

La Revue cinéma de l'Université, 2023, n° 1

Holy Laugh!

La comédie britannique

Sommaire

Éditorial	1
Nicolas Sarkis	
The Ealing Comedies	3
Julien Dumoulin	
Alec Guinness : l'acteur aux mille visages	13
Rayan Chelbani	
Billy in the Sky with Diamonds	19
La comédie britannique à l'heure d'un tournant culturel	
Nicolás González Granado	
Astuces pythonesques	29
Narration et mise en scène au service de la blague	
Mathias El Baz	
La comédie de gangsters façon Guy Ritchie	39
Cerise Dumont	
Edgar Wright, le nouveau visage de la comédie britannique	45
Nicolas Sarkis	
«It's a comedy, but it's one where it doesn't matter if the audience doesn't laugh.»	50
Rencontre avec Liam White	
Propos recueillis par Rayan Chelbani, Nicolás González Granado et Julie Polli.	
Programmation — Holy Laugh!	56

Illustration

1^{ère} de couverture : *Hot Fuzz* (Edgar Wright, 2007)

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Nicolas Sarkis avec Rayan Chelbani, Cerise Dumont, Julien Dumoulin, Mathias El Baz, Nicolás González Granado.

Activités culturelles de l'Université

responsable : Ambroise Barras

coordination : Julie Polli

édition : Julie Polli

graphisme : Julien Jespersen et Julie Polli

Recevoir *la Revue cinéma de l'Université* gratuitement chez vous ?

Abonnez-vous !

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue

Éditorial

Submarine (Richard Ayoade, 2011).

Nicolas Sarkis

Pourquoi la comédie ? On assiste actuellement, dans la production hollywoodienne, à une sous-représentation de la « comédie pure » au profit d'une intégration progressive du comique à d'autres genres cinématographiques. Prenons les films de super-héros, qui dominent une large part du marché du cinéma adressé à un public plutôt jeune : presque tous les Marvel sont considérés comme des comédies d'action ou des comédies familiales à gros budget. Or les comédies « pures », pourtant très populaires dans les années 2000 et au début des années 2010 (desquelles ont émergé plusieurs acteurs de renom comme Seth Rogen, James Franco, Michael Cera, Jonah Hill et Channing Tatum), prennent quant à elles de moins en moins de place dans les salles obscures, ou manquent de visibilité, jusqu'à échouer parfois directement sur les plateformes de streaming.

Pourquoi la comédie britannique ? Pourquoi pas la comédie américaine ou française ? Au fil des décennies, la *british comedy* s'est forgée une réputation et un style uniques dans l'histoire du cinéma, et par extension, dans la culture populaire. Celle d'une comédie burlesque, décalée voire absurde, qui se moque des Britanniques et de sa propre culture.

Aujourd'hui, on n'entend plus guère parler des comédies Ealing, ni même plus tant des Monty Python, qui ont pourtant marqué une génération entière. Le but de ce cycle est donc de remettre au goût du jour un genre cinématographique en déclin.

Le choix de proposer un éventail de films sur plusieurs décennies s'est justifié par le souhait de s'adresser à un public le plus large possible et de faire découvrir à chaque génération des périodes de la comédie anglaise qu'elle

ignore, en privilégiant une programmation diversifiée en termes de genres, de styles et d'époques.

Quatre époques ont été identifiées. La première est celle des années Ealing dans le Royaume-Uni de l'après-guerre jusqu'au début des années 1960, avec des films qui fonctionnent principalement comme des satires sociales. La seconde se situe entre les années 1960 et 1980 et regroupe deux approches du cinéma : la Nouvelle Vague britannique d'une part, avec des productions majoritairement dramatiques mais dont certaines tendent vers la comédie sociale — tel est le cas de *Billy le menteur* —, et la comédie absurde d'autre part, avec les Monty Python ou *Un poisson nommé Wanda* (en partie produit par l'équipe des Python). La troisième époque met en avant des réalisateurs de la fin des années 1990 et du début des années 2000 tels que Guy Ritchie et Edgar Wright, qui ont donné un nouveau souffle au genre en créant de nouvelles formes de comédie et une identité visuelle et artistique propre. Enfin, la quatrième

époque identifiée commence à la fin des années 2000 avec des œuvres un peu plus intimes, qui étendent le champ de définition du genre, voire créent des ouvertures vers des évolutions de ce que peut devenir la *british comedy* — de la comédie historique, dramatique et noire de *La favorite*, à la satire politique de *In the Loop* ou à la chronique adolescente douce-amère de *Submarine*.



Jamie Lee Curtis dans *Un poisson nommé Wanda* (Charles Crichton, 1988).



The Ealing Comedies

Les comédies Ealing demeurent encore aujourd'hui une référence de l'humour britannique. Les thèmes sociaux intemporels des quelques productions réalisées entre 1947 et 1956 ont durablement marqué l'identité du cinéma outre-Manche, sous l'impulsion d'un unique producteur : Michael Balcon. Toujours d'actualité, les comédies Ealing s'inscrivent dans l'histoire plus vaste de l'un des plus anciens studios de cinéma du monde.

Passport to Pimlico (Henry Cornelius, 1949).

Julien Dumoulin

La genèse du studio

Lorsqu'il prit le contrôle des studios Ealing en 1938, Michael Balcon sortait d'une expérience désagréable comme responsable de la branche britannique de la Metro Goldwyn Mayer (MGM). Malgré le succès public des trois films produits durant cette période (*A Yank at Oxford*, *The Citadel* et *Goodbye Mr Chips*), la lourdeur du système hollywoodien déplut fortement à Balcon qui prit la tangente dès qu'il en eut l'occasion. Désireux de fonder sa propre société de production, mais désormais sans structure, il se tourna tout naturellement vers les imposants *buildings* Ealing pour ses tournages. Balcon connaissait bien ces studios pour les avoir déjà utilisés dans le passé, lorsque les films de sa précédente société de production — Gains-

borough — nécessitaient des locaux supplémentaires. Déjà, en 1938, les studios Ealing faisaient figure d'institution vénérable. Mis en service en 1902, leur utilisation sans discontinuité jusqu'à nos jours pourrait en faire le studio de cinéma le plus ancien encore en activité.

Car avant Balcon, les studios avaient déjà eu de nombreuses vies. C'est Will Barker qui, après avoir fondé en 1901 Autoscope Company, fit l'acquisition en 1902 de deux maisons à Ealing Green dans la banlieue ouest de Londres pour y tourner ses films, après y avoir construit de hautes verrières à la manière du studio de Méliès à Montreuil-sous-Bois. Après le retrait de Barker en 1918, ces locaux devinrent le lieu du premier studio conçu spécialement pour le son. En 1929, Basil Dean créa Associated Talking Pictures et un nouveau studio fut inauguré en 1931. Durant

les années 1930, les studios Ealing connurent une période faste, boostée par l'adoption quelques années plus tôt de la loi *Films Act* qui imposait un quota de films britanniques pour contrer la déferlante des productions américaines au style plus léché. En perte de vitesse depuis la Première Guerre mondiale face à un marché changeant, à la concurrence de Hollywood et à la difficulté de financer des films encore considérés comme pur divertissement, le cinéma britannique voyait son existence même dépendre de la *Films Act*. La conséquence des nouveaux quotas fut une reprise spectaculaire des productions britanniques, et les studios Ealing furent en première ligne pour accueillir ces tournages dont presque la moitié provenaient de projets d'Associated Talking Pictures. C'est dans ce contexte, et tandis qu'Associated Talking Pictures traversait des difficultés, que Michael Balcon débarqua, bien décidé à donner aux studios une nouvelle impulsion. Sous sa direction, les studios devinrent également une société de production. Les *Ealing Films* venaient de naître et allaient, durant la Seconde Guerre mondiale et sa suite immédiate, marquer durablement le public et l'identité de la production du Royaume-Uni.

Marqué par sa déplaisante expérience avec la branche britannique de la MGM, Michael Balcon était bien décidé à se détacher du fonctionnement américain pour donner



The Man in the White Suit (*L'homme au complet blanc*, Alexander Mackendrick, 1951).

à sa nouvelle entreprise un format plus intimiste. Durant la guerre, les studios Ealing seront un des rares à poursuivre la production de films civils.

Sir Michael Balcon

Sous l'égide de Balcon, les studios se mirent à fonctionner sur le modèle d'une entreprise familiale. Balcon s'entoura d'une poignée de réalisateurs à qui il offrit une liberté presque totale. Très vite, le studio gagna la réputation d'une structure au fonctionnement progressiste qui fidélisait ses employé-es malgré des salaires plus bas que la moyenne du marché.

La liberté créatrice au sein des studios Ealing s'inscrivait dans un cadre théorisé par Balcon, dont le patriotisme avait, dès ses années chez Gainsborough, posé les bases d'un cinéma idéalisé. Cette tradition nationaliste n'était pas nouvelle entre les murs du studio, et les films de Basil Dean avaient sans doute été dans les pensées de Michael Balcon lorsque ce dernier posa à Ealing la plaque commémorative qui portait l'inscription suivante : « Ici, durant un quart de siècle, de nombreux films mettant en avant la Grande-Bretagne et la morale britannique furent réalisés. »¹ Comme Balcon, Dean avait eu une expérience négative avec un studio américain et ses productions s'étaient tout naturellement recentrées sur une identité domestique. Cette célébration de la Grande-Bretagne et de ses valeurs trouva également un écho positif lorsque cette dernière se retrouva seule pour affronter l'Allemagne nazie. Pour couronner le tout, Balcon s'entoura de talents venus d'horizons divers. Les réalisateurs Robert Hamer, Charles Frennd et Charles Crichton étaient monteurs, Basil Dearden travaillait déjà aux studios du temps de Basil Dean, mais l'expérience la plus notable vint de Harry Watt et — dans une moindre mesure — de Hamer qui travaillèrent pour la réalisation de documentaires pour la Crown Film Unit ; un genre qui, dans les années 30, permettait encore des innovations formelles séduisantes pour de jeunes technicien-nes et qui attira dans les premières années de guerre

de nombreux talents. Ils emboîtaient ainsi le pas à Cavalcanti qui avait déjà travaillé comme réalisateur de reportages de guerre après avoir pris la direction de la G.P.O Film Unit dès le départ de son fondateur John Grierson. Balcon était convaincu que, du mélange de ces influences très diverses, un cinéma novateur et différent pouvait naître. Il ne se trompait pas.

Le résultat de ce fonctionnement modeste fut la création d'un noyau de réalisateurs fidèles qui, à eux seuls, réalisèrent plus de 60% des films du studio : Basil Dearden tourna vingt et un films, Charles Frend une vingtaine, Charles Crichton treize, Harry Watt six, et Robert Hamer et Alexander Mackendrick cinq chacun.

Au sein de ces équipes, Balcon fut un fil rouge comme producteur et apporta une réelle direction artistique. Son idéal d'un cinéma britannique, déjà établi chez Gainsborough avec des réalisateurs comme Alfred Hitchcock, correspondait au film tout public par excellence : «Aucun de nous ne pourrait suggérer un sujet, quel que soit son potentiel au box-office, qui soit socialement répréhensible ou douteux. Nous souhaitons réaliser des succès, mais nous considérons que notre tâche principale consiste à créer des films qui méritent leur nom».²

Les comédies Ealing

Réalisées entre 1947 et 1956, les comédies Ealing sont les films les plus connus du studio. Il ne s'agit en fait que d'un corpus d'une poignée de films réalisés durant moins d'une décennie. Leur nombre varie de treize à quinze selon les critères et leur succès intemporel tient autant à leur approche sociologique qu'à la variété de leur sujet. Ces comédies, diffusées au sortir de la guerre dans une Grande-Bretagne exsangue et toujours rationnée, étaient particulièrement bienvenues auprès du public. C'est dans cette atmosphère de lassitude et de renouveau que fut réalisé *Hue and Cry* en 1947, l'histoire d'une bande de gamins des rues qui réalisent que leur magazine de bandes-dessinées est détourné par des criminels qui s'en servent pour trans-



Dennis Price dans le rôle du meurtrier impassible Louis Mazzini (*Kind Hearts and Coronets*, Robert Hamer, 1949).

mettre des messages codés pour préparer leurs opérations. Face à l'incrédulité des adultes, tous les enfants du quartier se liguent pour mettre fin aux agissements des gangsters dans une bataille grandiose. T.E.B. Clarke, le scénariste, se souvient des conditions particulièrement éprouvantes dans lesquelles le film fut projeté pour la première fois :

*L'hiver était exceptionnellement cruel — nous étions rationnés encore plus sévèrement que pendant la guerre. Hue and Cry fut montré pendant la semaine la plus froide, la plus maussade de février. Il n'y avait aucun chauffage à la projection de presse, les journalistes étaient emmitouflés dans de gros manteaux et les boissons étaient très limitées. Nous ne pensions pas qu'il soit possible de soulager la morosité ambiante. Pourtant, parce que notre film proposait ce qui était devenu une rareté — le rire — il fut accueilli avec une telle joie qu'il fut un succès immédiat.*³

Clarke écrivit une quinzaine de scripts pour le studio entre 1944 et 1957. Avec *Hue and Cry*, *Passport to Pimlico*, *The Lavender Hill Mob*, ou encore *The Titfield Thunderbolt*, il peut être considéré comme l'un des principaux fondateurs des comédies Ealing.



Affiche promotionnelle de *Kind Hearts and Coronets* (*Noblesse oblige*, Robert Hamer), 1949.

Kind Hearts and Coronets

L'année 1949 fut particulièrement importante pour les comédies Ealing puisque, après *Another Shore* en 1948, quatre longs-métrages furent réalisés : *A Run for your Money*, *Kind Hearts and Coronets*, *Passport to Pimlico* et *Whisky Galore!*. Les trois derniers titres, tournés simultanément, étaient des projets très divers qui contribuèrent finalement à forger l'identité de ces comédies particulières.

Kind Hearts and Coronets (*Noblesse oblige* en version française) est pourtant un film à part. Réalisé par Robert Hamer, il se détache des personnages populaires et du cadre cosy

des studios Ealing pour des décors plus grandioses et une satire de l'aristocratie. Le film fut en partie tourné aux studios Pinewood (une première infidélité), et, bien qu'il fût finalement considéré par Michael Balcon comme son film préféré, les différends (suffisamment rares pour être notés) entre Balcon et Hamer poussèrent le producteur à refuser au réalisateur le sujet de son projet suivant. Balcon n'aimait pas l'irrévérence du film et sa satire. Il aurait déclaré : « Je ne vais pas réaliser un film sur huit meurtres ». Le ton scandaleux de l'œuvre, qui nous paraît aujourd'hui bien inoffensif, avait une portée qui était loin d'être anodine à la fin des années 1940.

Louis Mazzini, le héros du film, cherche à restaurer l'honneur de sa défunte mère, déshéritée par sa famille après avoir épousé un roturier. Il décide pour cela d'assassiner tous les membres de la famille d'Ascoyne qui se trouvent entre le titre de duc et lui. Cette conquête désintéressée se mue bien vite en obsession personnelle, Louis se transformant peu à peu en un être froid, insensible au malheur de ses pairs, devenant lentement l'archétype de ces aristocrates qu'il méprise. Ces derniers sont décrits dans le film comme des incompetents arrogants, convaincus de leur supériorité. La réalisation intègre les meurtres avec un naturel déconcertant, sans emphase, dans un rythme constant qui les banalise.

Aujourd'hui universellement révé

ré comme l'exemple le plus abouti de cet *humour* typiquement anglais, qui consiste à traiter avec sérieux, flegme et désinvolture la situation la plus absurde, *Kind Heart* est devenu la vitrine des *Ealing Comedies* sans en être nécessairement le meilleur représentant. Avec le recul, plusieurs facteurs expliquent ce succès : le ton posé et l'émotion presque figée de l'action ou encore le caractère intemporel d'une réalisation léchée dans des décors qui détachent le film d'une période réellement identifiable, loin des portraits de la société britannique qui font l'enjeu des autres œuvres. L'interprétation de Dennis Price dans le rôle de Louis Mazzini, meurtrier méthodique mais délicieusement détaché, ainsi que le tour de force d'Alec Guinness qui interprète l'ensemble des membres de la famille d'Ascoyne font également beaucoup pour le succès du film.

Le sens de la communauté

Miroir d'une société en pleine reconstruction, les films produits par Balcon ont en commun l'apologie d'un certain mode de vie : celui d'une communauté solidaire prompte à se lier pour une cause commune. Ainsi en est-il de *Pas-*

sport to Pimlico, unique et marquante réalisation de Henry Cornelius qui questionne précisément cette identité nationale au sortir d'un conflit majeur qui avait fait retrouver aux îles britanniques une sécurité qui lui avait tant fait défaut. L'intrigue reste marquée par les traces de la guerre qui vient de se terminer : on démine toujours les bombes qui n'ont pas explosé sur Londres. C'est ainsi que la dé-

tonation de l'une d'entre elles provoque la découverte d'un trésor dans le quartier de Pimlico, en plein cœur de la capitale. Un parchemin est alors retrouvé et authentifié par l'historienne Hatton-Jones (interprétée par l'exubérante Margaret Rutherford) qui établit avec certitude que le quartier a été cédé au XV^{ème} siècle à Charles de Téméraire, duc de Bour-

gogne, et ne fait donc pas partie de la couronne britannique. La population du quartier saisit l'opportunité d'échapper au rationnement et déclare l'indépendance de la « Bourgogne ». Les autorités de Sa Majesté isolent ces sécessionnistes qui, dans la logique propre à la sur-enchère de l'absurde anglais, ripostent en exigeant des passeports aux passager-ères du métro pour traverser leur quartier-nation. Comme souvent le film met l'emphase sur le sens de la communauté ; celle des Bourguignon-nes qui cherchent à préserver leur trésor, mais également sur celle, plus désintéressée, des Londonien-nes qui viennent en aide aux « révolté-es » en leur envoyant des colis alimentaires. Un accord étant finalement conclu, l'éphémère duché de Bourgogne à Londres redeviendra britannique. Sébastien de Charolais, l'héritier des ducs de Bourgogne dont l'historienne se désolait qu'il ne soit pas hémophile car « it's in the family », laissera Pimlico revenir dans le giron de la Couronne.

La remise en question de l'identité et de la culture anglaise par une population qui trouve du jour au lendemain la possibilité de s'en affranchir surprend après la résistance

Miroir d'une société en pleine reconstruction, les films produits par Balcon ont en commun l'apologie d'un certain mode de vie : celui d'une communauté solidaire prompte à se lier pour une cause commune.

acharnée des années de guerre. Les habitant·es questionnent leur identité en se demandant ce que signifie ne pas être Anglais·e. Comme souvent dans les films d'Ealing, l'incartade retrouve bien vite une normalité rassurante : les bandits sont pris, l'ordre social est préservé, et les velléités d'indépendance des Bourguignon·nes laissent place à un Royaume réuni, non sans avoir fait souffler un vent d'anarchie bon-enfant.

Ce sens d'entraide dans la communauté est également l'enjeu, dans un registre différent, de *Whisky Galore!*, réalisé par Alexander Mackendrick. Le film prend place pendant la Seconde Guerre mondiale sur une île des Hébrides dont la population souffre d'une pénurie de Whisky. Lorsqu'un navire anglais aux cales pleines du précieux breuvage s'échoue sur leurs côtes, les habitant·es bravent l'interdiction des autorités d'approcher l'épave pour en récupérer la cargaison, joyeusement répartie au sein de la population. L'histoire qui s'inspire d'un fait divers est un regard sur deux cultures opposées : la discipline anglaise intranquillante face à une Écosse plus roublarde, habituée aux naufrages et aux pillages des épaves. L'enjeu, bien moins important que la sécession de Pimlico, reste néanmoins

la préservation de deux cultures que les événements mettent en porte-à-faux. Mackendrick, d'ascendance écossaise, porte un regard amusé sur le choc des deux communautés, la population de l'île rendue fébrile par la proximité soudaine du whisky qui leur fait tant défaut et qui alimente ses traditions et son mode de vie. À l'inverse, les tentatives désespérées et hilarantes des autorités anglaises pour maintenir l'ordre donnent lieu à un jeu du chat et de la souris et les habitant·es, désormais approvisionné·es plus que de raison en bouteilles, utilisent les cachettes les plus improbables pour dissimuler les cargaisons aux enquêteurs. La transgression de la loi ne se teinte pas ici d'amoralité ; le sens de la communauté, l'histoire de la population telle qu'elle est racontée rend leurs actions compréhensibles. On ne s'étonne pas que des habitant·es d'une région si inhospitalière s'en remettent à la loi du plus fort pour assurer leur survie. Le film se clôt par une réconciliation : les mariages qui viennent symboliquement unir Angleterre et Écosse dans une grande célébration... à base de whisky, *of course*.

Entreprises criminelles

La morale reste chez Balcon un principe essentiel de cette « âme » anglaise qu'il aspire à célébrer. Un truand ne saurait l'emporter sur la loi, les situations étant amenées à se ré-équilibrer, comme dans le final de *The Magnet* où, après s'être procuré un aimant contre une « montre invisible » en manipulant un enfant plus jeune que lui, le héros du film, rongé par sa mauvaise conscience, finit par rendre l'objet en se pliant volontairement, par effet miroir, au même échange. Même l'imagination bien innocente des enfants est amenée à rentrer dans le rang. On ne s'étonne pas ainsi que Balcon n'ait pas apprécié, dans un premier temps, le caractère provocateur et amoral de *Kind Hearts and Coronets*, et il semble que le coup de théâtre qui intervient à la fin du film ait été une exigence de Balcon, intelligemment intégrée par Hamer qui conserve l'ambiguïté du châtement final.⁴ Ce qui n'empêche pas les films pro-

Les « true » Ealing Comedies

Hue and Cry, Charles Crichton, 1947

Another Shore, Charles Crichton, 1948

A Run for Your Money, Charles Frend, 1949

Kind Hearts and Coronets, Robert Hamer, 1949

Passport to Pimlico, Henry Cornelius, 1949

Whisky Galore!, Alexander MacKendrick, 1949

The Magnet, Charles Frend, 1950

The Lavender Hill Mob, Charles Crichton, 1951

The Man in the White Suit, Alexander Mackendrick, 1951

Meet Mr. Lucifer, Anthony Pelissier, 1953

The Titfield Thunderbolt, Charles Crichton, 1953

The Maggie, Alexander Mackendrick, 1954

The Love Lottery, Charles Crichton, 1954

The Ladykillers, Alexander Mackendrick, 1955



Whisky Galore! (*Whisky à go-go*, Alexander Mackendrick, 1949).

duits par Ealing de proposer des intrigues criminelles complexes, comme *Hue and Cry* évoqué précédemment, et *The Lavender Hill Mob*. Alec Guinness, devenu l'acteur incontournable des studios, y incarne Monsieur Holland, un responsable du transport des lingots entre une fonderie et une banque, qui raconte son histoire à un compatriote dans un bar de Rio de Janeiro. Il imagine un subterfuge pour dérober un jour les lingots et leur faire quitter l'Angleterre. Avec la complicité d'un fabricant de Tours Eiffel en plomb, il entreprend de fondre l'or pour l'expédier en France. Malheureusement pour les deux hommes, une poignée de ces fausses Tours Eiffel sont vendues à des touristes anglaises de passage, compromettant le plan de Holland en menaçant de faire revenir le précieux métal dans son pays d'origine. La course-poursuite qui s'engage sur la moitié du film brille par son humour et ses inventions formelles (la descente de la Tour Eiffel à pied par les deux malfrats est particulièrement réussie). Hélas, pris en chasse par la police, le complice de Holland est appréhendé et ce dernier fuit au Brésil. De retour à Rio de Janeiro, on découvre que Holland est menotté à son interlocuteur. On peut rire dans les comédies Ealing, mais la loi doit passer. Ainsi, lorsque les malfrats passent finalement entre les mailles du filet, leur nature et le destin aident à rendre justice, comme dans *The Ladykillers* qui, avec *Kind Hearts and Coronet*, est devenu l'un des films les plus marquants

d'Ealing. Pourtant réalisé en 1955, ce film en couleur était déjà issu d'une période de déclin pour les comédies du studio, et est parfois cité comme la dernière « vraie » comédie Ealing. Les six années à peine qui la séparent du ton statique et délicieusement suave de *Kind Hearts* sont frappantes, tant la modernité de *The Ladykillers* nous semble à mille lieues de l'œuvre de Robert Hamer. Le film — ce sera le dernier réalisé par Mackendrick pour Ealing — nous raconte les plans du « professeur » Marcus (Alec Guinness particulièrement jubilatoire) qui loue une chambre chez Mrs. Wilberforce, une vieille veuve, sous prétexte de répéter avec son quintet à cordes. Les hommes préparent en réalité un casse qui finit par réussir, jusqu'à ce que les soupçons de Mrs Wilberforce ne finissent par les convaincre de se débarrasser d'elle.

Les escrocs se muent alors en meurtriers en herbe. Incapables de passer à l'action, tentant de fuir avec le magot, le groupe finit par s'autodétruire sous le poids de sa propre cupidité. Un coup du destin vient mettre un terme aux agissements de la bande, qui laisse Mrs. Wilberforce seule avec l'argent volé. Lorsque cette dernière tente de rendre l'argent en se présentant à la police, les agents pensent à une farce et l'éconduisent.

Malgré son intrigue sombre, le film ne saurait s'abîmer dans une vulgarité facile. Ainsi les titres donnent le ton : la comédie est anglaise avant tout et un pistolet côtoie



The Ladykillers (*Tueurs de dames*, Alexander Mackendrick, 1955).

une rose sur fond de papier peint du meilleur goût. Alec Guinness est superbe de déférence et de flegme. La maison victorienne qui trône dans la voie sans issue, au-dessus du chemin de fer, est l'anachronie d'un vieux monde dont Mrs. Wilberforce est la gardienne. Le film prend alors la forme d'une fable dont les personnages archétypaux désamorcent toute tentation réaliste. Comme toujours les disruptions anarchiques sont amenées à se résoudre pour permettre de retrouver l'équilibre du microcosme de la veuve. Là où le héros de *The Lavender Hill Mob* est un doux rêveur qui abhorre la violence, le professeur vampirique — sa première apparition est une ombre en référence direct au *M le Maudit* de Fritz Lang — est beaucoup plus inquiétant dans *The Ladykillers*, mais toutes les figures criminelles du film sont *in fine* rendues inoffensives par la présence castratrice de la vieille Mrs. Wilberforce et de ses alliées.

La modernité à l'épreuve

Lorsque sortent en 1949 *Kind Hearts and Coronets* de Hamer et *Whisky Galore!* de Mackendrick, deux pôles comiques semblent s'affronter. La dimension sombre, individualiste et ambiguë du premier, et le sens de la communauté joyeusement anarchique du second. Après les difficultés rencontrées par Hamer pour produire ses projets suivants, la ligne éditoriale de Ealing s'est résolument tournée vers le modèle proposé par Mackendrick en présentant une Angleterre consensuelle avec en conclusion un retour à la normalité. C'est le cas avec la deuxième comédie réalisée par Mackendrick en 1951: *The Man in the White Suit*. Avec ce film, Mackendrick plonge dans l'univers de l'industrie du textile pour nous livrer une fable sur l'innovation technologique, les rapports entre corps ouvrier et patronat et sur la dualité vieux/neuf, père/fils. Le personnage de Sidney Stratton, un scientifique qui effectue des re-

cherches en secret dans le laboratoire d'une usine de textile, rejoint la galerie des héros doux-rêveurs qui habitent les productions Ealing. Toujours campé par l'indétrônable Alec Guinness, Stratton est le grain de sable qui vient perturber une machinerie technique et sociale très bien huilée. Ce n'est pourtant pas lui le narrateur du film, mais Alan Birnley, le propriétaire de l'usine et figure paternelle tiraillée entre tradition et modernité, qui nous raconte les expériences qui ont mis en péril toute son industrie. Stratton cherche à mettre au point un tissu insalissable et inusable et Birnley, après avoir refusé au scientifique l'autorisation de poursuivre ses expériences, finit par voir dans cette innovation l'espoir de sauver son usine en difficulté. Sidney Stratton se voit alors confier un laboratoire pour conclure ses recherches, et les explosions provoquées par les multiples essais ratés transforment les bureaux en véritable champs de bataille, explicitant au passage la vision ambiguë de cette course technologique. Une fois

le tissu produit, c'est toute l'industrie du textile qui prend peur; patrons et employé-es unissent leurs efforts pour empêcher Stratton de publier ses résultats et enferment le scientifique dans l'espoir de le convaincre. Las, après s'être échappé et avoir été pourchassé par toutes les employé-es des usines, l'infortuné

Stratton n'échappe au lynchage que par une pluie providentielle qui vient disloquer le complet blanc révolutionnaire qu'il porte, soulageant ses assaillant-es qui repartent en laissant le pauvre scientifique devant les lambeaux de son invention.

Stratton n'appartient dans le film à aucune idéologie; là où les relations de famille sous-tendent le récit des industriels, celle du chimiste n'est jamais évoquée; il accepte de travailler gratuitement pour mener ses expériences à bien, s'aliénant au passage les syndicalistes qui l'imaginent dans un premier temps exploité. Le constat du film est sans

Le constat du film est sans appel: l'innovation n'a d'intérêt que si elle permet de conserver les relations consensuelles qui fondent l'identité britannique.



Affiche promotionnelle de *The Man in the White Suit*.

appel: l'innovation n'a d'intérêt que si elle permet de conserver les relations consensuelles qui fondent l'identité britannique. Mackendrick était décrit par Guinness comme un « very political man » à l'inverse de Balcon, et *The Man in the White Suit* utilise la figure naïve du chimiste pour livrer une critique acerbe de la société de consommation et du capitalisme. Les patrons sont, à l'image des aristocrates de *Kind Hearts*, présentés comme des incompetents qui ignorent le fonctionnement de leurs propres usines. Leur caractère de charognards s'explique lorsque tous se réunissent pour tenter de faire taire Stratton, la figure la plus impressionnante étant Sir John Kierlaw (interprété par Ernest Thesiger), vieillard monolithique à l'aspect d'un vautour qui règne avec un mépris affiché sur toute cette industrie qu'il s'agit de préserver.

Alors que la voix off conclut « l'espère que nous ne reverrons pas Sidney Stratton de sitôt » avec une pointe d'angoisse, le scientifique s'en va d'un pas léger, déjà habité par une nouvelle idée. La musique électronique qui a accompagné le film pour évoquer les machineries du chimiste, mélange de bulles et de sons de laboratoires, se fait à nouveau entendre, avec la régularité amusante d'une horloge et celle plus inquiétante d'un compte à rebours.

L'affection des « petits » face aux grands industriels de *The Man in the White Suit* et le choc des cultures de *Whisky Galore!* semblent trouver une synthèse dans le film suivant d'Alexander Mackendrick, *The Maggie*, une comédie mineure où un capitaine écossais se retrouve, par une suite de quiproquos, à transporter sur son cargo miteux la cargaison d'un riche industriel américain qui tente par tous les moyens de récupérer ses biens. *The Maggie* parle d'un monde qui tente de survivre face aux exigences modernes, et qui tient tête à l'homme d'affaires Marshall qui, en digne représentant du capitalisme, pense pouvoir tout acheter. Les comédies Ealing semblent donc assez méfiantes vis-à-vis de la modernité. Si l'exemple de *The Man in the White Suit* résume le mieux ces critiques, *Meet Mr. Lucifer* pose une question plus existentielle pour l'industrie cinéma-

tographique: la démocratisation de la télévision et son impact sur les foyers. Cette comédie se teinte de fantastique pour adoucir un propos un peu simpliste selon lequel la télévision serait une source de malheur pour qui la possède. Anthony Pelissier, un réalisateur externe à Ealing, accepta de faire le film devant le peu d'appétence des autres réalisateurs du studio.

Ealing après Balcon

Si l'on exclut *Who Done It* des comédies Ealing « pures », c'est avec *The Ladykillers* en 1955 que s'achève la parenthèse entamée dès 1947 aux studios Ealing. La fraîcheur du ton de ces comédies, appréciée au sortir de la guerre, n'avait plus le même charme moins d'une décennie plus tard, face aux changements de la société, au développement de la télévision et à l'apparition de formes nouvelles au cinéma.

Mais si la société de production cessa de produire des films estampillés « Ealing », le studio perdura et fonctionne encore de nos jours. Il fut acheté par la BBC de 1955 à 1995, puis par la National Film and Television School (NFTS). Des comédies continuent d'y être tournées, parmi lesquelles *Notting Hill* (Roger Michell, 1999), *Shaun of the Dead* (Edgar Wright, 2004), ou encore *Death of Stalin* (Armando Iannucci, 2017).

Notes

- 1 « Here, during a *quarter of a century* were made many films projecting Britain and the British character. »
- 2 Déclaration de Michael Balcon à Francis Koval en 1951, cité par Charles Barr dans *Ealing Studios*, ed. Overlook, p.58.
- 3 *Studying Ealing Studios*, Stephanie Muir, pp.71-72.
- 4 Bonus du DVD de *Kind Hearts and Coronets*, présentation du film par Bertrand Tavernier.

Bibliographie

- WALDEN, Kiri Bloom (2013). *British Film Studios*, Shire Publications, 2013.
- BARR, Charles (1980). *Ealing Studios*, The Overlook Press, 1980.
- MUIR, Stephanie (2010). *Studying Ealing Studios*, Auteur, 2010.

Alec Guinness: l'acteur aux mille visages

« Je tente d'entrer dans un personnage et de le projeter — un de mes principes est que je n'ai pas saisi un personnage à moins de m'être approprié sa manière de marcher... Ce n'est pas suffisant de se concentrer sur son apparence. Vous vous devez de connaître son esprit... »

Alec Guinness

La famille D'Ascoyne au grand complet joué par Alec Guinness, à l'exception d'Edith (Valerie Hobson) à gauche.

Rayan Chelbani

Du noble arrogant au jeune savant trop ambitieux, du criminel à l'humour morbide au fier colonel de l'armée britannique, Sir Alec Guinness (1914-2000) est un acteur dont le génie de composition lui a fait revêtir une multitude de masques, interpréter une pléthore de portraits, au théâtre comme au cinéma. C'est en 1934 qu'il fait ses débuts dramatiques, à Londres, dans la troupe de John Gielgud (1904-2000). D'abord formé par les tragédies shakespeariennes comme *Richard II* (1937) ou *Le marchand de Venise* (1938), il entame une carrière cinématographique sous la direction de David Lean (1908-1991); sa première apparition se fait dans une adaptation du fameux roman de l'écrivain Charles Dickens (1812-1870) *Les grandes espérances* (1946). Il s'agira dans notre article de commenter son jeu d'acteur; notre analyse sera pour l'essentiel basée sur les personnages qu'il a interprétés dans deux productions Ealing (de 1947 à 1956).

Portrait d'artiste

Alec Guinness est un acteur dont le talent de composition, largement apprécié, lui permet de s'effacer derrière les protagonistes qu'il incarne. Il va sans dire que les célèbres Studios Ealing, fondés par Sir Michael Balcon (1896-1977) en 1938, ont amplement contribué à sa renommée.

Guinness s'est fait remarquer dans des comédies noires comme *Noblesse oblige* (1949) et *Tueurs de dames* (1955). Sa palette de jeu témoigne d'une grande aisance dans l'expression de portraits très divers; aucun de ses rôles ne semble être une copie d'une performance passée. En fait, Alec Guinness semble réinventer son jeu à chaque occasion, à chaque projet auquel il participe.

Il n'est donc nullement surprenant de supposer qu'il ait contribué au prestige des Studios Ealing, à l'instar du co-

médien Cecil Parker (1897-1971) ou de l'actrice Joan Greenwood (1921-1987), à la célèbre voix rauque.

Toutefois, c'est bien dans un rôle dramatique qu'Alec Guinness a débuté devant la caméra, sans compter ses diverses expériences du théâtre tragique. L'acteur est donc autant à l'aise dans les rôles dramatiques que dans les comiques. La question qui se pose dès lors est celle de la transition, de l'adaptation du jeu théâtral. Comment passer de la tragédie shakespearienne à la comédie britannique? En théorie, tout comédien et toute comédienne doit être en mesure de s'adapter au rôle qui lui est soumis. Bien que le théoricien, acteur et dramaturge russe Constantin Stanislavski (1863-1937) ait recommandé aux artistes de s'en tenir à des profils qui leur conviennent, ces derniers pourraient plutôt voir un intérêt à étendre leur palette afin d'approfondir leur potentiel d'interprétation.

Tel est le cas d'Alec Guinness. Si nous nous en tenons à la période où il a contribué aux comédies Ealing, nous pouvons assurément relever la richesse des différents portraits

auxquels il a donné vie: les nobles arrogants (*Noblesse oblige*, 1949), le savant idéaliste (*L'homme au complet blanc*, 1951), l'employé de banque vénal (*De l'or en barres*, 1951) ainsi que le chef de gang au teint sépulcral (*Tueurs de dames*, 1955). Tous constituent des exemples de

rôles comiques travaillés minutieusement.

L'acteur britannique a-t-il une méthode pour préparer les pièces ainsi que les tournages auxquels il participe? Il a tenu à ce sujet les propos suivants:

Je tente d'entrer dans un personnage et de le projeter — un de mes principes est que je n'ai pas saisi un personnage à moins de m'être approprié sa manière de marcher... Ce n'est pas suffisant de se concentrer sur son apparence. Vous vous devez de connaître son esprit...

Alec Guinness semble réinventer son jeu à chaque occasion, à chaque projet auquel il participe.



Sidney (Alex Guinness) étudiant la chimie durant ses heures de travail, dans *L'homme au complet blanc*.

Que signifie « entrer dans un personnage » ? Pourquoi évoquer sa « manière de marcher » ? Entrer dans un personnage, c'est s'approprier son esprit, adopter sa vision du monde. Il n'est en effet pas suffisant de répéter ses répliques et de se concentrer sur son apparence physique : se familiariser avec sa personnalité, son « monde intérieur », de manière aussi exhaustive et méticuleuse que possible, constitue une absolue nécessité.

Stanislavski recommandait constamment à ses élèves d'imaginer tous les aspects d'un personnage interprété : son alimentation, ses principes, ses goûts littéraires et artistiques ou ses préoccupations les plus intimes. Ce principe de jeu rejoint les propos d'Alec Guinness, car dans un cas comme dans l'autre l'insistance sur l'importance des élé-

ments non apparents du rôle est présente. Faillir dans cette préparation résulterait bien sûr en une performance appauvrie, à laquelle le public risquerait de ne pas croire et qui pourrait, en conséquence, l'empêcher d'apprécier pleinement le spectacle, autrement dit de se plonger dans l'histoire racontée.

Il est toutefois utile de préciser que les obstacles auxquels doit faire face l'acteur ou l'actrice au cours de son travail ne relèvent pas fatalement de son rôle : il ou elle est parfois incapable de faire pleinement usage de ses qualités créatrices. En effet, comme le suggère Lee Strasberg (1901-1982), directeur artistique de l'Actors Studio à partir de 1951, le comédien ou la comédienne se doit de travailler son « instrument », autrement dit son esprit, ses émotions



Le sinistre Pr. Markus (Alec Guinness), inoubliable chef de bande dans *Tueurs de dame*.

et son corps. Ce travail se fait distinctement de la compréhension d'un rôle. Peu importe le pays ou le genre théâtral (ou cinématographique), les acteurs et actrices semblent continuellement faire face aux mêmes défis, car ceux-ci relèvent d'une part du théâtre lui-même, et d'autre part du «matériau», c'est-à-dire de l'être humain. En résumé, l'artiste se doit d'effectuer un travail sur soi profond et systématique (une sorte «d'introspection artistique») afin d'avoir complètement accès à son talent.

Pour revenir à la préparation du rôle: lorsque Alec Guinness fait référence au fait de «connaître l'esprit» d'un personnage, il veut dire que l'acteur ou l'actrice se doit de s'interroger à propos de sa personnalité et de son histoire propre; la «façon de marcher» se rapporte de fait aux plus minutieux éléments du rôle, aux aspects de prime abord anodins. Ce n'est qu'une fois avoir déterminé jusqu'à la démarche de son personnage que l'artiste peut considérer avoir embrassé sa performance et adopter alors une vie fictive le temps d'un tournage. Bien sûr, le travail d'appropriation débute bien avant la présence sur le plateau. Pour avoir une idée précise du talent de composition de Guinness, il est utile de se pencher sur quelques personnages qu'il a campés.

Interpréter une famille entière: le cas de *Noblesse oblige*

Interpréter plusieurs rôles dans un même film, quand bien même ils semblent similaires, nécessite ce qui s'apparente à de la prouesse théâtrale. Un exemple récent qui vient en tête est celui de la performance de l'acteur James McAvoy (1979) dans le célèbre *Split* (M. Night Shyamalan, 2016), où il campe le rôle d'un schizophrène dont l'esprit semble contenir plus d'une dizaine de personnalités différentes — dont certaines des plus dangereuses. Bien sûr, il n'en interprète «que» six. Un autre exemple plus proche d'Alec Guinness est celui de Peter Sellers (1925-1980) dans *Docteur Folamour* (Stanley Kubrick, 1964), où il incarne trois rôles très différents.

Revêtir la peau de plusieurs personnages au sein d'un même tournage nécessite une capacité d'adaptation particulière; l'acteur s'assimile à un véritable caméléon dont la peau change de couleur en fonction du décor où il évolue. Dans le cas de *Noblesse oblige*, il a donc été impossible pour Alec Guinness d'adopter un seul et unique état d'esprit. En fait, chaque rôle exige de se vêtir d'un masque distinct auquel le comédien doit se préparer; cela nécessite une qualité qu'on pourrait désigner comme un «type de jeu polyvalent».

Ainsi que l'a déclaré le philosophe Denis Diderot (1713-1784) dans *Paradoxe sur le comédien*: «Il n'y a que l'homme qui se possède, (...) l'acteur rare, le comédien par excellence, qui puisse ainsi déposer et reprendre son masque». Autrement dit, l'acteur ou l'actrice douée est aisément en mesure de sortir et d'entrer instantanément dans le rôle. Dans *Noblesse oblige*, Alec Guinness interprète successivement les membres de la famille D'Ascoyne: un arrogant fils de banquier, le banquier lui-même, un général à la retraite, un capitaine de navire, une activiste œuvrant pour le droit de vote des femmes (le mouvement des suffragettes), un prêtre soporifique, un jeune homme passionné de photographie et le comte d'Ascoyne, patriarche de famille — autant de caractères qui varient de manière significative.

Une séquence du film est particulièrement marquante. Après le deuxième assassinat perpétré par Louis Mazzini (Dennis Price), ce dernier est convié à l'enterrement de sa victime. À ce moment du film, une succession de plans dépeint les membres de la famille D'Ascoyne : nul recours au dialogue ou à la parole, seuls les mouvements du comédien, l'expression de son visage et son apparence physique expriment ce kaléidoscope satirique de la noblesse anglaise. Par sa simple gestuelle, Guinness nous prouve qu'il a bien assimilé l'esprit des différents personnages.

Plus que dans aucun autre rôle, le public est ici témoin des talents d'illusionniste d'Alec Guinness ; sa performance unique dans *Noblesse oblige* tranche avec celles, tout aussi excellentes, de *Tueurs de dames* et de *L'homme au complet blanc* dans lesquels il n'interprète qu'un seul rôle.

Jouer la marginalité :

L'homme au complet blanc

Sidney, le protagoniste interprété par Alec Guinness dans *L'homme au complet blanc*, est de prime abord un marginal, un individu qui essaie de fuir le regard du public. Alors que les spectateurs et spectatrices suivent l'industriel Birnley (Cecil Parker) et sa fille Daphne (Joan Greenwood) lors de leur visite d'une usine textile, il s'aperçoit d'un individu en retrait, qui se cache derrière la porte. Quelques minutes plus tard apparaît celui qui est en réalité le personnage principal : un homme taciturne et isolé qui semble gêner la société au sein de laquelle il évolue. Il est intéressant de constater que la première réplique de Sidney se fait dans les toilettes, face à un miroir où il monologue, bien après sa première apparition : il est déjà dépeint comme un personnage solitaire.

La performance du comédien exprime excellemment l'inventeur idéaliste aux prises avec la réalité du marché. *L'homme au complet blanc* contient une critique sociale plus apparente que dans *Noblesse oblige*, *De l'or en barres* ou *Tueurs de dames* : Sidney s'oppose non seulement au capitalisme représenté par les grands pontes de l'industrie du textile, mais aussi au prolétariat qui ne souhaite pas perdre son travail à cause de son invention. Sidney est donc pris en étau. La course-poursuite finale dépeint de manière éloquente, et avec humour, la persécution d'un individu dont la contribution est rejetée par la société. Le plan moyen où l'on aperçoit Sidney en haillons après que son costume est tombé en lambeaux, ridiculisé par la foule, représente parfaitement le scientifique incompris ; il est similaire à



Sidney, l'inventeur indésirable aux yeux des pontes de l'industrie, *L'homme au complet blanc*.

Cheminée Suisse.

l'artiste dont l'œuvre demeure trop obscure aux yeux de la majorité.

Alec Guinness est non seulement doué pour interpréter des personnages aux attitudes extravagantes, mais également pour exprimer le silence et la passivité. Parce qu'il souhaite imiter la « manière de marcher » d'un rôle, il s'attèle à s'en approprier minutieusement les signes extérieurs. « Celui donc qui connaît le mieux et qui rend

le plus parfaitement ces signes extérieurs d'après le modèle idéal le mieux conçu est le plus grand comédien », dit Diderot. Nul doute qu'Alec Guinness sait faire usage de son imagination pour concevoir un modèle à imiter.

Il faut de plus souligner la capacité du comédien à contrôler l'expression du visage et le ton de la voix afin de tantôt exprimer un homme taciturne et renfermé, tantôt enthousiaste et passionné. Cette gamme d'attitudes et de comportements densifie l'interprétation de l'acteur et lui permet d'incarner un protagoniste complexe et nuancé.

L'art du comédien

Dans son ouvrage *Les stars*, le sociologue Edgar Morin (1921) affirme que « tout acteur atteint son sommet quand il lui est permis de s'exprimer dans un personnage qui lui ressemble comme un frère ». Si on considère un acteur tel qu'Alec Guinness, ça ne semble pas être le cas. Il suffit en effet de garder à l'esprit les rôles éclectiques que l'acteur a joués dans les différentes œuvres des studios Ealing pour le remarquer : un fossé sépare les rôles du Pr. Marcus, le criminel cerné au teint sépulcral de *Tueurs de dames*, et Sidney, le savant ingénu de *L'homme au complet blanc*. Peu importe le cas de figure, l'artiste offre une performance éloquente, inoubliable. Il cherche constamment à atteindre un apogée théâtral.

Bien que les rôles associés au fameux studio anglais aient sans doute contribué à la réputation d'Alec Guinness, il est impossible de ne pas mentionner le concours des films de David Lean. Rappelons que c'est grâce à ce dernier que Guinness a débuté sa carrière au cinéma, dans un rôle secondaire : celui de Herbert Pocket, le meilleur ami du héros des *Grandes espérances*. À l'exception du *Pont de la rivière Kwai* (1957), pour lequel l'acteur a remporté l'oscar, Guinness s'est largement illustré par le biais de rôles secondaires : celui du prince Faisal (*Lawrence d'Arabie*, 1962), le policier et militaire communiste Yevgraf (*Docteur Jivago*, 1965), ou encore l'inoubliable professeur et philosophe emplis de sagesse Godbole (*La route des Indes*, 1984).

Tanya Gold, critique du magazine anglais *The Spectator*, affirme qu'il faudrait tourner son regard vers les seconds rôles afin de pouvoir goûter à des performances d'exception. Quant à Alec Guinness, il aborde tous ses rôles, principaux comme secondaires, avec la même minutie, le même travail artistique qui mène à la justesse du jeu, à la conviction de l'expression dramatique. C'est aussi en cela qu'on reconnaît les artistes d'exception.

Bibliographie

Encyclopaedia Britannica, « Alec Guinness ». URL : <https://www.britannica.com/biography/Alec-Guinness>.

Turner Classic Movies, Courte description et filmographie d'Alec Guinness. URL : <https://www.tcm.com/tcmdb/person/77977%7C9706/Alec-Guinness/>.

ARTAUD Antonin (1964). *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964.

DIDEROT Denis (1994). *Paradoxe sur le comédien*, Gallimard, 1994.

GOLD Tanya (2022). « In praise of character actors », *The Spectator*, 20 août 2022. URL : <https://www.spectator.co.uk/article/in-praise-of-character-actors>.

LEE Strasberg (1969). *Le travail à l'Actors Studio*, Gallimard, 1969.

MORIN Edgar (1972). *Les stars*, 3e édition, éditions du Seuil, 1972.

STANISLAVSKI Constantin (2015). *La méthode de l'acteur*, Petite bibliothèque Payot, 2015.

STANISLAVSKI Constantin (2007). *La création du personnage*, Pygmalion, 2007.



Billy in the Sky with Diamonds

Billy le menteur (John Schlesinger, 1963).

La comédie britannique à l'heure d'un tournant culturel

«Je ne sais pas encore si c'est le film le plus drôle ou le plus triste de l'année, mais une chose est sûre : il est génial.»

— Margaret Hinxman, *Daily Herald*, 16 août 1963

Nicolás González Granado

Billy le menteur, Billy l'innovateur

En 1963 règne un air de déjà-vu : un jeune homme en colère, un métier pénible, des parents oppressants, une petite amie possessive, des villes mornes du nord de l'Angleterre... La Nouvelle Vague britannique est à bout de

souffle. Depuis quelques années, un groupe de talentueux réalisateurs s'est immiscé dans les milieux prolétaires, dans les pubs, les usines et les banlieues pavillonnaires. Sans verser dans le mélodrame, leur cinéma se prend au sérieux, alliant un esthétisme inouï à une authenticité à la lisière du documentaire. La critique comme le public,

au départ enthousiastes, vont pourtant réserver un accueil de plus en plus tiède à ce courant — du moins, jusqu'à ce qu'il retrouve son sens de l'humour avec *Billy le menteur*¹.

L'on assiste à un samedi dans la vie de Billy, âgé d'une vingtaine d'années et perdu dans deux mondes de fiction, celui de ses mensonges et celui de ses rêveries. Dans le terne Yorkshire, la disparition d'un lot de calendriers publicitaires déconcerte ses employeurs, les perspectives de sa carrière de scénariste ennuient sa famille, et la promesse d'une même bague obsède son improbable duo de fiancées. Si seulement la voie ferrée amenait jusqu'à son Ambrosia rêvée! Il n'a pas besoin de tromper quiconque dans ce pays imaginaire, qu'il peut toujours façonner à sa convenance pour laisser libre cours à ses idées les plus délirantes. Son ticket de sortie lui parvient de la main de Liz, une jeune femme indépendante, mais trouvera-t-il le courage de la suivre?

Œuvre atypique dans le cinéma britannique du début des années 1960, cette adaptation du roman et de la pièce de théâtre éponymes semble marquer aujourd'hui un point d'inflexion. Signée John Schlesinger, elle fait preuve d'une ingéniosité visuelle étonnante, mise au service d'une intrigue qui se prête bien aux situations cocasses. C'est ce versant comique, totalement assumé, qui permet à l'équipe du film d'insuffler un nouvel élan à la Nouvelle Vague tout en restant fidèle à ses racines. Le résultat s'avère être un sacré numéro d'équilibriste, qui oscille entre le cliché et la surprise, entre les rires et les larmes, ou encore entre le poids de la tradition et le désir de modernisation². Ne reste qu'à analyser comment ce film réussit un tel exploit.

Une comédie d'évier de cuisine

Certes, *Billy le menteur* n'est pas un film d'humour, en tout cas pas au même titre que les nombreux succès des studios Ealing, rois de la comédie d'après-guerre. Il constitue plutôt une entorse humoristique aux conventions du genre qui domine à l'époque les productions de prestige, connu



Billy le menteur (John Schlesinger, 1963).

comme *kitchen-sink drama* ou «drame d'évier de cuisine». Des arts plastiques à la télévision, en passant par la littérature et la scène, la culture britannique se tourne vers une forme de réalisme social. Au cinéma aussi, avec le cliquetis de la vaisselle en guise de bande sonore, ce mouvement met en avant des gens ordinaires. L'évasion hors de la réalité fait place, à cette période, à des façades en béton et à une critique du puritanisme anglo-saxon³. Schlesinger s'empare de ces codes, puis les détourne pour en faire ressortir le comique, voire l'absurde, et composer ainsi une sorte de *kitchen-sink comedy*. Bien qu'il puisse par moments se rapprocher de la parodie, son respect plus qu'évident pour le matériel garantit que l'histoire n'en devienne pas une. Ce qui est certain, c'est que le cinéaste n'y va pas de main morte. Tout en cultivant une subtilité ô combien britannique, il moque la petite bourgeoisie, le travail de bureau, le culte de la célébrité, la xénophobie de son temps, et même la représentation des femmes en garces, madones et fantasmés⁴. Son ton est ironique et irrévérent, mais s'il prend plaisir à s'envoler vers la fantaisie, il prend toujours soin de ne pas dérapier dans la farce⁵.

Alors que le pays imaginaire de Billy n'était décrit qu'à l'oral dans la pièce de théâtre, Schlesinger s'amuse à exploiter la magie du cinéma afin de représenter Ambrosia dans toute sa splendeur. Le réalisateur conçoit d'extra-

vagantes séquences de rêverie pour transporter le public dans ce monde, qui se glisse aussi dans le Yorkshire sous forme de flashes et d'insertions dans un coin de l'écran, imitant les bulles de bande dessinée. Ce goût de jouer avec le visuel s'étend au réel, où Schlesinger n'est pas moins inventif. À un moment donné, Billy essaye de séduire l'une de ses deux fiancées dans un cimetière, pilules aphrodisiaques à l'appui, mais une mer de pierres tombales en érection anticipe la futilité de son entreprise... Le pauvre est toujours vierge⁶.

Dans une succession de séquences hilarantes, les deux premiers actes du film ne quittent presque jamais le protagoniste, dont les mensonges s'accumulent. Billy imagine des grenades à main comme solution logique au moindre inconvénient et improvise des discours en passant



Billy le menteur (John Schlesinger, 1963).

d'une imitation de Churchill à un pur charabia⁷. Tout en grimaces et simagrées, il ne dissimule pas ses excentricités, mais celles-ci tiennent plus de la tendresse que de l'effet tarte à la crème. Par rapport au roman et à la pièce, Billy est présenté dans le film comme une figure beaucoup plus vulnérable, et donc aussi beaucoup plus attachante, loin d'être un simple objet de ridicule⁸. La raison : un acteur colossal, capable de passer de la comédie au drame et vice versa en un clin d'œil.

Tom Courtenay, l'acteur extraordinaire

Sensationnel en garçon paumé de la province anglaise, Tom Courtenay a beau esquisser la célébrité, *Billy le menteur* fait de lui une star. Autant dire que ce rôle lui va comme un gant. Né lui aussi dans le Yorkshire, il aurait pu marcher dans les pas de son père, qui gagnait sa vie dans un chantier naval en grattant la peinture écaillée des chalutiers. Une profonde réforme du système éducatif lui ouvre cependant les portes des études universitaires, qu'il finit par quitter afin de se former au théâtre⁹. Et heureusement ! D'une beauté dure, avec des paupières pesantes et des pommettes creusées, son visage devient celui de la jeunesse colérique de la Nouvelle Vague britannique, à laquelle son accent régional marqué donnera une voix sur le grand écran.

Dans ce film, l'acteur surprend par la malléabilité de ses traits anguleux, qui débordent de mimiques pour créer de purs moments de comédie. Billy se révèle un anti-héros complexe — clownesque, séduisant, astucieux et pusillanime —, que le public reconnaît, mais sans l'admirer. Ses multiples facettes ne s'arrêtent d'ailleurs pas à sa véritable identité. En *Ambrosia*, il se dédouble en plusieurs rôles, tous plus extravagants les uns que les autres : un valeureux soldat, un romancier illustre, un redoutable dicateur, un don Juan irrésistible... bref, autant de choses que le protagoniste n'est pas. Tom Courtenay réussit pourtant à incarner le personnage dans toutes ses formes, prouvant son statut de comédien d'exception.



Cinéma-thèque Suisse.

Billy le menteur (John Schlesinger, 1963).

Billy n'a pas de secret pour son interprète, qui s'était fait les dents sur les planches et maîtrise même ses plus subtiles inflexions de voix. Les parallèles entre acteur et personnage sont évidents. Dans une séquence particulièrement forte en émotion, le père de Billy reproche à son fils son manque de « gratitude ». Tom Courtenay, issu d'une famille modeste, ne connaissait que trop bien ce mot, que ses parents utilisaient aussi quand ils lui rappelaient l'effort nécessaire pour qu'il puisse avoir accès à une éducation¹⁰. Plus tard dans sa vie, le comédien publiera comme autobiographie une très belle collection de lettres

qu'il avait échangées avec sa mère, disparue au moment où son succès décollait¹¹. Elle constitue un émouvant rappel de sa « gratitude ».

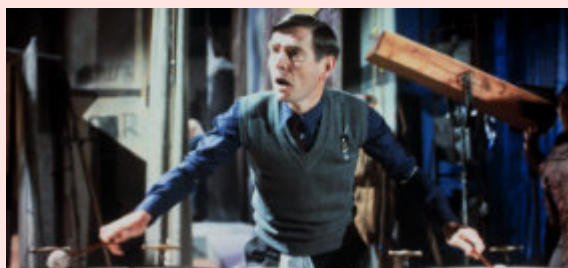
La filmographie de Tom Courtenay n'est pas vaste, mais ses choix artistiques offrent un aperçu éblouissant de son immense talent. Dans sa carrière, qui s'étale déjà sur sept décennies, l'acteur s'est transformé en coureur de fond malchanceux, en révolutionnaire idéaliste devenu général bolchévique, en prisonnier affamé dans un camp de concentration sibérien, en habilleur efféminé supportant une vedette sur le déclin, et plus récemment, en mari bouleversé

après quarante-cinq ans de mariage. Qu'il s'agisse d'un drame intime ou d'une épopée somptueuse, c'est la complexité des personnages qui attire l'interprète, qui a toujours préféré mener une vie discrète, dédiée à la scène. Mais revenons-en à Billy, que le cinéma a préservé.

L'inévitable virage dramatique

Lorsque la nuit tombe enfin vers le début du dernier acte, *Billy le menteur* opère avec virtuosité un virage dramatique. Il ne s'agit pas là d'un véritable spoiler, car le public avisé l'aura vu venir. John Schlesinger hérite, après tout, de la préoccupation sociale qui imprègne jusqu'à ce moment-là toutes les œuvres de la Nouvelle Vague britannique, et qui marquera pour toujours son travail. Ce qui est le plus étonnant dans ce virage, c'est à quel point il se fait en douceur. Dès le début, le public dispose de toutes les pistes nécessaires pour deviner que les mensonges de Billy finiront par le rattraper. Coïncé dans une société qui ne permet pas à ses jeunes d'aller à contre-courant, il ne peut pas éternellement s'évader dans la fiction, ou peut-être que si ?

Or le film ne délaisse pas complètement son côté comique. C'est là que réside le génie de son réalisateur, qui continue à trouver des occasions de provoquer le rire, même dans les plus tragiques circonstances. Ainsi, après avoir appris le décès de sa grand-mère, le protagoniste se replie tout de suite dans son empire imaginaire, où se tiennent de fastueuses funérailles en l'honneur de la défunte. Comme si cela ne suffisait pas, sa perte n'est pas celle d'une vieille grognonne, mais celle d'une scientifique de renommée mondiale ! De cette manière, l'humour ne cesse jamais de ressurgir, par petites touches, comme peut l'être une valise solitaire déposée sur un quai... Si vous avez visionné le film, vous comprendrez sûrement la référence. Pris dans un tourbillon de mensonges, Billy arrive à son rendez-vous avec Liz dans l'intention d'attraper le train de minuit pour la capitale. Loin d'être banal, le choix du décor pour ce point culminant s'inscrit dans une tradition



De haut en bas : Tom Courtenay dans *Le Docteur Jivago* (David Lean, 1965), *Une journée d'Ivan Denissovitch* (Casper Wrede, 1970), *L'habilleur* (Peter Yates, 1983), *45 ans* (Andrew Haigh, 2015).

longtemps maintenue au cinéma, celle de la gare ferroviaire comme scène pour le brisement du cœur. Les réalisateurs-trices britanniques se sont souvent laissé-es inspirer par le caractère romantique de ces lieux, où les personnes partent vers de nouvelles aventures, retournent à la maison en triomphe ou se retrouvent, seules, sur un quai : existe-t-il meilleur endroit pour montrer que la joie d'avancer parfois coexiste avec la douleur de rester en



Billy le menteur (John Schlesinger, 1963).

arrière²² ? En cas de doute, regardez *Brève rencontre* (David Lean, 1945).

À peine est-il monté dans le train que Billy a déjà trouvé une excuse pour en descendre. Il se dirige vers un distributeur automatique de cartons de lait, où il en achète un, puis un autre. C'est la séquence la plus touchante du film : les yeux plissés et la bouche serrée, le protagoniste s'efforce de prendre une décision, avec un carton de lait dans chaque main, comme pour peser les avantages des deux routes qui s'offrent à lui. Il peut, au choix, rester dans le confort d'une maison oppressante qui a besoin de lui ou faire un acte de foi et suivre la personne qu'il aime. Il y a sans doute quelque chose de comique dans cette image, mais le résultat reste attendrissant, jamais moqueur. Tom Courtenay, sublime, est capable de tout dire sans prononcer un seul mot.

Un train pour le *Swing London*

Sans trop dévoiler la fin, disons que le train fait ses adieux au quai désert du Yorkshire, met le cap vers le fouillis scin-

Deux perles cachées du « réalisme d'évier de cuisine »



La chambre indiscreète (Bryan Forbes, 1962)

Jane, une jeune Française récemment arrivée à Londres, est enceinte et célibataire, mais refuse de se faire avorter, à moins que sa grossesse n'interfère avec une romance avec son voisin.

Leslie Caron, connue pour ses danses dans des comédies musicales où elle incarne des jeunes femmes naïves, s'attaque ici à un rôle bien plus sombre et livre une interprétation écrasante.



Sparrows Can't Sing (Joan Littlewood, 1963)

Lorsque Charlie rentre à la maison après avoir passé deux années en mer, il découvre peu à peu que son épouse Maggie ne s'est pas précisément ennuyée pendant sa longue absence.

Joan Littlewood signe cette ravissante comédie d'évier de cuisine, l'un des rarissimes films de cette époque à être réalisé par une femme, et qui reste malheureusement difficile à trouver.

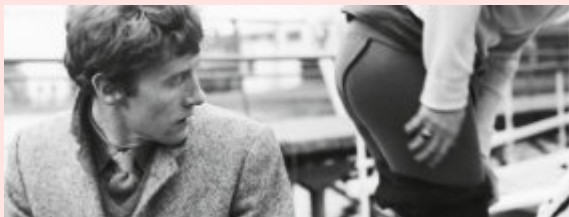
tillant de la métropole... et le voilà qui s'éloigne, avec le cinéma britannique dans son fourgon¹³. Ce n'est que rétrospectivement, cependant, que cette scène vient symboliser un profond mouvement de société, toutes les têtes du pays se tournant en direction de Londres. De la même façon que la léthargie des villes industrielles du nord avait fait partie intégrante du réalisme social, la promesse d'une capitale gaie et bouillonnante va dorénavant colorer l'œuvre des cinéastes. L'esprit de la Nouvelle Vague ne va pas s'éteindre en 1963, mais ses champion-nes vont suivre la rayonnante Liz vers des nouveaux horizons¹⁴.

Le début des *Swinging Sixties* permet à l'humour de reprendre, peu à peu, une place plus visible dans le cinéma d'outre-Manche. Ses quelques minutes dans le rôle de Liz suffissent à Julie Christie, magnétisante, pour devenir le symbole d'une capitale qui connaît une éclosion culturelle inédite¹⁵. Tissée de pop art, de musique, de mode et d'architecture, Londres apparaît comme une ville dont le cœur bat au rythme des Beatles et de Petula Clark, une ville où le puritanisme a fait place à l'hédonisme et au goût

de la fête. En effet, elle se révèle une véritable Ambrosia, un pays des merveilles, ou «the sky with diamonds», pour reprendre le titre d'un morceau qui deviendra un gros succès quelques années après l'entrée en salles de *Billy le menteur*.

Certaines histoires sont intemporelles. Soixante ans après sa sortie, si *Billy le menteur* n'a pas perdu un brin de son actualité, c'est parce que les angoisses qui freinent son anti-héros sont aussi celles qui habitent beaucoup d'entre nous dans la vingtaine : le deuil des ambitions d'enfant, la pression pour choisir le bon parti, le sentiment de responsabilité envers des parents vieillissants. Et quel moyen avons-nous à notre disposition pour oublier ces défis ? Tout comme Billy, nous nous réfugions dans des mondes de fiction — souvent, au cinéma.

Deux perles cachées du *Swinging London*



***Le Knack... et comment l'avoir* (Richard Lester, 1965)**

Colin en a marre de ne pas profiter de la révolution sexuelle. Il supplie donc son ami Tolen de lui apprendre comment réussir à multiplier les conquêtes.

Signé Richard Lester, le cinéaste qui a le mieux représenté l'effervescent écosystème de la capitale britannique, ce film plein de purs moments de comédie ne laissera personne de marbre.



***Georgy Girl* (Silvio Narizzano, 1966)**

Georgy, quelque peu pudibonde, doit faire face aux avances du riche patron de ses parents, mais aussi à ceux de l'irrésistible amant de sa colocataire, une jeune fille aux mœurs légères.

Lorsqu'un film inclut la magnifique Charlotte Rampling dans un rôle délicieusement haïssable et inspire un immense tube du groupe de musique The Seekers, que demander de plus ?



Billy le menteur (John Schlesinger, 1963).

Notes

- 1 GOLDSTEIN Bruce (2001). *Billy Liar*, s. l., The Criterion Collection, 9 juillet 2001. <https://www.criterion.com/current/posts/120-billy-liar>.
- 2 SCOTT A. O. (2000). «A Spinner of Fantasies Beset by Deep Indecision», *The New York Times*, 17 novembre 2000. <https://www.nytimes.com/2000/11/17/movies/critic-s-choice-film-a-spinner-of-fantasies-beset-by-deep-indecision.html>.
- 3 HILL John (1986). *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*, Londres, BFI Publishing, 1986, pp. 127-144.
- 4 CHRISTIE Julie. *Billy Liar*, The Criterion Collection DVD.
- 5 OAKES Philip (1963). «The Boy Who Lived in Dreams», *Sunday Telegraph*, 18 août 1963.
- 6 KARTASHOV Andrei (2017). «No Trains to Ambrosia: Close-Up on John Schlesinger's *Billy Liar*», s. l., MUBI, 24 juillet 2017. <https://mubi.com/notebook/posts/no-trains-to-ambrosia-close-up-on-john-schlesinger-s-billy-liar>.
- 7 «Cinema: At Home in Ambrosia», *Time*, 13 décembre 1963. <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,875487,00.html>.
- 8 WALKER Alexander (1974/2005). *Hollywood, England: The British Film Industry in the Sixties*, London, Orion Books, 1974/2005, p. 166.
- 9 WALKER, *op. cit.*, pp. 126-127.
- 10 PELLEY Rich (2022). «Tom Courtenay: 'I told Daniel Craig I turned down Bond because of the gym work'», *The Guardian*, 14 juillet 2022. <https://www.theguardian.com/film/2022/jul/14/tom-courtenay-reader-interview-return-railway-children>
- 11 COURTENAY Tom (2001). *Dear Tom: Letters from Home*, London, Black Swan, 2001.
- 12 TAYLOR B. F. (2006). *The British New Wave: A Certain Tendency*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 106.
- 13 WALKER, *op. cit.*, pp. 289-290.
- 14 GOLDSTEIN, *op. cit.*
- 15 «Be Kind Rewind, Julie Andrews and Julie Christie: Opposite Personas Vying for Best Actress», 2 octobre 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=LL56X1O4CpU>.

A JOSEPH JANNI PRODUCTION

TOM COURTENAY

as

BILLY LIAR

with

JULIE CHRISTIE

Screenplay by KEITH WATERHOUSE and WILLIS HALL

Based on the novel and the play "Billy Liar" by Keith Waterhouse and Willis Hall
Associate Producer JACK RIX • Directed by JOHN SCHLESINGER



Affiche promotionnelle de *Billy le menteur*.

The present work was supported by the Cineclub of the University of Geneva and Her Majesty Queen Elizabeth II of the Britons. We thank our colleagues from Windsor Ltd. who provided insight and expertise that greatly assisted the research, although they will probably not agree with most of the conclusions of this article, especially about Her Majesty's weakness for German truck drivers. Moreover, ...

Acknowledging Her Majesty's sudden death, we deeply apologise for the silliness of the last joke. Those responsible have been sacked.

I was saying... Moreover, you would not guess what I found in her closet. A real human-size ...

We apologise again for the silly joke. Those responsible for sacking the people who have just been sacked have been sacked. And now the article can really start...

Astuces pythonesques

Narration et mise en scène au
service de la blague

Le Roi Arthur et ses Chevaliers dans *Sacré Graal!*.

Les Monty Python, c'est quoi ?

L'importance de l'humour absurde et libéré de toute contrainte des Monty Python dans la comédie britannique n'est plus à démontrer. Les Monty Python est un groupe composé de cinq humoristes britanniques, Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Michael Palin et Terry Jones, ainsi qu'un américain, Terry Gilliam. Ensemble, ils se font d'abord connaître en 1969 grâce à leurs sketches diffusés sur la BBC sous le nom de *Monty Python's Flying Circus*. Ils développent alors l'humour « pythonesque », en utilisant jusqu'à l'outrage le comique absurde, les blagues tendancieuses et les nombreux pics lancés aux grandes institutions comme l'église.

La série se termine en 1974, et la troupe réalise un an plus tard son premier long métrage : *Monty Python's Holy Grail* (*Sacré Graal!*, réalisé par Terry Jones et Terry Gilliam, 1975). Ils réaliseront ensemble deux autres films, *Monty Python's Life of Brian* (*La vie de Brian*) en 1979 et *Monty Python's The Meaning of Life* (*Le sens de la vie*) en 1983. Ces trois films représentent un véritable exposé de l'humour de la troupe britannique. Ces longs-métrages ne brillent pas tant pour leur construction narrative que pour l'incongruité et l'absurdité des gags. À tel point que l'on pourrait se demander si l'objectif des Monty Python n'était pas d'aligner une séquence de sketches plutôt que d'écrire un long métrage. Cette déconstruction narrative atteint son sommet avec *The Meaning of Life*, qui n'est d'autre qu'une succession de scènes presque complètement déconnectées les unes des autres.

Néanmoins, bien que l'humour des Monty Python fût rapidement reconnu, leur impact sur l'univers cinématographique reste plus contesté. En 1999, Terry Gilliam dit en interview :

Je ne crois pas que les Python existent dans le monde du ci-

néma. [...] Dans un sens, il est probable que ce soit une bonne chose, parce que si c'était le cas, nous serions très prétentieux. Mais je suis choqué qu'on ne permette pas à la comédie d'être traitée comme du véritable cinéma, car ce que nous faisons, du moins une partie, il me semble, était incroyablement révolutionnaire, expérimentait avec les possibilités du médium. [...] Nous jouions avec le médium, nous le transformions, de la même manière que nous l'avions fait avec la télévision, et nous n'avons reçu aucun crédit pour cela.¹

Cependant, 40 ans après leur dernière importante collaboration, l'héritage des Monty Python semble bien vivant et revendiqué, du groupe Les Nuls à la série télévisée *The Simpsons* de Matt Groening.

Les Monty Python comprennent à la perfection le langage du cinéma, mais comment l'utilisent-ils à leur profit afin de provoquer le rire ? Leur premier long-métrage, *Holy Grail*, à mi-chemin entre le moins décousu *The Life of Brian* et le film à sketches qu'est *The Meaning of Life*, est l'exemple idéal pour (re-)démontrer leur talent cinématographique et comment ils le mettent à profit à des fins humoristiques.

Une œuvre transgressive

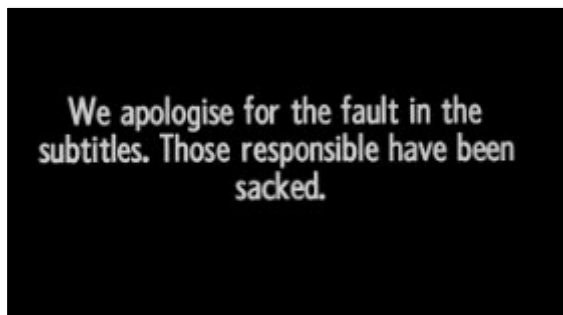
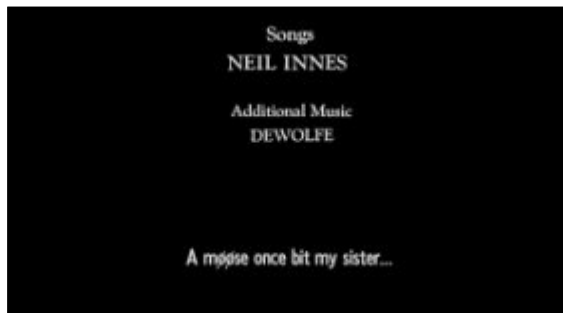
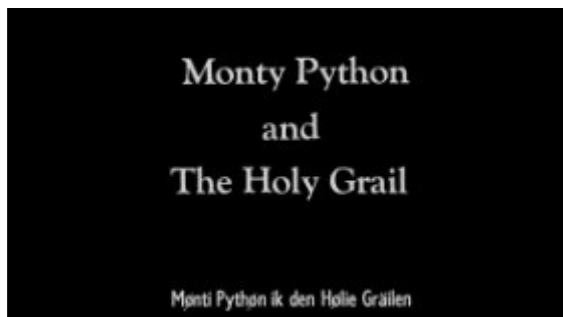
Holy Grail raconte l'histoire du roi Arthur, qui part à la recherche de fidèles chevaliers qui le rejoindront à la Table Ronde de Camelot, puis se lanceront dans la quête du Sacré Graal. Le film comporte une multitude de réflexions sur les codes de la société britannique des années 1970, ré-

flexions qui traversent des thèmes sociaux, religieux et politiques, mais qui interrogent également la forme cinématographique elle-même. Pourquoi s'imposer une certaine grammaire narrative, une certaine évolution prévisible d'un personnage, une certaine temporalité alors qu'on peut les trans-

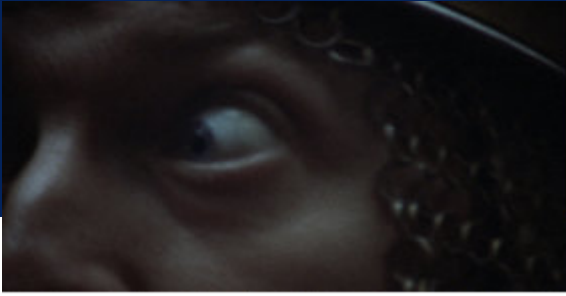
Pourquoi s'imposer une certaine grammaire narrative, une certaine évolution prévisible d'un personnage, une certaine temporalité alors qu'on peut les transgresser ?

gresser? C'est ce caractère absurde, incongru et transgressif qui rend reconnaissable l'écriture pythonesque. Néanmoins, il s'agit de préciser d'emblée que cela n'empêche pas *Holy Grail* d'être un film qui prend au sérieux l'histoire qu'il raconte. Le Moyen-Âge est reconstitué en détail et avec un certain réalisme, de ses paysans crasseux jusqu'aux intérieurs de ses châteaux. Bien que le film souligne son manque de budget avec humour (comme avec l'épisode du château «maquette»), une attention toute particulière est apportée aux déguisements, au maquillage et au décor en général pour rendre ce contexte médiéval réaliste. Le film reprend également de nombreux personnages et détails de la légende arthurienne, afin d'établir avec le spectateur une base de connaissance commune. Raconter une histoire qui a un minimum de cohérence est nécessaire car le rire surgit ici du décalage entre ce qui se passe à l'écran et le point de vue du public. Selon l'article «Humor analysis of Monty Python and the Holy Grail»², qui se réfère lui-même à d'autres études, le rire naît d'une situation incongrue et/ou d'un sentiment de supériorité par rapport à un personnage ou au récit. Dans ce deuxième cas, le spectateur ou la spectatrice aura une clef de lecture supérieure sur une situation, qui rendra à ses yeux un personnage ou une action ridicule. Transgresser les codes cinématographiques permet d'activer ces deux mécanismes du rire en jouant sur le fait que le public lui-même connaît ces codes.

Un premier exemple apparaît déjà dans le générique d'ouverture, auquel l'introduction de cet article rend maladroitement hommage. Alors que la liste des noms des personnes qui ont participé au film s'affiche, un sous-titrage en pseudo suédois apparaît (*figure 1*), qui est en réalité de l'anglais avec des lettres nordiques. Le personnage fictivement en charge des sous-titres change petit à petit de sujet pour parler d'un élan qui aurait un jour mordu sa sœur (*figure 2*). Cela déchaîne la colère des producteurs qui renvoient la personne en charge («Les responsables ont été renvoyés») (*figure 3*). Le rire est provoqué à la fois



Figures 1, 2 et 3 : les sous-titres loufoques de l'ouverture de *Sacré Graal!*.



Figures 4, 5, 6 et 7: l'atmosphère d'horreur et le surgissement des Chevaliers qui disent « Ni ! ».

par le caractère absurde de la situation (de faux sous-titres suédois qui parlent d'une souris), mais aussi par la rupture du quatrième mur qui a lieu lorsque les producteurs interviennent. Cette introduction alerte d'ores et déjà le public que les conventions filmiques seront malmenées.

De la narration à la mise en scène

Dans la suite du film, les Monty Python jouent avec les règles cinématographiques sur le plan de la narration comme sur celui de la mise en scène, et plus souvent, sur les deux en même temps. Dans de nombreuses scènes, une certaine atmosphère se crée grâce à la mise en scène, puis contre toute attente, un élément narratif complètement différent se manifeste. Un bon exemple est celui de l'épisode des chevaliers qui disent « Ni ». La scène débute caméra à l'épaule; nous suivons Arthur et ses équipiers dans une forêt obscure (*figure 4*). Les instruments à vent et le piano produisent une musique de plus en plus stridente. Les coupes sont de plus en plus nombreuses, s'attardant tantôt sur le regard effrayé d'Arthur (*figure 5*), tantôt sur des formes obscures se faulant derrière les troncs des



arbres (*figure 6*). Après 32 secondes d'horreur, la scène est soudainement coupée par un garde de trois mètres qui prononce «Ni» d'une voix ridicule et fluette (*figure 7*). C'est un «chevalier qui dit Ni»: toute sa dangerosité réside... en cela uniquement. Évidemment ce décalage fait rire le public: il n'aurait pas été possible sans l'atmosphère inquiétante des trente premières secondes. Les réalisateurs du films, Terry Jones et Terry Gilliam, transgressent également parfois les codes de la mise en scène et du montage afin de faire rire. L'exemple le plus flagrant se trouve dans le récit du brave Sir Lancelot, qui part seul à l'assaut d'un château fortifié afin de sauver un prince en détresse. Deux gardes tiennent l'entrée tandis que Lancelot court de loin (très, très loin) dans leur direction. S'enchaîne une série de plans entre la silhouette solitaire de Lancelot qui peine à avancer (*figure 8*) et les gardes qui se moquent de la timide menace que représente le chevalier seul (*figure 9*). Mais soudain, par la magie du montage, Lancelot se retrouve face aux gardes (*figure 10*), pourfend l'un d'eux de son épée (en criant triomphalement «Aha!») et continue sa traversée.

Figures 8, 9 et 10: l'arrivée de Lancelot.



Figure 11 : Arthur et son écuyer « au galop ».



Figure 12 : un véritable chevalier surgit.

Les Monty Python et le sens de l'écriture

Au contraire de cinéastes plus formalistes comme Edgar Wright, la réflexion des Monty Python sur le médium cinématographique s'attarde plutôt sur la narration que sur la mise en scène. En particulier, l'article «Humor analysis of Monty Python and the Holy Grail» montre à travers une étude quantitative que deux procédés scénaristiques provoquant le rire sont massivement utilisés dans *Holy Grail* : la dénormalisation et le conditionnement.

Le public est habitué à certains schémas scénaristiques ; de ce fait, il s'attend à ce que certains événements se produisent en réponse à d'autres. La dénormalisation réfère à une situation où un événement est supposé se produire alors qu'en réalité quelque chose d'autre se passe, ou rien du tout. Ce moment inattendu, qui prend le public au dépourvu, fait rire. L'épisode des Chevaliers qui disent « Ni » et le générique d'introduction en sont déjà des exemples. Le gag par « conditionnement » fait appel à un pré-conditionnement, une connaissance, des attentes acquises par le public durant le film ou par contact aux normes de la société dans laquelle il évolue. Le gag naît de la contradiction entre ce que le public sait et ce qui se déroule à l'écran. Par exemple, le film abonde en anachronismes, comme l'apparition d'un gouvernement anarcho-syndicaliste et de policiers dans le Haut Moyen-Âge anglais. Le public, féru ou non d'Histoire, reconnaît et s'amuse d'une

telle intrusion contemporaine dans un contexte moyen-âgeux.

La représentation des chevaux des chevaliers illustre ces deux ressorts scénaristiques. Lorsque le générique d'introduction se termine, une musique héroïque retentit. On entend les sabots d'un cheval qui galope derrière la courbure d'une colline. La tête du Roi Arthur apparaît peu à peu. Mais contrairement à l'effet d'attente implicitement créé, il ne monte aucun cheval : il trotte, suivi par son serviteur frappant deux coquilles de noix de coco entre elles pour imiter le bruit du galop (*figure 11*). Plus tard dans le film, un « fameux historien » intervient. Celui-ci est rapidement interrompu par le son d'un cheval au galop. Le spectateur s'attend alors à ne pas voir de cheval, mais un chevalier trotinant. Cependant, sa prédiction est déjouée lorsqu'un véritable chevalier montant un vrai cheval débarque pour trancher la gorge de l'historien (*figure 12*). L'absurdité de la scène, à la fois d'un point de vue scénaristique et historique, déjoue les attentes de tout le monde (conditionnement). L'effet comique est amplifié par la sobriété de la réalisation : l'exécution est brève et sans musique, avec seulement le cri du chevalier pour perturber le silence de la mise à mort.

Page de droite :
Chevaliers français à
la porte du château
(*Sacré Graal!*).



And now, for something (almost) completely different...

Le début de la carrière des Monty Python au Royaume Uni coïncide avec de grands bouleversements sociaux, politiques et économiques dans un contexte de Guerre Froide et de chômage record en Grande-Bretagne. La réflexion des Monty Python va donc bien plus loin que le medium cinématographique. Les cibles sont multiples : sociales, culturelles, politiques et même religieuses. Dans tous les cas, les attaques de la troupe britannique sont pratiquement toujours dirigées vers les institutions. En particulier, les attaques contre l'Église sont très virulentes, et représentent un *leitmotiv* dans les trois films réalisés par la troupe. Dans *Sacré Graal!*, Dieu fait une apparition face à Arthur et les Chevaliers de la Table Ronde. Ceux-ci s'empressent de s'agenouiller, mais Dieu, furieux, les somme d'arrêter. Arthur s'en excuse alors, ce qui a le don d'énerver encore plus le Créateur. Cette scène ridiculise la représentation chrétienne de Dieu, et à travers cela l'institution chrétienne. Les Monty Python, grâce à cet intervention divine, critiquent la religion chrétienne qui entretient la peur de représailles divines, en imposant des rites pouvant être absurdes.

Un film à la croisée des genres

Il serait réducteur d'affirmer que *Holy Grail* est une parodie des films de chevalier. C'est une parodie du cinéma tout entier et pas seulement d'un genre cinématographique. Au cours du film, les Monty Python s'essayaient à (et ridiculisent parfois) de nombreux genres. L'horreur apparaît notamment plusieurs fois, dans l'épisode des Chevaliers qui disent « Ni », mais aussi dans le conte de Sir Galahad, qui se retrouve seul dans une forêt obscure et aperçoit au loin un château menaçant qui pourrait bien être hanté. Mais lorsqu'il entre à l'intérieur, il est accueilli par un groupe de nonnes solitaires, qui lui offrent l'hospitalité et leurs « services », et le film prend une soudaine tournure... érotique. La forêt aux couleurs désaturées laisse alors place à un intérieur lumineux aux couleurs chaleureuses.

Le film abonde par ailleurs en moments chantés. C'est une pratique que le groupe avait déjà utilisée dans les *Flying Circus*. Deux moments de comédie musicale mettent le film en pause : lorsqu'Arthur et les siens arrivent au château de Camelot, et après la libération du prince en détresse par Sir Lancelot. Le père du prince se fait d'ailleurs la voix d'un public peu friand de comédie musicale et qui ne cesse de questionner la logique de ces discontinuités narratives chantées. Dans les deux cas, même si l'objectif est de faire rire, l'ambition des Monty Python de faire une production à plus gros budget est visible. Le nombre d'acteurs-trices et de figurant-es, habillé-es à la mode médiévale, est décuplé ; la composition des scènes fait en sorte que plusieurs actions se déroulent en même temps.



Sir Robin face au garde à trois têtes (*Sacré Graal!*).

Cinémathèque Suisse

Un résumé pour les moins patient-es, et un peu plus...

Les Monty Python ont fait de *Holy Grail* un véritable film qui porte également une réflexion sur le médium cinématographique. Le film prouve d'abord leur maîtrise des différents codes narratifs et de mise en scène ; codes qu'ils s'amuse à déjouer pour surprendre et faire rire. Avant tout, ce film montre la volonté de la troupe de faire partie du monde cinématographique, ce qu'ils confirmeront plus tard avec *Life of Brian* et *The Meaning of Life*.

Mais au-delà des ambitions cinématographiques de la troupe et de sa réflexion sur le cinéma, que conclure de la légitimité des Monty Python au sein du monde du cinéma ? À bien des égards, leurs trois films s'apparentent à une série de sketches plus ou moins décousus plutôt qu'à un récit qui forme un tout cohérent et indivisible. À la même époque, le collectif de cinéastes connu aux États-Unis sous le nom des ZAZ détournait déjà le médium cinématographique à des fins humoristiques avec des films comme *Ya-t-il un pilote dans l'avion ?* et *Top secret!* (1980 et 1984, David et Jerry Zucker, Jim Abrahams). Leurs films, bien plus

versés dans l'humour potache et moins *british*, offriraient cependant une plus grande cohésion scénaristique. Lequel parmi le cinéma des ZAZ et des Monty Python est le plus légitime cinématographiquement parlant ? Et puis, de quels critères découle cette légitimité ? De la durée et l'ambition du métrage, de la cohésion dramaturgique... ? Il n'y aura évidemment aucune réponse définitive car il restera toujours autant de définitions du cinéma qu'il n'y a de spectateurs-trices. Les plus conservateurs-trices ne pourront cependant pas nier l'impact des Monty Python dans la comédie et le monde cinématographique en général.

Notes

- 1 « I don't think Python exists in the film world. [...] In a way it's probably a good thing, because if we were, we'd just be pretentious. But it does shock me how comedy is not allowed to be treated as serious filmmaking, and what we were doing, some of it I think is amazingly revolutionary, playing around with the medium. [...] We were playing with the medium and shifting it around, in the way we were playing with television, and we get no points for that. », cité par LEROUX, Simon (2013). « Les fonctions du rire dans la comédie des Monty Python ». Mémoire. Université du Québec à Montréal, 2013.
- 2 ROMDHONI KUSNANDI, Fauzan (2020). « Humor analysis of *Monty Python and the Holy Grail* ». Thèse. Universitas Pendidikan Indonesia, 2020.



Vinnie Jones en Big Chris, le rôle qui a lancé sa carrière : violent et iconique, à l'image du film.

La comédie de gangsters façon Guy Ritchie

N'en déplaise aux clichés, la gastronomie anglaise est parfois très digeste. Voici la recette de la comédie de gangsters qui a fait la renommée de Guy Ritchie, élaborée dans *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*.

Prenez quatre jeunes gars bien frais, pas trop idiots mais un peu naïfs. Jetez-les dans une cocotte-minute avec de vieux gangsters pur-jus, assaisonnez généreusement en fric, en flingues et avec beaucoup, beaucoup d'herbe, et laissez mijoter. Une fois qu'ils ont bien sué, sortez-les du feu un bref instant pour les laisser reposer, puis, juste avant de servir, remettez-les un coup sur le grill. C'est prêt!

« *Guns for show, knives for a pro!* »

« *Les flingues c'est pour les frimeurs, les lames pour les pros!* »

Cerise Dumont

À sa sortie en 1998, *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (*Arnaques, Crimes et Botanique* en VF), le premier long-métrage de Guy Ritchie, acquiert aussitôt le statut de film culte auprès du public. L'ambiance cool et décalée permet de traiter avec humour des thèmes comme les jeux d'argent, la violence et les petits trafics de drogue, dans une atmosphère potache et *rock'n roll*. Le réalisateur britannique vient de la pub et du clip vidéo, ce qui se ressent

dans son sens du rythme et du montage ultra-tendu, son côté pop et sa maîtrise du *storytelling*.

L'histoire est plutôt simple, même si Guy Ritchie est un adepte des intrigues fumeuses : Eddie, un petit génie des cartes, réunit avec l'aide de ses amis Soap, Bacon et Tom la somme de 100'000 £ comme droit d'entrée à la table du caïd Harry « Hatchet » Lonsdale (Harry la Hache), avant de se faire plumer à la suite d'une tricherie de Harry et de



Des flingues, de la violence, et des braqueurs voués à être braqués, l'essence de *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*

son bras droit. Les quatre amis se retrouvent ainsi à devoir rembourser une dette de 500'000 £ à ceux-ci, qui leur laissent une semaine pour récolter la somme exigée. Faute d'alternative, ils décident de braquer leurs voisins, des gangsters violents qui viennent eux-mêmes de braquer des cultivateurs de cannabis. C'est le début d'une réaction en chaîne dans les bas-fonds du crime...

Dans cette comédie chorale riche d'une quinzaine de personnages, tous ou presque sont du mauvais côté de la loi. Les répliques fusent aussi rapidement que les balles, et Ritchie s'attarde avec une jubilation non-dissimulée sur des personnages secondaires hauts en couleurs. Les héros du film sont de petites frappes, pas vraiment méchants, mais suffisamment naïfs pour vouloir se frotter aux *big boss* de la pègre londonienne. Tous sont issus des classes populaires, comme en témoignent leur accent *cockney* et leurs manières de petits voyous.

Les décors et les accessoires renvoient également à ce monde : les bagnoles conduites par les personnages sont pourries, les murs des appartements décrépis sont fins comme du papier, même les billets de banque sont rangés dans de vieilles boîtes à chaussures. Tous ces éléments viennent ancrer l'univers du film dans quelque chose de très concret, presque pragmatique, loin du faste des gangsters du cinéma américain façon Tony Montana dans *Scarface*, auquel Ritchie ne manque pas de faire un clin d'œil dans une séquence de fusillade d'anthologie. Cela s'accorde à merveille à l'énergie très brute du film, portée par des interprètes qui ne sont pas toujours des professionnels-aguerri-es.

En effet, *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* marque les premiers rôles au cinéma de Jason Statham, acteur fétiche de Guy Ritchie, et de Vinnie Jones, footballeur gallois célèbre pour son attitude de *hooligan* sur le terrain, qui a



Soap, Bacon, Eddie et Tom, les protagonistes principaux, passablement malmenés mais trouvant leur réconfort dans la bière... ou une tasse de thé !

fait de lui le *bad boy* le plus médiatique du sport anglais des années 1990. En tout, ce sont 17 acteurs et actrices qui font leurs débuts face à la caméra dans ce film. L'œuvre étant également le premier film de Guy Ritchie lui-même, elle frappe par sa fraîcheur et son enthousiasme.

Lock, Stock and Two Smoking Barrels est un film jeune, et qui ne s'en cache pas. Côté réalisation, les images s'inscrivent ainsi dans une atmosphère qui se veut « brute » et authentique. Couleurs sépia, ombres marquées, très gros plans, caméras collées au visage des protagonistes, arrêts sur images, les expérimentations visuelles se multiplient et donnent presque le tournis. On en retrouvera beaucoup dans les films suivants du cinéaste, mais elles seront plus abouties, mieux intégrées à la narration et, en quelque sorte, plus mûrement réfléchies.

Un élément central de *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (et du « style Guy Ritchie » en général) est la remarquable

maîtrise du rythme. Le public est saisi par la rapidité de l'action et le sentiment d'urgence provoqué par les changements de rythme incessants. Le temps s'accélère, ralentit, s'arrête, semble se dilater. Les ellipses sont des bijoux de montage, rappelant le *background* du cinéaste qui a fait ses débuts dans l'industrie du clip musical où les formats sont nettement plus courts. La narration ne perd pas de temps et réussit à être concise et créative, avec des transitions d'une scène à l'autre effectuées grâce à un accessoire, un angle de caméra ou un simple son. Ce sens du montage scandé et allitératif de Ritchie est certainement l'une des plus grandes qualités du cinéaste.

Il s'accompagne d'un goût pour les récits parallèles, le rythme ultra-rapide de Ritchie ne se satisfaisant pas d'une seule fiction à dérouler. Plusieurs histoires sont présentées, à première vue sans lien les unes avec les autres, mais formant, au fur et à mesure de l'avancée du film, une

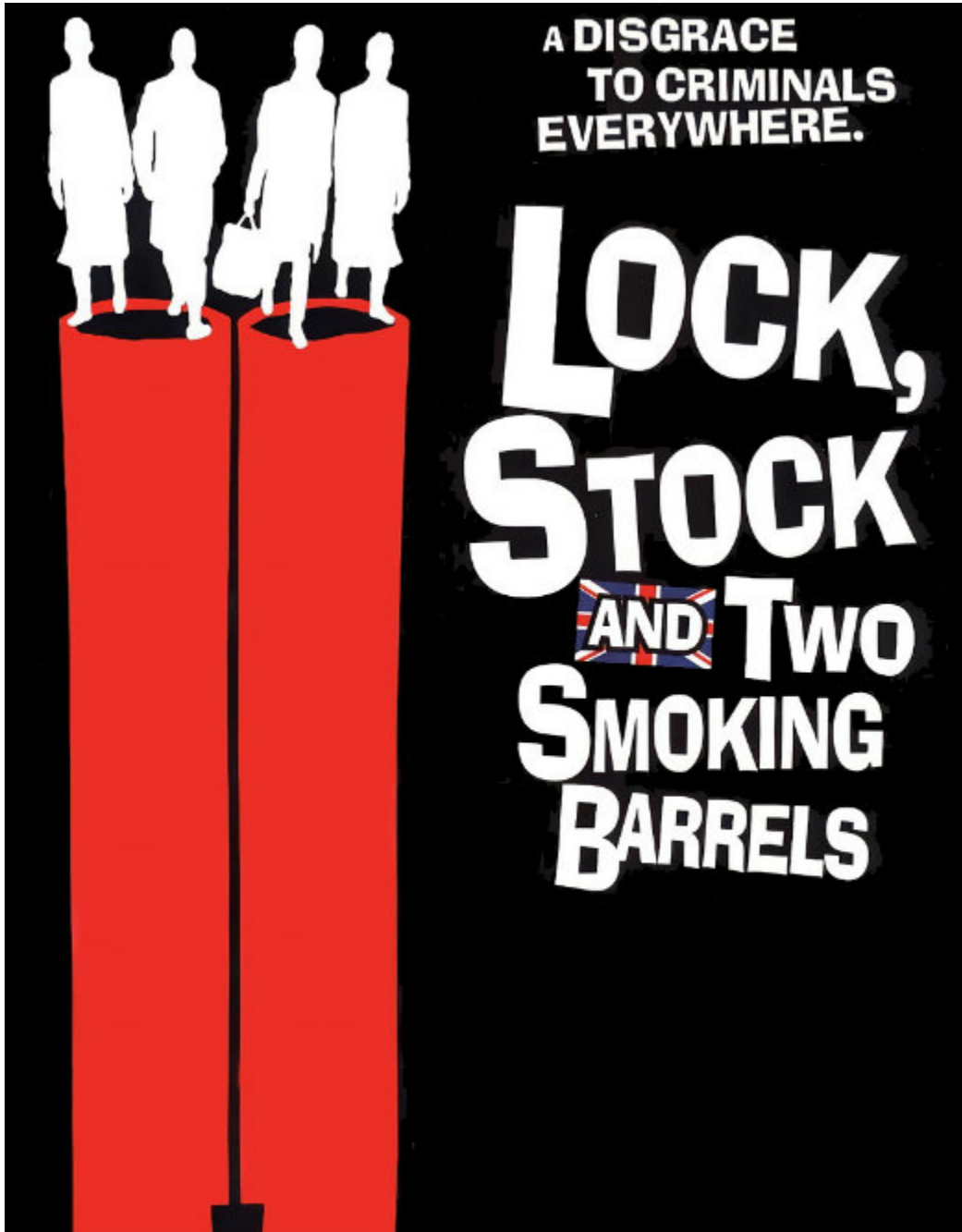


trame narrative dense et complexe. La narration non linéaire est bien l'une des marques de fabrique du réalisateur britannique. On la retrouve notamment dans *Snatch* (2000), le film qui a suivi *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, et qui, de l'avis général, est l'un des meilleurs du cinéaste, mais également dans *The Gentlemen*, un film sorti en 2019 qui a permis à Guy Ritchie de renouer avec son cinéma de prédilection, après quelques errances et flops au box-office (*King Arthur: Legend of the Sword*, *Aladdin*).

De nombreux éléments viennent nourrir la dimension comique des films de Guy Ritchie. Dans *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, on retrouve fréquemment un certain comique de situation et un indéniable humour visuel : forêt de marijuana dans laquelle se promènent les personnages, bureau d'un magnat du porno rempli d'accessoires exotiques ou encore fiston d'un homme de main, qui l'accompagne au travail et imite ses attitudes du haut de sa douzaine d'années. Un autre point réside dans le sens du contraste de Ritchie : l'aspect pittoresque de l'accent cockney et de l'argot londonien renforce l'humour noir de certains échanges, et révèle un certain cynisme social chez le cinéaste. Enfin, les musiques pop choisies pour accompagner les séquences viennent alléger les scènes trop sombres.

Cette attention portée à l'équilibre du récit est centrale, car c'est peut-être dans l'oxymore de la comédie noire que réside la clé des films de gangsters de Guy Ritchie. En effet, ses œuvres ne sont pas purement comiques. La violence des récits et des aventures des personnages instaure une balance avec le côté cocasse en amenant un élément de tension, voire de suspense : l'absurde est présent, au point qu'un personnage central peut trouver la mort d'une manière improbable en raison d'un malheureux hasard lors du télescopage d'un récit avec un autre. Cet équilibre entre violence et absurdité est la grande force des films du réalisateur, qui les rend extrêmement divertissants et profondément prenants.

Le cinéma de Guy Ritchie est violent, bordélique et absurde, et sa réalisation atteint des sommets dans les films de gangsters, qui correspondent particulièrement à son esthétique. Les retournements de situations à n'en plus finir, où les arnaqueurs finissent arnaqués eux-mêmes, le côté bon enfant des petits criminels représentés à l'écran et les dialogues ciselés de personnages improbables ne sont pas sans rappeler Tarantino, mais un Tarantino revu et corrigé à la sauce british, avec un peu moins de *bling*, et un peu plus de *punk attitude*.



Poster promotionnel de *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*.



In The Loop (Armando Iannucci, 2009), satire politique sur fond de guerre en Irak.



Rachel Weisz dans *La favorite* (Yorgos Lanthimos, 2018), film historique à la frontière entre drame et comédie.



Edgar Wright

Le nouveau visage de la comédie britannique

Les policiers de Stanford dans *Hot Fuzz*.

Drôle, rapide, voire épiléptique, le cinéma d'Edgar Wright se démarque des films comiques lambdas et des blockbusters plus traditionnels par son style unique immédiatement reconnaissable. Son analyse peut se faire à travers le décryptage de trois éléments essentiels que l'on retrouve dans toutes ses œuvres : la pop culture, les mécanismes du comique et l'importance accordée au visuel.

Nicolas Sarkis

Réalisateur, scénariste et producteur britannique né en 1974, Edgar Wright se passionne pour le cinéma dès son plus jeune âge et réalise très tôt ses premiers courts-métrages à la caméra Super 8. Il tourne son premier long métrage à 20 ans, *A Fistful of Fingers*, une expérience qui lui permettra de travailler pour des séries télévisées. Il se fait connaître grâce à la série comique culte *Les Allumés (Spaced)* écrite et jouée par Simon Pegg, puis surtout pour la « Trilogie Cornetto » (*Blood and Ice Cream Trilogy*), avec Pegg et Nick Frost. *Shaun of the Dead* (2004, succès mondial inattendu) est le premier film de cette trilogie et se concentre sur un duo d'amis qui doivent survivre à une invasion zombie. Le second volet de la trilogie, *Hot Fuzz* (2007), raconte l'histoire d'un policier londonien muté dans un village perdu du *countryside* anglais. Enfin, *The World's End* (2013) suit un groupe d'ami-es qui tente de faire la tournée des pubs de leur ville natale dans une ambiance SF apocalyptique.

La décennie 2010 a vu le réalisateur britannique s'exporter outre-Atlantique avec des blockbusters hollywoodiens comme *Scott Pilgrim vs. the World* (2010), adapté du comics du même nom, ou *Baby Driver* (2017), peut-être l'un des meilleurs films d'action de la décennie. En 2021, le cinéaste réalise un documentaire sur le groupe pop-rock Sparks, *The Sparks Brothers*, présenté au festival Sundance, puis son premier film d'horreur, *Last Night in Soho*, projeté à la Mostra de Venise.

Des films baignés par la pop-culture

Le point de départ des œuvres de Wright est l'inspiration cinéphile et, plus largement, *pop culture*-esque du réalisateur. Chacun de ses films est une référence directe à un genre ou à des films particuliers qui l'ont marqué. *Shaun of the Dead* est la parodie par excellence du film de zombie, inspiré par les films de George A. Romero (qui, pour anecdote, a fait apparaître Wright et Pegg dans *Le territoire des morts* en 2005). *Hot Fuzz* revisite le genre du *buddy*



Simon Pegg prêt au combat dans *Hot Fuzz*.

cop movie et, plus généralement, celui du film d'action à l'américaine (voir la série des *Lethal Weapon* de Richard Donner, ou la trilogie des *Bad Boys* de Michael Bay) tandis que *The World's End* parodie des films d'invasion d'extra-terrestre (à la *Invasion of the Body Snatchers*). *Scott Pilgrim vs. the World* est l'adaptation d'un *comic* et emprunte les codes du jeu vidéo pour faire le récit d'un personnage qui doit affronter les sept ex diaboliques de celle dont il est tombé amoureux pour gagner son cœur.

Wright crée donc du neuf en puisant dans la *pop-culture* qui l'a marqué. De fait, ses œuvres vont plus loin que de simples parodies de genres : elles rompent avec les codes traditionnels de ceux-ci, les détournent et les réinventent (les zombies de *Shaun of the Dead* et les aliens de *The World's End* cohabitent avec les humains tandis que le duo de policiers roule à toute vitesse dans la petite ville rurale de Standford). Tout ceci, toujours avec le sens de l'humour propre au cinéaste.

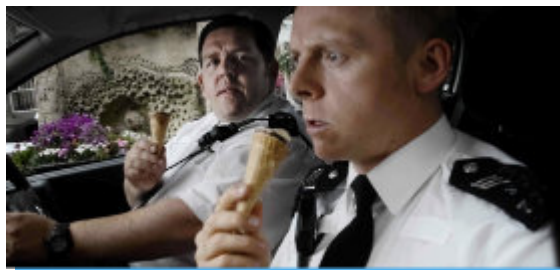
Le comique façon Edgar Wright

La comédie selon Wright, c'est d'abord ne pas prendre au sérieux la thématique du film de manière à rendre crédible la parodie. Créer des histoires simples qui tournent rapidement au ridicule, qui mettent en scène des personnages décalés et attachants, tel est le schéma qu'utilise le réalisateur pour construire la plupart de ses films. On peut distinguer deux types de comiques qui structurent son

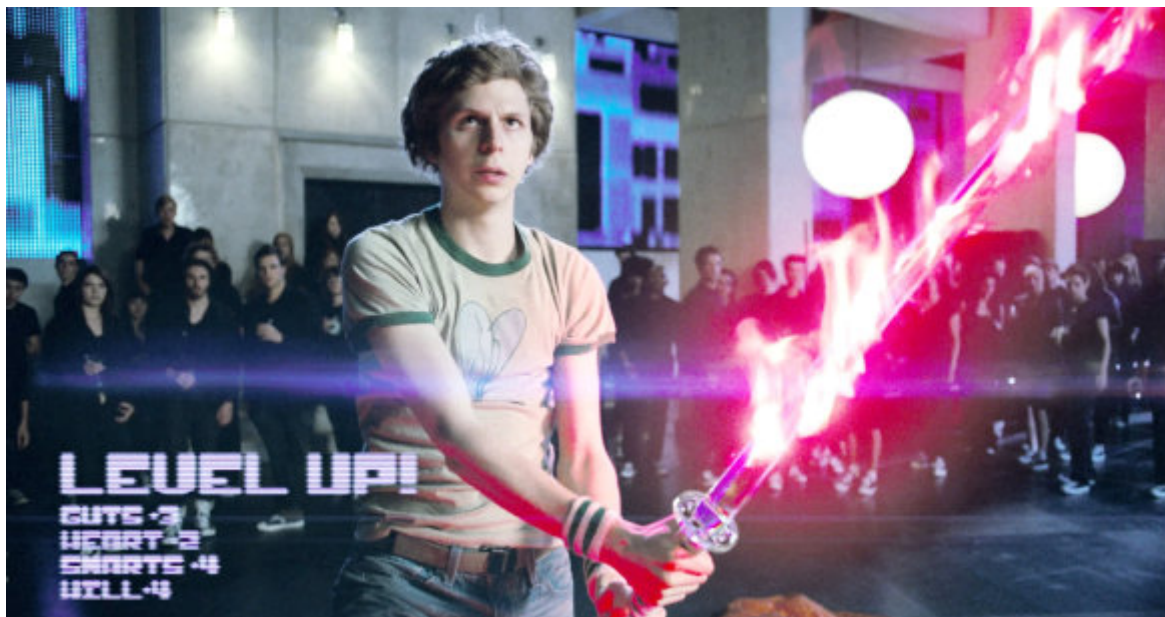
cinéma : le comique de situation et le comique de répétition.

Le comique de situation est le plus évident. Le réalisateur met en action des personnages dans des contextes qui peuvent d'abord paraître dangereux (une invasion de zombies, des meurtres à répétition, une menace extraterrestre et sept ex diaboliques à combattre) mais qui prennent une tournure comique dès que les protagonistes affrontent ces situations. Dans *Hot Fuzz*, le comique de situation réside dans l'absurdité des morts qui surviennent tout au long du film. La bataille finale entre le duo de policiers et la secte de personnes âgées est également un grand moment d'humour absurde. Dans *Scott Pilgrim vs. the World*, on ne peut s'empêcher de rire face aux péripéties auxquelles fait face le héros et aux sept ex qui se surpassent dans leur étrangeté. Dans *Shaun of the Dead*, impossible de ne pas sourire face aux moyens de survie de Shaun et ses amis face à l'invasion zombie (imiter les zombies et s'immerger dans la foule pour atteindre le pub).

Le comique de répétition tient également une place importante dans le cinéma d'Edgar Wright. Passage en boucle d'une même scène plus rapidement à chaque fois, imitation d'une même action dans différents films (le saut de la barrière dans les trois films de la trilogie Cornetto), la répétition est partout. Cependant, ce comique dévoile une thématique importante de l'œuvre du réalisateur qui est la lassitude de la routine quotidienne. Il montre ainsi le vide et l'ennui de Shaun (et de son ami Ed) et de Scott Pilgrim, les deux personnages étant en quête d'une relation amoureuse stable. Le personnage de Baby dans *Baby Driver* enchaîne les casses et les braquages et est également à la recherche d'une relation qui lui permettra de sortir de sa boucle quotidienne. La routine est également un peu trop ennuyeuse pour le duo de policiers de *Hot Fuzz*, qui sont de service dans le village anglais avec le taux de criminalité le plus bas du pays. Les personnages des œuvres de Wright sont presque tous prisonniers d'une spirale quotidienne très répétitive, de sorte que leurs aventures



Les trois couleurs de la trilogie Cornetto : le rouge de la fraise, le bleu de la vanille, le vert de la menthe.



Les visuels inspirés de jeux vidéo de *Scott Pilgrim vs. the World*.

viennent bouleverser cette boucle temporelle. Cependant, le comique n'est rien sans la maîtrise technique et visuelle du réalisateur qui vient servir ses mises en scène.

Le style visuel wrightien

Qu'est-ce qu'un film wrightien ? C'est un film baigné par des références culturelles fortes et un style de comédie parodique et décalé, mais là où Wright se démarque, c'est dans la forme de ses films. Par le biais de différentes techniques de montage, Edgar Wright crée des œuvres construites où les images se succèdent rapidement sans perdre le public. Cela passe notamment par un gros travail

sur les transitions de scènes. L'une des plus typique est la *walk-by transition* : la caméra filme des personnages qui marchent, puis quelqu'un passe soudainement devant la caméra, ce qui crée la transition vers la scène suivante. N'hésitant pas à jouer avec les éléments visuels, le film wrightien contient souvent un défilement d'images effréné, avec des *cuts* secs, des mouvements rapides de caméra, ou encore de nombreux zooms sur des visages ou des objets (le plus souvent de la bière ou des objets du quotidien) pour montrer la routine des personnages, qui s'inscrivent dans le comique de répétition. Ces montages dynamiques contribuent au rythme rapide de la comédie

Edgar Wright : filmographie

1995 *A Fistful of Fingers*

2004 *Shaun of the Dead*

2007 *Hot Fuzz*

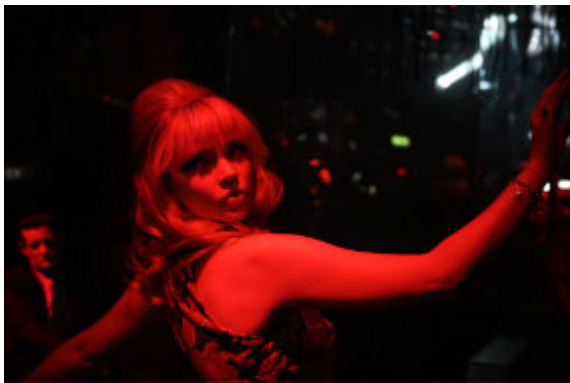
2010 *Scott Pilgrim vs. the World*

2013 *The World's End*

2017 *Baby Driver*

2021 *The Sparks Brothers*

2021 *Last Night in Soho*



Last Night in Soho (2021).

wrightienne et participent à créer la signature du réalisateur. Enfin, un film d'Edgar Wright, c'est des courses de voitures et beaucoup de bières !

La couleur a également toute son importance chez Wright. La «trilogie Cornetto» est une référence directe à la trilogie *Trois couleurs* de Krzysztof Kieslowski, dans la mesure où chaque film est relié à une glace de la marque Cornetto. Dans *Shaun of the Dead*, les protagonistes mangent une glace fraise en référence au sang des films d'horreurs. Les policiers de *Hot Fuzz* choisissent la Cornetto originale, dont la couverture bleue s'associe à l'uniforme de police traditionnel. Enfin, la représentation d'une glace chocolat-menthe dans un journal dans *The World's End* s'associe également aux représentations classiques d'extraterrestres verts et, plus largement, au genre de la science-fiction. Dans *Scott Pilgrim vs. the World*, c'est une succession de couleurs vives et flashy qui mènent l'action et la narration, révélant les influences du *comic* et du jeu vidéo. Dans *Baby Driver*, des passages en noir et blanc issus de l'imaginaire de Baby, le protagoniste, nous emmènent dans

des scènes idylliques où le héros peut fuir sa routine. Enfin, c'est dans des tons rouges lumineux à la Dario Argento que Wright réalise *Last Night in Soho*, en référence au classique *Suspiria* du réalisateur italien.

Rapide, drôle, ingénieux, Edgar Wright s'est imposé comme un réalisateur d'importance au Royaume-Uni tout comme à Hollywood. Il a réussi à se créer un style radical et commence à explorer d'autres genres que la comédie (l'action avec *Baby Driver*, l'horreur avec *Last Night in Soho*, le documentaire avec *The Sparks Brothers*), diversifiant sa filmographie. Déjà considéré comme un grand cinéaste, Edgar Wright est en passe de devenir l'un des plus grands réalisateurs britanniques modernes, exemplaire dans sa façon de réaliser de véritables films de cinéma.

« Le cinéma fusionnel d'Edgar Wright », de Sylvain Page pour [lemagducine.fr](https://www.lemagducine.fr), publié le 15 juillet 2022, disponible en ligne sur <https://www.lemagducine.fr/cinema/analyses/edgar-wright-analyse-filmographie-fusion-10049345/>.

« A guide to the films of Edgar Wright », proposé par l'*Internet Movie DataBase* (IMDB), disponible en ligne sur <https://www.imdb.com/video/vi2478686233/>.

Pour aller plus loin

« It's a comedy, but
it's one where it
doesn't matter if the
audience doesn't
laugh. »

Rencontre avec Liam White



Liam White.

Dans le cadre du cycle *Holy Laugh!*, le comité du Ciné-club a eu le plaisir d'échanger avec le scénariste et réalisateur britannique Liam White. Son premier court-métrage, co-réalisé avec Larry Ketang, a remporté le prix de la meilleure comédie au Sunderland Short Film Festival en 2021. Pour leur deuxième opus, *Doughnut*, le duo de cinéastes met en scène une troupe amateur d'improvisation qui, pour apprendre à se connaître, se lance dans un jeu de « deux vérités, un mensonge ». Lorsque l'un des membres s'investit un peu trop dans l'activité, la rencontre part en vrille. Cela vous tente ? Alors, attendez de voir le court-métrage pour lire la suite ! *Spoilers ahead*.

L'interview est donnée ici dans sa version originale. Une version traduite en français est disponible sur le site des Activités culturelles de l'Université de Genève¹.



De gauche à droite : Lee Fenwick, Corin Silva, Kiya Dunn, Chris Oatway et Nadia Emam dans *Doughnut* (Larry Ketang & Liam White, 2021). Falsetooth Films.

Propos recueillis par Rayan Chelbani, Nicolás González-Granado et Julie Polli

RC : What prompted you to conceive your short film *Doughnut* as a dark comedy?

*It's interesting that you label it as a comedy. I've written comedic sketches and shorts, so I also wanted to have humour in *Doughnut*, but some people didn't find it funny. They found it extremely awkward and uncomfortable — and that's fine. When I write a comedy, my number one goal is getting people to laugh. Everything else is secondary. I've written scripts where, if the audience doesn't laugh, I failed. With *Doughnut*, some people laugh, and some people don't know how to feel. Since I've seen it hundreds of times, I don't find it funny anymore. I guess it's a comedy, but it's one where it doesn't matter if the audience doesn't laugh, because it's not the only thing I wanted from it.*

RC : Comedy is tricky. I'd even say that the best comedies border on tragedy. In *Doughnut*, I love how uncomfortable it gets when the protagonist confesses that he pushed a woman in front of a bus. It's so awkward that I can't help but laugh.

Perfect reaction! The same happens with Linda, the woman in the group who cannot finish her sentences. People who watch the film always assume that she's about to talk about abuse, but she never actually says

anything. The idea is there, but it's also not. For her character to be funny, her confession had to be very dark. Comedy is tricky. As a writer, I trust my gut instinct and hope the audience agrees something is funny.

NGG : The lines between genres are often quite blurry in cinema, so it really is very difficult to establish what makes a comedy. Why do you think we're able to laugh at dark, serious situations, like those that you tackle in your short film?

If someone had pushed my grandmother in front of a bus, I probably wouldn't have put that in the film. I wouldn't find it funny. It's not about laughing at the violence or at the hideous, though. On the day we were shooting, the cameraman told me that I had to change the part where Linda appears to insinuate that her father abused her. I refused. He thought that it might be triggering for some people, but I insisted that she never talks about abuse. It's the audience's imagination that fills in the gap. A man confessing a murder could also be triggering. If we strip films of everything that might be triggering, there'll be no films. Comedy is a way of getting people to talk about serious situations. In Britain, people have a good sense of humour. The British weather and life in Britain are just so awful... What can you do but laugh? The worse the situation, the better the anecdote. For example, as a teenager, I once got robbed at knife point, but I always tell this story as a



funny one. I've also been to funerals, which are obviously very sad, and then something would happen in the church, like someone stepping on a child's toy that suddenly squeaks, and everyone would start laughing. It's like a pressure release.

RC: At the end of the day, a writer can't control the audience's reaction, or how they will feel. I guess it's worth taking risks and trying things out.

Definitely. You first have to make films for yourself. If you start taking things out or putting things in just because you're afraid some people might not laugh, you'd make a mess. I always try to make things that would surprise a version of me from a parallel universe, a version of me who hasn't made them. I want the audience to feel the same way. With that in mind, Doughnut was originally a bit longer. In the first cut, the group leader was speaking for 4-5 minutes before it went to the woman, Sasha. For me personally, this created a greater sense of naturalism, which I thought would then make what Patrick says about pushing a woman under a bus even weirder. However, I realized that people don't know who I am as a filmmaker. I make films for me, but I also want people to watch them and enjoy them, so I cut out 45 seconds.

NGG: Did the screenplay went through several reworks? Was that a challenging process?

The only thing that changed was the characters' names, actually. I initially used the actors' own names, but they asked if I could give them different ones. Maybe they thought it all felt too real and were afraid some people might think they actually pushed someone under a bus. The script itself didn't change. When we shot it, I just chopped some stuff out. The short film I did before it took six years to make, because I didn't have any money or know any camera or sound people. For Doughnut, I wanted to do something in one place, a simple idea that could be shot more easily. And it was easily shot. However, it was very cold in that room. Around lunchtime, I was looking at the actor who plays the protagonist and I thought that he didn't look very good. It turns out he was developing the flu as the day went on! By the time we got to his scenes, he had to run off to the toilet a few times. And he still had a microphone on! I'd look at the poor guy taking care of the sound... I don't think you can tell any of this happened, thankfully. When you film, stuff always goes wrong.

RC: I've noticed that you've collaborated with Lee Fenwick and Corin Silva several times. I really like your actors. How did these collaborations come along?

Lee Fenwick, who plays the group leader, is a comedian. Even if they aren't used to acting in films, come-

dians give quite realistic performances. The first film I did with him is only two minutes, but he understood what I wanted, and his performance was amazing, so I've used him a few times since. For Doughnut, because his character is the only one talking in the beginning, I needed someone charismatic who the audience wouldn't mind watching. As for Corin Silva, I met him when I was trying to cast Punch-Drunk, my previous film. That film is 13 minutes long, but you don't see his character until the last 20 seconds. I needed an actor who looked like he could be violent, a big guy. It took about two years to find the right actor, so when I found him and realized how excellent he is, I asked him to act in Doughnut as well. And he ended up playing another violent character. You need a good script, but if your actors aren't believable, it ruins the illusion and pulls the audience out of the film, so I can be quite fussy when I'm choosing my actors. If it's going to take me ages to make a short film, I want people who are very good actors, and I feel very lucky that I found some. In Doughnut, I nearly didn't have enough extras to play the rest of the group, though. I put adverts and emailed many amateur dramatic groups in and around Manchester, but I only got about seven replies. I could've got my brothers and cousins to participate, but I didn't want that! It's hard to convince people to come and read a line in a short film for no money.

NGG: Going back to the idea of collaborating with other people, as a writer, once you've written a script, is it difficult to surrender it to another director?

Yes and no. If someone asks me to write something for them, it doesn't feel like my child. I try to write the best script possible, but it's theirs. When I write a script, I normally send it to a few people whose opinions I trust.

I'd say about 30% of them were confused by Doughnut. I think the reason was the ending, when Patrick, the protagonist, gets into the car with his mum, but I knew it made sense. For something like Doughnut, a film I want to direct, I can't surrender the control, very much not. I'd get nightmares and sleepless nights.

RC: What I love about your film is that, in the end, we're not sure if the main character is joking or telling the truth. There is a kind of ambiguity.

That's exactly what I wanted the response to the film to be. Doughnut originated from the idea of having someone confess a murder during a game of two truths and a lie. I wondered how someone would react to that. The film had to take place in a safe space, a place where the confessor would be surrounded by strangers, but also a place where one may wonder if the person is telling the truth or unsuccessfully trying to be funny.

Now, if he's telling the truth and he did kill someone,

he's also done his time and been released. Does society agree that he's now free to live his life? He also talks about mental health. If he was undiagnosed, was he fully responsible for the crime he committed? There're so many questions for which there's no right or wrong answer.

For something like Doughnut, a film I want to direct, I can't surrender the control, very much not. I'd get nightmares and sleepless nights.

RC: It's not clear cut, which makes it very interesting.

Exactly, it's not clear cut. I started with quite a simple idea, but I then realised there were many complicated themes that I could easily put into the story without making it collapse. I put the scene at the end to deepen the ambiguity. Why would the mother of this adult man be waiting for him in the car like he's a twelve-year-old? Is she expecting him to leave early? You have to decide for yourself. In my head, he did do it, and I think most people feel that he did do it. But it doesn't really matter

what I think. Your response is your response. I've also spoken to many people who thought he was joking. I tried to write the film so that both ways are true.

NGG: While discussing your film, we noticed that it tackles difficult questions without ever feeling preachy. It doesn't tell the audience how they should feel. It's up to us to decide.

If I'm worried that my work's too preachy, I'll try and lean the other way. I don't want the audience to feel like my film is telling them something they already know. I have my beliefs, obviously, but I try to write characters who have different ideas, while making them as convincing as possible. For the audience, it's more satisfying to watch a film and do two plus two themselves, rather than me saying two plus two is four. That makes it more engaging. I hope that Doughnut is a film that you watch with your friends and then realize that you haven't interpreted it in the same way. I hope it can start conversations. That's the aim, anyway.

RC: Well, you really succeeded. *Doughnut* is truly riveting and engaging, so thank you very much for that.

Would you mind telling us about your next project?

Many people found Doughnut really uneasy and Punch-Drunk, my other film, really tense. From a filmmaker's point of view, I wondered if there'd be a way to push that even further, so I had an idea for a new film. I'll be raising money for it in November, and we'll hopefully be able to shoot it in the spring. Because of the nature of the film, I had to show the script to more people this time, especially women. As I said before, I write films for me and hope for people to enjoy them, but I wanted to make sure I wasn't leaning on some form of exploitation. The feedback for this film has been even stronger than for any of the scripts I've done before. I recently quit my job as a teacher, so I'm also trying to develop



Liam White.

more ideas for feature films. In theory, this is my job now... (laughs)

NGG: We will be looking forward to it.

Thank you very much. There won't be as much humour in my next film as in Doughnut, but that unease will definitely be there.

JP: Again, thank you very, very much for accepting to do this interview. We'll be for sure looking forward to your next projects.

It's my pleasure. I encourage you to watch my other films, Tick Tick Tick and Punch-Drunk. If you enjoyed Doughnut, you might enjoy those!

1 Version française disponible sur: <https://culture.unige.ch/cinema/liam-white>.

Programmation **Holy laugh!** Ciné-club universitaire — hiver 2023

9 janv. *Sacré Graal!*
Terry Gilliam & Terry Jones, 1975

16 janv. *Noblesse oblige*
Robert Hamer, 1949

23 janv. *L'homme au complet blanc*
Alexander MacKendrick, 1951

30 janv. *Tueurs de dames*
Alexander MacKendrick, 1955

6 fév. *Billy le menteur*
John Schlesinger, 1963

13 fév. *Un poisson nommé Wanda*
Charles Crichton, 1988

20 fév. *Arnaques, crimes et botanique*
Guy Ritchie, 1998

27 fév. *Hot Fuzz*
Edgar Wright, 2007

6 mars *Bons baisers de Bruges*
Martin McDonagh, 2008

13 mars *In the Loop*
Armando Iannucci, 2009

20 mars *Submarine*
Richard Ayoade, 2011

27 mars *La favorite*
Yorgos Lanthimos, 2018

Hot Fuzz (Edgar Wright, 2007).





Un poisson nommé Wanda (Charles Crichton, 1988).

Cinélux & Auditorium Arditi
Genève

Les lundis à 20h

Ouvert aux étudiant-es et non-étudiant-es

Ouverture des portes à 19h30

6.- (1 séance)

50.- (abonnement)

Ciné-club universitaire / Activités culturelles

Vie de campus

Université de Genève

En partenariat avec



La Revue cinéma de l'Université, 2023, n° 1

« Holy Laugh ! La comédie britannique »

ISSN 2813-5016 (print)

ISSN 2813-5024 (online)

© Activités culturelles de l'Université de Genève | culture.unige.ch

Genève, janvier 2023