdité. En 1956, le film de Mazzetti reçoit un prix spécial du Festival de Cannes.

***O Dreamland*,**

Lindsay Anderson, 1953, 11min



Lindsay Anderson (1923-1994) est un britannique d'ascendance écossaise né en Indes britanniques. Fils d'un officier de la marine britannique, il fait ses études dans un collège anglican pour enfants de fonctionnaires et militaires. Il étudie ensuite la littérature à Oxford, est cryptographe pour les services de renseignements à Delhi pendant la

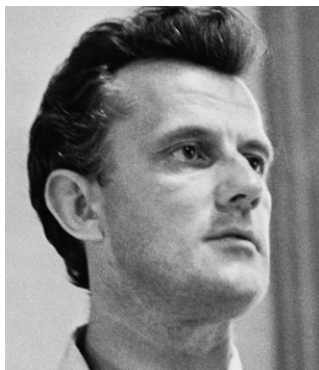
Seconde Guerre Mondiale. Passionné par John Ford et le cinéma il fonde la revue *Sequence* avec Reisz.



Dans ce premier court-métrage documentaire *O Dreamland*, Anderson fait la description sarcastique d'un dimanche ordinaire dans un « amusement Park » sur la plage populaire de Margate. Notre visite est ponctuée par le rire mécanique d'un mannequin. On y voit des machines à sous, un musée des horreurs avec Jeanne d'Arc au bûcher ou encore l'exécution des espions Rosenberg. Les gens mangent du fish and chips tout en observant les animaux captifs du zoo. Le film se ferme sur la traditionnelle averse de chapeaux en papier avant le triste retour au foyer le dimanche soir.

***Momma Don't Allow*,**

Tony Richardson, Karel Reisz, 1956, 22min



Tony Richardson (1928-1991) est le fils d'Elsie Evans (Campion) et de Clarence Albert Richardson, chimiste. Tony Richardson étudie les lettres au *Wadham College* de l'université d'Oxford avant de collaborer, comme critique, à la revue cinématographique *Sequence*, spécialisée dans le cinéma d'auteur

engagé. Il y rencontre Karel Reisz avec qui il se lie d'amitié et réalise ce court-métrage.



Momma Don't Allow

Momma Don't Allow est la description d'une soirée à travers une bande de jeunes issus de la classe ouvrière. On y trouve la description d'un club de jazz fréquenté par les « prolos » du nord de Londres. On aperçoit également des bribes de la journée de travail de certains d'entre eux : une assistante dentiste, un garçon de boucher, un homme de ménage dans

les wagons d'un train. Le club de jazz devient ici le lieu d'une liberté relative et d'une expérience sociale en dehors du cadre familial. Un lieu de rencontre garçons/filles illustré par la rupture, puis réconciliation d'un couple.

Si pour notre époque, valoriser les loisirs de la jeune génération dans un film peut sembler banal, à l'époque il s'agit d'une révolution très originale. La musique jazz représente ici une forme de culture pour les jeunes dans une Angleterre où les Beatles n'ont pas encore inventé la musique « pop ».

Karel Reisz se souvient de ce premier programme en 2001 dans un article du *Sight and Sound* : « *Il y avait foule ! On a refusé du monde ! Nous voulions surtout montrer que l'industrie cinématographique britannique se croyait encore dans les années 1930-1940 et n'avait pas conscience du changement rapide de la société. Nos films n'étaient pas reconnus par une profession verrouillée par les studios et les syndicats. C'était des films de festival : ils n'ont pas eu de carrière commerciale. Nous avons à peu près la même argumentation que Truffaut : le cinéma sera sauvé par des « amateurs » ! La véritable importance de Free Cinema est venue par la suite, avec les longs-métrages qui, eux, ont été vus par le grand public.* »



Grisby, Enginemen, 1959

Face au succès de ce programme, les réalisateurs en organisent d'autres. En tout il y aura, entre 1956 et 1959 six programmes. D'autres courts-métrages de réalisateurs britanniques sont diffusés comme ceux de Michael Grisby ou Norman McLaren. On y trouve également la nouvelle école polonaise avec

Roman Polanski et Walerian Borowczyk ou la nouvelle vague française avec *Le Beau Serge* de Claude Chabrol, *Les Mistons* de François Truffaut ou encore *Le Sang des bêtes* de Georges Franju.

Œuvres d'auteurs engagés, ces programmes sont le reflet d'une prise de conscience du lien existant entre Art et Société. Même si ces films sont diffusés dans de petits cercles de spécialistes, artistes et festivaliers, ils restent importants pour la nouveauté qu'ils insufflent dans le cinéma britannique. Dans un pamphlet de 1956, Anderson déclare « *Dans un climat aussi habituellement conventionnel et morne, qui le plus souvent celui du cinéma britannique, tout signe de vitalité ou de réaction contre la norme à son importance.* »

Le renouveau du cinéma britannique n'est pas apolitique. Le Grand maître penseur du Free Cinema est Humphrey Jennings (1907-1950), un réalisateur de l'école documentaire de Grierson. John Grierson (1898-1972) est un réalisateur et théoricien du cinéma, le premier à avoir utilisé le terme « documentaire » en étudiant, en 1926, l'œuvre de Robert Flaherty dont il disait que le film avait « valeur de document ». Les jeunes réalisateurs du *Free Cinema*, héritiers de Grierson, se démarquent cependant de son école documentaire des années 30 qui faisait majoritairement de la propagande pour les mouvements radicaux de gauche.



Humphrey Jennings (1907-1950)

En ces temps de guerre froide, avec le maccarthysme aux États-Unis et la révélation des horreurs perpétrées par l'Union Soviétique sous le régime communiste de Staline, la social-démocratie est le nouvel espoir de la jeunesse de gauche. La position politique de ces jeunes du *Free cinema* s'apparente à celle de la Fabian Society (Société fabienne, club politique fondé en 1884), qui incorpore des éléments du socialisme dans une économie capitaliste et libérale.



Spare Time

Les réalisateurs du *Free Cinema* s'identifiaient davantage à leur mentor, Humphrey Jennings, « poète documentaire » ayant réalisé notamment *Spare Time* (1939), un documentaire de 15 minutes montrant comment la classe ouvrière dépense son temps libre dans les années 30. Ce documentaire ne contient pas de voix off. Pour les réalisateurs du *Free Cinema*, Jennings filme avant tout ces gens dans leur individualité et non comme représentant de leur classe sociale. L'œuvre de Jennings est prolifique jusqu'à sa mort prématurée, à l'âge de 50 ans, lorsqu'il tombe d'une falaise lors d'un repérage pour un tournage en Grèce.

Le documentaire de 15 minutes montrant comment la classe ouvrière dépense son temps libre dans les années 30. Ce documentaire ne contient pas de voix off. Pour les réalisateurs du *Free Cinema*, Jennings filme avant tout ces gens dans leur individualité et non comme représentant de leur classe sociale. L'œuvre de Jennings est prolifique jusqu'à sa mort prématurée, à l'âge de 50 ans, lorsqu'il tombe d'une falaise lors d'un repérage pour un tournage en Grèce.

Les réalisateurs du *Free Cinema* réalisent ensuite d'autres documentaires. Karel Reisz, qui travaille désormais comme directeur de la section cinématographique de l'entreprise *Ford Motor Company* parvient à faire sponsoriser des courts-métrages dont *Every Day Except Christmas* de Lindsay Anderson (1957) et *We are The Lambeth Boys*, réalisé par Reisz (1959).



We are the Lambeth Boys

We Are the Lambeth Boys bénéficie de la technologie du son synchrone permettant d'enregistrer le son en direct. Karel Reisz suit un groupe de jeunes ouvriers durant un week end. On écoute leurs discussions tandis qu'ils dansent sur du jazz dans un club au Sud de Londres, dégustent du fish and chips, jouent au cricket. Ce film reçoit le Prix du festival du court-métrage de Tours en 1959. Malgré les prix remportés, Ford décide de stopper le sponsor. La BFI, elle, informe les jeunes réalisateurs qu'ils ne peuvent plus compter sur elle pour diffuser les programmes. Selon Lindsay Anderson, le contenu était trop politique dans ce pays gouverné par les conservateurs depuis 1951.

Dans une interview de 1979 avec Jean Grissolange pour le n°122 de *Jeune cinéma*, Karel Reisz se défend d'une trop grande radicalité politique : « C'était une époque où, dans le cinéma britannique, l'intrigue concernait les classes supérieures et la classe moyenne, tandis que la classe ouvrière fournissait soit les comparses comiques, soit les méchants.

Notre groupe, bien entendu, voyait les choses tout autrement. Cependant, je ne voudrais pas parler de ces films comme de films polémiques. Je ne crois pas qu'ils l'étaient. Ce que nous avons essayé de faire, ce fut de nous ouvrir à une réalité authentique de l'Angleterre, telle qu'elle était à cette époque. Si l'on gardait les yeux ouverts sur cette réalité, inévitablement on prenait conscience des phénomènes de classes sociales. Pas nécessairement sous un angle contestataire ou radical, je veux dire que ces films du *Free Cinema*, étaient, politiquement parlant, très modérés. »

En 1959, un tract *Free Cinema* déclare :

« **Free Cinema is dead, long live Free Cinema !** ».

..... Du *Free cinéma* à la “ *Brisith New Wave* ”

C'est au théâtre que l'équipe du *Free Cinema* va trouver sa source d'inspiration. Tony Richardson, qui travaille au *Theatre Royal Court* de Londres met en scène deux pièces du jeune auteur John Osborne. Il s'agit du *Cabotin* (*The Entertainer*, 1957) avec Laurence Olivier et *La Paix du dimanche* (*Look Back in Anger*, 1956) avec Richard Burton.

John Osborne est un auteur du mouvement qualifié par les critiques des « *Angry Young Men* » (trad : les jeunes hommes en colère). Cette expression utilisée par Leslie Paul en 1951 fut attribuée à ces jeunes auteurs apparus dans les années 50 qui utilisaient un réalisme abrupt, des personnages de la classe ouvrière et qui abordaient des thématiques tabous (sexualité, contraception, avortement) contrastant avec l'idéalisme de la période précédente. Lors de la première de la pièce *La Paix du dimanche* en mai 1956, la légende dit que le public est stupéfait par la présence d'un fer à repasser sur la scène. Le succès de ces pièces est tel que Tony Richardson décide de fonder *Woodfall Film Productions* (1956-1986) avec John Osborne et le producteur Harry Saltzman (plus

connu pour avoir produit les neufs premiers James Bond au cinéma).



Look Back in Anger, Richardson, 1958

Les films adaptés de ces pièces, *Look Back in Anger*, 1959 et *Le Cabotin*, 1960 rencontrent un fort succès commercial en attirant un public alors insoupçonné. Richardson va alors produire les films de ses comparses et c'est avec *Samedi soir, Dimanche matin* de Karel Reisz (1960) que la *British New Wave* (trad : La nouvelle vague britannique) va connaître son apogée.

..... *Samedi soir, dimanche matin* : Genèse

Samedi soir, dimanche matin est une adaptation cinématographique du livre éponyme écrit par l'un des auteurs catalogués comme l'un de ces « *Angry young man* » : Alan Sillitoe.



Alan Sillitoe

Alan Sillitoe (1928-2010) est un auteur né à Nottingham de parents ouvriers. Son père travaillait dans une usine de vélos, la Raleigh Bicycle Company. Durant la Seconde Guerre Mondiale, Sillitoe s'engage dans la Royal Air Force. Il est posté en Malaisie où il contracte la tuberculose. Pendant son hospitalisation, il

développe le goût de la lecture et de l'écriture. En 1955, alors qu'il est en Espagne avec sa compagne, la poétesse américaine Ruth Fainlight, il commence à travailler à son premier roman *Samedi Soir, Dimanche Matin* qui est publié en 1958. Lorsque le roman sort, il s'inscrit dans la veine des préoccupations des réalisateurs du *Free Cinema*. Tout comme les œuvres des « *Angry Young Men* » comme Osborne ou Shelagh Delaney, Sillitoe nous présente un héros issu de la classe ouvrière, jeune et habitant le Nord de l'Angleterre. Le livre de Sillitoe se vendra surtout après la sortie du film en 1960.

Woodfall Film Productions achète les droits du roman de Sillitoe pour 2000 Livres. La société trouve divers financements dont la société de distribution *Bryanston* qui finance à hauteur de 80 000£ et le club de foot de Nottingham (NFFC) qui verse environ 28 000 £. En tout, le film bénéficie d'un budget d'environ 116 000£. C'est Alan Sillitoe lui-même qui adapte son roman en scénario. Le film sera un véritable succès en rapportant plus de 400,000£ au Box office.

Le film est tourné à Nottingham, ville où a grandi l'auteur. L'une des maisons visibles dans le film est celle d'Alan Sillitoe. Les scènes d'usine sont tournées dans celle où l'auteur a travaillé pour fabriquer des obus et autres artilleries durant une partie de la guerre. Au moment du tournage, cette usine était possédée par la Raleigh bicycle Company, entreprise pour laquelle travaillait le père de Sillitoe. Deux jours de tournages et 3500£ supplémentaires furent nécessaire pour terminer le film car tourner dans l'usine c'était avéré plus compliqué que prévu. Les scènes d'intérieurs sont tournées aux studios Twickenham, près de Londres.

Le film est produit par Tony Richardson et Harry Saltzman. Saltzman décide de faire appel pour la photographie à Freddie Francis (1917-2007), un technicien confirmé ayant travaillé aux cotés de Jack Cardiff afin d'appuyer Karel Reisz qui n'a jamais réalisé de long-métrage avant celui-ci. Freddie Francis est aujourd'hui connu principalement pour sa collaboration

avec David Lynch (*Elephant Man*, 1980 / *Dune*, 1984 / *The Straight Story*, 1999), mais il avait également travaillé sur *Room At the Top* de Jack Clayton (1959), l'un des films annonciateurs de cette Nouvelle Vague britannique.

La musique du film est de Jack Dankworth (1927-2010), un compositeur de Jazz anglais, saxophoniste et clarinettiste qui collaborera à nouveau avec Reisz pour un autre film appartenant à la Nouvelle Vague Britannique : *Morgan*, 1966. Au montage on retrouve Seth Holt (1923-1971) qui avait déjà monté des films d'Alexander Mackendrick et de Charles Crichton.



Pour le rôle principal d'Arthur Seaton, Harry Saltzman pensait à Peter O'Toole. C'est finalement à Albert Finney (1936-2019) que revient le rôle principal. Fils d'un bookmaker, Albert Finney étudie au Collège Salford où il joue dans 15 pièces de théâtre. Il entre avec une bourse à l'*Académie Royale d'Art Dramatique* de Londres où il se fait remarquer comme acteur Shakespearien. Il débute sur la scène en tant que professionnel en 1956 à Birmingham en jouant dans diverses pièces de Shakespeare (*Jules César*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Henri V...*). Il est très vite remarqué par le monstre sacré Charles Laughton qui le fait débiter à Londres dans la pièce *The Party*. Il obtient ensuite un petit rôle dans la pièce de Richardson *Le Cabotin* aux côtés de Laurence Olivier et fait ses premiers pas sur grand écran en conservant son rôle pour l'adaptation cinématographique de la pièce. Mais c'est avec *Samedi soir, Dimanche matin* qu'Albert Finney connaît la notoriété en jouant le rôle d'Arthur Seaton qui le positionne comme le Marlon Brando/James Dean britannique. Acteur hors norme, Seaton refuse

en 1961 le rôle de Lawrence d'Arabie pour diriger une troupe théâtrale à Glasgow. En 1962, il tourne dans *Tom Jones* (1963) de Richardson, film qui lui vaut sa première nomination aux Oscars. Il joue également dans *La Force des ténèbres* (1964) de Reisz. Figure du *Swinging London*, il réalise *Charlie Bubbles*, un autoportrait critique et parodique aux côtés de la jeune Liza Minnelli. Fidèle aux réalisateurs du *Free Cinema*, l'acteur est l'un des fondateurs de la compagnie de production *Memorial Enterprises* qui produira *If...* (1968) et *Le Meilleur des mondes possible* (1973) de Lindsay Anderson avec Malcolm McDowell. La société de production lancera également des cinéastes prometteurs comme Stephen Frears ou encore Mike Leigh. Après une pause pour se consacrer au théâtre, il revient sur le grand écran en 1974 pour incarner Hercule Poirot dans *Le Crime de l'Orient-Express* de Lumet (1974) où il retrouve l'actrice Rachel Roberts. Acteur prolifique il jouera dans une pléthore de films (*Erin Brockovich*, 2000 / *Big Fish*, 2003 / *Skyfall*, 2012) jusqu'à sa mort causée par une courte maladie en 2019.



Au casting, on retrouve également l'actrice Rachel Roberts (1927-1980) qui incarne Brenda après que l'actrice Diana Dors eut décliné le rôle. Fille d'un pasteur baptiste, elle obtient également son diplôme à l'*Académie Royale d'Art Dramatique* de Londres. Elle joue alors dans

les pièces de théâtre à Swansea et Stratford. Actrice marquante de la Nouvelle Vague Britannique (*Samedi soir, dimanche Matin*, *Le prix d'un homme*, Anderson, 1963), elle se marie à l'acteur britannique Rex Harrison, et part vivre à Hollywood. Après leur séparation en 1969, Rachel Roberts sombre dans l'alcool et les médicaments. Malgré une carrière prolifique dans les années 70 (dont *Yanks*, 1979, de John Schlesinger qui lui vaut le BAFTA pour la meilleure actrice dans un second rôle), l'état psychologique de l'actrice ne s'améliore pas et celle-ci se suicide à l'âge de 53 ans en ingérant des médicaments et de l'herbicide.

..... **Samedi Soir, Dimanche Matin , 1960**

Samedi Soir et Dimanche matin raconte l'histoire d'Arthur Seaton, un jeune homme en colère incarné à l'écran avec fougue par Albert Finney. La vie d'Arthur se partage entre les semaines moroses où il travaille à l'usine et le week-end où il dépense son salaire pour boire et s'amuser aux côtés de ses conquêtes féminines. Arthur n'en fait qu'à sa tête pour s'évader

du Nottingham grisâtre. C'est un jeune homme impulsif, imprévisible, un grand enfant qui n'hésite pas à jouer des mauvais tours à ses congénères comme placer un rat mort au poste d'une collègue d'usine ou encore tirer au fusil sur sa voisine.

Arthur vit au jour le jour et considère le mariage, aboutissement logique de tous les jeunes de son âge,

comme une prison. Il incarne cette Angleterre d'après-guerre, résignée et sans perspectives. Arthur se pose en contraste avec la génération précédente qui, ayant connu la guerre et les privations, se contente d'un travail répétitif et de la télévision comme distraction. Arthur, ne se retrouve pas dans cette résignation. Il n'aspire pas à la vie rangée et étriquée que lui promet un avenir fortement limité par la classe sociale à laquelle il appartient.

Pourtant, l'état se ressert au fil du scénario pour le protagoniste. Il entretient une relation avec Brenda, la femme de l'un de ses collègues d'usine. Brenda tombe enceinte et Arthur tente vainement de l'aider à trouver une solution. En parallèle, il rencontre Doreen (Shirley Anne Field), une jeune fille de son âge. Le film nous promène ainsi dans les pensées d'Arthur, on suit ses pérégrinations quotidiennes.

La mise en scène de Reisz allie une authenticité documentaire à des plans élégants, nous faisant ainsi visiter les rues prolétaires et les espaces ruraux de Nottingham. La photographie est d'un noir et blanc tout en nuance qui capte le tout avec une certaine poésie. La description de la ville est loin du misérabilisme et témoigne même d'une certaine nostalgie pour cette Angleterre faite de plaisirs simples.

Arthur Seaton campe ici un jeune issu de la classe ouvrière qui ne fait ni figure d'héro, ni figure de méchant. C'est un personnage complexe ayant ses défauts et ses qualités. La fin du film nous laisse penser qu'Arthur finira par se ranger puisqu'il est question de mariage et d'une nouvelle maison. Néanmoins, elle reste ouverte, surtout lorsque l'on sait que la société anglaise sera amenée à être bien plus libérée dans un avenir proche. Arthur est la première incarnation (et la plus ouvertement sociale) des héros obsessionnels de Karel Reisz, prêts à se brûler les ailes dans la poursuite

d'un absolu. Le film sera un immense succès et multipliera les récompenses en Angleterre pour son acteur principal et son réalisateur promis à un bel avenir.

Le film a également un immense impact sur la culture pop anglaise, jamais démentie à ce jour. La chanson des *Smiths* *There is a light that never goes out* de l'album *The Queen is dead* s'inspire d'une phrase de Doreen ("I want to go where there's life and there's people devenant I want to see people and I want to see life") tandis que le titre du premier album des *Arctic Monkeys*, *Whatever People Say I Am, That's What I'm Not* (dont la pochette affiche le visage d'un homme clope au bec à la Albert Finney), reprend l'une des répliques cultes d'Arthur. On peut ajouter des titres des *Specials* et aussi de *Madness* en 1999 intitulés *Saturday Night and Sunday Morning* pour mesurer l'appel à l'ailleurs intemporel du classique de Karel Reisz.

En abordant des thématiques tabous comme l'avortement (qui ne deviendra légal en Angleterre qu'en 1967) ou les relations extra-conjugales, Karel Reisz bouscule un pays encore très puritain. La censure fut notablement tatillonne avec la scène dans laquelle Arthur se réveille aux cotés de sa maîtresse le dimanche matin. Cela suggérait clairement une relation sexuelle hors mariage, une première notable pour le cinéma britannique. Quelques changements de dialogues furent également nécessaire avant la sortie du film. Si « bastards » (trad : bâtards), « bloody » (trad : permet d'intensifier un propos de façon un peu moins grossière qu'en utilisant « fucking ». Proche de « foutu » ou « putain ») et « bleedin' » (trad : proche de « bloody ») furent autorisés, la censure refusa « sod » (trad : con), « christ » (transparent, trad : Christ) et « bogger » (littéralement « crotte de nez », trad : « morveux »).



Complément

Samedi soir dimanche matin (1960) – Extrait de Karel Reisz, entretien avec Jean Grissolange, *Jeune Cinéma* n°122, octobre 1979.

J.G. : Pour *Samedi soir dimanche matin*, avez-vous travaillé en étroite collaboration avec Alan Sillitoe, l'auteur du roman ?

K.R. : Très étroite. C'était mon premier film de fiction, son premier film de fiction à lui aussi, de même pour Albert Finney l'interprète principal. Nous avons travaillé ensemble à l'élaboration du scénario et des dialogues et Sillitoe a assisté au tournage de nombreuses scènes. On peut dire qu'il a vraiment participé au film.

J.G. : Avez-vous apporté des changements significatifs par rapport au roman ?

K.R. : Oui, je crois. Si vous adaptez un roman pour en faire un film, il y a deux types de modifications. D'abord il s'agit de créer une œuvre dramatique à partir d'une œuvre littéraire, et les exigences sont différentes. Au niveau le plus évident, il faut simplifier l'histoire pour qu'elle tienne en 90 minutes, on gagne ainsi le temps nécessaire pour que chaque événement puisse se développer. Il ne s'agit pas de faire un résumé du roman, où il suffirait d'énumérer les événements à la suite les uns des autres. Il faut se donner le temps de souffler. Alors on supprime certains personnages secondaires, on court-circuite certains procédés narratifs, etc. Tout cela, bien sûr, nous l'avons fait.

L'autre aspect - que cela soit conscient ou non - c'est qu'il est inévitable que le film exprime la sympathie, les sentiments du réalisateur. Parce que c'est lui qui place les caméras, c'est lui qui parle aux acteurs, lui qui, pour ainsi dire, écrit le film dans le concret. Je crois que dans ce cas particulier, il y a une grande différence d'attitude entre le livre et le film. Très grande même. Sillitoe projette, pourrait-on dire, les espoirs d'un jeune de la classe ouvrière dans son personnage, le roman est écrit à travers le personnage central, Arthur Seaton, par son truchement. Arthur est, d'une certaine façon, l'alter ego de Sillitoe. C'était son premier roman, n'est-ce pas, et donc - sans nuance péjorative - un roman très "primitif", très jeune. Je ne veux pas dire que le roman n'est pas complexe, mais Alan a écrit, par la suite, des choses bien plus fortes, bien plus mûres.

Tandis que pour moi, le personnage n'était pas un porte-parole mais un produit de la société. Je voyais le personnage sous son aspect de victime de cette société. Cela, je le voyais plus nettement que Sillitoe. Et l'accent n'est donc pas le même dans le livre et dans le film. Ce sont comme deux variations sur un

même thème. Un exemple : à la fin du livre, Sillitoe suggère, par des moyens "poétiques", que le héros va devenir une sorte de guide spirituel pour ceux qui l'entourent. La fin du film, au contraire, suggère qu'il sera absorbé, assimilé par ceux qui l'entourent.

Il y a aussi la différence d'âge : Sillitoe a écrit le roman alors qu'il était très jeune, 22 ans. Alors que nous avons travaillé au film dix ans plus tard. Et on ne fait pas les mêmes choses à 22 ans et à 32 ans. Nous avons collaboré étroitement tous les deux et, cependant l'esprit des deux œuvres est très différent.

J.G. : Est-ce que, pour vous Arthur Seaton "échoue" ? S'agit-il d'un échec inévitable dans les conditions sociales de l'époque ?

K.R. : Je ne crois pas que j'aie cherché à poser une sorte d'affirmation de portée générale sur le plan social. J'essayais de dire en face de quoi cet homme-là se trouvait, ce qu'il avait à affronter. Lui, et non les hommes en général. Il y a chez ce personnage un égoïsme très sain, une prise en considération très saine de son être propre et le film est devenu une sorte d'éducation sentimentale d'un jeune de la classe ouvrière - encore que je ne sois pas sûr que cela ait été une recherche consciente chez Sillitoe et chez moi à l'époque. À la fin du film, on peut dire que la première étape de son éducation sentimentale est terminée. Je ne considère pas la fin comme pessimiste. Mais je n'y vois pas non plus un cri de ralliement pour la révolution, alors que la fin du roman le suggérait plus ou moins clairement.

Il est toujours difficile d'interpréter abstraitement... L'événement est l'événement, et le sens qu'il a, le rôle qu'il tient, c'est autre chose. Conrad dit quelque part que si vous vous souciez trop du rôle que vos personnages doivent tenir, vous aboutissez à des personnages qui ne tiennent pas debout. C'est pourquoi je suis assez réticent quand il s'agit de discuter des personnages en termes abstraits, et de ce qu'ils représentent.

J.G. : Est-ce que le passage du documentaire à la fiction a été un problème pour vous : les acteurs, le milieu, l'Angleterre industrielle du Nord ?

K.R. : Non. J'avais été professeur dans un quartier très modeste de la banlieue de Londres, pendant trois ans et j'avais fait, avec *The Lambeth Boys*, l'équivalent documentaire de *Samedi soir*. J'ai été très heureux de découvrir le roman de Sillitoe, car pour *The Lambeth Boys*, j'avais vivement ressenti

l'impossibilité d'aborder des aspects essentiels, que le documentaire ne permet pas de traiter : l'intériorité des personnages. On ne peut que décrire leurs actes, sans aborder leurs sentiments ni leurs pensées. Ce roman apparaissait comme l'œuvre narrative parfaite pour aller un peu plus profond dans l'étude des questions posées par *The Lambeth Boys*. En particulier toute la question de la vie spirituelle d'un homme par rapport à son travail, un des thèmes qui se retrouvent dans les deux films : le travail, le métier, n'est pas un élément descriptif pittoresque, mais un mode d'expression des individus.

Quant au travail avec les acteurs... En fait, je crois que dès *The Lambeth Boys*, on trouve un effort pour faire des portraits précis de personnages, un souci du récit également. Ce n'est pas un travail de sociologue. Pour être tout à fait franc, *Samedi soir* fut pour moi un film facile, beaucoup plus facile que les films ultérieurs. Quand on débute on possède une sorte d'innocence, on pense que tout est possible, on tourne les scènes tout naturellement. C'est en vieillissant qu'on commence à trouver les choses difficiles !

J.G. : On pense à une phrase que vous avez écrite à cette époque : C'est dans les cinq années à venir que nous saurons si notre "putsch" (le mouvement du Free Cinema) l'emportera. Pensez-vous que vous avez effectivement gagné ?

K.R. : Nous avons perdu. Nettement. Ce que nous avons lancé dans le cinéma britannique a complètement disparu. Oui, nous avons perdu.

J.G. : Même à l'extérieur du cinéma britannique ? Sur le plan mondial, il est resté quelque chose de cette impulsion, non ?

K.R. : Quand on est dans l'action, on ne voit pas toujours les vrais problèmes. Quel étaient les vrais problèmes de cette époque ? Le pays avait connu en 1945, avec le gouvernement socialiste, une transformation réelle, un changement radical de la société, et

cette expérience, qui était comme un prototype de ce qui attendait d'autres pays occidentaux, présentait un grand intérêt pour le monde entier. Ce qui s'est produit ensuite en Grande-Bretagne, c'est une sorte de stratification, de désillusion, de normalisation - et cela ne présentait aucune espèce d'intérêt pour le reste du monde ! Résultat : Il était devenu impossible de faire des films "réalistes", que quiconque ait envie de voir.

Nous qui étions à l'intérieur du mouvement du Free Cinema, moi en tout cas, je l'ai toujours considéré comme une révolte contre l'industrie britannique du cinéma, comme l'affirmation qu'un film est l'œuvre d'un réalisateur, et non d'une industrie, que plus un film est personnel, meilleur il est. Ceci, en effet, a été durable. On ne fait plus de films "à la chaîne" en Angleterre, le peu de films réalisés, le sont par les auteurs à leur guise. Seulement on n'en fait guère. Beaucoup d'entre nous sont partis travailler à l'étranger. Lindsay Anderson et Tony Richardson travaillent essentiellement pour le théâtre. De toute manière, c'est quand on est jeune qu'il faut appartenir à un "mouvement", au fur et à mesure que votre œuvre se développe, le combat est de plus en plus entre vous et vous-même. Du coup, je n'ai pas l'impression d'une défaite sérieuse pour l'esthétique cinématographique ! C'est un fait que les films de la fin des années 50 et du début des années 60 n'ont pas créé en Grande-Bretagne de tradition cinématographique durable. Pas plus d'ailleurs que Truffaut, Godard et Chabrol n'ont créé de nouvelle tradition française. Ils ont fait de très bons films, c'est tout.

J.G. : Sur le plan plus général de la façon d'aborder les sujets, il semble tout de même que le cinéma est plus libre qu'il ne l'était.

K.R. : Dans le Free Cinema, il y avait aussi la révolte contre les studios. Le refus des décors construits en studio, mais plus profondément aussi le refus des films signés par les sociétés de production, les films Louis-B. Mayer ou Zanuck. Tout ça, c'est fini dans le monde entier. Ce sont des individus qui font des films aujourd'hui et c'est très bien.



Les Films de la "British New Wave"

1958 : *Les Corps sauvages (Look Back in Anger)*, Tony Richardson
1959 : *Les Chemins de la haute ville (Room at the top)*, Jack Clayton
1960 : *Le Cabotin (The Entertainer)*, Tony Richardson
1961 : *Un goût de miel (A Taste of Honey)*, Tony Richardson
1962 : *La Chambre indiscreète (the L-Shaped Room)*, Bryan Forbes
1962 : *La Solitude du coureur de fond (The Loneliness of the Long Distance Runner)*, Tony Richardson d'après Alan Sillitoe
1962 : *Un Amour pas comme les autres (A kind of Loving)*, John Schlesinger
1963 : *Le Prix d'un homme (This Sporting Life)*, Lindsay Anderson
1963 : *Billy le menteur (Billy Liar)*, John Schlesinger
1963 : *Tom Jones*, Tony Richardson
1965 : *Darling*, John Schlesinger
1966 : *Morgan (Morgan : A Suitable Case for Treatment)*, Karel Reisz

Sources :

Karel Reisz, entretien avec Jean Grissolange, Jeune Cinéma
n°122, octobre 1979

Histoire du cinéma britannique, Philippe Pilard, *Nouveau Monde*, Paris, 2010

Who Killed British Cinema ?, Jonathan Gems, Mahindru Vinod, *Quota Films Limited*, Londres, 2018

Coffret Free Cinema, Doriane Films, 2007

Free Cinema, 1956 - ? An Essay on Film by Lindsay Anderson, 1985, Youtube (lien : <https://www.youtube.com/watch?v=IX33mYO4K1w>)

Samedi Soir, Dimanche Matin, IMDB (lien : https://www.imdb.com/title/tt0054269/?ref_=ttr_tr_tt)

Samedi Soir, Dimanche Matin, DVDKlassik (lien : <https://www.dvdklassik.com/critique/samedi-soir-dimanche-matin-reisz>)

Site de la BFI (lien : <https://www.bfi.org.uk/>)

British Film Forever, 2007, TV Mini Serie

Cinéma Vérité: Defining the Moment, Peter Wintonick, 2000

Filmographie de Karel Reisz

Réalisateur

1955 : *Momma Don't Allow* (documentaire)
1958 : *We Are the Lambeth Boys* (documentaire)
1959 : *March to Aldermaston* (documentaire)
1960 : *Samedi soir, dimanche matin (Saturday Night, Sunday Morning)*
1964 : *La Force des ténèbres (Night Must Fall)*
1966 : *Morgan (Morgan : A Suitable Case for Treatment)*
1968 : *Isadora*
1974 : *Le Flambeur (The Gambler)*
1978 : *Les Guerriers de l'enfer (Who'll Stop the Rain)*
1981 : *La Maîtresse du lieutenant français (The French Lieutenant's Woman)*
1985 : *Sweet Dreams*
1990 : *Chacun sa chance (Everybody Wins)*
1973 : *Full House* - épisode *On the High Road* (TV)
1961 : *Adventure Story*, 6 épisodes (TV)
1994 : *Performance* - épisode *The Deep Blue Sea* (TV)
2000 : *Act Without Words I* (TV)

Producteur

1957 : *Every Day Except Christmas*, Lindsay Anderson
1958 : *Band Wagon*, Peter Hopkinson
1959 : *March to Aldermaston* (documentaire), Reisz
1959 : *I Want to Go to School*, John Krish
1963 : *Le Prix d'un homme (This Sporting Life)*, Lindsay Anderson
1964 : *La Force des ténèbres (Night Must Fall)*, Reisz

Auteur (Livre)

1953 : *The Technique of Film Editing (La Technique du montage cinématographique)*, Focal Press Londres

PROCHAINE SÉANCE : LUNDI 31 JANVIER DE 9H À 12H30 -
KES, KEN LOACH, 1969