

KEN LOACH

Looking for Eric



L'AVANT FILM

L'affiche	1
Dos au mur	
Réalisateur & Genèse	2
Kenneth Loach, cinéaste engagé	
Acteurs	4

LE FILM

Analyse du scénario	5
Passes courtes	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Jeu collectif	
Mise en scène & Signification	10
Ligne de conduite	
Analyse d'une séquence	14
« <i>Opération Cantona</i> »	
Bande-son	16
Clameur, chants et rock'n roll	

AUTOUR DU FILM

La « gentrification » des stades britanniques	17
Clubs de supporters pour équipes de foot	18
Stars du foot	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.site-image.eu
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 le : Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

Remerciements : Muriel Vincent (pour son aide précieuse), Diaphana

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

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,

8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris

idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2011.

SYNOPSIS

Eric Bishop, postier à Manchester, est au bout du rouleau. Ses deux beaux-fils, petits trafiquants oubliés de leur scolarité, lui mènent une vie impossible ; sa fille Sam, mère d'un bébé et qui tente d'obtenir un diplôme universitaire, lui reproche de ne pas être à la hauteur quand elle a besoin de lui ; il a même du mal à assumer son travail. En plus de cela, Eric est sous le choc d'avoir revu Lily, la mère de Sam, qu'il a aimée à 20 ans (et aime toujours), mais qu'il a quittée brutalement, pris de panique devant ses responsabilités. Acte de fuite qu'il regrette aujourd'hui amèrement.

Ses copains et collègues ont beau faire, Eric est au creux de la vague. Un soir, alors qu'il fume un joint dans sa chambre, il livre son désespoir à son poster d'Eric Cantona qui trône sur l'un de ses murs. Effet de la drogue ou non, l'ancienne star de football apparaît en chair et en os face à lui. Aussitôt, « King Eric » le tance sur son immobilisme et lui conseille de reprendre sa vie en main. Réconforté par la présence de son idole, Eric prend l'habitude de se confier à lui, et puise bientôt la force de renouer avec Lily. Il trouve même le courage d'affronter ses deux beaux-fils pour remettre bon ordre dans sa maison.

C'est alors que l'un d'entre eux est victime du chantage d'un caïd local au sujet d'un revolver qu'il cache dans ses affaires. Eric tente de s'interposer, mais il est humilié par la bande de gangsters. Suite à la dénonciation de ces derniers, une descente de police pour retrouver l'arme a même lieu chez lui lors d'un repas dominical en présence de toute la famille. Pris au piège, Eric se sent impuissant. Cantona lui prodigue alors la solution au cours d'une ultime conversation : faire appel aux amis.

Une expédition punitive durant laquelle l'arme est détruite est organisée dans le repaire des bandits. La scène est filmée et ordre est donné aux truands de ne plus persécuter la famille d'Eric sous peine de représailles. Enfin, Eric et tous les siens peuvent-ils se retrouver avec bonheur lors de la cérémonie universitaire couronnant le succès de Sam.

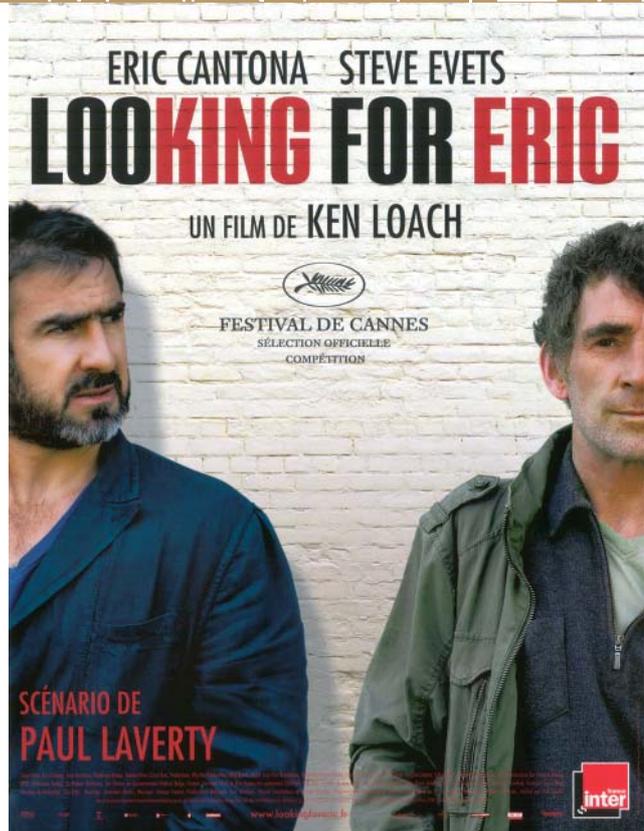
L'AFFICHE

Dos au mur

L'affiche de *Looking for Eric*, remarquable par son minimalisme, n'est ni un photogramme extrait du film ni un montage graphique. C'est une photographie qui se veut emblématique, prise pour les besoins publicitaires de l'œuvre. Elle est aussi significative de la cinématographie humaine de Ken Loach. N'y sont représentés que des hommes et des noms, sur fond de mur de briques peintes en blanc comme marqueur sociologique de l'ancrage du film. L'essentiel donc.

Dans la partie supérieure, on peut voir le nom des deux acteurs présents de part et d'autre de l'affiche : Eric Cantona à gauche, Steve Evets à droite. Sous leurs noms, le titre du film. Bicolore. Qui propose un jeu onomastique évoquant la question de l'identité et du double qui traverse tout le film. Dans « Looking for Eric », il y a « King Eric » comme il y a du Cantona, c'est-à-dire de la noblesse, dans Eric (Bishop). Qu'en se cherchant, notre Eric trouvera forcément en lui un peu de l'autre, comprendra la ressource qu'il a en lui. Selon le palimpseste optimiste du titre, il y a donc deux personnalités qui sont superposées en lui, l'une (misérable) aspirant à être l'autre (idéale), ou venant par effet d'identification se substituer en partie à elle. À l'inverse, le joueur de football surmédiatisé, modèle imaginaire trônant sur un poster dans la chambre d'Eric, est aussi fait de la même pâte que lui (voir le « *C'est drôle, on oublie souvent que tu n'es qu'un homme* » d'Eric lancé à Cantona en 19).

Les lettres rouges de « King Eric » fonctionnent encore comme un double rappel de l'époque où Cantona évoluait sous les couleurs des *Red Devils* et où il fut affublé de ce royal surnom par les supporters de Manchester United. Sous le titre figure le nom du réalisateur, auquel fait écho celui de son précieux collaborateur, le scénariste Paul Laverty (Cf. p. 20) en bas à gauche : les lettres sont de la même taille, indice certain de reconnaissance de la part du cinéaste. Quasiment au centre : la mention « Festival de Cannes » surmontée de son logo indique que le film a été programmé en compétition (2009), citation à haute



valeur ajoutée. En bas à droite, le partenaire principal du film « France Inter », comme indicateur du cœur de cible de l'audience du film.

La disposition des deux acteurs dans l'espace de l'affiche répond encore à la thématique du double du film. Tronqués par les bords du cadre, les corps n'apparaissent qu'à moitié, coupés à hauteur d'abdomen. Cette composition renseigne sur les enjeux d'une œuvre qui veut que son héros Eric soit aussi fait de l'autre moitié (non visible) de son idole Cantona et vice-versa. Dos au mur et le sourire en coin (comme l'annonce subliminale du dénouement heureux), Eric regarde vers l'extérieur du cadre, l'œil rivé à son destin, comme si, Cantona devenu inutile, il allait coacher à son tour le spectateur. À son côté d'où émane la lumière, son ange gardien Cantona, la tête tournée dans sa direction, le couve d'un regard inquiet. Un jeu de regards à trois bandes (incluant le spectateur) qui est aussi un principe fondateur du film.

PISTES DE TRAVAIL

- Que nous dit au premier regard cette affiche à partir de l'habillement des personnages et du fond sur lequel ils sont photographiés ?
- Sans même connaître le sujet du film, peut-on considérer que ce sont des personnages ordinaires et anonymes ?
- Étudier la composition de l'affiche : symétrie, personnages coupés par le cadre, asymétrie des regards, différence d'expression entre les deux hommes...
- Comment le choix des couleurs dominantes valorise-t-il Cantona ?

RÉALISATEUR GENÈSE

Kenneth Loach, cinéaste engagé

Filmographie sélective

Cinéma

- 1968 : *Pas de larmes pour Joy (Poor Cow)*
1969 : *Kes* (id.)
1972 : *Family Life* (id.)
1978 : *Black Jack* (id.)
1981 : *Regards et Sourires (Looks and Smiles)*
1986 : *Fatherland* (id.)
1990 : *Secret défense (Hidden Agenda)*,
1991 : *Riff-Raff* (id.)
1993 : *Raining Stones* (id.)
1994 : *Ladybird (Ladybird, Ladybird)*,
1995 : *Land and Freedom* (id.)
1996 : *Carla's Song* (id.)
1998 : *My Name Is Joe* (id.)
2000 : *Bread and Roses* (id.)
2001 : *The Navigators* (id.)
2002 : *Sweet Sixteen* (id.)
11°09"10 – Septembre 11 (id., collectif, CM)
2003 : *Just a Kiss (Ae Fond Kiss)*,
2006 : *Le Vent se lève (The Wind that Shakes the Barley)*
2007 : *Tickets* (id., collectif, LM)
It's a Free World... (id.)
Chacun son cinéma... (id., collectif, CM)
2009 : *Looking for Eric* (id.)
2011 : *Route Irish* (id.)

Télévision (sélection)

- 1962 : *Z Cars* (3 épisodes). 1964 : *Teletale* (1 épisode). *The Diary of the Young Man* (3 épisodes). 1965 : *Tap on the Shoulder, Wear a very Big Hat, Three Clear Sundays, The End of Arthur's Marriage, Up the Junction, The Coming Out Party*. 1966 : *Cathy Come Home*. 1967 : *In Two Minds*. 1968 : *The Golden Vision*. 1969 : *The Big Flame*. 1971 : *After a Lifetime. The Rank and the File*. 1973 : *A Misfortune*. 1975 : *Days of Hope* (4 épisodes). 1977 : *The Price of Coal*. 1980 : *The Gamekeeper*. 1981 : *A Question of Leadership*. 1983 : *Questions of Leadership* (4 épisodes jamais diffusés). *The Red and the Blue*. 1985 : *Which Side Are You On ?* 1989 : *The View from the Woodpile*. 1991 : *Dispatches : The Arthur Legend*. 1996 : *Les Dockers de Liverpool (The Flickering Flame)*. 1998 : *Another City : A Week in the Life of Bath's Football Club*. 2009 : *Breakfast* (1 épisode)



Ken Loach en compagnie d'Éric Cantona, inspirateur mais aussi producteur, acteur de *Looking for Eric*

En 1966, trente ans avant *Ladybird*, le jeune Ken Loach (né en 1936 à Nuneaton!) réalise pour la télévision *Cathy Come Home*, un docudrama mêlant fiction et séquences documentaires sur le thème du logement. L'histoire : un couple ayant perdu son appartement se voit retirer ses enfants par les services sociaux. L'émotion est telle dans l'opinion qu'une loi sur la protection du logement est bientôt votée dans le pays. Depuis ce haut fait d'armes filmique, Loach ne s'est jamais départi de son esprit de lutte et, scénario après scénario, il a construit auprès des opprimés, des démunis et des résistants de la vie qu'il a choisi de défendre une œuvre dont il est possible de dégager quelques lignes de force.

De l'humour

On commencera par lever un malentendu concernant le cinéma de Loach que certains accusent de manquer d'humour. Certes, ses premiers films, lestés par une approche réaliste et quasi documentaire des faits, étaient rudes et sans concession (*Pas de larmes pour Joy, Family Life, Regards et Sourires*) ; certes, les sujets qu'il abordait et qu'il continue d'aborder sont ancrés dans une réalité sociale ou historique conflictuelle ; certes, ses personnages sont souvent les victimes d'un système oppressif, cependant l'humour y est toujours présent, et ce depuis *Kes*. Ou plutôt, il occupe une place grandissante au point de faire des « visions » improbables du héros de *Looking for Eric* le ressort dramatique du film.

Les protagonistes de Loach, qui reçoivent nombre de coups et sur qui peut même s'abattre une pluie de pierres (*Raining Stones*), ont une capacité de résistance qui passe par le sens de l'humour. Un humour qui rassérène et qui protège par son pouvoir de dérision. Un humour qui tient les problèmes à distance et qui assure le lien et la complicité du groupe comme dans *Riff-Raff, My Name Is Joe* ou *The Navigators*. Atout pour la survie des êtres, l'humour est aussi partie intégrante de l'identité des personnages au même titre que leur énergie qui préserve du désespoir (ceux qui le perdent finissent aussi par perdre le goût de la vie : Liam dans *My Name Is Joe* ou Fergus dans *Route Irish*). Car les héros loachiens, souvent issus de la classe ouvrière, ne se laissent pas abattre. Ils sont débordants de vitalité (*Raining Stones, My Name Is Joe*), pleins de ressources ignorées (*Kes, Looking for Eric*), capables d'un acharnement instinctif (*Ladybird*), dotés d'une force vitale indéfectible (*Pas de larmes pour Joy*). Le combat semble-t-il perdu qu'il est repris et parachevé par leurs camarades ou leurs descendants comme dans *Looking for Eric* (voir aussi le foulard rouge de Blanca brandi par Kim à la fin de *Land and Freedom*).

Esprit de groupe

Cette résilience tire sa force de la cohésion du groupe, d'une solidarité de classe que les puissances adverses éprouvent durement (*Bread and Roses*, *The Navigators*). Le cinéaste lui-même porte sur ce groupe un regard chaleureux et drôle, groupe qu'il montre de plus en plus fréquemment depuis *Raining Stones* sous l'angle de la tradition des comédies sociales anglaises, de Stephen Frears (*My Beautiful Laundrette*, 1986) à Mike Leigh (*Secrets et Mensonges*, 1996), dont il a certainement subi l'influence. De fait, le groupe loachien apparaît souvent farceur et rigolard, uni par une amitié qu'il tente de cacher derrière des rires trop bruyants, des blagues trop lourdes, et qui est toujours prêt à se mobiliser pour un copain. Le tableau (où amour et engagement vont souvent de pair) ne saurait être complet sans la présence des femmes qui, chez Loach, représentent un surcroît d'humanité. Elles sont courageuses (*Ladybird*), engagées (*Les Dockers de Liverpool*), passionnées (*Land and Freedom*), honnêtes et attentives jusqu'à l'empathie (*My Name Is Joe*, *Looking for Eric*). Leur domaine d'activité est souvent lié au corps (humain, social, éducatif, médical). Or, comme le monde n'est pas manichéen, Loach a fini par nous proposer un parfait contre-exemple de ces femmes droites et rassurantes en la personne d'Angie dans *It's a Free World*, qui fait le choix de rompre avec sa classe et de se placer sans vergogne du côté des profiteurs du système libéral (idem pour sa déclinaison guerrière incarnée par Fergus, le mercenaire repentini de *Route Irish*).



Les Dockers de Liverpool

Cohérence thématique

L'œuvre de Loach témoigne d'une continuité et d'une fidélité tant thématique que stylistique. En près de cinquante ans de carrière au cinéma et à la télévision, le réalisateur a développé des méthodes de travail, remis sur le métier des thèmes qui lui sont chers et su s'entourer d'une équipe de proches collaborateurs au nombre desquels compte désormais Paul Laverty, son scénariste attitré depuis *Carla's Song* en 1996, et Barry Ackroyd pour les images de la plupart de ses œuvres. Film après film, il a montré les trahisons ou démissions qui sapent l'intégrité des êtres et l'unité du groupe. Ce sont alors des individus trahis par leurs syndicats (*Les Dockers de Liverpool*), par le gouvernement et la police (*Which Side Are You On ?*), par les dirigeants politiques (*Fatherland*, *Days of Hope*), par leurs parents (*Black Jack*, *Family Life*, *Sweet Sixteen*), par les services d'assistance sociale ou médicale (*Cathy Come Home*, *Family Life*), par l'institution scolaire (*Kes*). Autant de réquisitoires contre le système et l'autorité qui auront valu à Loach censure (*Questions of Leadership*) et difficultés à monter des projets (traversée du désert de 5 ans après *Regards et Sourires*) ou à distribuer son œuvre (*Secret défense*).

Géographie et engagement

On remarque également certaines constantes géographiques et sociologiques dans le cinéma réaliste de Loach. Son terrain de prédilection : les classes populaires victimes de l'exclusion, dans le nord de la Grande-Bretagne. Soit une zone située à peine plus haut que sa région natale (le Warwickshire). Trois pôles industriels, correspondant d'ailleurs aux origines des trois principaux écrivains-scénaristes qui accompagnent son parcours cinématographique, sont de fait repérables. Un : Barry Hines, le scénariste du terroir/région de Sheffield et le sud du Yorkshire, centres miniers et industriels dans un environnement rural (*Kes*, *Regards et Sourires*, *The Navigators*...); deux : Jim Allen, le rebelle/région de Manchester-Liverpool (*Raining Stones*, *Les Dockers de Liverpool*, *Land and Freedom*...); trois : Paul Laverty, l'engagé (mélo) dramatique/Glasgow (*Carla's Song*, *My Name Is Joe*, *Sweet Sixteen*, *Just a Kiss*...). Dès lors qu'il quitte cette « carte du sombre », aussi bien dans l'espace que dans le temps, Loach met en scène des combats politiques passant par l'union et le courage de groupes armés (*Secret défense*, *Carla's Song*, *Le Vent se lève*). Et comme souvent dans son cinéma, il nous dit simplement que si l'union fait la force, la discorde engendre la faiblesse du groupe comme dans *Land and Freedom*.

L'élargissement vertical (temps) et horizontal (espace essentiellement hispanique) de la géographie loachienne traduit une universalisation en même temps qu'une radicalisation de son engagement. Cependant, si pour les héros de *Land and Freedom* et de *Carla's Song* (et contrairement à ceux de *Cathy Come Home*), la lutte s'est radicalisée dans sa forme, elle s'accompagne aussi d'une réflexion politique nourrie du regard porté sur les crises significatives de l'histoire mondiale. Pour eux comme pour Loach, les combats d'autrefois ne doivent pas être oubliés car ils sont riches d'enseignements. Ils doivent même être prolongés car reçus en héritage. Toutefois, comme on ne se paie plus guère de discours révolutionnaires ni de lendemains prétendument chantants, les héros loachiens préfèrent désormais s'inscrire dans une pratique quotidienne de la résistance par la solidarité pour rendre à l'ouvrier le contrôle de son outil de production (*Les Dockers de Liverpool*), au paysan sa terre (*Days of Hope*, *Land and Freedom*), aux adolescents leur jeunesse et leur avenir (*Sweet Sixteen*, *Looking for Eric*), à l'être humain sa dignité (*My Name Is Joe*, *The Navigators*, *Looking for Eric*).

Méthode de travail

Dans le cinéma sérieux et « à problèmes » de Loach – chômage, alcoolisme, dépression, conflits, mensonges et trahisons... –, il est un sujet apparemment frivole qui occupe pourtant une place grandissante : le football (*Kes*, *Regards et Sourires*, *My Name Is Joe*, *Looking for Eric*). Le cinéaste est lui-même à ce point amateur de foot qu'il soutient (il en est même actionnaire) une équipe de 5^e division anglaise – le Bath City F.C. – sur laquelle il a réalisé un documentaire en 1998, *Another City*. Sport de la classe ouvrière britannique (la plupart des grandes équipes appartiennent à des villes industrielles ou minières), le foot constitue un exutoire, un dérivatif à bien des problèmes et tensions. Rituel du rendez-vous dans les tribunes, rituel d'initiation du père avec le fils, il correspond à un moment de liesse collective dont la mémoire du héros de *Looking for Eric* est encore pleine. Objet de fierté et valeur emblématique, chaque équipe représente enfin une forme de revanche sociale. C'est Éric Cantona lui-même qui a eu l'idée du scénario de *Looking for Eric*. L'ancien footballeur était en effet désireux de rendre hommage à ses supporters, et notamment à l'un d'entre eux, un postier de Leeds dont il était l'idole (le joueur a évolué

à Leeds United), et qui pour continuer à l'applaudir après son transfert à Manchester, a quitté femme et travail. Loach, qui croit d'abord à une blague, accepte. Les deux hommes se rencontrent, et envisagent plusieurs pistes scénaristiques. Sans conviction. Paul Laverty repart alors d'une page blanche, avec l'idée de se concentrer sur la relation de Cantona avec ses supporters. Il invente de toutes pièces le personnage d'Eric Bishop, puis passe trois jours en compagnie de Cantona qui lui parle de sa carrière, de sa vision du foot, de la célébrité et de sa relation au public. En un mot, il nourrit l'atmosphère du film et apporte à son personnage humour et autodérision, évitant ainsi le piège hagiographique.

Comme souvent désormais, trois moutures du scénario suffisent (Laverty écrit un premier jet, Loach corrige, Laverty amende). Comme d'habitude, le choix des acteurs fait l'objet d'un soin méticuleux chez Loach, qui n'hésite pas à tester nombre de postulants (et à mélanger parfois acteurs professionnels et non professionnels). Indifférent au parcours de l'acteur, celui-ci privilégie une expérience de vie capable de nourrir la psychologie et le parcours émotionnel du personnage. Autre critère de sélection : le physique, la gestuelle, l'accent, et une forme de vulnérabilité apparente.

Selon certains principes qui assurent la cohérence du style du réalisateur, le tournage de *Looking for Eric* s'est déroulé chronologiquement (afin que les acteurs s'imprègnent au mieux de l'évolution de leur personnage). De même, Steve Evets (Eric) n'a pu lire qu'une partie du script avant le tournage (il ignorait même que Cantona jouait dans le film), et n'a découvert ses répliques qu'au jour le jour. Misant sur la spontanéité, Loach est même allé jusqu'à introduire Cantona par surprise sur le plateau lors de la scène où Eric/Steve parle à son idole sur poster pour

le découvrir ensuite en chair et en os dans sa chambre. De fait, si les dialogues sont respectés dans l'ensemble, une marge d'improvisation est offerte à l'acteur qui se trouve piégé comme ici, « loaché » selon le néologisme créé par les acteurs eux-mêmes, par le cinéaste. Une mise en situation censée profiter de l'effet de surprise et susciter ainsi un phénomène d'identification émotionnelle entre l'acteur et son personnage, nécessaire selon Loach à l'authenticité des comportements.

1) On trouvera d'autres informations sur le cinéaste dans le dossier Collège au cinéma consacré à *Kes* par Stephan Krezinski (n°162, 2007, CNC) et sur le site Image : < <http://www.site-image.eu/> >, rubriques Collège au cinéma consacrées à *Ken Loach*, *Kes* et *My Name Is Joe*. Pour une filmographie complète, consulter le site [imdb.fr](http://www.imdb.fr/name/nm0516360/) : < www.imdb.fr/name/nm0516360/ >



Steve Evets et Éric Cantona au Festival de Cannes en 2009

Acteurs

Steve Evets (Eric Bishop)

Issu d'une famille ouvrière, cet acteur britannique né en 1960 à Salford a travaillé trois ans dans la marine marchande. Renvoyé, il a ensuite été livreur de tuyaux industriels avant de changer de nom (« Murphy » pour « Evets ») et devenir comédien. Il enchaîne alors les rôles de figuration, de théâtre d'avant-garde et les doublages. Parallèlement à cela, il joue durant les années 2000-2002 de la guitare basse dans la formation de musique rock *The Fall* avant de fonder son propre groupe. Steve Evets est aujourd'hui connu du grand public britannique pour ses nombreuses prestations dans des séries télé (*Shameless*, *Heartbeat*, *Rev...*). En 2008, il apparaît dans la peau d'un alcoolique dans *Summer* de Kenneth Glenaan (inédit en France), avant de trouver son premier grand rôle au cinéma dans *Looking for Eric* au côté d'Éric Cantona.

[< www.imdb.fr/name/nm0263740/ >]

Éric Cantona (Éric Cantona)

Alors qu'il évolue encore sous les couleurs de Manchester United, il entame une carrière cinématographique (*Le Bonheur est dans le pré*, É. Chatiliez, 1995) qui compte aujourd'hui une vingtaine de films. Deux aspects opposés de sa forte personnalité s'y développent avec un égal plaisir.

Son imposante carrure, sa voix épaisse et son autorité naturelle lui permettent d'une part d'incarner de rudes personnages tels que l'ambassadeur français Monsieur de Foix dans *Elisabeth* (Shekhar Kapur, 1999) ou le gangster Alban dans *Le Deuxième souffle* (Alain Corneau, 2007). Son goût de la loufoquerie et son style en demi-teinte (entre raideur péremptoire et humour viril bon teint) lui valent d'autre part de jouer dans des comédies comme *L'Outremangeur* (Thierry Binsti, 2003) où il tient le rôle d'un commissaire de police obèse ou *Mookie* (Hervé Palud, 1998) où il interprète un étonnant boxeur aux côtés de Jacques Villeret. Aujourd'hui, celui qui mène de front plusieurs carrières médiatiques (peintre, photographe, producteur, comédien pour le théâtre, la télévision et la publicité, joueur de football de plage, directeur sportif pour le New York Cosmos) est aussi un acteur facétieux de la vie publique qui n'hésite pas, lors de sorties anarcho-potaches dont il a le secret, à lancer quelque appel à la panique bancaire...

[< www.imdb.fr/name/nm0134642/ >]

Stephanie Bishop (Lily)

Née en 1964 à Manchester, elle fait d'abord de la figuration pendant plus de dix ans qui lui font dire aujourd'hui que « c'était les meilleures années de [sa] vie ». Puis, elle suit des cours d'art dramatique

avant de partager son existence entre son métier d'actrice et son enseignement d'art dramatique à la GT School of Drama. Le personnage de Lily est son premier grand rôle au cinéma.

John Henshaw (Meatballs)

Né en 1951 à Manchester, il est connu du public britannique depuis 1991 pour ses nombreux rôles dans les séries télévisées outre-Manche (*Early Doors*, *Born and Bred*, *G.B.H.*, *The Cops...*). Également acteur de théâtre, sa prestation dans *Looking for Eric* marque ses débuts au cinéma.

[< www.imdb.fr/name/nm0378132/ >]

Lucy-Jo Hudson (Sam)

Cette jeune actrice de 28 ans, originaire de Leeds, a longtemps tenu le rôle de Katy Harris dans le soap *Coronation Street* (2002-2005) ainsi que celui de Rosie Trevanion dans la série *Vie sauvage* (2006-2009). *Looking for Eric* est son premier film de cinéma.

[< www.imdb.fr/name/nm1287506/ >]



ANALYSE DU SCÉNARIO

Passes courtes

Looking for Eric est une fantaisie. Une œuvre à part, presque un *coup de tête*, dans la cinématographie so(m)bre de son auteur. Les nombreux *flashs-back*, la présence d'une légende à ce point *vivante* du football qu'elle prend corps à l'écran, une *happy end* qui emprunte aux codes de la farce, tout concourt à faire de *Looking for Eric* une comédie baroque et déroutante pour qui est habitué aux histoires sérieuses de Ken Loach et de son scénariste Paul Laverty. Construite autour d'un axe central formé de la paire d'Eric, la dramaturgie se compose d'un enchaînement de séquences courtes, alternant réel et imaginaire, passé et présent selon un schéma binaire qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre. Celle-ci s'organise en quatre parties distinctes, de longueur inégale. Plusieurs sous-intrigues et divers registres narratifs se chevauchent. La quête du héros, fondée sur un principe merveilleux, se heurte à une réalité longtemps sans issue, et entremêle l'individuel et le collectif – l'un étant soutenu par l'autre comme le réel et l'imaginaire – pour dénouer l'écheveau des problèmes du héros. Enfin, pour être tout à fait poreuse, la fiction non seulement assume l'immixtion de l'imaginaire dans le réel mais revendique même la puissance de l'imaginaire sur les forces du réel.

La situation initiale (1-8)

Tout commence pourtant comme d'habitude. Un homme, accablé d'ennuis, tourne littéralement en rond dans sa vie (1). Quelques scènes brèves et incisives suffisent à situer le désordre de son existence. Fan de foot, il est sur la touche dans bien des domaines. En passe même d'être hors jeu dans son travail (8). En perte de vitesse dans ses rapports avec sa fille Sam (5), il a été depuis belle lurette taclé sur le terrain de l'autorité paternelle (4). Eric peut néanmoins compter sur un groupe d'hommes animés d'un solide esprit collectif. Entraînée par le capitaine Meatballs, cette belle équipe veille avec bienveillance et fermeté à sa propre cohésion (3) : exercice d'assouplissement des zygomatiques (7) et stage de remise en forme psychologique (8). En attendant, l'homme, qui ne sait plus à quel *saint* se vouer, parle à son poster, et s'enferme dans sa chambre et ses souvenirs. Le premier *flash-back* (6), structure composite d'images d'archives (niveau extra-diégétique) et d'ambiance de match (niveau diégétique), achève d'exposer la situation d'un anti-héros pris au piège de lui-même et d'un passé fantasmagique qui le ramène à ses propres échecs et démissions. Le drame, exposé sur le registre du réalisme social, est donc en place. De même que son rythme : une alternance de scènes rapides et de pauses.

Le drame amoureux et les *flashs-back* (9-29)

Un violent contre-pied dramaturgique surprend le spectateur à l'entame de la deuxième période. Éric Cantona, né de l'imagination du protagoniste, fait son entrée en jeu. L'image prend vie et Cantona devient l'ange gardien d'Eric. L'enjeu du film se





noue alors autour de la rencontre improbable entre ces deux figures opposées, où l'ancienne star du ballon rond qui a tout gagné descend de son olympe pour offrir un but au quidam loachien qui a (presque) tout perdu. C'est-à-dire que si l'ancien footballeur reste cantonné à l'imaginaire collectif et qu'il ne joue aucun rôle dans la fiction, sa réalité est telle aux yeux d'Eric qu'il parvient à modifier son comportement, à le pousser à prendre des décisions, à infléchir le cours de l'histoire. S'engage alors (non sur le mode comique de *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen) une longue conversation intime et décalée entre le joueur et le supporter menant à la conversion de ce dernier. Chacune de leur rencontre, nourrie par un précieux conseil de Cantona, constitue le point de départ d'une nouvelle étape dans la progression identitaire et la reconquête affective du héros par lui-même.

Leur premier passement de jambe (9 à 12) sert d'élément déclencheur à l'intrigue amoureuse. Le souvenir de son coup de foudre est si vivace dans la mémoire d'Eric qu'il se glisse dans les failles du présent et s'inscrit naturellement à l'écran (10). De fait, la force ontologique des flashs-back réactualise un passé vieux de trente ans et prête à Eric la vraisemblance d'une riche histoire d'amour qui vient buter sur sa pauvre existence présente. Ces images étoffent le personnage et tissent des liens affectifs avec un passé qui l'accable et un présent qui l'effraie (11, 12). Enfin, constitutifs de la psychologie et du passé du héros en même temps que retour éclairant sur soi-même, les flashs-back du film se répartissent en trois catégories : amour et drame de jeunesse (23, 26), passé récent (26) et souvenirs du supporter (6, 19). En cinéaste pédagogue, Loach « situe » également avec ces dernières images le joueur que fut Cantona, qui joue ici son propre rôle.

Le drame social (30-39)

Loach et Laverty savent l'art de lier plusieurs petites intrigues à la fois. Toutes les micro-histoires du film (sociale, amoureuse, familiale, mafieuse, fantastique) s'interpénètrent, exercent des tensions les unes sur les autres, s'effacent un temps et reprennent le devant du récit. L'entrelacement de ces intrigues et la succession des scènes-climax tendent et détendent efficacement l'intensité dramatique. Ainsi, en parallèle de l'histoire amoureuse, laquelle est heurtée de crises (20, 21, 37) et de réconciliations (23, 25, 26, 36, 44) empruntant au pathos mélodramatique, se développe une intrigue mafieuse opposant la bande de Zac à la famille d'Eric. Après la décomposition familiale – sous-genre du film social amorcé ici puis relayé par le film de gang –, la recomposition pour faire front à partir de 33. Mais là encore, Eric subit revers et humiliations (34, 38). Les forces sont trop déséquilibrées, les règles viciées, les repères brouillés. La police ne protège pas. Renseignée par les truands eux-mêmes, elle exerce même un nouveau point de pression sur la dramaturgie. Le héros est alors dans une impasse. La crise culmine en 38.



Fin du chapitre social et réaliste qui aurait pu se terminer en tragédie comme dans *Riff-Raff*.

Vengeance et happy end (40-44)

La rupture de ton est inattendue. Après la série de « une-deux » entre Cantona et Eric, à nouveau le jeu collectif. Après le drame, la comédie. Un dernier conseil de Cantona débloque la situation et déclenche un élan de solidarité qui, par son ampleur et sa tournure burlesque, devient comme un prolongement merveilleux des apparitions fantasmagoriques de Cantona. Eric est vengé et sauvé lors d'un simulacre de règlement de comptes. Le père est reconnu par son beau-fils et l'amoureux réconcilié avec son ex-femme. Placé au centre de la photo finale, Eric est derechef dignement inscrit dans le cadre du terrain de la vie sociale et familiale. Le but est atteint.



PISTES DE TRAVAIL

- Étudier comment le film traverse divers genres et semble prendre des directions diverses. Début sous forme de drame psychologique (la dépression d'Eric), intervention du fantastique (l'apparition de Cantona), glissement vers la *love story* (souvenirs de la rencontre avec Lily), film sportif et esprit macho (sport, chaudes amitiés viriles et brutales), polar social ou film de gang (Ryan et les brutalités de Zac et sa « mafia », incapacité de la police)..., pour finir dans la comédie burlesque (châtiment de Zac), puis familiale et sentimentale.
- Montrer les imbrications entre les nombreuses intrigues secondaires (problèmes de Lily, de Sam, de Ryan, du caïd et sa bande...) et l'intrigue principale : comment Eric Bishop retrouvera-t-il l'amour de Lily ?
- Suivre le fil des apparitions-interventions de Cantona qui relie ce qui pourrait n'apparaître que comme un patchwork confus. Comment elles dissolvent chaque situation et le genre dans lequel le film semblait s'engager.

Découpage séquentiel

1 – 0h00'

Crédits et pré-générique. Un homme, au volant d'une voiture, roule en sens inverse de la circulation et provoque un accident. Titre.

2 – 0h01'30

Début générique sur la nuit ; l'individu se réveille en panique dans une chambre d'hôpital.

3 – 0h02'35

Le lendemain matin, l'homme – Eric Bishop – est ramené chez lui par Meatballs, un ami et collègue de travail.

4 – 0h03'38

La maison est en désordre. Eric trouve Jess, l'un de ses deux beaux-fils, encore au lit au lieu d'être en cours. D'autres adolescents dorment à même le sol. Eric réveille tout le monde à coups d'oreiller.

5 – 0h07'02

Épuisé, Eric se réfugie dans sa chambre. Sa fille Sam l'appelle au téléphone pour lui reprocher de ne pas s'être occupé de son bébé comme convenu. Eric confie son désarroi à son poster d'Eric Cantona.

6 – 0h08'21

Flashes-back. Eric se souvient des buts de Cantona et de l'ambiance des matchs de Manchester United auxquels il a assisté.

7 – 0h09'59

Eric le postier en plein travail de tri. Ses collègues sont inquiets pour sa santé et tentent de le faire rire.

8 – 0h12'45

Au cours d'une thérapie de groupe organisée chez Eric, ses collègues découvrent un amas de lettres non distribuées.

9 – 0h17'34

Le soir, Eric parle à son poster tout en fumant un joint de marijuana prise à Ryan, son second beau-fils. Soudain, Cantona en personne apparaît dans la chambre et l'invite à faire face à ses problèmes liés à Lily, une femme qu'Eric a quittée autrefois et dont il est toujours amoureux.

10 – 0h23'16

Deux flashes-back (rencontre de Lily dans un dancing, danse, coup de foudre, nuit à l'hôtel) alternent avec Eric (« *Lily dansait bien* ») dialoguant avec Cantona (« *Trente ans plus tard, tu veux toujours la voir* »).

11 – 0h26'31

Flash-back. Sam, qui a besoin de temps pour ses études, sollicite un arrangement entre ses parents pour la garde de sa fille Daisy. Panique d'Eric qui n'a pas vu Lily, mère de Sam, depuis des années.

12 – 0h28'06

Entre deux nouveaux dialogues avec Cantona dans la chambre (Eric se plaint de l'indifférence de Lily, Cantona le motive pour la voir), un flash-back où Eric ne peut affronter le rendez-vous avec Lily pour récupérer Daisy : panique et accident du début (1).

13 – 0h30'45

Très nerveux, Eric rencontre Lily.

14 – 0h32'39

Eric sermonne Ryan qui paresse devant la télé avec ses copains. Coup de klaxon : Zac, un caïd local, invite les adolescents à un match de foot.

15 – 0h34'34

Dans sa chambre, Eric raconte ses souvenirs à propos de Lily à Cantona. Klaxon : les amis d'Eric viennent le chercher pour assister à la retransmission du match dans un pub.

16 – 0h36'49

Au pub, querelle entre supporters mancuniens.

17 – 0h39'21

Dans la rue, Ryan est frappé par les hommes de Zac sous les yeux d'Eric. Chez eux, ce dernier tente de comprendre mais l'adolescent reste muet. Manque d'autorité d'Eric face à Jess et ses copains.

18 – 0h41'56

Cantona apparaît dans la cuisine et conseille à Eric davantage de fermeté. Réaction immédiate d'Eric, stupéfaction de Ryan.

19 – 0h43'31

Eric fait sa tournée avec Cantona qui, après avoir évoqué sa carrière (divers flashes-back), joue de la trompette.

20 – 0h49'27

Lily dépose Daisy en catastrophe chez Eric. Quand elle aperçoit une carte postale jadis adressée à Eric, elle fond en larmes et s'enfuit.

21 – 0h51'20

Eric rattrape Lily chez elle et tente de lui expliquer les raisons de sa rupture. Lily lui reproche de l'avoir abandonnée.

22 – 0h53'12

Dans sa chambre, Eric raconte le rejet de Lily à Cantona. Message de Lily sur son téléphone portable, qui l'invite dans un pub.

23 – 0h54'49

Montage alterné entre des flashes-back du baptême de Sam et, au pub, Eric expliquant à Lily pourquoi il l'a quittée et s'est enfui lors du baptême où il subissait les railleries de son père sur sa liaison avec Lily, pour s'isoler ensuite de plus en plus, ravagé par les doutes, et celle-ci lui expliquant qu'il a été victime d'une crise de panique. Le malentendu se dissipe, Eric reconnaissant sa lâcheté d'alors.

24 – 0h58'56

Eric croise Meatballs en se rendant à un rendez-vous avec Lily.

25 – 1h00'07

Sam est agréablement surprise de voir ses parents ensemble.

26 – 1h01'14

Dans la chambre, Cantona invite Eric à danser un rock. Flash-back : dans une cafétéria, Lily raconte ses sorties hors de Manchester, parfois aventureuses. Cantona plaisante sur l'identité de l'amant. Retour à la cafétéria en flash-back : Lily rend à Eric ses anciennes chaussures de danse. Puis Cantona décide de devenir le coach d'Eric.

27 – 1h06'11

Jogging avec Cantona. Eric rencontre des collègues à qui il donne rendez-vous.

28 – 1h07'42

Aidé de ces derniers, Eric fait le « ménage » chez lui.

29 – 1h08'54

Eric se prépare un repas qu'il mange seul devant ses beaux-fils affamés et déconcertés.

30 – 1h09'54

Eric invite Lily à déjeuner. Il découvre ensuite un revolver dans la cachette de Ryan. Jess explique qu'il appartient à Zac.

31 – 1h12'58

Violente altercation entre Eric et Ryan qui reprend l'arme et s'enfuit pour la rendre à son propriétaire.

32 – 1h15'32

Eric et Jess dans la voiture de Meatballs à la recherche de Ryan dans les rues de la ville. Ils se rendent sur les lieux d'une fusillade.

33 – 1h17'10

De retour à la maison, Ryan raconte que Zac l'oblige à cacher l'arme qui a désormais servi à la tuerie. Eric décide d'intervenir.

34 – 1h21'13

Zac et sa bande terrorisent Eric avec un gros chien. La scène est filmée.

35 – 1h23'01

Eric replace l'arme dans sa cachette.

36 – 1h23'39

Déjeuner de la famille réunie. Soudain, la police fait irruption et embarque tout le monde.

37 – 1h28'05

Au commissariat, Eric tente de rassurer Lily en lui disant qu'il ne possède pas d'arme chez lui.

38 – 1h29'24

De retour, Eric sort le revolver d'un poulet où il l'avait caché. Zac appelle Ryan au téléphone et exige de retrouver son arme. L'épisode du chien sur Youtube.

39 – 1h32'15

Dans sa chambre, Eric raconte son humiliation à Cantona qui lui conseille de faire appel à sa bande d'amis.

40 – 1h33'15

Au pub, Eric et ses copains décident d'aller humilier Zac, sous l'œil bienveillant de Cantona.

41 – 1h36'21

Trois cars de supporters et amis d'Eric font route vers un match de foot. Le plan prévoit un arrêt dans le repaire de Zac.

42 – 1h38'06

Chacun ayant enfilé un masque de Cantona, le « commando » asperge le caïd de peinture rouge et saccage sa villa. Devant une caméra qui filme la scène, Meatballs détruit le revolver et menace le caïd de représailles s'il tente de se venger. Cantona rejoint la bande après son forfait.

43 – 1h46'13

Jess et Ryan racontent toute l'histoire à Lily.

44 – 1h46'53

Fête du diplôme de Sam et photos d'Eric et Lily réunis.

45 – 1h49'10

Générique et images d'archives de Cantona.

Durée totale du film en DVD : 1h51'51

PERSONNAGES

Jeu collectif



Eric Bishop

Âgé d'une cinquantaine d'années, Eric est au début du film un homme perdu, dépressif, suicidaire. Sous le choc d'avoir « revu » Lily, cette femme qu'il a rencontrée trente ans plus tôt lors d'un concours de danse, avec qui il a eu sa fille Sam et qu'il a quittée brutalement, pris de panique devant ses responsabilités de père. Lily qu'il aime encore et qui lui rappelle avec amertume sa fuite d'autrefois. Entre-temps, Eric s'est efforcé de refaire sa vie avec une certaine Chrissie, mère de deux garçons de pères différents, mais c'est encore un échec. Celle-ci, internée pour des questions d'alcoolisme, lui a abandonné la garde de ses fils, Jess et Ryan, avec qui il est en conflit permanent. Spolié de son autorité morale en sa maison, Eric assiste avec impuissance à la petite délinquance pratiquée par les deux adolescents. Sa dignité est même sérieusement entamée, et sa fonction protectrice de (beau-)père annihilée, quand il est humilié par le caïd Zac.

Ses crises de panique récurrentes, sa vie sentimentale inexistante et son manque de confiance corollaire font d'Eric un être en rupture de lien, y compris avec son travail et ses collègues-amis. À cela s'ajoute un sentiment paralysant de honte envers Lily qui l'empêche de l'affronter et de jouer avec elle leur rôle de grands-parents avec l'enfant de Sam. Enfin, ce fan de l'équipe de foot de Manchester United ne peut depuis longtemps assister aux rencontres de son club que sur un écran de télévision, faute de moyens pour se payer le billet d'entrée au stade.



Pour compenser son déficit d'image, Eric se projette dans celle entourée de gloire de son modèle Cantona, son double flamboyant, son « autre » imaginaire. Prénommé comme lui, Cantona devient son confident, son maître à penser, son coach psychologique présent à ses côtés dans sa chambre (où il semble d'abord être l'émanation des fumées de la marijuana), dans sa cuisine, la coursive d'un immeuble, un pub, devant chez Zac. S'instaure entre eux un savoureux dialogue imaginaire où le « dieu » Cantona prêche des maximes de vie qu'Eric Bishop (« évêque » en anglais) suit « religieusement ». Chaque apparition de l'idole suscite une réaction d'Eric et permet de faire le point sur sa progression. Y sont abordés tous les sujets qui préoccupent Eric, y compris ceux du passé comme le souvenir douloureux de sa relation au père, Jack Bishop, quincailleur, dur et méprisant. Honni encore aujourd'hui par Eric. Au fil de ces discussions, Eric trouve la ressource (qu'il avait en lui puisque sa relation avec Cantona est fantasmagorique) pour incarner *in fine* une autre idée de la paternité, assumer ses erreurs de jadis, surmonter ses peurs actuelles et retrouver sa place auprès de ceux qu'il aime et qui l'entourent.



Éric Cantona

Son personnage – imaginaire – s'appuie sur la légende du joueur de football et la personnalité sentencieuse de l'homme Cantona qui *joue* ici son propre rôle. En même temps qu'il lui rend hommage, Loach fait reprendre à l'acteur Cantona les postures d'oracle du footballeur Cantona d'autrefois à travers une série d'aphorismes vigoureux, à mi-chemin de l'autocitation et de la dérision, destinés à sauver Eric du naufrage. Plusieurs couches identitaires se superposent donc pour élaborer ce personnage hybride, hors du commun et dont l'existence ne se limite pas à cette simple *apparition*. Mythe ou légende, Cantona est le fruit d'une lente construction par lui-même et d'un imaginaire collectif dont l'image semble à la fois éloignée et proche de la réalité. Derrière cette image (du poster), l'homme existe bel et bien, nous dit le film. Or, il reste insaisissable. Cantona est comme un acteur du théâtre burlesque qui porte son personnage à bout de bras et qui se dérobe à sa définition en se réfugiant derrière son nom et sa légende. Ce

que ce magicien du verbe, conquistador des stades à la voix de stentor méridional, résume très bien dans cette sortie définitive et mystificatrice : « *Je ne suis pas un homme. Je suis Cantona !* » (19). Moi, c'est moi, nous dit-il, mais aussi lui, l'autre, l'image selon la relation sémantique et grammaticale d'attribution. Geste magnifique et dérisoire de dédoublement distancié où Cantona est à la fois lui-même, sa légende incarnée dans son propre personnage et le continuateur apologiste de celle-ci.

Au nombre d'une douzaine, ses adages (Cf. Infos, p. 20) doivent servir d'exemples à Eric afin de lui redonner goût à la vie, confiance en lui (et dans les autres), sens de l'initiative et de la solidarité. L'immense passeur de ballons et de phrases à l'emporte-pièce n'hésite pas à prendre à contre-pied celui qu'il rééduque moralement, psychologiquement et physiquement. À bousculer ses certitudes et à casser ses automatismes. Eric doit changer, et pour cela Cantona utilise une méthode qui consiste à mélanger sa part d'humanité à l'objet de la fascination d'Eric. Une méthode qui associe le grotesque et le sublime et qui assure le processus d'identification. Cantona fait ainsi « la fille » pour danser, joue (mal) de la trompette, s'avère (aussi) ridicule avec ses formules métaphoriques auxquelles Eric n'entend pas tout. Descendue de son piédestal, la statue s'humanise et laisse entrevoir la chair sous le marbre. D'autre part, Cantona fait bruir aux oreilles d'Eric les cris de la foule en délire lors de ses exploits manculiens qui, n'omet-il surtout pas de dire, ne seraient rien sans ses coéquipiers. Admirable d'humilité, ce génie altruiste et singulier indique qu'il n'est possible de briller et de réinventer le football qu'en n'oubliant pas qu'il est un sport collectif. Son plus beau souvenir, assure-t-il, est une passe faite à un partenaire démarqué et buteur. Au fond, la série de « une-deux » – geste footballistique consistant en un échange de balles courtes pour franchir la défense adverse et marquer le but – à laquelle se livrent les deux Eric repose sur une relation de respect mutuel, de compréhension, de complicité, de simplicité et d'amitié forte qui n'exclut ni l'ironie ni la fermeté morale.



Lily Devine

Aujourd'hui physiothérapeute, Lily a été abandonnée par Eric à l'âge de 21 ans. Elle garde de cette époque, où elle dut élever seule sa fille Sam, un souvenir pénible comme en témoignent ses larmes à la vue de la carte postale grâce à laquelle elle tenta de retenir Eric (20). L'épisode douloureux la contraignit néanmoins à changer, à faire face aux difficultés, à reconstruire sa vie. Lily est maintenant une femme déterminée, courageuse, épanouie, sensible et plutôt hédoniste (végétarienne, elle n'hésite pas à « croquer » un amant le temps d'un week-end hors les murs de la ville). C'est elle qui décide de renouer. Pour cela, elle fait un pas – rendre ses anciennes chaussures à Eric – qui permettra à celui-ci d'entrer à nouveau dans la danse avec elle.

Sam

Mère elle-même d'une petite fille (Daisy) qu'elle élève seule, Sam doit composer avec ses parents pour la garde de son enfant et la rédaction d'un mémoire afin d'obtenir un diplôme universitaire. Elle entretient avec son père, qui l'emmenait autrefois au stade, une relation complice, même si elle l'accable aujourd'hui de reproches en raison de son comportement démissionnaire. Sam est encore celle par qui se renouera la relation Lily/Eric.



Jess et Ryan

En rupture scolaire, Jess et Ryan sont deux adolescents livrés à eux-mêmes, tous deux impliqués dans divers trafics. Seul Ryan est menacé de sombrer de la petite délinquance au banditisme en devenant le complice de Zac. Attiré par le miroir aux alouettes de l'argent et de la vie facile du caïd, cet adolescent en mal de (re)père impose une loi qu'il croit inventer alors qu'il n'est que l'instrument d'un jeu dont il ignore les règles. La leçon sera profitable car Ryan et son demi-frère trouveront finalement un père en Eric.

Meatballs

« L'intello » et le « capitaine » de l'équipe de postiers. Le bien nommé Meatballs est féru de théories psychologiques qu'il tente d'inculquer à ses amis au cours d'exercices comico-thérapeutiques. Courageux et généreux, il n'hésite pas à prendre la tête de l'« opération Cantona » pour secourir Eric sur qui il veille chaleureusement, avec une amitié un peu bourrue qu'il dissimule derrière une bonne humeur un peu bruyante.

PISTES DE TRAVAIL

- Dresser le portrait d'Eric Bishop. S'agit-il d'un personnage type de comédie ? Même sentimentale ? Ou, au contraire, d'un personnage dramatique, drame social, voire tragédie ? On peut renvoyer ici à d'autres films de Ken Loach selon la situation (*Family Life*, *My Name Is Joe*, *Raining Stones*, *Riff-Raff...*).
- D'habitude, un personnage est une construction imaginaire, même à partir d'éléments authentiques (biopic), incarné par un acteur. Loach et Laverty (scénariste) ont imaginé le Cantona du film, mais c'est quand même le vrai Cantona qui est là, devant l'acteur Steve Evets – « *Je suis Cantona !* », et devant nous. Il lui est impossible de ne pas renvoyer à ce qu'il est dans la vie et à son image médiatique. Que produit ce détournement de l'idée de personnage ?
- Cantona joue-t-il un rôle direct dans l'action dramatique ?

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Ligne de conduite



Au centre du dispositif cinématographique de *Looking for Eric*, il y a l'homme. L'homme plutôt que des idées. Une stratégie aussi : l'attaque plutôt que la défense, l'action comme moyen de conservation, la course en avant pour atteindre son but. Un principe géométrique également, ou un angle de jeu pour percer les défenses ennemies, qui est la ligne brisée du contre-pied dramatique et du « une-deux » psychologique entre un élève et son mentor, autrement dit le dialogue éclairant, le face-à-face amical, le champ-contrechamp comme maïeutique des images. La ligne droite encore, pour la rectitude du corps, la droiture morale, l'érection des idéaux contre l'affaissement de l'être et la démission des combats. Le jeu collectif enfin pour assurer ses arrières parce que le personnage loachien ne saurait être pris indépendamment du groupe auquel il appartient et qu'il représente. Plus que jamais, le réalisateur britannique donne à son cinéma réaliste la possibilité de redéfinir les règles d'un monde sans repères, non de le changer mais de fournir à son héros les moyens d'y redessiner son territoire. Quitte à se livrer à quelque manipulation des règles élémentaires de la réalité qui constitue pourtant son ancrage et son moteur habituels.

Comportements et trajectoires

Caractéristique du cinéma moderne à l'estomac, la scène d'ouverture de *Looking for Eric* campe une situation (d'urgence), un mouvement (précipité) et une trajectoire (erratique) autant qu'un personnage, littéralement azimuté. Celui-ci est filmé « cadré-décadré » de près, caméra au poing comme toujours chez Loach quand l'intensité dramatique de la scène l'exige. L'appareil fait alors corps avec lui, non pas comme chez les Dardenne, viscéralement collé à l'être, mais avec émotion et empathie. Et sans pathos, qui est un principe de mise en scène chez le cinéaste. Sa caméra, dès lors qu'elle se fait plus proche (jamais trop), ne fouille pas les êtres ; le gros plan ne v(i)ole pas leur intimité. Le jeu des acteurs, que la presse unanime présente souvent comme « naturel et authentique », est toujours exempt de sensiblerie et d'émotion facile. Une larme franchit-elle le cap des yeux que le plan est vite coupé (séq. 1, 20) ou filmé pudiquement de biais (37). Jamais plein axe et toujours à bonne distance morale (Loach n'emploie jamais de focale courte ou grand angle, qui offre un angle de vision plus large que la capacité de regard, et oblige à un mouvement latéral de l'œil pour appréhender tout ce que contient le cadre).

La caméra de Loach, lequel fait du cinéma d'action comme d'autres de la psychologie – en ce sens qu'il montre des consciences sans cesse en mouvement –, enregistre des faits et gestes, capte des énergies, recueille des questionnements. Pas ou peu de plans où l'homme ne soit présent et actif dans le cadre. Comme la dramaturgie fragmentée du film qui s'attache à comprendre à coups de petites unités narratives le fonctionnement des êtres, sa mise en scène est tout entière portée à révéler le mécanisme des comportements, la réflexion qui les nourrit ou leur réaction instinctive. L'homme y apparaît dans son milieu social et familial, au quotidien, soumis à des tensions diverses.

Non qu'elle s'attache à montrer les petits riens de la vie, la mise en scène met en évidence des trajectoires, des rencontres, des accidents, des ruptures et des regroupements. Elle interroge ce qui les motive, n'hésitant pas à rejouer le passé du héros (avec changement d'acteurs, 10, 23) pour en justifier l'efficacité. Pour le cinéaste, le héros n'est jamais une victime mais bien le produit de ses actes, choisis aussi librement que possible quand le poids du milieu, de la famille et des amis pèse sur les décisions (23). L'ensemble du cinéma de Loach est ainsi conçu comme un réseau de résistances qui se télescopent, un ensemble de forces qui s'unissent et qui s'affrontent autour d'un enjeu toujours humain.



Ordre et désordre

Le traitement de l'espace et le choix du cadrage sont alors entièrement limités à cet enjeu. Les extérieurs sont des lieux de passages, urbains, indistincts et vaguement labyrinthiques, traversés rapidement, aperçus furtivement. Ils n'offrent aucun repère à Eric qui se sent perdu et qui déambule longtemps avant de s'y retrouver. Le mouvement circulaire à contresens de la circulation du début annonce un homme pris au piège de la vie. Le postier, qui semble vouloir se suicider, est à ce moment-là au point mort de son existence et ne sait plus quel chemin prendre. Le film, au titre annonciateur de son projet identitaire (« À la recherche d'Eric »), devra alors le lui indiquer.

Les intérieurs sont des espaces publics et transitoires (hôpital, pub, cafétéria, commissariat...), réduits à l'épure sinon au symbolique, où se renouent néanmoins les liens entre Lily et Eric (23 à 25, 26) et où s'entretient l'amitié entre Eric et son groupe de copains (16, 40). Jamais neutres, les décors sont cependant souvent *neutralisés* par le cadre qui en limite l'apparition et par la mise au point de la caméra qui est toujours réglée sur les personnages présents dans le champ. L'unique point d'ancrage – la maison d'Eric – de cette géographie *out of focus* est une zone de non droit, un point de rencontre où se croisent toutes sortes de trafics organisés par les deux beaux-fils, Ryan et Jess. Cet espace hors-la-loi, hors de la Loi des pères, est placé sous occupation d'une présence étrangère (les trafiquants et autres jeunes squatters) qui sape les dernières velléités d'Eric pour y maintenir l'ordre. Règne le désordre des objets volés (téléviseurs, ordinateurs, matériels de chantier...) qui trônent comme autant de trophées insolents d'obscurs pillages.

Le désordre du temps et de l'espace, qui est aussi l'ordre rebelle et délinquant des jeunes, est celui d'un contre-pouvoir engagé dans une lutte où l'équilibre des forces est inégal. Seul contre tous, Eric tente de résister en *volant dans les plumes* de Jess (4) ou en essayant la voie du dialogue avec Ryan (17). En vain. La maison est désormais le lieu du conflit générationnel de l'incommunicabilité où l'autorité morale, sans cesse défiée, du père (qu'Eric n'est pas, mais qu'il va s'efforcer de devenir), est menacée d'être renversée par la force physique (la bagarre avec Ryan, 31). Aussi la faillite d'Eric est-elle complète quand le crime organisé décide d'imposer sa loi et d'annexer la maison pour en faire la base arrière de ses trafics. Dès lors, les frontières deviennent perméables à tous les assauts et l'espace privé, qui n'encadre déjà plus personne depuis longtemps, perd définitivement sa fonction (déjà si peu) protectrice (17).

Circulation tragi-comique

Le revolver est l'ultime symbole phallique d'une prise de pouvoir par l'adversaire. Sa circulation est longtemps l'expression d'une convoitise où se concentrent tous les antagonismes. Sa valeur et sa permanence renouvellent l'espace de la mise en

scène. Les rôles sont redistribués et la géographie des lieux redessinée. Cette circulation exerce une tyrannie sur les mouvements et fait peser sur eux un suspense d'autant plus grand que l'on sait la disproportion de ce nouveau rapport de forces. Le danger qu'elle représente est d'abord traité sur un mode dramatique passant par quelques figures obligées du film de gangsters. Puis sur un mode comique qui, pour désamorcer la crise, fait peu de cas de la moindre vraisemblance. La confisquer, comme Eric tente de le faire d'abord, menace la famille d'implosion (31), la dénoncer le condamne à une punition (34), la perpétuer expose Ryan à une sanction (31), l'escamoter ne représente qu'une mesure de diversion (38). Eric est à nouveau pris au piège. Le revolver fait de cet homme désarmé, qui réapprend son rôle de père en endossant la responsabilité de Ryan, la cible d'un danger qui le dépasse et qui le place entre la loi du plus fort (Zac) et les forces de loi (la police). Affaire de choix donc. Céder à Zac, c'est s'en faire son complice et se soumettre à la loi du milieu : entrer, mais sans y appartenir, dans l'espace de l'illégalité que le film met discrètement en scène (32, 34, 42) et être considéré malgré soi comme un criminel dangereux par la police (36). Victime des uns et coupable pour les autres en somme. Pas étonnant alors dans ce brouillage des lignes que la sphère privée menace de devenir une affaire publique, que la force publique ne protège plus et viole l'intimité, et que la vie privée d'Eric soit étalée sur Internet selon des pratiques mafieuses dont il ignore les codes. Les seules règles qu'il est capable de leur opposer sont celles de la comédie, qui reprennent le film en main en 38. La scène s'appuie sur un jeu de passe-passe qui fait de la circulation de l'arme un petit enjeu de mise en scène comique. Eric est alors de retour chez lui avec Jess et Ryan et l'on s'étonne que la police n'ait pas découvert l'arme pourtant replacée plus tôt dans sa piètre cachette par Eric lui-même (35). Et pour cause. Loach a astucieusement transmis le pouvoir de mise en scène à son héros qui, en déplaçant l'arme d'un trou à l'autre, en a fait l'objet d'une bonne *farce* dont le spectateur et les deux beaux-fils ont été les dindons amusés.

Du postier au poster

Dans cet espace du film soumis à des dangers grandissants, un seul lieu est à l'écart : la chambre d'Eric, apaisée sinon apaisante, fermée aux autres. Le héros s'y réfugie très tôt pour se protéger et trouver la ressource d'affronter ses problèmes (5). C'est dans ce camp retranché qu'il entreprend de fumer de la marijuana prise à Ryan pour se détendre, s'extraire artificiellement de cette vie qui le mine tant, s'en évader... et y revenir avec plus de fracas – la drogue sera bientôt le truchement illicite menant à la découverte du banditisme (jugement moral de Loach ?). En attendant, Eric est seul face à son marasme, il se parle à lui-même, cherche à y voir plus clair, s'adresse à son poster, à cet autre Eric, son idole sur les terrains de foot, son double inversé.

Cette conversation à une seule voix a quelque chose de rassurant pour lui ; la présence de « King Eric » en effigie sur le mur de sa chambre le tranquillise. Les questions vaches qu'Eric lui adresse et qui font référence à la vie du joueur, contemporaine de l'histoire du film, lui permettent aussi d'évacuer un peu de son amertume. Même les « dieux du stade » ont une fin. « Génie hors service, hein ? » « Postier hors service » « Comment va ton amour-propre ? Tu as déjà pensé à te supprimer ? » « Qui t'aime ? » « Qui s'occupe de toi ? » (9). Le poster est un miroir face auquel Eric s'interroge lui-même. Et qui peut lui répondre, sinon le King himself ? L'hypothèse fantasque du scénario prend corps. Par la voix, d'abord hors champ, que l'on pense avec Eric être un artifice sonore (off) comme effet hallucinatoire de la drogue. Eric, de dos, pivote sur lui-même, regarde hors cadre et s'étonne. Contrechamp : Cantona est présent physiquement dans la chambre. La mise en scène bascule sans coup férir dans l'imaginaire du héros et fait comme par enchantement de l'encadré du poster (avec tout ce qu'il génère de fantasme) le cadre d'une partie de sa fiction. Aucun halo de lumière n'entoure l'ancienne star mancomunienne. Aucun effet de manche, excepté une trompette sortie plus tard de la sacoche du postier (19) et la musique déclenchée à distance (26). Loach sait que la seule présence de cette légende vivante du football, toute nimbée de son image médiatisée dont les images mentales d'Eric sont l'écho (insertion d'images d'archives striées de lignes télévisuelles dans l'espace de la fiction, 6, 19), suffira à elle-même pour rendre l'effet d'apparition magique escompté. Parce qu'il n'utilise d'aucun effet spécial et qu'il fait reposer l'essentiel de son cinéma sur ses acteurs, le réalisateur ne dérange pas son dispositif de mise en scène qui place le fantastique au niveau du réel. Le registre de l'un s'insère parfaitement dans l'autre et aucune rupture de ton ne déstabilise la représentation de la réalité. Aussi simple soit-il, le résultat est visuellement surprenant. Le poster sert ici de lien entre le réel et l'imaginaire et c'est sa valeur iconique – la distance qui sépare l'idole de la réalité vécue par Eric – qui instaure le surnaturel au moment où il s'incarne en Cantona lui-même. Le mélange d'énormité et de simplicité de cette présence extraordinaire indique d'emblée sur quel registre comique se déroulera la partie que vont se jouer le coach et son élève.

À quoi sert Éric Cantona ?

La question humaine, sans cesse remise sur le métier depuis *Kes*, est ce qui détermine les choix esthétiques de Loach qui fait de sa mise en scène l'instrument d'un questionnement attentif et l'expression d'une considération bienveillante. Le film évite par conséquent l'écueil de la fiction assise sur la relation semi-documentaire entre l'ancienne star de Manchester United et ses supporters. Le « dieu », qui ne se départira jamais de sa légende sur laquelle repose une partie des enjeux du film, est traité à hauteur d'homme. Des éléments biographiques viennent nourrir son personnage qui s'intègre parfaitement au système loachien pourtant hermétique au vedettariat (Terence Stamp excepté dans *Pas de Larmes pour Joy* en 1968). L'humour décalé, en demi-teinte, mêlant l'autodérision, la citation et une gravité un peu ridicule, avec lequel l'acteur Cantona a abordé son rôle, y est sans doute pour quelque chose. Au nombre d'une dizaine, ses apparitions s'effectuent sur le même mode opératoire de mise en scène selon lequel l'élément fantastique qu'il représente est vécu et intégré comme une évidence à la réalité d'Eric. Seul principe scénographique signalant son statut d'exception : il n'est visible qu'aux yeux du héros (et des spectateurs). Émanation concrète du monde intérieur du héros, cette vision de Cantona n'existe donc pas aux yeux des autres personnages. Or, si Cantona ne joue aucun rôle dans la fiction, sa tâche ou sa

fonction d'importance consiste à guider Eric sur la route qui le ramène à sa bien-aimée, sa paternité et ses amis. Et ce, selon les règles d'un sport dont il est un éminent représentant et dont l'importance métaphorique n'est pas à négliger. C'est pourquoi l'ensemble du film peut être lu à l'aune scénographique d'un match de football dont il mime certains effets.

« Ooh Ahhh Cantona ! »

Alors qu'à l'entame du film, Eric est en passe d'être définitivement disqualifié dans le cadre de la vie, l'entrée en scène d'un nouvel entraîneur (9) instille au jeu un rythme plus percutant. Mais, encore insuffisamment préparé, Eric encaisse un nouveau but marqué par Lily (21). Quelques échanges (verbaux) de balles, plus précis et en passes courtes (insistons : durée brève des scènes), haussent cependant le niveau de jeu au centre du terrain de ses préoccupations. Eric regagne alors quelques longueurs sur le plan amoureux (23). Cantona rappelle à Eric, un peu esseulé, l'importance du jeu collectif (15, 19) qui lui permettra de mettre un peu d'ordre dans sa maison (28). Mais, celui-ci, replacé dans l'axe de son premier but à atteindre (23), ne peut rien faire contre le laisser-aller de ses propres partenaires (Jess et Ryan) qui laissent l'équipe adverse pénétrer sa ligne de défense et marquer une série de buts, et ce en dépit d'une tentative de contre-attaque (34). De plus, l'ennemi reçoit un renfort inattendu en 36 et menace d'emporter la partie. C'est alors que Cantona conseille de contrer l'ennemi sur son propre terrain en ordonnant une offensive collective (39). L'esprit de solidarité et de résistance, concentré autour d'un idéal commun qu'affichent les maillots de Manchester United et les masques démultipliant Cantona, aura valeur de force pour la fine équipe (42). Singeant son mentor connu pour son humeur baroque et opiniâtre, le groupe trouve dans la scène de genre finale (règlement de comptes avec pistolets à peinture rouge), qu'il parodie et filme lui-même, les moyens burlesques de remporter la victoire. Le réalisme de la mise en scène, adapté aux principes de la comédie et du merveilleux, permet ainsi à Loach de faire coïncider – et ce sans se renier – les rêves de son héros avec ses idéaux humanistes.

PISTES DE TRAVAIL

- Voir comment la mise en scène de Loach est fondée sur le désordre. Les techniques du film « réaliste » issues du documentaire, comme la caméra tenue à la main, facilitent ce désordre. La séquence qui ouvre le film est significative : le spectateur met un temps certain à saisir ce qui se passe et se trouve aussi désorienté qu'Eric Bishop. Examiner d'autres séquences dans cette perspective (arrivée d'Eric chez lui, séq. 4 ; la danse avec Lily dans la 10 ; et évidemment une grande partie de la 42, cf. p. 14).
- Par opposition, voir comment sont filmés les éléments ou les moments « stables » du film : Lily attendant Eric caché (12), le jogging avec Cantona, et naturellement la chambre-refuge où Eric dialogue avec son idole (22...).
- Repérer les différents statuts de l'image de Cantona à travers le film : le poster, les archives sportives, les apparitions de Cantona, les masques de Cantona, la multiplication de cette image dans la descente chez Zac (42)... En même temps l'importance de l'image filmée : Eric filmé lors de la menace du chien (34, 38), humiliation de Zac filmée (42)...



ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

« **Opération Cantona** »

Séquence 42 (1h38'06) : Trois bus de supporters, parmi lesquels Eric et ses deux beaux-fils, profitent d'un déplacement de leur équipe pour aller chez Zac et lui régler son compte. Toutefois, en n'indiquant ni le but, ni le lieu de l'expédition, Ken Loach fait mine de déléguer à ses personnages la conduite du récit ainsi que les moyens de le mettre en scène. Le suspense de l'opération à tonalité guerrière profite ainsi de son mystère et le gag final de son effet de surprise.

Arrivés au cri galvanisant de « *We are Cantona !* » décliné sur fond de Marseillaise (1), les supporters-guérilleros sortent rapidement des bus, plongent dans les soutes à bagages pour s'armer de bâtons divers et se rangent silencieusement le long d'une haie. La profondeur de champ souligne la coordination du mouvement massif à la descente des véhicules (2a). Étroitesse du cadre de la caméra, qui nous interdit pour le moment de savoir où nous sommes, rend également compte de la fébrilité de la scène grâce aux nombreuses entrées et sorties des personnages de part et d'autre de l'écran (2b).

En pleine reconquête de dignité, Eric conduit ensuite le groupe vers un portail donnant sur une propriété gardée par un gros chien (3* à 5). Soudain, l'acte de bravoure se meut en scène de farce, version Pieds Nickelés : Meatballs tente maladroitement de neutraliser l'animal à l'aide d'un collet à travers les barreaux de la grille pendant qu'Eric lui jette craintivement des saucisses en guise d'appât (6). La vraisemblance de la scène de genre (détourné) en même temps que sa tension dramatique semblent un instant ruinées (7 à 9). D'autant qu'Eric s'exclame à l'interphone « *C'est le facteur. Livraison spéciale* » (10a), sorte de sésame dérisoire. Pendant qu'il pénètre seul dans la propriété, les hommes massés le long de la haie se masquent de la même effigie de Cantona au signal de Meatballs qui, le col relevé à la Cantona, prend le contrôle de l'opération (10b). Phénomène d'identification désormais collective et caricaturale, cette multiplication comique traduit l'unité d'un groupe qui se reconnaît en son héros, « *Eric the King* » dont il puise force et courage.

Réveillé par les aboiements du chien (11), Zac découvre avec colère par la fenêtre de sa chambre ce qui se passe dans son jardin (12). La surprise est aussi de taille pour le spectateur qui est enfin informé du lieu (donc de l'enjeu) de la scène. Contre-champ en plongée qui écrase et accentue le grotesque de la petite armée (13). Même les gangsters, mis littéralement à nu et en panique (14), sont tournés en dérision par le cinéaste qui applique intégralement à cette séquence un des principes qui sous-tend l'ensemble de son film et qui a valeur de force dramatique : le comique de situation (15). Cris, colère, surprise, mouvements azimutés, les bandits furieux constatent par la fenêtre l'ampleur de l'assaut (16, 17) : des Cantona vandalisent leur gros 4x4, symbole de leur orgueil et de leur pouvoir (18). La violence de l'image rehausse nettement l'intensité d'une scène qui se déclinera désormais sur deux registres opposés, comique et tragique, et dont le dispositif scénographique semble

être le seul fait des vengeurs masqués qui en filment tout le déroulement (19).

Nouveau point de vue (niveau jardin) qui ne nuit pas à la continuité narrative : Zac et son acolyte, en caleçon et en peignoir, hurlent des menaces à des têtes à grandes oreilles, de dos au premier plan (20). Changement d'axe à 90° : Zac tente d'asséner un coup de batte de base-ball à un Cantona apprenti cinéaste (21). La fureur du malfrat semble alors vouloir l'emporter sur le burlesque de la scène. Ce à quoi Meatballs répond en exhibant le revolver de Zac. Duel westernien ? (22) Exécution sommaire du film noir ? La tragédie que le spectateur a déjà mentalement mise en scène quand Meatballs ordonne de tirer (23) se dissout dans le gag final des pistolets à peinture qui recouvrent de rouge (sang, et couleur du maillot de Manchester) les deux malfrats ridiculisés (24). La parodie de règlement de comptes se poursuit dans la villa (25 à 28) où Meatballs tente une fois encore de faire reconnaître le revolver par son propriétaire (29, 31). Face aux nouvelles dénégations de Zac (30), l'équipe de Cantona met entièrement à sac sa villa au décor kitsch (32, 33).

Plans 34 à 47 : une série de champs-contrechamps durant laquelle Meatballs, armé d'une masse, se livre à une destruction éminemment symbolique du revolver (39), face à Zac et son complice réduits au silence (40). Et ce, sous le regard effrayé de leurs petites amies (43). Après un discours musclé, mêlant avertissements et menaces de représailles (jeu de mot comique entre « *Bluetube* » et YouTube qui tend à désamorcer la gravité de la sentence), Meatballs entonne le cri de victoire « *We are Cantona !* », qui est repris à l'unisson (48). L'union fait la force, nous dit Loach qui ne coupe pas cette scène aux enjeux multiples sans en tirer les bénéfices moraux et ainsi raccorder avec la dernière séquence du film.

Après sa démonstration de force et d'un humour aussi corrosif que protecteur, la belle équipe s'en repart comme elle est venue (49, 50). Eric et ses beaux-fils se sont retrouvés au pied des bus (51). Plein de reconnaissance pour son geste et son audace, Ryan se jette dans les bras de celui qui a enfin gagné son image de père (52). Arrive un retardataire que Meatballs plaisante en l'appelant Cantona. Il ôte son masque (53). C'est Cantona lui-même. Ultime gag burlesque et échange de regards (54). Poing et col relevés en signe de victoire, le mentor félicite silencieusement son élève (55a). En montant dans le bus, le reflet du vrai Cantona et de son masque s'évanouissent dans la vitre (55b) laissant la place (contrechamp, 56) à Eric qui reprend, sourire aux lèvres, le geste de Cantona relevant son col, remerciant cet alter ego imaginaire de l'avoir mené sur la voie de la réconciliation. Un roi s'escamote, un homme apparaît...

[Durée totale de la séquence : 8'07]

* Les plans dont les numéros sont imprimés en caractères maigres ne sont pas représentés ci-contre.



1



2a



2b



6



10b



12



13



15



18



21



23



24



29



30



39



40



48



52



55a



55b



56

BANDE-SON

Clameur, chants et rock'n roll



Clameur du stade

Il y a beau temps qu'Eric n'a plus accès à l'enceinte du stade de son équipe. Trop cher pour lui. Aussi garde-t-il de l'époque révolue où le prix des places était encore accessible à un simple postier comme lui – laquelle correspond au passage de Cantona sous les couleurs du maillot mancunien (1992-1997) –, un souvenir ébloui. Plus de dix ans ont passé mais la rumeur du stade transporté par les exploits de « King Eric » résonne encore dans son esprit. Des images mentales apparaissent alors à l'écran quand Eric repense à ces matchs ou qu'il en parle avec Cantona (6, 19). Outre qu'elles montrent quelques-uns des plus beaux buts de l'ex-footballeur, ces images, empruntées aux archives de la télévision, font entendre un speaker hurlant les buts et une foule de spectateurs en délire. Ces cris euphoriques au but marqué sont l'expression d'une liesse générale, d'une explosion de joie qui remplit le stade et les êtres. C'est l'instant sacré d'une communion enivrante entre le public et les joueurs, une décharge d'énergie collective d'un peuple qui gagne enfin (par procuration), une exultation qui vaut bien des frustrations et qui permet « d'oublier le train-train pendant quelques heures » (19). Nostalgique de cette époque, Eric sait parfaitement la valeur cathartique de ces moments « d'oubli » passés au stade : « Dans un stade, on peut exploser sans se faire arrêter. » Un acte d'autant plus toléré qu'il joue un rôle de régulation sociale.

Chants de gloire

Cette échappatoire partagée entre joueurs et supporters s'exprime aussi dans des chants en l'honneur de l'idole qui, s'ils lui font peur (« peur que ça s'arrête » car signe à la fois d'une qualité de jeu et d'une reconnaissance populaire, 19), sont le ciment d'une communauté, l'indice d'une appartenance, l'expression d'une union et d'un plaisir commun. On chante à la gloire du héros-buteur, de son équipe et des valeurs qu'elle est censée représenter. On chante enfin à sa propre gloire. Parce qu'on s'identifie. Et on se sent plus fort. Du moins « pendant quelques heures ». Les chants, le maillot de l'équipe, « Eric the King » soudent les êtres qui ne font plus qu'un. Qu'une clameur unique dans le stade qui est gonflé d'admiration pour le beau geste, la feinte technique, la classe de l'homme au col relevé.

Le passage de Cantona à Manchester a fait reculer les lignes, bousculé les certitudes. À joueur d'exception, comportement d'exception du public. Qu'importe qu'il soit français. On lui invente des chants, on reprend pour lui quelques mesures de la *Marseillaise* dans les tribunes ou dans le bus avec pour refrain « Ooh Ahhh Cantona ! » (42) en lieu et place de « Aux armes, citoyens ! » (célèbre chanson entonnée pour la première fois dans les travées d'Elland Road, le stade de Leeds). Un culte pour sa personnalité que l'intéressé lui-même se plaît à évoquer et à tourner en dérision en amorçant une *Marseillaise* approximative à la trompette après avoir prononcé cet aphorisme définitif : « Je ne suis pas un homme, je suis Cantona. » (19).

Résonance de la musique du passé dans le présent

Un style de musique est également lié à l'époque heureuse de la vie d'Eric : le rock'n roll. Le rock, et les concours de danse qui y sont rattachés, sont indissociables du souvenir de sa rencontre-coup de foudre avec Lily. À peine parle-t-il de cet instant à Cantona que des images en flash-back laissent entendre la musique, synonyme d'amour, de jeunesse et de rêves (10). À l'inverse, quelques notes, quelques pas de danse dans sa chambre avec Cantona suffisent à transporter la mémoire d'Eric trente ans en arrière (26). Truchement ou simple élément du souvenir, le rock participe de la reconstruction sinon de la cristallisation du passé (sorte d'âge d'or de l'existence du personnage) et de l'idéalisation corollaire de la femme – longtemps absente – dont Eric continue d'être amoureux aujourd'hui.

PISTES DE TRAVAIL

- Quels sont les éléments marquants de la bande-son ? Évidemment les clameurs des stades et les chants des supporters en l'honneur de l'idole Cantona. Mais aussi le rock'n roll que danse Eric avec Lily lors de leur première rencontre (séq. 10) et sur quoi il esquisse quelques pas avec Cantona (26).
- Montrer comment ces deux principaux éléments renvoient au passé : la jeunesse d'Eric, le temps où un postier pouvait se payer une place au stade.
- Par opposition, le match vu aujourd'hui au pub (16) crée des discordes et la seule clameur lancée est mensongère... La « Marseillaise » jouée à la trompette par Cantona renvoie au temps – passé – de sa gloire...



Jour de match à Old Trafford, le stade du club anglais Manchester United.



Loge VIP à l'Emirates Stadium situé à Londres

La « gentrification »* des stades britanniques

La montée du hooliganisme dans les stades du Royaume-Uni au cours des années 1980 a conduit à des drames aussi tristement connus que ceux des stades du Heysel et de Hillsborough. Le premier se déroula à Bruxelles avant la finale européenne des clubs champions opposant les équipes de Liverpool et de Turin le 29 mai 1985. L'invasion d'une tribune par des supporters anglais fit 39 morts et plus de 600 blessés. Le second eut lieu à Sheffield où 95 supporters du club de Liverpool moururent piétinés et asphyxiés lors de la finale de la coupe d'Angleterre entre Liverpool et Nottingham Forest le 15 avril 1989.

De la lutte contre le hooliganisme...

Pour marquants qu'ils sont, ces événements ne sont pourtant que la partie émergée d'un phénomène de violence qui, né outre-Manche au début du XX^e siècle, pourrait ostensiblement l'ambiance des stades britanniques durant les années 1960-70. Au cours de la décennie suivante, le mouvement des hooligans se politise (intrusion de l'extrême droite) et se radicalise. Il faudra attendre les événements de Hillsborough (qui sont, en outre, indirectement liés au hooliganisme) pour que les autorités britanniques mettent en place une politique de modernisation des stades et de sécurité à la hauteur des dangers. En janvier 1990, Lord Taylor préconise notamment dans le rapport qu'il remet au gouvernement sur les causes du drame de doter l'ensemble des stades de places assises. Très vite, les clubs de l'élite du football suppriment les terrasses (zones compartimentées et en pente des tribunes) où se massent des milliers de supporters debout.

Sont alors écartés de ces espaces remuants, et souvent surpeuplés (pour des questions de rentabilité), les aficionados les plus jeunes, les plus passionnés et surtout les plus désargentés.

On constate, en fait, que la retombée de l'agitation est inversement proportionnelle à la flambée des prix du billet d'entrée au stade. Lequel passe d'environ 5 livres au début des années 1990 à 50 livres minimum aujourd'hui. Pour maintenir le calme, des stadiers (personnes embauchées par le club pour la surveillance) ordonnent même aux spectateurs de se rasseoir dès qu'ils se lèvent pour exprimer leur enthousiasme. Une présence policière renforcée, un réseau développé de vidéosurveillance et des interdictions de stade pour les agitateurs achèvent d'inciter le public à plus de civilité.

...à la « gentrification » des stades

La construction des places assises, les nouveaux équipements destinés à accroître le confort et la forte augmentation du prix

du billet ont engendré un changement de population dans la fréquentation des stades. Les jeunes bien sûr, mais aussi les classes populaires se sont retrouvés condamnés à suivre les matchs sur des chaînes payantes, chez eux ou au pub. Beaucoup moins discourtois, celui qui peuple les stades aujourd'hui est un spectateur d'âge mûr, appartenant aux classes moyennes et supérieures.

Après Hillsborough, la *Football Association* (FA., version anglaise de notre Fédération Française de Football) décide non seulement de lutter contre le hooliganisme mais aussi de rénover l'image de son football. Et d'en faire autre chose qu'un simple sport... Comme on l'a vu, elle se coupe de ses supporters traditionnels – les ouvriers associés au hooliganisme – pour se tourner vers les classes moyennes au pouvoir d'achat plus élevé. Cette « gentrification » des stades constitue alors une première étape vers l'édification d'un commerce plus rémunérateur. Laquelle satisfait également le pouvoir thatchérien pour qui ce sport est cause de désordre. La *First Division* est remplacée par la *Premier League*, les droits de retransmission s'envolent et les clubs se privatisent. Le football devient une entreprise capitaliste comme une autre. De riches hommes d'affaires, aux activités parfois douteuses (le Russe Roman Abramovitch, propriétaire du club de Chelsea, ou le franco-russe-israélien Alexandre Gaydamak à Portsmouth), entrent dans le capital d'équipes conçues comme de véritables multinationales.

Pour gagner de l'argent (c'est-à-dire attirer les sponsors, les vedettes, les télé, un public élargi), les tribunes doivent être présentables, les spectateurs éduqués, le calme assuré. La société « gentrifiée » ne saurait accepter le football comme l'expression naturelle de la violence refoulée du peuple. En pacifiant les stades, pouvoirs publics et investisseurs privés y trouvent ainsi leur compte. Ils s'approprient à la fois un sport appartenant historiquement aux couches populaires pour en faire une activité commerciale lucrative et éliminent des stades ces dites couches en même temps que la colère qu'elles traduisent symboliquement et légitimement. Notons pour terminer que le problème du hooliganisme existe toujours en Angleterre : il s'est simplement déplacé vers les clubs des petites villes.

* « Gentrification » (de *gentry*, noblesse anglaise) : appropriation par la bourgeoisie des territoires populaires (Cf. Bibliographie, p. 20)



Un supporter de Manchester United tend un drapeau à la gloire d'Éric Cantona.



L'écharpe, véritable emblème des groupes de supporters. Ici celles du Real Madrid.

Clubs de supporters pour équipes de foot

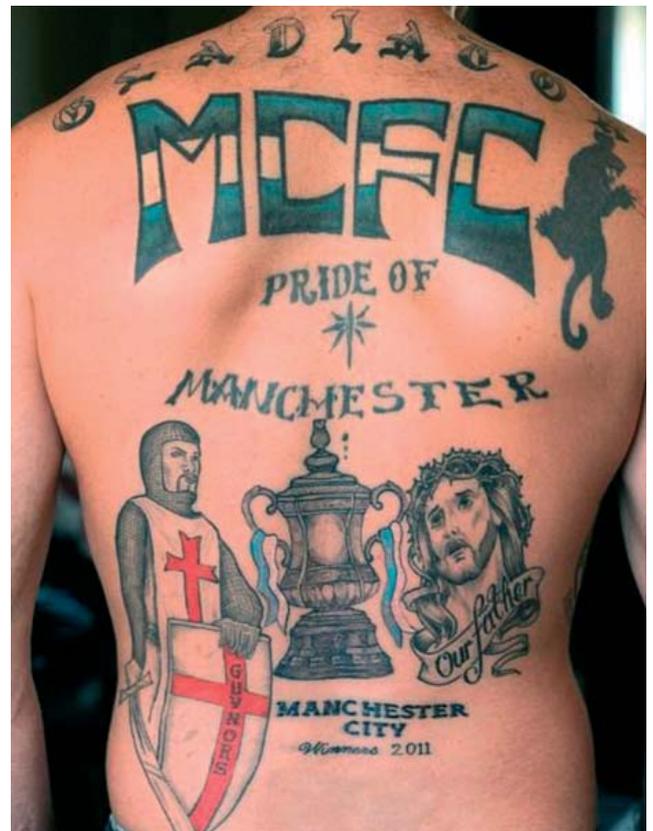
Beaucoup de supporters de football se rendent au stade seuls, avec leurs enfants ou entre amis. D'autres y vont sous l'égide d'une association ou d'un club de supporters, présent autour de n'importe quelle équipe, petite ou grande. Souvent festifs, ces groupes, destinés à encourager une équipe dans ses performances, se rendent parfois coupables d'agressions diverses. Il s'agit dans ce dernier cas du hooliganisme et de ses dérives extrémistes (de droite), xénophobes, homophobes et racistes.

Au Royaume-Uni, les plus anciennes associations de supporters sont nées avec leurs équipes, à la fin du XIX^e siècle, et ont longtemps été chargées de collecter de l'argent pour leur club. Aujourd'hui très structurées, elles jouent un rôle plus ou moins important dans la gestion des clubs, l'animation des stades, l'organisation des déplacements, la diffusion des informations, la vente des produits dérivés, l'encouragement quasi quotidien (à l'entraînement) des joueurs... Celles qui sont reconnues officiellement par leur club sont directement placées sous l'autorité de celui-ci. Les autres (« Ultras » en France), souvent violentes, s'organisent en structures indépendantes par rapport au club.

Les « officielles » possèdent leur propre billetterie et gèrent elles-mêmes l'emplacement qui leur est réservé dans les tribunes. Sans être intégrées aux différents *staffs* de l'équipe, elles exercent un contre-pouvoir face aux dirigeants et c'est assez logiquement qu'elles sont associées aux décisions du club auquel elles sont bien souvent plus fidèles que des joueurs ou dirigeants aux contrats limités temporairement. Leur présence, souvent régulatrice dans les stades, est souhaitée par tous les joueurs qui voient en elles le fameux « douzième homme » de l'équipe. Néanmoins, depuis la suppression des fameuses terrasses dans les tribunes anglaises (et la hausse des prix du billet d'entrée), beaucoup d'entre elles, souvent composées de jeunes issus des milieux populaires, ont disparu. À cela s'ajoute l'interdiction par les autorités de venir dans le stade en groupes massifs afin de briser la géographie des tribunes si importante pour ces associations de supporters. À tel point que l'entraîneur Alex Ferguson et Roy Keane, l'ex-milieu de terrain de Manchester United, ont parfois déploré le manque d'ambiance à Old Trafford depuis l'éradication de ces groupes de fans. Dans un contexte de crise économique et sociale, les grands clubs de supporters (à Man U, l'association « MUST » compte 60 000 adhérents !) permettent souvent à des jeunes en rupture de trouver une place dans le monde des tribunes, dans la vie des équipes, dans le monde du football, dans les villes et dans la société.



Supporters du club anglais de Liverpool



... Jusque dans la peau ! Un supporter de Manchester City club rival de United.



5000 personnes pour Cristiano Ronaldo qui inaugure un supermarché à Istanbul

Les stars du football

Le football est le sport le plus populaire de la planète. Depuis les dernières Coupes du Monde, il draine un enthousiasme délirant, en hausse proportionnelle aux sommes investies par les chaînes de télévision, les industriels et autres financiers désireux d'accoler leur nom à celui d'un club renommé ou d'un cadreur du ballon rond.

Riches et célèbres

Le football suscite des passions, des rivalités, des attentes ; ses stars font rêver. Souvent issues des classes populaires et de l'immigration, elles cristallisent les espérances de réussite des jeunes et des milieux populaires (qui oublient au passage que l'excellence qu'ils admirent est le fruit d'efforts longs et fastidieux). Le football a été leur viatique, qui a reconnu leur talent mieux que l'école ou la société. Ces joueurs d'exception représentent le triomphe du mérite sur la naissance ou l'héritage, perçu par identification comme une revanche sur la vie. Or, si ces stars font rêver, ce n'est pas tant qu'elles ont réussi à se soustraire à leur destin en devenant riches et célèbres, que le sport en général – et le football en particulier – a changé de sens.

Stars adorées et conquérantes

Le football – professionnel et de haut niveau – construit aujourd'hui « un mythe qui donne à croire »¹ et à voir, un espace artificiel où se mêlent liesse collective, mise en scène surmédiatisée et culte de l'argent. Les matchs importants sont des « grands-messes » et la victoire est vécue dans la ferveur par les supporters. Les joueurs se signent en entrant sur le terrain, ils lèvent les bras au ciel et embrassent le ballon. Autant de comportements qui, plus que du religieux, relèvent de l'irrationnel superstitieux. La cérémonie du tirage au sort des rencontres d'un Mondial prend désormais une importance planétaire. Droits de retransmission et coût des transferts donnent le tournis. La presse spécialisée, qui ne craint pas le ridicule, encense les prouesses des stars en des termes emphatiques. Si l'on ajoute à cela le besoin de sacré, la faillite des idéaux politiques et l'exigence de jeu et de divertissement des individus (qui consiste à se projeter dans des mondes qui échappent aux sensations du quotidien), pas étonnant que la star du foot soit adorée. Elle est même au cœur de ce système. Elle en est à la fois le moteur et le produit. Entre fric et frime. Mais pas seulement. Elle est aussi celle qui est capable d'une technique extraordinaire, qui court plus vite (des pointes

à 33,6 km/h pour Ronaldo), qui fait gagner son équipe. C'est elle qui insuffle une force supplémentaire au groupe et sur qui reposent les espoirs de victoire d'un club ou d'une nation entière.

Icônes du plaisir et de la réussite individuelle

Les images offertes au public insistent souvent sur l'aspect spectaculaire du geste sportif, sur son caractère violent et dominateur. Cela sert l'ego de la star à qui l'on passe tout ou presque (le violent coup de tête de Zidane, la main malhonnête d'Henry...). On parle d'elle partout. Dans les bistrotts et dans la presse de caniveau. Non contente d'exister sur le terrain de jeu, elle ne rechigne pas à sortir de ses limites. À exhiber sa vie privée sur papier glacé, et à se faire le héros d'une *success story* confondant contrats mirifiques, train de vie luxueux et exploits physiques. La star devient alors une figure iconique du plaisir entraînée dans une fièvre médiatique, apparaissant entourée de jolies filles et roulant en Ferrari. La connivence du sport et de l'argent n'est plus une affaire honteuse. Au contraire, elle est l'indice d'une suprématie sur un sport-roi élevé au rang d'art par les médias.

Quid des valeurs qu'elle transmet ? La star, qui incarne les exigences de l'image, du spectacle et de l'événement, ne se reconnaît évidemment jamais mieux que dans la victoire. À l'heure du libéralisme triomphant et du sport-spectacle (les mêmes métaphores valent autant pour l'Entreprise que pour le Sport où l'exaltation des valeurs participe de l'héroïsation du joueur), la compétition sportive n'est plus prise au sens d'émulation mais d'élimination de l'autre. La star, telle qu'on nous la présente, véhicule l'idée qu'on s'en sort mieux en écrasant les autres. Loin du consensus, du fair-play ou de toute idée de solidarité, la star remplit un rôle social et fantasmatique en distrayant et en faisant rêver tout en justifiant aux yeux des perdants le système qui organise leur défaite.

¹ Georges Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif : la naissance d'un mythe*, éd. du Seuil, 2002.

Bibliographie

Sur Ken Loach

- Erika Thomas, *Ken Loach : cinéma et société*, LHarmattan, 2009.
- Erika Thomas, *Ken Loach : un regard cinématographique sur l'aliénation familiale*, LHarmattan, 2006.
- Erika Thomas, *Le Cinéma de Ken Loach : misères de l'identité professionnelle*, LHarmattan, 2005.
- Erika Thomas, *L'Univers de Ken Loach : engagement politique et rencontre amoureuse*, LHarmattan, 2004.
- Philippe Pilard, *Land and Freedom : étude critique*, Armand Colin, coll « Synopsys », 2005.
- Francis Rousselet, *Ken Loach, un rebelle*, Cerf, coll « 7e Art », 2002.
- Julian Petley, Philippe Pilard, Laurent Roth, *Ken Loach : questions de censure...*, Images documentaires, n°26-27, 1er et 2e trimestre 1997.
- Ken Loach & Graham Fuller (dir.), *Loach on Loach*, Faber Paperbacks, 1998 (en anglais).
- Jacob Leigh, *The Cinema of Ken Loach : Art in the Service of the People*, Wallflower Press, 2002.
- Fabian Maray (dir.), *Visages du cinéma européen*, Félin, 2003

Sur le cinéma britannique

- Philippe Pilard, préface de Stephen Frears, *Nouvelle histoire du cinéma britannique*, Nouveau Monde Éditions, 2010.
- N.T. Binh et Ph. Pilard, *Typiquement British : le cinéma britannique*, Éd. du Centre Pompidou, 2000.
- Ph. Pilard, *Histoire du cinéma britannique*, Armand Colin, coll. 128, 1996.

Divers

- J. Donzelot, *La ville à trois vitesses : relégation, périurbanisation, gentrification*, in *Esprit*, mars-avril 2004.
- Marie-Paule Thomas, *Les visages de la gentrification*, Diplôme École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2006 (www.pacte.cnrs.fr).
- Christophe Guilluy, *Et maintenant la boboisation des stades de foot*, entretien avec Sylvain Lapoix, in *Marianne* 16 avril 2008 (www.marianne2.fr).
- Georges Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif : la naissance d'un mythe*, éd. du Seuil, 2002.

Vidéographie

- Looking for Eric*, DVD 9, zone 2, PAL, format 1.85 (16/9 compatible 4/3, Couleur, langue : anglais et français, s-t français, Dolby Stéréo et D.D 5.1, Éd. Diaphana. Existe en Blue-ray.
- Kes* (Les Films du Paradoxe et MGM), *Family Life* et *Poor Cow* (Why Not Productions, coll. Cahiers du cinéma), *Riff-Raff* (Diaphana), *Raining Stones* (Diaphana), *Ladybird* (Diaphana), *Land and Freedom* (Diaphana).
- Carla's Song*, *My name Is Joe* et 2 docs inédits (H2F), *The Navigators* (M6 Vidéo), *Sweet Sixteen* (M6 Vidéo), *Le Vent se lève* (Diaphana), *It's a Free World* (Diaphana), *Just a Kiss* (Diaphana), *Hidden Agenda* (MGM), *Bread and Roses* (StudioCanal).

Paul Laverty, scénariste

Jeune avocat de Glasgow (né en 1957 à Calcutta), reconverti dans la lutte pour les droits de l'homme, Paul Laverty entre en contact avec Ken Loach après une longue mission humanitaire au Nicaragua, pays ravagé par la guérilla menée par les « Contras » contre le gouvernement sandiniste. L'homme est en colère. Il désire témoigner et dénoncer la désinformation mise en place par le gouvernement et les services spéciaux américains concernant l'offensive contre-révolutionnaire orchestrée et financée par l'administration Reagan. Le cinéma lui semble l'outil idéal pour donner forme humaine à ce qui n'est souvent que chiffres et discours dans l'esprit des gens. L'auteur de *Ladybird* et cinéaste engagé se montre attentif. Le sujet (qui donnera lieu au film *Carla's Song*), montrant des êtres de chair et de sang broyés par une force (politique) qui les dépasse, l'intéresse et le touche. Les deux hommes se rencontrent souvent, et Loach (selon le principe qui détermine le choix de ses acteurs) profite même de l'expérience de Laverty pour lui faire jouer le personnage de l'Écossais dans le groupe de miliciens « poumistes » de *Land and Freedom*.

Loach et son nouveau scénariste mettent en place une méthode de travail qui n'a pas varié depuis : Laverty écrit son scénario que Loach corrige ou refuse, et ainsi de suite jusqu'à ce que le réalisateur soit satisfait. Toutefois, l'écriture de *Carla's Song* s'avère longue et délicate. Loach, qui vient de s'entendre reprocher par la critique son éloignement des classes populaires du nord de l'Angleterre avec *Land and Freedom*, se montre extrêmement prudent. Les deux hommes, dont c'est la première collaboration, doivent aussi apprendre à faire coïncider leurs sensibilités et leurs points de vue. Aussi Laverty se souvient-il d'une expérience difficile : « C'était très simple... Je lui envoyais une copie du scénario. Il soulignait abondamment au feutre rouge, posait des tas de questions. Puis, on discutait, et finalement je jetai tout à la poubelle. Je rentrais chez moi et écrivais une nouvelle version. Et puis ça recommençait encore et encore. »* En comparant le scénario écrit par Laverty et le film de Loach, on constate de nombreuses modifications décidées au moment du tournage. Ce qui n'est plus vraiment le cas aujourd'hui où, les deux hommes ayant appris à se connaître, Loach respecte quasiment à la lettre les dialogues d'un scénario qui ne demande plus désormais que quelques versions. Comme d'autres acteurs avant elle, Andrea Lowe (qui joue Rachel dans *Route Irish*) témoigne : « J'avais vu la plupart des films de Ken et je croyais, comme beaucoup de gens, qu'ils étaient basés sur l'improvisation. Mais non : il y a un scénario magnifique. Là où l'improvisation entre en jeu, c'est dans le développement du personnage. »**

Laverty a écrit le scénario des 9 derniers longs métrages de Loach (à l'exception de *The Navigators*). D'une construction dramaturgique plus complexe (usant de plus en plus souvent du flash-back), ses scénarios impliquent aujourd'hui davantage de personnages dont la psychologie est aussi plus fouillée. La structure, faite de séquences courtes, y est également plus découpée, donnant ainsi une impression de vivacité au rythme. Une

constante narrative du travail de Laverty : le scénario s'attache toujours à un personnage central autour duquel s'élabore l'intrigue.

Signalons encore que Laverty a écrit les scénarios de *Cargo* de Clive Gordon (2006) et de *Même la pluie* de Iciar Bollain (2011).

* in *Ken Loach, un rebelle* de Francis Rousselet (Cf. Bibliographie ci-contre).

** Dossier de presse du film.

NB. On peut lire des propos de Paul Laverty dans *L'Avant-Scène du cinéma*, n°517, décembre 2002 (par Pascale Borenstein à propos de *Sweet Sixteen*, découpage du film) et *Positif* n°563, janvier 2008 (par Floreal Peleato, à propos de *It's a Free World*).

Aphorismes et fanfreluches

Éric Cantona – le moraliste – est comme les coquettes ; il n'aime rien tant que se draper dans l'artifice de ses aphorismes et autres phrases à l'emporte-pièce. Sur le modèle du plus fameux d'entre eux offert aux journalistes lors d'une conférence de presse donnée à la suite de l'affaire du coup de savate contre un supporter insultant en 1995 – « *Quand les mouettes suivent le chalutier, c'est parce qu'elles pensent que des sardines seront jetées à la mer* » –, Paul Laverty et Ken Loach se sont amusés à en inventer d'autres tout en en reproduisant l'esprit. Adaptées au film, ces maximes, qui participent également du comique dérisoire du « King », font l'éloge du courage, de l'opiniâtreté, de l'audace, de la confiance en soi, de la perspicacité et de la solidarité. On en dénombre onze :

- « *Quand on n'affronte pas le danger, on ne peut pas le surpasser.* » (9) ;
- « *Parfois, les plus beaux souvenirs sont les plus difficiles à supporter. C'est la vie.* » (9) ;
- « *Celui qui anticipe tous les dangers ne prendra jamais la mer.* » (12) ;
- « *Celui qui ne lance pas les dés ne fera jamais de six.* » (12) ;
- « *On a toujours plus de choix qu'on ne pense.* » (12) ;
- « *La plus noble des vengeance, c'est de pardonner.* » (22) ;
- « *Quand on sait faire du vélo ou lancer un ballon, c'est pour la vie.* » (26) ;
- « *Ah, les femmes... Elles sont le plus grand mystère de l'homme.* » (26) ;
- « *On doit pouvoir tout dire à ses amis. Fais-leur confiance.* » (39) ;
- « *Celui qui sème des chardons récoltera des épines.* » (40) ;
- « *S'ils [les adversaires] sont plus rapides que toi, n'essaie pas de les dépasser ; s'ils sont plus forts à gauche, tourne à droite. Pour les surprendre, surprends-toi d'abord toi-même.* » (40).

Presse

La lutte continue

« La quête d'Eric va entremêler l'individuel et le collectif, soutenir l'un par l'autre. Cinéaste généreux, Loach filme une comédie du remariage (le retour à la bien-aimée comme retour à soi-même enfin compris) pour le plaisir de poser une nouvelle romance comme rime à celle chantée et dansée trente plus tôt par deux jeunes gens mignons comme tout, libérés du joug patriarcal qui les a étranglés. Cinéaste malicieux, Loach prépare en douce une hilarante séquence finale de vengeance masquée, qui voit les supporters de Manchester United arborer conjointement un masque à l'effigie de Cantona et le maillot rouge qui les unit. Par la liesse qui habite la scène, par la sérénité qui réunit bientôt le couple jadis séparé, Loach lance une triple injonction à poursuivre le combat : contre les fausses puissances (la violence, les biens matériels), contre les pères qui nous emmerdent et contre la vieillesse. »

Fabien Baumann, *Positif*, mai 2009.

Les thèmes du double, de l'identification, de l'idole

« [...] Eric Bishop a la tête à l'envers. Sur la route, dans la bagnole empruntée à un pote, il fait des tours de rond-point à contresens et finit dans le ravin. Ses collègues échouent à le sortir de la dépression. Seule son idole, Éric Cantona, pourrait lui redonner goût à la vie... »

Comme dans un film de Frank Capra, c'est ce qui va se passer. Le fantôme de Cantona apparaît dans la chambre du loser pour lui expliquer que la vie est belle, lui donner du charisme, un respect de soi, une confiance, une autorité. Cet ange gardien a marqué des buts fabuleux dont Ken Loach repasse ici et là les images d'archives en rafales. Le voilà coach physique et sentimental de celui qui se donne chaque matin la force de vivre en toisant son affiche grandeur nature du footballeur, et qu'il encourage à ouvrir sa malle aux souvenirs, une cure de reconversion.

Looking for Eric aligne un certain nombre de manières d'incarner la paternité : génétique, symbolique, virtuelle, dévastatrice, régénératrice. C'est une leçon sur le respect des règles (sportives, sociales), une histoire de solidarité illustrée par une scène de punition collective où tout le monde porte le même masque. Une variation sur le thème du double, de l'identification, de l'idole. »

Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 20 mai 2009.

La profession de foi du vieux maître engagé

« Brillant et ridicule, pompier et profond, Cantona demeure le plus exemplaire des moralistes. Celui dont les aphorismes, le plus souvent parfaitement réversibles et joliment recréés [...], valent surtout, au-delà d'un humour difficilement résistible, par ce que l'interlocuteur investit et projette en eux. Aussi Loach, pour son entrée en fantaisie, fait-il son miel du thème du double. Pas un hasard si le postier dépressif et le footballeur culte portent le même prénom. Si le titre du film évoque finalement la recherche de soi-même plus que la quête chimérique d'une complicité



avec l'idole. Si la multiplication des Cantona suffit à nourrir une foule affamée de justice.

Que la morale de l'histoire soit toute conventionnelle – il faut croire en soi, semble dire Dieu à son évêque : Eric Bishop est le nom du héros – importe peu. Car la confiance en l'imaginaire irradie le film au point d'infléchir le cours d'une narration que les absences de l'ange Cantona – trop fréquentes dans la partie centrale du film – remettraient trop facilement sur des rails usagés : sous-intrigues mafieuse, aisément conduite mais empruntée à *Sweet Sixteen*, rédemption amoureuse rappelant *My Name Is Joe*... On retiendra alors surtout, à l'image de cette *Marseillaise* approximative amorcée par la trompette du gourou et amplifiée aussitôt par un orchestre imaginaire, que le cinéma du vieux maître engagé ose enfin s'affirmer comme profession de foi. »

Thierry Méranger, *Cahiers du cinéma*, mai 2009.

Un comédien éblouissant : Steve Evets

« Développant avec son scénariste habituel, Paul Laverty, une idée apportée par Éric Cantona lui-même, en souvenir d'un supporter qui avait tout abandonné pour le suivre du temps de sa gloire anglaise et vivait par procuration, Ken Loach signe un film magnifique, une comédie sociale et amoureuse, une belle histoire d'amour et un hommage admiratif à l'immense joueur que fut « Magic Eric ». [...]

Face à lui [Cantona], un comédien magnifique qui semble porter sur ses épaules cette condition ouvrière délaissée par le cinéma : Steve Evets, perdu dans les méandres d'une existence qu'il a laissé se défaire et dont il ne retrouve ni les fils, ni les nœuds. Sur son visage, l'incompréhension aussi face à un monde qui lui échappe et ces adolescents désarrimés, en rupture de tout, qui croient inventer leurs propres lois alors qu'ils ne sont que les pantins d'un jeu qui les menace. Et dans son regard vacillant, la faiblesse des hommes bouleversés par la force de l'amour.

L'appel à l'attaque que vient insuffler le personnage de Cantona synthétise l'esprit de résistance des humbles qui emplit depuis toujours le cinéma de Ken Loach. Et leur légitime fierté de se tenir debout. »

Jean-Claude Rapiengeas, *La Croix*, 27 mai 2009.

Générique

Titre original	<i>Looking for Eric</i>
Coproduction	Canto Bros. Productions, Sixteen Films, Why Not Productions, Wild Bunch, Film4, Icon Film Distribution, North West Vision Media, France 2 Cinéma, Canal +, Ciné Cinéma, Sofica UGC 1, Diaphana Distribution, RTBF Télévision belge), BIM Distribuzione, Les Films du Fleuve, La Région Wallonne, Cinéart, Tornasol Films, Alta Producción
Productrice	Rebecca O'Brien
Prod. délégués	Éric Cantona, Pascal Caucheteux, Vincent Maraval
Producteur exécutif	Tim Cole
Coordinateur production	Eimhear McMahon
Réalisateur	Ken Loach
Scénario	Paul Laverty
Photo	Barry Ackroyd, B.S.C.
Mixage son	Ray Beckett
Costumes	Sarah Ryan
Décors	Fergus Clegg
Direction artistique	Julie Ann Horan
Maquillage	Carli Mathers
Casting	Kathleen Crawford
Montage	Jonathan Morris
Musique	George Fenton
Interprétation	
<i>Eric Bishop</i>	Steve Evets
<i>Éric Cantona</i>	Éric Cantona
<i>Lily</i>	Stephanie Bishop
<i>Sam</i>	Lucy-Jo Hudson
<i>Ryan</i>	Gerard Kearns
<i>Jess</i>	Stephan Gumbs
<i>Meatballs</i>	John Henshaw
<i>Spleen</i>	Justin Moorhouse
<i>Jack</i>	Des Sharples
<i>Monk</i>	Greg Cook
<i>Zac</i>	Steve Marsh
<i>Buzz</i>	Cleveland Campbell
<i>Fenner</i>	Ryan Pope
<i>Judge</i>	Mick Ferry
<i>Smug</i>	Smug Roberts
<i>Travis</i>	Johnny Travis
<i>Daisy</i>	Cole and Dylan Williams
<i>Père d'Eric</i>	Maxton Beesley
Pays	Grande-Bretagne, France, Italie, Belgique, Espagne
Année	2008
Film	Couleurs
Format	35mm (1/1.85)
Durée	1h59
Visa	120 511
Distributeur	Diaphana
Sortie France	27 mai 2009

DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Philippe Leclercq, enseignant et critique de cinéma.



Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des **vidéos d'analyse avec des extraits des films** et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Avec la participation
de votre Conseil général

