



HAL
open science

Le courage d'en rire : sur quelques films de John Landis

Simon Daniellou

► **To cite this version:**

Simon Daniellou. Le courage d'en rire : sur quelques films de John Landis. *The Wild Bunch*, 2010, Septembre (2), pp.28-37. hal-02374807

HAL Id: hal-02374807

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-02374807>

Submitted on 10 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“Le Courage d’en rire : sur quelques films de John Landis”

par Simon Daniellou

¹ Durant les années 1980 et 1990, ses collègues de *Hamburger film sandwich*, Jim Abrahams et les frères David et Jerry Zucker, continueront d’exploiter cette veine comique avec plus ou moins de finesse dans leurs productions et réalisations ZAZ telles *Y a-t-il un pilote dans l’avion* (*Airplane !*, 1980), *Top Secret !* (1984), ou encore la série des *Y a-t-il un flic pour sauver...* (*The Naked Gun*, 1988, 1991, 1994).

² La VHS du clip accompagné de son making of vendue une vingtaine de dollars remporte un tel succès aux États-Unis que les prix de vente de vidéos sont de façon générale revus fortement à la baisse. C’est aussi la période où l’industrie du disque investit de plus en plus dans la réalisation de clips alors que les chaînes de télévision musicales prennent leur essor.

³ Les acteurs principaux (Vic Morrow et deux enfants) y perdent la vie dans un accident d’hélicoptère.

Étrange carrière que celle de John Landis. Avec *Schlock* (1973), *Hamburger film sandwich* (*The Kentucky Fried Movie*, 1977) et *American college* (*Animal House*, 1978), ce réalisateur américain déploie tout d’abord un humour potache, parodique, cru voire cruel dans des comédies ayant tendance à sauter du coq à l’âne mais parvenant tout de même à emporter la mise, par leur inventivité, leur bonne humeur et leur irrévérence¹. Landis retient ensuite rapidement l’attention de la critique avec la comédie musicale *Les Blues brothers* (*The Blues Brothers*, 1980) ou le film d’horreur *Le Loup-garou de Londres* (*A American Werewolf in London*, 1981) et enchaîne les succès commerciaux. Le clip *Thriller* qu’il met en scène pour Michael Jackson en 1983 va ainsi jusqu’à jouer un rôle majeur dans la reconfiguration du marché de la vidéo et de la musique². Cependant, une fois passé le drame survenu lors du tournage d’un sketch pour le film anthologique *La Quatrième dimension* (*Twilight Zone : the Movie*, 1983)³, sa filmographie semble se disperser dans de multiples directions. Seuls la comédie et le fantastique sont plusieurs fois remis à l’ouvrage sur son établi sans jamais aboutir à de totales réussites. Ainsi, des comédies comme *Drôles d’espions* (*Spies Like Us*, 1985), *¡ Trois Amigos !* (*¡ Three Amigos !*, 1986) ou *Le Prince de New-York* (*Coming to America*, 1988), petites machines hollywoodiennes pour stars de la télévision américaine, paraissent aujourd’hui figées dans une triste esthétique *eighties*. De plus, la notion même de genre est court-circuitée par le ton si particulier de ce cinéaste qui ne peut s’empêcher de tirer l’horreur vers le rire jaune, la comédie vers la mélancolie. Des cadavres

échangent à vive allure des répliques humoristiques et décalées dans *Le Loup-garou de Londres*, un homme ouvre le feu sur une mascotte de parc d'attractions dans *Le Flic de Beverly Hills 3 (Beverly Hills Cop III, 1994)*, des terroristes abattent froidement le chien agressif d'un retraité dans *Série noire pour une nuit blanche (Into the Night, 1985)*. Le gag à froid et la mort violente sont le pain quotidien de ses films qui composent une constellation d'œuvres atypiques révélant à la fois un goût pour le divertissement sans conséquence et un irrespect profond pour l'ordre établi. Pour saisir comment fonctionne la petite mécanique du rire chez John Landis, il semble dès lors nécessaire d'analyser avec précision les perpétuels jeux de tensions entretenus dans la forme même de ses films.

Landis serait tout d'abord un cinéaste du champ. Il ne s'agit aucunement d'y cultiver une certaine beauté plastique mais d'y exploiter à plein régime les interactions qui s'y exercent, sans faire appel au hors-champ. Il organise ses plans selon des forces centripètes qui emmagasinent l'énergie, narrative, figurative, ou même subversive, en leur centre. Il se confronte alors pleinement à cette énergie accumulée et la renvoie frontalement au spectateur⁴. C'est le visage abominable d'un monstre rugissant (loup-garou, zombie, vampire) qui apparaît soudainement plein cadre dans *Le Loup-garou de Londres*, le clip *Thriller* ou *Innocent Blood* (1992), celui d'un goinfre qui engouffre gâteaux, chips et autres hamburgers dans *American college*, *Les Blues brothers* et sa suite *Blues brothers 2000* (1998), l'image full-frontal des seins de Jamie Lee Curtis dans *Un Fauteuil pour deux (Trading Places, 1983)* et du corps nu d'Anne Parillaud dans *Innocent Blood* ou encore tous les caméos qui parsèment sa filmographie (Sam et Ted Raimi, Dario Argento, Joel Coen, Terry Gilliam, Ray Harryhausen...) et n'apparaissent que pour être identifiés comme tels par le spectateur averti.

⁴ Son rapport à la sexualité est d'ailleurs bien plus direct que la plupart des autres cinéastes de sa génération évoluant au sein des studios hollywoodiens, comme le montrent des scènes très crues d'*Hamburger film sandwich* ou d'*American college*, ancêtres en ce sens des *sexcomedies* américaines des années 2000.

Dans ce rapport au plan, un acteur comme Dan Ackroyd qui a collaboré à de nombreuses reprises avec Landis s'avère rapidement idéal. Le comédien canadien issu du *Saturday Night Live* allie une physionomie rondouillarde et une expression bougonne qui l'imposent sans détour dans le champ. Chez Landis, le plan vaut pour lui-même et fonctionne en autonomie, au risque de l'autarcie lorsque la gratuité de l'effet fausse l'économie narrative du film. Il est possible que sa première carrière de cascadeur à la fin des années soixante lui ait laissé le goût de l'emploi unique, au sens de l'apparition ponctuelle de celui qui s'éclipse une fois accompli sa tâche. Cinéaste méticuleux, parfois laborieux, il agence de la même manière les éléments de l'histoire qu'il raconte par blocs successifs. En conséquence, la coupe est le plus souvent abrupte, les cris succèdent aux rires, un air musical enjoué évacue la mort comme lors du glaçant générique de fin du *Loup-garou de Londres* durant lequel retentit la chanson *Blue Moon* interprétée par le groupe doo-wop *The Marcells* alors que le héros vient d'être abattu par la police. Landis est un cinéaste du choc, du sursaut, de la chute spectaculaire, de l'apparition et du contrepoint caractéristique d'un certain humour noir que la petite figurine de Mickey illustre parfaitement lors de la célèbre transformation en loup-garou du même film.

Landis serait donc aussi un cinéaste de la concaténation : les plans se carambolent sans prévenir les uns à la suite des autres, sans recherche du raccord. Si la phase du découpage est primordiale chez lui, son approche du montage revient bien souvent à une mise bout à bout des plans en dépit de la vraisemblance. Du choc, physique et non signifiant, qui se produit entre ces plans dépendent la justesse du ton, l'efficacité de la touche humoristique. Son travail tient à un savant dosage, à un minutage précis que la scène d'amour d'*Innocent Blood*

illustre de la plus belle des façons. Les pouvoirs de la femme-vampire y sont démontrés par un simple jeu de disparition-apparition alors que le déplacement de son corps souligne la violence de la collure. Désarmante d'impudicité animale, elle laisse bouche-bée son amant mais dans le même temps entraîne le rire nerveux d'un spectateur qui craint d'assister à une nouvelle agression sauvage. Ici, mais aussi dans la plupart des effets comiques chez Landis, la réussite se mesure à l'aune de l'élasticité des chocs entre deux plans accolés. Nous pouvons tenter d'en énoncer ainsi les propriétés : soit un plan 1 projeté contre un plan 2 immobile, telles deux boules de billard. Le choc entre les deux est élastique si, après lui, le plan 1 reste immobile et le plan 2 est à son tour projeté avec la même vitesse que le plan 1 au départ de l'action, c'est-à-dire si l'énergie du premier est entièrement transférée au second. Dans le cas contraire, le choc est inélastique et de l'énergie se dissipe comme dans un télescopage où se produit une interpénétration des plans.

Une séquence des *Blues brothers* éclaire parfaitement ce travail du champ et de la concaténation des plans. Pris en chasse par les deux véhicules de néo-nazis furieux d'avoir été plus tôt humiliés, Jake (John Belushi) et Elwood Blues (Dan Ackroyd) roulent à vive allure avec leur Dodge Monaco trafiquée dans les rues de Chicago. Tandis qu'ils arrivent au bout d'une route surélevée en construction, Elwood écrase de ces deux pieds les freins de l'automobile puis passe la marche arrière et enfonce l'accélérateur en faisant fumer les pneus de la voiture qui finit par se cabrer, telle une monture, pour finalement basculer comme un culbuto sur le bitume. Le véhicule bondit en sens inverse au dessus de ses poursuivants, dans un faux raccord de mouvement flagrant. Emportée par son élan, la voiture des nazis est projetée dans le vide. Elle se retrouve filmée en plongée chutant d'une

hauteur vertigineuse puis flottant de manière improbable dans les airs au niveau des gratte-ciel. Après que le subalterne a déclaré à son chef un inattendu “je vous ai toujours aimé”, la voiture des deux nazis se regardant d’un air béat s’écrase finalement au sol en traversant la chaussée, dans une rue absolument insituable par rapport aux plans précédents. À nouveau, Elwood enfonce la pédale de l’accélérateur et fait ainsi sauter (sic) son véhicule au dessus du trou alors que la deuxième voiture des poursuivants s’y engouffre lamentablement. Puis Jake s’exclame “Nous y sommes !” en pointant du doigt un bâtiment administratif et le film s’engage subitement dans son dernier acte. D’une efficacité comique rare, la scène fonctionne sur des enjeux cinématiques dépassant toute nécessité de vraisemblance. Chaque plan vaut pour l’effet qu’il produit, non pas de manière sensorielle comme dans les montages effrénés d’un Tony Scott par exemple, mais pour l’énergie qu’il dégage ou la suspension qu’il préserve. L’absurdité des actions réalisées n’est soulignée que d’un haussement de sourcil ou d’un regard dubitatif, touche décalée n’empiétant jamais sur l’exploit suivant afin que leur succession se déroule sans ambages.

À l’inverse, un gag raté s’étire comme la blague mal racontée par David (David Naughton) au début du *Loup-garou de Londres*. La plupart des séquences comiques de *Trois Amigos !* ne parviennent justement pas à mettre en marche cette logique des chocs élastiques. Lors de l’assaut du camp de bandits mexicains⁵ qui évoque quelque peu le finale de *La Horde sauvage* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), autre exemple de chaos organisé par le montage, chaque effet humoristique tombe à plat⁶. Les gags y sont dilatés dans le temps et perdent ainsi de leur substance. Leur inachèvement se fait sentir dans la succession des plans, comme s’ils polluaient par la reconduction perpétuelle de leur chute l’espace nécessaire au déploiement d’un nouveau gag. Or,

⁵ Le film se veut notamment une parodie des *westerns paella* tournés au Mexique à partir de la fin des 1960, et sur lesquels Landis travailla à plusieurs reprises comme cascadeur de 1969 à 1971.

⁶ L’un des *amigos* essaye de se libérer d’un enchevêtrement de chaînes, un autre reste suspendu dans les airs à une guirlande, le troisième tente de se dissimuler dans un groupe de bandits dont il adopte les attitudes outrancières.

⁷ Le film s'engouffre maladroitement dans la brèche ouverte quatre ans plus tôt par *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994).

⁸ Nous synthétisons ici une partie de l'analyse que fait Jean-Baptiste Thoret de cette période du cinéma américain, notamment dans son ouvrage *Le Cinéma américain des années 70*, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", Paris, 2006.

le cinéma de Landis se souhaite idéal lorsqu'il suppose qu'un plan ne laisse pas de trace, que sa présence est totalement annihilée par celle du plan suivant, c'est-à-dire que l'un chasse l'autre et qu'ils ne frottent pas entre eux. Mais en contrepartie, l'absence de frottement signifie également qu'il ne s'en dégage aucune chaleur, et c'est en effet le risque que court parfois le cinéma de Landis, celui de la froideur et de l'improductivité comme dans le bancal *Susan a un plan* (*Susan's Plan*, 1998), fiction éviscérée aux rouages apparents. La dilatation des temps de latence nécessaires à la respiration du récit s'y fait de manière disproportionnée et le fige en des poses grotesques. Le film fonctionnant sur de continuel effets de surprise et d'emboîtements de micro-histoires⁷ s'engluie alors dans un rythme perpétuellement à contretemps.

Pour éviter cette vacuité, c'est dans le plan lui-même que Landis retrouve de la chaleur et cultive la déperdition d'énergie : des hurlements de douleur ou de terreur, de la chair flasque qui se meut en rythme et de la peau qui s'étire dans la peine, des voitures qui s'encastrent, des coups de feu inconsidérés, des explosions démesurées, des hommes et des femmes qui s'accouplent, des êtres, vivants ou morts-vivants (*Le Loup-garou de Londres*, *Thriller*, *Innocent Blood*), qui dansent et qui courent, nombreux et dans toutes les dimensions de l'espace. Mais il ne s'agit surtout pas de produire ou de construire quelque chose. Landis se complaît à l'action vaine et au temps perdu. La génération des cinéastes qui le précèdent, celle du Nouvel Hollywood, déployait selon Jean-Baptiste Thoret⁸ ses enjeux esthétiques et politiques autour de cette question récurrente : « Que faire de toute cette énergie ? ». « Dépensons-la sans compter » répond ce cinéaste du chaos maîtrisé. Dès lors, chacun de ses plans cherche à mesurer l'entropie d'une société capitaliste décomplexée. Après avoir balayé sous le tapis le

chaos de la décennie précédente, l'Amérique reaganienne des années 1980 fait de l'efficacité son mot d'ordre alors que Landis, loin de cette stratégie productiviste, rompt la linéarité de ses récits qui avancent désormais par à-coups. Sa narration au rythme sinusoïdal cultive l'inutile, la pause impromptue, puis explose dans la dépense gratuite d'énergie. C'est le très bref mais émouvant recueillement des frères Blues sur leur voiture qui tombe en morceaux devant des sculptures s'approchant des postures pensives d'un Rodin, avant que les forces de l'ordre en furie n'envahissent la place de l'hôtel de ville de Chicago. La structure, notamment institutionnelle, est la bête noire de Landis qui prend un malin plaisir à la ridiculiser, qu'elle soit administrative (*American college*, *Un Fauteuil pour deux*), militaire (*Les Blues brothers*, *Drôles d'espions*) voire mafieuse (*Série noire pour une nuit blanche*, *Innocent Blood*, *Le Flic de Beverly Hills 3*). Les regroupements officiels sont toujours poussés à leur point de rupture, de la fanfare d'*American college* littéralement dirigée tout droit dans le mur au rassemblement nazi projeté dans une rivière par les frères Blues. Quant à la prison où ces derniers finissent, elle est au bord de l'explosion, la musique servant alors d'étincelle.

On saisit mieux dès lors le goût de Landis pour les comportements dionysiaques qui passent tout autant par la destruction que par la transe musicale. Rien de plus terrible pour lui que ces corps gras prisonniers de leur apathie. Bien souvent patauds⁹ et engoncés dans des costumes trop lourds (les manteaux de fourrure de *Drôles d'Espions*, les déguisements de gorille de *Schlock* et d'*Un fauteuil pour deux* ou les costumes des mascottes du parc d'attractions dans *Le Flic de Beverly Hills 3*), ils peuvent soudainement être emprunts d'une grâce émouvante, d'un sens du rythme déconcertant. La nécessité de les mettre en mouvement s'impose d'elle-même, et la danse de s'immiscer sans prévenir dans le récit comme dans la très étrange

⁹ Les visages de Dan Ackroyd, Chevy Chase, Steve Martin, Martin Short ou Eddie Murphy ont ceci de commun qu'ils semblent modelables à l'infini, d'une plastique un peu fade mais dans le même temps propice à tous les outrages, ce qu'un cinéaste comme Joe Dante exploite parfaitement dans *L'Aventure intérieure* (*Innerspace*, 1987) avec le corps de Martin Short.

séquence d'ouverture du *Flic de Beverly Hills 3* où des garagistes obèses esquissent d'élégants pas de danse avant d'être abattus. La foule quant à elle cède soit à la pulsation musicale (*American college*, *Les Blues brothers* et *Blues brothers 2000*) soit à la panique généralisée (*American college*, *Les Blues brothers*, *Le Loup-garou de Londres*). C'est le premier paradoxe de son cinéma que d'afficher un goût certain pour le désordre tout en adoptant une mise en scène rigoureuse. L'agitation se fait au sein d'un plan sagement composé. Son goût pour la comédie musicale n'est dès lors pas surprenant car si la musique rassemble les individus, elle le fait de manière spontanée et non comme dans ces groupements officiels (fanfare, milice, armée,...) que Landis honnit. Il s'agit pour lui d'y organiser le mouvement, de le cadrer et de le spatialiser. Les chorégraphies des *Blues brothers* adoptent d'ailleurs une configuration étrange, entre perfection de la synchronisation du groupe et perturbation par un individualisme récalcitrant.

¹⁰ Il faut d'ailleurs souligner avec quelle régularité Landis met au premier plan les pauvres et la communauté noire en cherchant toujours à en faire transpirer toute la dimension responsable et contestataire. C'est la dernière image de *Susan a un plan* où une vieille prisonnière noire interroge Susan sur les raisons qui font qu'une blanche privilégiée comme elle puisse se retrouver derrière les barreaux.

¹¹ Les écrans de télévisions diffusant un « vieux » film sont légion chez Landis. Bill Krohn remarque à ce sujet que le cinéaste va jusqu'à créditer dans le générique de fin d'*Innocent Blood* les acteurs du film cité comme par exemple Alfred Hitchcock ou Farley Granger dans *L'Inconnu du Nord-Express* (*Strangers on a train*, 1951). Voir Bill Krohn, "Génériques de fin", *Cahiers du cinéma*, n° 463, janvier 1993, pp. 45-47.

Landis serait donc un anarchiste nostalgique. C'est toute la contradiction que l'on retrouve dans un pari comme celui des *Blues brothers* : avancer coûte que coûte sans rien respecter, telle la Bluesmobile des deux frères fonçant à 170 kilomètres par heure dans les rues de Chicago et, dans le même mouvement, prendre le temps de s'arrêter en route pour faire revivre avec déférence un passé, celui d'une Amérique noire oubliée par une population blanche amnésique¹⁰. De la même façon, Landis court en avant la tête tournée en arrière, vers ses propres films, vers la culture populaire aussi, sa musique blues et ses influences cinématographiques, toutes catégories confondues¹¹. Un nouveau paradoxe caractérise son travail, cinéma de l'instant condamné à aller de l'avant mais trouvant son carburant dans un passé sédimenté. Le personnage interprété par Jeff Goldblum dans

Série noire pour une nuit blanche dégage toute sa dimension comique par sa passivité même, mise à l'épreuve de l'extraordinaire et du rocambolesque. Au départ, il n'est plus qu'un corps rendu amorphe par la routine « métro-boulot-dodo » d'une société globalisante et c'est tel un zombie qu'il erre dans un monde de la nuit trop vaste pour lui. Mais le fait de continuer à avancer suffit à lui permettre d'échapper à des terroristes qui par leur maladresse ultraviolente suscite un chaos autodestructeur autour de lui.

L'approche comique de John Landis est à l'image de ses héros et anti-héros, jamais à leur place mais observant le monde comme si, lui, ne tournait pas rond. Avec une certaine bonhomie, il lui oppose ce vent de désordre inhérent à son cinéma qui lui permet, bon an mal an, de poursuivre sa route avec lucidité. Si la découverte de ses films relève bien souvent de la douche écossaise pour le spectateur, pris entre un spasme de rire et un frisson d'angoisse, c'est parce que, quelque soit le récit mis en place, la mort y est toujours montrée au premier degré, que la violence du réel n'est jamais loin. De là naît un sentiment d'inquiétante étrangeté, mêlant à la fois absurdité et proximité. Et le sourire de se figer en un rictus désenchanté. Landis cultive cet humour propre à l'homme allègre, au sens nietzschéen de celui qui sait, tout à la fois le gai et le tragique, l'énergie vitale et la brutalité de la mort, de ce savoir qui "se donne comme prise en charge globale du réel"¹². Il sait et il préfère en rire.

¹² Clément Rosset, *Le Réel : traité de l'idiotie*, Minuit, coll. "Reprise", Paris, 1997/2004, p. 98.