



|                               |    |
|-------------------------------|----|
| <b>Fiche technique</b>        | 1  |
| <b>Avant le film</b>          | 2  |
| Les multiples Billy           |    |
| <b>Réalisateur</b>            | 3  |
| Les enfants de Stephen Daldry |    |
| <b>Contexte</b>               | 4  |
| Avec la grève                 |    |
| <b>Bande-annonce</b>          | 5  |
| Avoir la bougeotte            |    |
| <b>Découpage narratif</b>     | 6  |
|                               |    |
| <b>Personnages</b>            | 7  |
| Billy le ludion               |    |
| <b>Récit</b>                  | 8  |
| Des mineurs au tutu           |    |
| <b>Montage</b>                | 10 |
| Tous en scène                 |    |
| <b>Bande sonore</b>           | 11 |
| Ponts et chevauchements       |    |
| <b>Séquence</b>               | 12 |
| L'ultime métamorphose         |    |
| <b>Genre</b>                  | 14 |
| Une comédie musicale ?        |    |
| <b>Musique</b>                | 16 |
| Un film à écouter             |    |
| <b>Parallèle</b>              | 18 |
| D'un Billy à l'autre          |    |
| <b>Acteur</b>                 | 20 |
| Jeune premier                 |    |

● **Rédacteur du dossier**

Cyril Béghin est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il écrit également pour plusieurs revues, catalogues et ouvrages collectifs sur le cinéma. Il a contribué depuis 2001 au dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*, rédigeant, entre autres, les dossiers consacrés à *Gare centrale*, *Kairos*, *Pickpocket*, *Tous les autres s'appellent Ali*, *L'Étrange Affaire Angélica* ou *Sans toit ni loi*.

● **Rédacteur en chef**

Joachim Lepastier est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis novembre 2009, après avoir mené des études d'architecture et de cinéma. Il a réalisé plusieurs courts métrages documentaires, et enseigne dans des écoles de cinéma et d'architecture.

# Fiche technique

## ● Générique

### BILLY ELLIOT

Angleterre | 2000 | 1h50

#### Réalisation

Stephen Daldry

#### Scénario

Lee Hall

#### Chorégraphies

Peter Darling

#### Image

Brian Tufano

#### Montage

John Wilson

#### Son

Mark Holding

#### Décor

Maria Djurkovic

#### Musique originale

Stephen Warbeck

#### Production

BBC Films, Tiger Aspect

Pictures, Working Title Films

#### Distribution

Tamasa Distribution

#### Format

1.85, couleur

#### Sortie

20 décembre 2000

#### Interprétation

Jamie Bell *Billy Elliot*

Gary Lewis *Son père*

Jamie Draven *Son frère*

Julie Walters *Mme Wilkinson*

Stuart Wells *Michael*

Jean Heywood *La grand-mère*

Nicola Blackwell *Debbie*



© Tamasa Distribution

# Billy Elliot

Un film de STEPHEN DALDRY

WORKING TITLE FILMS et BBC FILMS en association avec THE ARTS COUNCIL OF ENGLAND présentent une production TIGER ASPECT PICTURES en association avec WT2 "BILLY ELLIOT" JULIE WALTERS GARY LEWIS JAMIE BELL JAMIE DRAVEN ADAM COOPER Chorégraphe PETER DARLING Producteur exécutif TORI PARRY Compositeur STEPHEN WARBECK Costumes STEWART MEACHAM Montage JOHN WILSON Décors MARIA DJURKOVIC Directeur de la Photographie BRIAN TUFCANO asc Producteurs Délégués NATASHA WHARTON CHARLES BRAND DAVID M. THOMPSON TESSA ROSS Ecrit par LEE HALL Produit par GREG BRENMAN JON FINN Réalisé par STEPHEN DALDRY

STUDIOCANAL

WORKING TITLE

UNIVERSAL

BBC Films

TAMASA

## ● Synopsis

Durham Coalfield, nord-est de l'Angleterre, 1984. Le jeune Billy Elliot vit dans une petite maison avec sa grand-mère, son père veuf (Jackie) et son grand-frère (Tony). Leur cité ouvrière, Everington, est en état de siège : la police barricade les rues, en attente de la grève de mineurs à laquelle Jackie et Tony participent activement. Pendant ce temps, Billy va à son entraînement de boxe, équipé des gants de son père. Mais il n'est pas très doué et se trouve bien plus attiré, dans le même gymnase, par le cours de danse classique de Mme Wilkinson, où s'exercent des fillettes en tutu. Il commence, en cachette, à suivre régulièrement le cours, dont il travaille chez lui les figures avec un livre volé dans une bibliothèque — seul son ami Michael, qui aime se travestir, connaît son secret. La grève se poursuit malgré la présence de « traîtres » qui abandonnent le mouvement, tandis que Tony se durcit dans sa conviction de ne pas flétrir. Jackie surprend Billy dans le cours de Mme Wilkinson et lui interdit d'y participer : la danse classique n'est pas une pratique pour les garçons. Mais c'est aussi le moment où la professeur, persuadée que Billy a du talent, veut le faire participer aux auditions du Royal Ballet de Londres. L'enfant continue donc malgré l'interdiction de son père,

et prépare l'audition qu'il ne peut pourtant pas passer, car il doit se rendre au tribunal où Tony est entendu après avoir été arrêté lors d'un affrontement violent entre grévistes et policiers. Déçue, Mme Wilkinson s'emporte, mais sa colère ne peut rien contre le refus de Jackie ni contre la pauvreté de la famille de Billy, qui s'accentue encore avec la poursuite de la grève. À Noël, désespéré, Jackie se saoule avec des camarades de lutte et surprend Billy qui apprend à Michael quelques figures de danse. L'enfant fait alors une démonstration virtuose qui bouleverse le père. Malgré les protestations de Tony, Jackie décide de reprendre le travail pour financer une nouvelle audition. Il va pour la première fois à Londres avec Billy. Quelques temps plus tard les résultats arrivent : l'enfant a été accepté. Il quitte Everington au moment où tous les mineurs redescendent au charbon. Des années plus tard, Jackie et Tony retrouvent Michael au Théâtre Royal de Londres pour voir Billy danser *Le Lac des cygnes*. Billy saute majestueusement : Jackie est terrassé. ■

# Avant le film

## Les multiples Billy

Avant de voir *Billy Elliot*, on peut sensibiliser les élèves à l'un des aspects du film à travers un ou plusieurs extraits d'œuvres sources ou dérivées.

Le film *Billy Elliot* n'a pas seulement pour titre le nom de son personnage principal : il partage avec lui une sorte de destin. De même que Billy va découvrir la danse en observant un cours, l'auteur du scénario, Lee Hall, aurait été inspiré par un livre de photographies montrant une véritable classe de danse classique pour enfants dans une petite ville anglaise. De même que Billy semble, dans la dernière scène, promis à une belle carrière, le film a connu un grand succès public et généré deux reformulations : un roman, et une comédie musicale.

### ● La source documentaire

Au début des années 80, la photographe Sirkka-Liisa Konttinen travaille à une série d'images en noir et blanc chroniquant les activités d'un cours de danse classique pour jeunes filles à North Shields, une ville côtière du nord-est de l'Angleterre très proche d'Easington, où sera tourné *Billy Elliot*. L'ensemble donne lieu à un recueil édité en 1987, *Step by Step*<sup>1</sup>. Le contraste entre les signes de la supposée « haute culture » du classique — tutus immaculés et chaussures de ballet — et ceux témoignant de la pauvreté de North Shields, est au principe des photographies de Konttinen. Avant d'être un idéal de grâce ou de beauté, la danse est ici le révélateur ironique d'un contexte social, du dévouement et de la gaucherie des fillettes, de la présence touchante ou incongrue des parents. Quelques images de *Step by Step* feront facilement comprendre à la classe que l'argument de *Billy Elliot* (un cours de danse dans une ville minière) n'est pas une fantaisie, mais s'ancre en détails dans une réalité historique. Les élèves remarqueront aussi des correspondances formelles précises avec les photographies, dès le générique de début qui reprend des éléments de la couverture du recueil.

### ● Les voix romanesques

*Billy Elliot* a été vite suivi d'une « novélisation » : un écrivain britannique spécialisé dans la littérature pour la jeunesse, Melvin Burgess, a travaillé à partir du scénario et du film pour écrire un roman, publié en 2001 et aussitôt traduit en français. S'il respecte l'enchaînement des scènes et la plupart des dialogues, sans ôter ni ajouter de personnages, le livre se démarque du film par une invention qui servira en classe (voir plus loin, « Bande sonore »). Il est en effet découpé en brefs chapitres correspondant chacun au monologue intérieur d'un personnage, le plus souvent ceux de Billy, de son père ou de son frère, qui alternent au fil des événements. L'expression des intentions et des sentiments s'en trouve éclaircie et décuplée par rapport au film (« Je me fais du mauvais sang pour ce gamin », est ainsi la première phrase de Jackie dans le roman), qui privilégie des formes d'expression corporelles et musicales, où la part d'implicite est plus importante. La relation



Emma, petite danseuse de la série de photos *Step by Step* de Sirkka-Liisa Konttinen, 1982  
© Sirkka-Liisa Konttinen

père-fils se trouve d'emblée au cœur du récit, leurs voix étant les plus présentes dans le roman. Quelques jours avant la séance, on peut proposer aux élèves la lecture des deux premiers chapitres, qui infléchira la vision du film vers le drame familial mais clarifiera ses lignes psychologiques.

« Je me fais du mauvais sang pour ce gamin.  
Il n'y a personne pour s'occuper de lui depuis que  
sa mère est morte. [...] Tenez, en ce moment,  
on se bat. On se bat pour notre avenir, pour notre  
communauté. Je me bats pour mon boulot,  
pour celui de Tony. Mais qui se bat pour Billy? »

• Premier monologue de Jackie dans le roman de Melvin Burgess, *Billy Elliot*, Gallimard, "Folio Junior", 2001, p.20.

### ● La métamorphose musicale

En 2005, le réalisateur de *Billy Elliot*, Stephen Daldry, s'associe avec le scénariste Lee Hall, le chorégraphe du film Peter Darling, et le musicien Elton John, pour créer une comédie musicale reprenant les scènes et les personnages originaux, mais dans une forme qui va vers plus de simplification des psychologies et une prolifération des moments dansés. L'énorme succès de ce spectacle fait qu'il est toujours en tournée en 2017 et a suscité une version filmée, en 2014, qui pourra être employée en classe. L'irruption des chansons et des numéros donne à la comédie musicale une qualité spectaculaire très éloignée des origines réalistes du récit, mais qui met en valeur les contrastes et les oppositions simples du film, qui font voisiner la danse et les mineurs, ou la danse et les policiers. Elle exacerbe par ailleurs la volonté solitaire de Billy face aux différents groupes et l'excentricité bariolée de son ami Michael dans le monde terne d'Everington. En montrer un extrait préalablement à la projection permettra aussi d'amorcer la réflexion sur ce qui ferait déjà du film une comédie musicale [cf. *Genre*, p. 14-15]. ■

1 Un ensemble de 30 images du recueil est librement consultable sur le site de son éditeur : [amber-online.com/collection/step-by-step](http://amber-online.com/collection/step-by-step)

# Réalisateur

## Les enfants de Stephen Daldry

Le Britannique Stephen Daldry a une carrière prolifique, d'abord marquée par le théâtre en Angleterre puis un basculement vers le cinéma avec *Billy Elliot*, production anglaise qui lui a ouvert les portes des studios américains.

Le nom de Daldry est moins familier que les titres de ses films et de ses spectacles, souvent récompensés aux Oscar ou aux Tony Awards (prix décernés à des pièces de Broadway) et vus par de larges publics, notamment *Billy Elliot*, *The Hours*, *The Reader* ou la série *The Crown*. Il crée aujourd'hui aussi bien pour la télévision, le cinéma ou la scène, a supervisé en 2012 les cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux Olympiques de Londres (dont le directeur artistique était son compatriote et alter-ego Danny Boyle), ou participe à un projet de « parc culturel » à New York (le Pier55, en construction).

### ● Illustrateur britannique

Comme le personnage de son premier film, Stephen Daldry (né en 1960) a eu très jeune la vocation du théâtre, auquel il a consacré toutes les années 80 et 90 avec les mises en scène d'un grand nombre de pièces qui lui ont donné une solide réputation, tant d'engagement artistique que politique. Cette première partie de carrière explique sa venue relativement tardive au cinéma. C'est ainsi que son premier long métrage, *Billy Elliot*, arrive presque en retard, en 2000, comme la conclusion d'une veine populaire des films britanniques des années 90 marquée par un mélange de misère économique et d'énergie débridée : *The Commitments* (Alan Parker, 1991), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), *Les Virtuoses* (Mark Herman, 1996), *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997). Comme les réalisateurs de ces films, et à la différence de leurs aînés Stephen Frears, Mike Leigh ou même, un peu auparavant, Ken Loach, Daldry ne s'intéresse finalement pas vraiment à la peinture du paysage social anglais. On découvre qu'il peut passer de la fable survoltée de *Billy Elliot*, qui se régale des meilleurs titres du glam rock anglais des années 70 et met en scène l'un des moments clés de la politique de Margaret Thatcher du début des années 80, au portrait plus compassé d'un génie de la littérature britannique, Virginia Woolf, dans *The Hours* — film qui, à l'image de son cinéaste, est écartelé entre l'Angleterre et les États-Unis. L'œuvre de Daldry est ainsi parsemée de célèbres icônes de la culture anglaise, dont il devient l'illustrateur et l'exportateur à grande échelle. Il l'a encore montré avec les cérémonies des Jeux olympiques, la version scénique de *Billy Elliot* (aux musiques composées par une autre mascotte nationale, Sir Elton John), la pièce *The Audience* ou la série *The Crown*, ces deux dernières mettant en scène la reine Elizabeth II. Le jeune Billy peut être considéré comme faisant partie de cet ensemble plus large et hétéroclite de scènes et de personnages représentant des aspects de l'esprit national.

### ● Récits d'apprentissage

*Billy Elliot* lançait une autre récurrence évidente dans la filmographie de Daldry. *The Reader*, *Extrêmement fort et incroyablement près* et *Favelas* ont aussi pour personnages principaux des adolescents confrontés à des situations de crise individuelle, sur fond d'événements politiques importants : le nazisme dans *The Reader*, les attentats du 11-Septembre dans *Extrêmement fort...*, le chaos social du Brésil des années 2010 dans *Favelas*. Comme dans *Billy Elliot*, le récit d'apprentissage moral, affectif ou sexuel est inséparable d'un drame plus vaste (ici, les grèves des mineurs), que l'enfant vit sans comprendre tout en étant au milieu des événements, secoué par ses propres émotions. *The Reader* porte la confusion au plus haut point, avec son jeune garçon initié à la

sexualité dans les années 50 par une femme dont il découvre bien plus tard, alors qu'il est devenu étudiant en droit, qu'elle est une criminelle de guerre nazie. Dans *Extrêmement fort...*, la mort du père au cours des attentats de 2001 est insupportable à Oskar, qui sillonne New York un an après pour trouver l'usage d'une clé que son père a laissé, et rencontre en chemin les signes et les traumas du 11-Septembre. Daldry tourne en 2017 un film qui semble poursuivre cette thématique, inspiré de l'histoire réelle de Yusra Mardini, une nageuse syrienne qui a fui son pays en guerre en 2015 à l'âge de 17 ans, pour participer l'année suivante aux Jeux olympiques de Rio. Billy ne fuit-il pas aussi sa ville en état de siège policier pour devenir un champion de la danse ? ■

### ● Filmographie

- 1998 *Eight (cm)*
- 2000 *Billy Elliot*
- 2002 *The Hours*
- 2008 *The Reader*
- 2011 *Extrêmement fort et incroyablement près*
- 2014 *Favelas*
- 2014 *Billy Elliot the Musical Live*
- 2016 *The Crown* (série)



La comédie musicale tirée du film *Billy Elliot*, 2015 © DR



The Reader de Stephen Daldry, 2008 © SND



Les Virtuoses de Mark Herman, 1996  
© Miramax Films

# Contexte

## Avec la grève

Comment des caractéristiques authentiques de la grève des mineurs anglais de 1984-85 sont-elles utilisées dans *Billy Elliot* ?

La grève des mineurs est abondamment documentée par des ouvrages ou des sites internet. Il ne s'agit pas, dans ce dossier comme en classe, de se substituer à l'historien ni d'aborder le film comme un support illustratif. Il est par contre nécessaire d'offrir aux élèves avant le film les moyens de comprendre l'importance narrative de quelques références historiques.

### ● Synchronisme

L'un des aspects les plus remarquables du film est de faire correspondre le temps nécessaire à Billy pour découvrir la danse et passer son audition, avec la durée historique de la grève. Les mineurs se sont soulevés de mars 1984 à mars 1985 contre la politique de fermeture des mines décidée par le gouvernement de Margaret Thatcher. Le récit débute alors que la grève est déjà engagée et prend de l'ampleur, comme on le comprend à travers l'enthousiasme de Tony portant un brassard de la National Union of Mineworkers, le syndicat qui déclencha la grève. Billy passe son audition bien après Noël 1984, où l'on voit la famille qui souffre de l'arrêt des salaires dû à la longueur du mouvement. Le mois de mars est typiquement un moment d'audition, et l'annonce du succès de Billy est rapidement suivie par un bref plan montrant la sombre reprise du travail. Il faut précisément établir ce synchronisme fictionnel entre l'histoire individuelle et l'histoire collective pour en dégager les métaphores : *Billy Elliot* est aussi un « chant du cygne » de l'histoire minière anglaise.

Mouvement de grève à Orgreave, South Yorkshire, 1984-85 © Photofusion/Rex



### ● Les «scabs»

La grève des mineurs est un évènement majeur de l'histoire industrielle anglaise ; cependant elle ne fut pas déclenchée ni suivie par la majorité des ouvriers. Jackie et Tony Elliot sont d'emblée montrés comme des soutiens actifs du mouvement, et la seule affiche pro-grévistes qui revient dans le film clame «*Miners, your union needs you. Strike now!*». L'appel à la participation générale et la conviction qu'il ne faut pas plier face au sabotage des briseurs de grève, les «scabs», les «jaunes» qui continuent le travail, devient une caractéristique fondamentale du portrait familial : Tony s'acharne pour la lutte syndicale, comme Billy pour la danse. On voit plusieurs fois les bus blindés de scabs traverser les piquets de grève pour rejoindre la mine, sous les huées et les crachats des collègues, jusqu'à ce que Jackie y prenne place à son tour, la mort dans l'âme.



### ● Violences

Le gouvernement Thatcher fut critiqué pour sa gestion immédiatement policière de la grève et pour sa fermeté. Le film en rend compte : dès la première scène, la police est littéralement à l'horizon, et le commentaire du mari de Mme Wilkinson éclaire l'opinion des opposants au mouvement, qui comptaient sur cette coercition et l'épuisement physique des grévistes. Si Tony porte un drap blanc sur la tête, lorsqu'il est frappé au sang par plusieurs policiers, ce n'est pas seulement une pudeur du cinéaste. Sa silhouette sans visage devient un symbole des multiples ouvriers blessés au cours des grèves, comme par exemple lors de la «bataille d'Orgreave», l'une des confrontations les plus brutales du mouvement (sur laquelle le cinéaste Mike Figgis a réalisé en 2001 un excellent documentaire, inédit en français). ■

«J'ai été étonné de constater qu'il n'y avait pas beaucoup de films sur la grève des mineurs, un moment politique important de l'Angleterre. D'autant plus que la période était aussi l'une les plus créatives jamais vues dans ce pays, pour la poésie, la musique et le théâtre.»

• Stephen Daldry

### ● Dans le labyrinthe d'Everington

*Billy Elliot* se déroule dans une ville fictionnelle, Everington, néanmoins localisée par un intertitre dans le bien réel comté de Durham, sur la côte nord-est de l'Angleterre. Il existe des cités minières sur tout le territoire britannique, mais Durham fut l'une des premières régions du pays dominée par l'économie du charbon. Le tournage du film a eu lieu à Easington Colliery, site de l'un des plus importants accidents miniers d'après-guerre (83 morts en 1951) et d'affrontements durant les grèves de 1984-85. On peut travailler avec les élèves à rassembler des documents sur l'histoire d'Easington (il existe de nombreuses et impressionnantes photographies montrant la ville au cours des grèves : taper par exemple «Easington Colliery strike» sous Google). On pourra aussi s'attacher à son urbanisme, visible dans de nombreux plans du film, avec ses petites maisons mitoyennes en brique rouge typiques de l'architecture des cités industrielles du 19<sup>e</sup> siècle, qui précéda les tours d'habitation ouvrières de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. *Billy Elliot* transforme l'urbanisme d'Easington en un labyrinthe (voir la course poursuite entre Tony et les policiers), sans toutefois oublier son authentique horizon marin.



## Bande-annonce Avoir la bougeotte

La bande-annonce donne une image virevoltante et tonitruante du film, tout en simplifiant son récit au désaccord familial autour de la danse.

La bande-annonce internationale de *Billy Elliot* [[L>vimeo.com/6245699](#)] (il en existe une autre, destinée au public anglais, différente par sa forme et les éléments du film retenus) compile une grande quantité d'informations. Il est peu probable qu'un spectateur ordinaire se repère dans la ribambelle de personnages qui défilent en à peine deux minutes, hors du trio composé par Billy, son père et la professeur de danse, Mme Wilkinson. Après avoir fait remarquer aux élèves qu'il s'agit toutefois d'une bande-annonce fortement narrative, par opposition à d'autres types privilégiant l'atmosphère, une scène, où organisant un mystère autour du film à venir, on pourra leur demander ce qu'ils en retiennent quant au récit : ces premières notes serviront, plus tard, à mettre en valeur par contraste la richesse du scénario. On constate en effet que la bande-annonce minimise le rôle de la grève comme les présences de Debbie et Michael, et ne montre rien de l'audition au Royal Ballet (même s'il est courant qu'une bande-annonce taise le dernier tiers d'un film). Presque entièrement débarrassé du poids du conflit social et de ses ambiguïtés amoureuses, Billy apparaît ainsi comme un garçon plus ordinaire, essentiellement agité par un conflit avec son père et une énergie physique débordante : il a la bougeotte.

### ● Aller crescendo

Structurée en trois brèves parties d'environ 40 secondes par des extraits de chansons du film («*I Love to Boogie*» de T. Rex, puis «*A Town Called Malice*» de The Jam) et d'une autre qui n'apparaît que dans la bande-annonce («*20th Century Boy*» de T. Rex), l'ensemble est composé à la manière d'un crescendo où le personnage tournoie de plus en plus, jusqu'à ce que le titre surgisse à l'écran comme dans la continuité de ses mouvements. Billy n'est-il pas ainsi littéralement présenté comme le moteur déréglé du film, celui qui met tout en branle au risque de la catastrophe ?

Avec l'omniprésence de la musique, la vitesse est un principe formel de la bande-annonce dont on pourra dégager deux grandes caractéristiques. La première, élémentaire, tient à la durée des images : l'exercice fondamental de l'analyse de film, qui consiste à savoir compter les plans, devient ici un tour de force sur lequel on pourra concentrer la classe, pour découvrir qu'environ 130 plans s'enchaînent en 120 secondes, soit une durée moyenne inférieure à 1 seconde. La deuxième caractéristique renforce la première. Car ce n'est pas tant la faible durée des plans qui donne le tournis, que la manière dont ils nous font constamment changer de lieu, de personnage ou d'humeur tout en leur trouvant des liens, notamment par les dialogues qui passent rapidement du in au off. La bande-annonce invente des relations directes entre des scènes distantes dans le film : par exemple, dès le début, les images du générique montrant Billy sautant deviennent des visions qu'il aurait sur le ring, après avoir été assommé par son adversaire. Se trouve ainsi renforcée l'idée d'un film survolté, basculant sur les chapeaux de roue de la comédie au drame ou des cris aux rires. ■

### ● Qu'est-ce qu'un raccord dans le mouvement ?

Un raccord dans le mouvement donne la sensation que des gestes ou des déplacements vus dans deux plans successifs forment une continuité. Il s'agit bien, le plus souvent, du même mouvement filmé suivant des angles et des tailles de plan différents, et dont la continuité est restituée par le montage. Mais un raccord dans le mouvement peut aussi servir à relier des actions hétérogènes. La bande-annonce de *Billy Elliot* regorge de raccords dans le mouvement, qui deviennent les figures clés de l'agitation de Billy et une manière de tout faire danser ensemble. Après en avoir relevés plusieurs, on incitera les élèves à faire la différence entre ceux qui concernent une même action ; ceux qui enchaînent Billy sur lui-même à différents moments ; ceux qui relient des personnages différents ; ou encore ceux, plus rares, qui relient un objet et des corps (le bâton au début, ou le jet d'eau vers la fin de la bande-annonce).

# Découpage narratif

Entre parenthèses, on indique la correspondance avec les chapitres du DVD Studiocanal.

Au fil du découpage, apparaissent les titres des principales chansons utilisées dans le film.

## 1 REBONDIR

00:00:00 — chap. 1

Intertitre : « Durham Coalfield, nord-est de l'Angleterre, 1984. » Une main hésitante pose un 33 tours sur une platine. Générique en musique sur les images au ralenti d'un jeune garçon, Billy, sautant en l'air. On le retrouve dans une cuisine, préparant des œufs pour sa grand-mère qui s'est égarée dehors. Tandis qu'il la ramène, on aperçoit des cars de policiers. [« Cosmic Dancer », T. Rex]

## 2 CINQUANTE PENCE

00:03:56 — chap. 1

Billy partage sa chambre avec Tony, son grand-frère. Le lendemain matin, tandis que Tony et leur père, Jackie, se préparent pour une journée de grève à la mine, Billy s'entête à trouver une mélodie sur le piano qui appartenait à sa mère. Le père laisse 50 pence pour sa leçon de boxe, et les vieux gants qui lui appartenaient. Devant le gymnase, Billy rencontre Michael, un ami qui refuse de rentrer.

## 3 LA BOXE ET LA DANSE

00:06:24 — CHAP. 1-2

À l'intérieur, l'entraîneur annonce que la salle de danse va servir aux grévistes, et qu'en conséquence les cours de danse de Mme Wilkinson auront lieu dans la même salle que la boxe. Tandis qu'arrivent un piano et des fillettes en tutu, Billy monte sur le ring et se fait étaler d'une droite sous les yeux de son père désespéré. L'entraîneur lui ordonne de rester travailler. Billy se déconcentre vite et vient participer aux exercices de danse à la barre, en short de boxe et chaussons. Dehors, Mme Wilkinson accompagnée de sa fille, Debbie, lui réclame 50 pence et l'engage à revenir la semaine suivante. Après un bref extrait de la comédie musicale *Top Hat*, on voit Billy avec sa grand-mère, qui lui raconte que Fred Astaire était l'idole de sa mère, dont ils vont fleurir la tombe.

## 4 PREMIÈRES FIGURES

00:13:54 — chap. 2-3

Dans la rue, passant devant des affiches de grève et des policiers prêts à l'affrontement, Debbie explique à Billy que des garçons peuvent faire de la danse sans être des « tapettes ». Le lendemain, Billy retourne chez Mme Wilkinson. Il décide de garder les chaussons, qu'il dissimule sous son matelas. À l'école, il

confie son secret à Michael. Dans une bibliothèque ambulante, il vole un livre sur la danse classique. Il retourne dans les cours et travaille les figures chez lui, avec acharnement. Le moindre succès l'enthousiasme. [« Get it On », T. Rex]

## 5 L'INTERDICTION

00:22:21 — chap. 4

Tandis que Jackie et Tony poursuivent la lutte et tentent de convaincre leurs collègues de ne pas quitter la grève malgré l'arrêt des salaires, Billy continue d'aller au cours. Mais son père est mis au courant et vient le chercher. Ne concevant pas qu'un garçon fasse de la danse, il lui interdit brutalement toute activité extérieure. Billy s'enfuit et passe sa rage sur des affiches syndicales.

[« Children of the Revolution », T. Rex]

## 6 AMOURS MULTIPLES

00:28:55 — chap. 5

Billy rend visite à Mme Wilkinson chez elle, et passe du temps avec Debbie, qu'il est tenté d'embrasser. En le raccompagnant, Mme Wilkinson confie à Billy qu'elle voudrait lui faire passer en secret l'audition du Royal Ballet à Londres. Il court en parler à Michael, qu'il découvre habillé avec les robes de sa mère, et qui lui fait essayer du maquillage.

## 7 DANSER À COEUR OUVERT

00:37:09 — chap. 6

Billy a une première séance privée avec Mme Wilkinson. Pour nourrir sa chorégraphie, elle lui a demandé d'apporter des objets personnels, dont une lettre de sa mère qu'il ne devait ouvrir qu'à ses 18 ans. Ce moment intime lance une séance joyeuse, où Billy danse avec Mme Wilkinson. [« I Love to Boogie », T. Rex]

## 8 LE LAC DES CYGNES

00:42:08 — chap. 6-7

En pleine nuit, Jackie stoppe Tony, qui s'apprêtait à partir à la grève armé d'un marteau. S'ensuit une violente dispute. Face à Mme Wilkinson, Billy fait la forte tête et refuse de continuer, mais elle le rattrape. Plus tard, en voiture, elle lui fait écouter *Le Lac des cygnes* et en raconte l'argument tragique. Le soir, il croit voir sa mère dans la cuisine.

## 9 SANS ISSUE

00:49:56 — chap. 7-8

La veille de l'audition, après une séance avec Mme Wilkinson, Billy voit Tony brutalisé et arrêté par la police, à l'issue d'une course-poursuite à travers les ruelles. Le lendemain, il doit accompagner son père et son frère au tribunal au lieu d'aller à l'audition. Mme Wilkinson vient exprimer sa colère chez les Elliot. La situation semble inextricable, une dispute éclate. Billy s'enfuit dans une sorte de danse désespérée à travers les rues, jusqu'à se heurter, épuisé, à une palissade. [« London Calling », The Clash]

« Town Called Malice », The Jam]

## 10 LE MIRACLE DE NOËL

01:01:26 — chap. 8-9

Des mois plus tard, le soir de Noël. La grève continue, malgré le manque d'argent qui oblige Jackie à démanteler le piano familial pour en faire du bois de chauffage. Plus tard, Billy retrouve Michael. Ils entrent dans le gymnase et Billy montre à son ami, habillé d'un tutu, quelques figures. Jackie, saoul, les surprend. Pour stopper net la colère de son père, Billy danse devant lui avec une énergie folle. Jackie, remué, se rend chez Mme Wilkinson et annonce qu'il prendra en charge les frais d'une nouvelle audition.

## 11 OUBLIER LA GRÈVE

01:10:09 — chap. 9

Pour payer le voyage, Jackie reprend le travail à la mine en cachette des autres grévistes. Son fils le voit et le rattrape. Ils ont une explication déchirante, qui s'achève en larmes : Jackie est persuadé que la grève est désormais sans espoir, et qu'il faut soutenir Billy pour l'avenir. Tony se rend à ses arguments. Jackie vend des bijoux de sa femme.

## 12 L'AUDITION

01:16:07 — chap. 10

Billy et Jackie se rendent en bus à Londres, où ils ne sont jamais allés. Dans le majestueux bâtiment du Royal Ballet, Billy se retrouve face au jury très formel, tandis que Jackie attend dans les couloirs. Dans les vestiaires, Billy mécontent de sa prestation frappe un autre garçon en le traitant de « sale petit pédé ». De retour devant le jury, et alors qu'on lui demande ce qu'il ressent quand il danse, Billy a un monologue émouvant.

## 13 VERDICT

01:27:10 — chap. 11-12

Le jour où la lettre du Royal Ballet arrive, toute la famille attend le verdict. Billy s'enferme dans sa chambre pour ouvrir le courrier et reste d'abord pétrifié, en pleurs. Il a été accepté, Jackie est fou de joie. Billy l'annonce à Mme Wilkinson, qui poursuit ses cours comme d'habitude. Le jour du départ pour Londres, les adieux avec Michael, puis avec son père et son frère, sont déchirants. Plus tard, Jackie et Tony retournent à la mine.

## 14 LE SAUT DU CYGNE

01:38:22 — chap. 12

Des années ont passé. Jackie et Tony vont au Théâtre Royal de Londres, où ils se retrouvent assis à côté de Michael, qui assume désormais son goût du travestissement féminin. Billy joue dans une mise en scène du Lac des cygnes. Sous le regard ébahie de son père, il entre sur scène d'un saut. On retrouve les images du début montrant le jeune Billy au ralenti. [Générique final : « Ride a White Swan », T. Rex]

# Personnage

## Billy le ludion

Son titre l'annonce: Billy est au cœur du film, qui est moins un portrait du jeune garçon que l'histoire d'un moment clé de son enfance à travers lequel sa personnalité se déploie, comme le cygne du ballet de Tchaïkovski qu'il finit par danser.

Les enfants débordant de vitalité, dont l'énergie et la volonté intrépides abattent les obstacles familiaux et sociaux, sont légion en littérature et au cinéma. Billy s'inscrit dans cette lignée de personnages cinématographiques parmi lesquels on trouve les enfants des *400 coups* (François Truffaut, 1959), *Kes* (Ken Loach, 1969 [cf. Parallèle, p. 18-19]; *Où est la maison de mon ami?* (Abbas Kiarostami, 1987), *Oliver Twist* (Roman Polanski, 2005) ou *Le Gamin au vélo* (Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2011). On peut aussi penser aux exaltations du jeune héros *d'Empire du soleil* (Steven Spielberg, 1987), ou dans un genre radicalement différent, aux questionnements sexuels de la petite fille de *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011). L'ambition de *Billy Elliot* est justement de croiser sur le même personnage plusieurs niveaux de crise et d'émancipation. Le récit d'apprentissage bouscule simultanément les codes familiaux, sociaux, sexuels: sans en avoir conscience, Billy le ludion frappe à tous les étages.

### ● D'un pied sur l'autre

Dès la première séquence, Billy se trouve souvent tiraillé entre deux situations: comment pourrait-il à la fois écouter le disque de son frère et s'occuper de sa grand-mère? Doit-il suivre Michael et ne pas rentrer dans le gymnase, ou suivre le garçon qui le bouscule? Peut-il danser en chaussures de boxe? Peut-on aimer la danse quand on est un garçon? Doit-il écouter son père ou Mme Wilkinson? Toutes ces interrogations, et beaucoup d'autres, sont bien visibles dans ses regards perdus, ses rages et les brusques décisions qui lui font prendre des directions de plus en plus assurées. Mais même le jour de l'audition, arrivé au Royal Ballet, il entrouvre encore une porte pour dire à son père qu'il aimeraient repartir... La manière dont le film respecte à la fois ses hésitations et ses élans, ses acharnements et ses abandons, constitue l'une des premières qualités du portrait de Billy.

Le récit simplifie ses dilemmes en les incarnant dans des couples de personnages. En l'absence de la mère, le foyer familial est dominé par le père et le grand-frère, Jackie et Tony, qui défendent d'abord la même position face à Mme Wilkinson, la professeur de danse. Jackie et Tony représentent au début l'héritage masculin et viriliste dont Billy doit se débarrasser pour accéder à son désir. Mme Wilkinson se substitue à la mère pour le défendre dans ce combat, la lecture de la lettre servant de passage de relais entre les deux femmes. Puis c'est Jackie qui, impressionné par l'obstination de son fils, comprend sa responsabilité et se désolidarise de Tony pour prendre la place de Mme Wilkinson (il emmène Billy à l'audition) et ainsi honorer la mémoire de sa femme. Finalement, le garçon n'a pas eu besoin de choisir: c'est en campant sur ses positions, même



d'un pied sur l'autre, qu'il a trouvé une sortie. Même chose entre Michael, l'ami qui découvre son homosexualité, et Debbie, la fillette séductrice, qui représentent les deux faces possibles de son orientation sexuelle: il accepte l'un comme l'autre pour tracer son chemin.

### ● Coming out

Car la grande figure qui définit Billy, c'est la sortie. N'est-ce pas son énergie inébranlable qui conduit finalement son père à aller pour la première fois à Londres, avec lui? Pourtant Billy n'a pas le projet de sortir d'Everington, de même qu'il n'a pas au départ de plan pour devenir danseur, ou de désir d'explorer d'autres possibilités amoureuses que celles définies par l'hétérosexualité, ou la volonté de sortir de sa classe sociale, et encore moins d'entraîner son père hors de la grève. Tout cela arrive cependant à cause de certains élans que Billy ne retient pas, ses crises s'exprimant par des tentatives de fuite, une manière de continuellement courir, des suites de dépenses physiques qui butent plus ou moins sur des obstacles.

L'alternative est très simple. D'un côté, Billy se heurte de tout son corps à des impasses concrètes, celle de la palissade métallique contre laquelle il s'écrase au bout d'une rue, comme celle de son père ou des policiers dont les silhouettes forment de véritables murs dans la ville. De l'autre, il pointe des horizons: la mer au loin, au bout de la rue en contrechamp de la palissade; le paysage désolé mais ouvert du cimetière où repose sa mère; et la possibilité infinie de courir en dansant. Plus encore que ses manières de dire «non!» ou de soutenir le regard de son père, c'est le corps radieux de Billy qui devient l'expression et l'outil constants de sa résistance à un destin tout tracé. Sa liberté vient dans une joie «électrique», comme il le dit à peu près lors de l'audition. En cela, il est déjà un artiste. ■

# Récit

## Des mineurs au tutu

Il y a plus dans le récit de *Billy Elliot* que l'évocation d'un moment de la vie d'un jeune garçon et de ses premières émancipations : le « roman d'initiation » déborde sur d'autres dimensions.

Ces dimensions ne sont certes qu'ébauchées mais déterminent l'écriture du film : l'entrecroisement entre la grève et la danse ; la nécessité d'aller vite et de simplifier pour réussir à cumuler ces deux lignes dans le temps d'un long métrage ordinaire ; l'intermittence des tonalités tragiques et comiques ; et l'importance discrète des personnages féminins.



### ● La grève et la danse

Il pourra être utile de faire remarquer à la classe que le scénariste, Lee Hall (qui est aussi l'auteur d'une autre histoire d'adolescent passionné et traversant un événement historique, *Cheval de guerre* [2011] de Steven Spielberg), s'est d'abord inspiré d'un roman d'Archibald J. Cronin, *Sous le regard des étoiles* (1939), pour écrire *Billy Elliot* : il y prend le thème d'un fils de mineur qui veut échapper à son destin social. Il aurait aussi emprunté à la vie du baryton Thomas Allen, qui a grandi dans les années 50 dans une famille pauvre de la même région que Billy, le comté de Durham, avant de devenir très jeune un chanteur lyrique de réputation internationale. En passant de l'art lyrique à la danse, Lee Hall explique dans un entretien<sup>1</sup> qu'il a multiplié les difficultés : la description de la répression brutale des grèves de 1984, rarement abordée de front dans les films, mêlée au sentimentalisme de l'apprentissage de la danse par un garçon, a suscité des doubles rejets. Mais c'est précisément ce que désirait le scénariste : « Mettre ensemble ces deux extrêmes, le ballet et la mine, pour révéler les attitudes contradictoires face aux catégorisations sociales. Le film est politiquement informé, mais pas didactique, et c'était volontaire. »

L'évocation de la grève des mineurs n'est donc pas un « récit secondaire » du film mais en quelque sorte sa moitié, et sa présence suit un triple mouvement. D'abord, comme on l'a déjà relevé plus haut [cf. Contexte, p.4], le temps de l'histoire correspond à peu près à celui de la grève réelle. Il y a ensuite une manière très serrée d'injecter les actions et les signes de la grève dans le quotidien de Billy, sans les aplatis en décor de fond ni les faire passer à l'avant-plan. On remarquera d'abord que Billy est de la quasi totalité des scènes et que les allusions à la grève passent ainsi souvent par le filtre de ses réactions ou sont infléchiees par sa présence. C'est le cas dès le début, lorsque Jackie et Tony partent pour une journée d'action syndicale tandis que Billy joue du piano [séq. 2] ; mais aussi lorsque Jackie tente d'empêcher Tony de prendre une arme [séq. 7], ou lorsque Tony est arrêté [séq. 9] : Billy est chaque fois témoin impuissant et souffrant. La grève est d'abord pour lui une cause d'émotions fortes. Les rares scènes sans l'enfant évoquent la grève uniquement à travers la présence du père et du grand-frère (dans le supermarché, [séq. 5], ou lors du retour au travail de Jackie, [séq. 11]).

Le troisième mouvement consiste à faire de la danse un « relais » inattendu de la grève, plutôt qu'opposer les deux et les rendre incompatibles. C'est déjà ce qui se passe [séq. 3], lorsque Billy découvre la classe de Mme Wilkinson après le cours de boxe, parce que la salle de danse a été laissée aux mineurs, comme dans un jeu de chaises musicales. L'énergie des grévistes et celle de l'enfant sont constamment mises en rapport, jusqu'à la course de Tony pour échapper à la police [séq. 9] qui préfigure celle de Billy enragé, dans la même séquence. Le récit ne se résout qu'à partir du moment où le père prend la décision d'abandonner la grève pour faire accéder son fils à un désir qui serait un autre espoir de survie et de dignité pour la famille et la communauté d'Everington.



### ● Ellipses et simplifications

On voit bien, par ailleurs, que le récit fait se succéder deux climax qui interviennent relativement tard et résument ce passage de relais. Le premier, qui réunit pour la seule fois les personnages principaux, est à la fin de la [séq. 9], la colère de Billy suite au refus de son père et de son frère de le laisser danser, qui signifie aussi le rejet de Mme Wilkinson. Le second, une dizaine de minutes plus tard dans le film [séq. 11], est l'explication entre Tony et Jackie, qui a repris le travail pour financer une nouvelle audition au Royal Ballet. Entre les deux, une importante ellipse, signalée par l'apparition de la neige et les décorations de Noël, a fait passer plusieurs semaines. C'est, avec l'ellipse finale qui couvre une douzaine d'années, l'articulation la plus forte du récit.

La première heure de *Billy Elliot* fonctionne à l'inverse comme une glissade où il est difficile d'estimer la durée des événements et de hiérarchiser les articulations dramatiques, un peu à la manière dont Billy coulisse du ring de boxe à la barre de danse en une poignée de plans, lors de la [séq. 3]. Les deux actions principales

1 Cf. « Northern Soul », entretien avec Lee Hall par Ian Mitchell (en anglais) : [pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr247/mitchell.htm](http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr247/mitchell.htm)



— l'apprentissage de la danse et la lutte des grévistes — sont soit résumées par des séquences de montage (des moments de forte compression temporelle, où l'on assiste aux progrès de l'enfant en quelques raccords, [seq. 4, 5, 7]), soit par des variations autour de la même situation (le rapport aux « traîtres » qui abandonnent la grève), ponctuées par des moments d'enthousiasme ou de crise, notamment dans les relations entre Billy et Mme Wilkinson. Dans les deux cas, on constate que c'est moins le réalisme de la progression qui intéresse le scénariste et le réalisateur (comment se déroule précisément la classe de danse ? Que se passe-t-il au fil des journées de grèves ?), que de brosser une succession rapide d'étapes narratives. À cause de son double programme, le film n'a pas le temps de s'attarder et doit souvent sacrifier à l'esquisse, en tirant parfois des effets d'abstraction ou de comique bienvenus. Les exemples sont nombreux : les policiers sont des groupes graphiques noirs, comme les élèves du cours de Mme Wilkinson sont de petites silhouettes blanches ; le personnage du professeur de boxe, ami gréviste de Jackie qui aide plus tard à financer l'audition de Billy, est une figure secondaire sympathique qui aurait pu prendre plus de place ; la première préparation de l'audition avec Mme Wilkinson est réduite à deux scènes, l'une d'enthousiasme exagéré [seq. 7], l'autre de brusque défaitisme [seq. 8].

### ● Genre et genres

Les effets les plus forts de ces simplifications se constatent sur les personnages féminins — à l'exception de Mme Wilkinson —, et sur l'ami homosexuel de Billy, Michael. La grand-mère, la petite Debbie ou la mère de Billy, qui apparaît en fantôme dans une brève scène [seq. 8], sont dressées en peu de traits. Elles n'en sont pas moins essentielles dans le parcours de l'enfant, comme des sentinelles qui veillent sur son désir et l'aident dans son obstination, et on pourra voir une figure symbolique de cette fonction dans le personnage de petite fille qui apparaît brièvement, au début et à la fin du film, pour seulement saluer Billy à un coin de rue. Les femmes transmettent la danse et la musique à l'enfant, ainsi qu'une part d'émancipation morale qui se traduit aussi dans l'affection entre Billy et Michael et le combat que l'enfant doit mener pour neutraliser l'équation triviale entre « garçon danseur » et « homosexualité ». Michael apparaît comme un fil rouge, traversant cinq scènes comme, lui aussi, une sorte de sentinelle.

Avec son goût de la vitesse et des esquisses, le film bas-

cule aussi très vite d'une tonalité à une autre, voire d'un genre à un autre. C'est la règle de l'enfance de faire entrer en collisions subites les joies et les tristesses, et Billy n'y manque pas, comme dans ce passage, [seq. 3], entre quelques pas de Fred Astaire extraits du classique *Danseur du dessus* (Mark Sandrich, 1935) et le cimetière où est enterrée sa mère. La comédie musicale est justement une sorte d'horizon du film où les émotions se rejoignent et se brouillent — horizon parce que *Billy Elliot* ne peut pas être vraiment qualifié de comédie musicale, tout en reprenant certains codes du genre dans ses moments musicaux. Les yeux mouillés de larmes et d'admiration du père de Billy, face au *Lac des cygnes*, dans l'ultime scène, cristallisent cette fonction totalisante de la musique. ■

### ● Que devient Billy ?

Il est difficile de demander aux élèves de poser un jugement moral sur le récit de *Billy Elliot*. Le film a pourtant été beaucoup critiqué pour sa manière d'évacuer le drame de la grève et la disparition de l'industrie minière en lui substituant un rêve de « haute culture » (la danse classique, *Le Lac des cygnes*) auquel les ouvriers ne pourront en vérité pas participer. Le scénariste Lee Hall s'en est défendu en disant que Billy ne quitte ni sa famille, ni son milieu social et devient une figure d'artiste ancré dans des classes sociales défavorisées. Est-ce si évident, dans le film ? N'y a-t-il pas une part d'égoïsme enfantin et cruel dans le comportement de Billy, qui ne s'intéresse jamais à la grève et s'obstine sur son désir ? Le film donne-t-il la moindre indication que Billy revient à Everington ou continue de dialoguer avec sa famille ? N'a-t-il pas plutôt fui le malheur des siens, et la danse n'apparaît-elle pas comme un voile mis devant leur réalité économique ? Le film prend soin de laisser les interprétations ouvertes, mais quelques questions simples posées à la classe permettront de clarifier ces enjeux et laisser chacun exprimer sa vision du futur de Billy, à l'oral ou à l'écrit.

# Montage

## Tous en scène

### À propos des différents usages du montage alterné dans *Billy Elliot*.

On a remarqué dans la rubrique « Récit » que la narration du film préfère parfois résumer l'apprentissage de la danse par Billy dans des séquences de montage où la perception de la chronologie devient incertaine. Il y a deux grands moments de ce type : [séq. 4], lorsque Billy fait ses premiers pas, et [séq. 7], lorsqu'il danse avec Mme Wilkinson pour préparer l'audition. C'est alors le « montage alterné » qui est utilisé. Le montage alterné se caractérise par le va-et-vient entre deux ou plusieurs actions, généralement simultanées, qui se déroulent dans des lieux différents. Pointer l'emploi de cette forme de montage à partir de ces deux séquences spectaculaires permettra d'inviter les élèves à la relever dans d'autres séquences. On trouve en effet huit cas plus ou moins longs de montage alterné dans le film, essentiellement dans des moments narratifs importants. C'est une figure appréciée de Stephen Daldry, qui l'utilisera au maximum dans son film suivant, *The Hours*, où le montage tisse les destins de trois femmes vivant dans des lieux et des époques différentes, mais connectées par un même drame intérieur. Dans *Billy Elliot*, le montage alterné est la figure de l'entrelacement entre les deux faces du récit, les mineurs et la danse, comme on le voit [séq. 5] lors d'un bref va-et-vient entre le cours de Mme Wilkinson et un piquet de grève.



### Cours accélérés

La première séquence en montage alterné échappe à la définition normative (en toute rigueur, il s'agit plutôt d'un montage parallèle). On découvre successivement Billy chez lui, devant le miroir de sa salle de bain, et en cours avec Mme Wilkinson, essayant d'exécuter les mêmes postures grâce au livre qu'il a volé ou grâce aux indications de la professeur. Les deux situations ne sont donc pas simultanées, mais elles se relayent à travers des raccords de posture et de mouvement pour créer des

continuités amusantes entre les actions : Mme Wilkinson tient Billy pour lui faire tenir l'équilibre d'une arabesque, et on passe au garçon qui s'écroule en tentant la même chose chez lui. Il y a des échos entre les situations : Mme Wilkinson s'écrie « Qu'est-ce que c'est que ça ! » devant une posture mal faite, et le père de Billy crie « Qu'est-ce qui se passe ? » lorsqu'il entend Billy faire tomber son livre dans la salle de bain. Le tout culmine dans la pirouette, qui fait alterner six situations différentes, toutes guidées par la voix de la professeur. Le montage alterné est alors l'expression de l'acharnement de Billy. On ne se repère plus dans la durée des événements, mais on comprend, par la continuité artificielle des actions, la continuité du désir du jeune garçon.

Le second cas étend le champ du montage alterné. Cette fois les mouvements de Billy ne raccordent pas avec lui-même mais avec le reste de sa famille, et l'on peut imaginer que les différentes actions sont simultanées. Tandis qu'il danse avec Mme Wilkinson sur la chanson « I Love to Boogie », on voit Tony au petit matin écouter la même chanson dans sa chambre, le père prendre un bain, la grand-mère esquisser un exercice de barre. Les raccords dans le mouvement entre ces différents personnages ajoutent à l'aspect comique de la danse de Billy et Mme Wilkinson : le père qui s'étire, Tony qui fait semblant de jouer de la guitare avec un balai, trouvent des rimes dans les virevoltes des deux danseurs. Le montage alterné restitue à l'exercice de la simplicité quotidienne et de la joie, comme pour dire que la danse est aussi ancrée dans la trivialité des corps.

### Tensions

À l'inverse de ces séquences où l'emploi du montage alterné est nettement ponctué, on trouve des moments où il intervient brièvement avant de se transformer en un autre type de montage. C'est le cas lorsque Billy cherche Tony fuyant la police [séq. 9], lorsque Jackie attend son fils dans un couloir pendant l'audition [séq. 12], lorsque toute la famille attend le retour de Billy pour ouvrir la lettre du Royal Ballet [séq. 13], ou lorsque l'on passe tour à tour des spectateurs aux coulisses avant l'entrée sur scène de Billy, dans la scène finale. La fonction du montage alterné est alors, plus classiquement, d'exprimer une tension. Dans chaque cas, la résolution intervient quand le jeune garçon entre dans le même espace que son frère ou son père, le montage alterné se métamorphosant alors en raccords regard. Dans la séquence 9 par exemple, on voit d'abord alternativement Tony fuyant la police et Billy courant dans les rues à sa recherche : ils sont dans des espaces différents, invisibles l'un à l'autre, mais dans des actions simultanées. Tout à coup Billy débouche sur un muret, et de ce petit observatoire éloigné voit, impuissant, son frère traverser comme un fou des étendards de linge avant de se faire arrêter : c'est une série de raccords regards (motivés par le regard de Billy, qui en tournant la tête voit aussi l'arrivée de la police) qui prennent le relais du montage alterné.

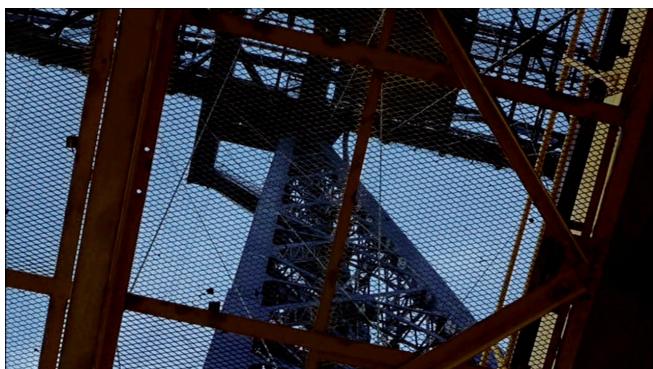
Un dernier cas est plus étrange. Il intervient lors de la dispute entre Mme Wilkinson, Jackie et Tony [séq. 9]. Billy en colère décide de sortir, mais le film continue durant quelques secondes à enchaîner ses actions avec les visages enragés des adultes qui poursuivent leur querelle, l'enfant paraissant réagir à leurs vociférations alors qu'il n'est plus avec eux. Puis il poursuit son chemin furibond, bouleversé par cet entrechoquement d'émotions que le montage a comme planté dans son corps. ■

# Bandes sonores

## Ponts et chevauchements

Il n'y a pas que la forte présence de la musique à remarquer dans la bande sonore de *Billy Elliot*, mais aussi un usage fréquent des débordements.

À l'issue de la scène où, alors qu'ils traversent une rivière sur un pont transbordeur, Mme Wilkinson raconte à Billy l'histoire du *Lac des cygnes*, la musique de Tchaïkovski que l'on entendait en off se poursuit quelques secondes sur la scène suivante: en pleine nuit, Billy pousse la porte de la chambre de sa grand-mère, qui se réveille d'un cauchemar. Puis, dans la cuisine, il croit voir sa mère. Le drame de la «mort du cygne» se relie alors explicitement à celui de l'absence maternelle. Le rapport aurait été établi même si le son n'avait pas ainsi débordé d'une scène sur l'autre, mais ce «chevauchement» ou «pont sonore» en amplifie l'effet, comme s'il était lui-même une hantise traduisant l'empreinte de l'histoire du *Lac des cygnes* sur Billy.



Il y a de nombreux ponts sonores dans *Billy Elliot*, dont les emplois sont souvent pleins de significations. Il conviendra d'abord d'apprendre aux élèves à distinguer les chevauchements et les accompagnements off. Les multiples séquences musicales du film, où un morceau couvre différentes situations, n'illustrent donc pas cette forme. Le plus souvent, c'est le son synchrone d'une scène (musique, voix ou bruits) qui dépasse brièvement sur celle qui suit ou qui précède. Les moments de montage alterné du film en donnent l'occasion: celui de la [séq. 4], par exemple, débute avec Billy seul dans sa salle de bains, mais contre toute vraisemblance on entend Mme Wilkinson ordonnant «*Billy Elliot, au centre!*» — c'est le son du plan suivant qui a déjà commencé sur celui-ci. Un peu plus loin, lors de l'alternance entre le cours et le piquet de grève, le film s'amuse aussi à faire déborder la voix de Mme Wilkinson: lorsqu'elle demande aux fillettes d'ouvrir les bras, on l'entend sur les images des mineurs levant les bras pour dénoncer les «scabs».

La fonction habituelle des ponts sonores est à la fois d'accélérer et d'adoucir certaines transitions, mais cet aspect technique peut avoir des dimensions dramatiques. Quand Billy tente d'avoir Mme Wilkinson au téléphone pour la prévenir qu'il ne pourra pas se rendre à l'audition à cause du procès de son frère, il n'arrive pas à lui parler: Debbie, qui a décroché le combiné, ne lui passe pas sa mère et raccroche sans un mot [séq. 9]. À ce silence répond, sur le plan suivant qui montre Billy en train de raccrocher à son tour, la voix d'un employé qui appelle les accusés, introduisant le raccord vers le tribunal. Là où il cherchait

une voix rassurante, l'enfant se heurte à une froideur généralisée.

Plus loin, [séq. 11], Jackie qui a décidé d'aider son fils à repasser l'audition du Royal Ballet va voir Mme Wilkinson chez elle pour la remercier de tout ce qu'elle a fait pour Billy, et lui dire que dorénavant il va s'en «occuper». Sa dernière phrase est entièrement montée sur le plan suivant, qui montre Billy seul dans sa chambre, attendant le retour de son père. L'enfant ne sait pas encore ce que veut faire Jackie, et les mots ambigus résonnent sur sa silhouette comme l'expression de son anxiété.

Un moment important de superposition sonore n'appartient pas en propre au domaine des chevauchements. C'est, au début du film, celui où Billy resté seul dans le gymnase pour s'entraîner avec un sac de frappe entend le cours de Mme Wilkinson [séq. 3]. Le son n'appartient pas à une autre scène, puisque le cours se déroule juste à côté. On entendait déjà le piano de la leçon de danse sur les images de boxe, un peu auparavant. Mais les deux univers sont si antagonistes que cette présence sonore ressemble à un montage. C'est à partir du moment où Billy paraît esquisser des pas de danse avec son sac de frappe, au rythme du piano et des ordres de la professeur, que son destin s'engage; il lui suffira ensuite de passer dans la pièce voisine. Le son a alors littéralement une fonction de guide. Quoi de mieux pour un danseur? ■

### ● Voix off

Pour sensibiliser les élèves aux nuances des synchronismes entre son et image, on peut tenter de refaire la bande sonore de certaines scènes en s'aidant de la novellisation du film écrite par Melvin Burgess. Le roman est en effet composé de chapitres correspondant aux monologues intérieurs des personnages principaux. Ils fournisent la matière à autant de voix off potentielles, que les élèves pourront lire ou enregistrer par-dessus les séquences correspondantes du film. Il sera néanmoins vite évident que le texte est trop long pour le rythme du film, dont Burgess a aussi déplacé et déformé de nombreux détails. Il faut donc choisir préalablement à l'intérieur des monologues les moments les plus pertinents par rapport aux séquences, et même opérer des remontages du texte, avant la lecture off. Les chevauchements voulus ou aléatoires seront inévitables, et l'on pourra interroger leurs significations. Il sera aussi possible de conserver la bande son originale sous la lecture, en la modulant pour faire ressortir ses moments jugés importants, comme dans une esquisse de mixage.

# Séquence

## L'ultime métamorphose

Comment la dernière séquence transforme le petit enfant en grand artiste et achève en apothéose un motif important du film: le regard du père sur Billy.

La dernière scène de *Billy Elliot* (séq. 14, 37 plans pour un peu moins de 3 min 30) est surprenante. On se demande en effet tout au long du film jusqu'où le récit nous emmènera dans l'apprentissage de la danse par le jeune garçon. Fidèle à son système d'ellipses et d'accélérations, il opère un saut temporel de plusieurs années. On retrouve la plupart des personnages principaux (Billy, Jackie et Tony toujours en duo, Michael) et un motif à la fois musical et moral (*Le Lac des cygnes*), mais tous métamorphosés par l'âge, la solennité du moment, l'émotion du chemin parcouru. C'est donc une conclusion qui amplifie des éléments déjà présents, leur imprimant une grandeur insoupçonnée.

C'est à travers un simple raccord dans le mouvement entre le bus qui emmène Billy au Royal Ballet [1] et la rame de métro londonien où sont installés Jackie et Tony [2] que le passage des années est exprimé. Tony semble un peu grossi, les cheveux de Jackie sont devenus blancs, mais on ne mesure pas tout de suite l'importance de l'ellipse, d'autant que l'on ne sait pas ce que font ici les deux hommes – Tony pressé et Jackie un peu perdu qui reste à l'arrière, comme abasourdi par cette ville qu'il a découverte pour la première fois avec Billy, dans la séquence 12. C'est seulement avec l'arrivée au théâtre [3] et leur installation dans la salle, que l'on comprend à la fois pourquoi ils sont venus et que la caméra les détaille en plans plus rapprochés. À la surprise un peu gênée de Tony, ils se retrouvent par hasard sur le même rang que Michael, bien changé lui aussi, assumant visiblement son goût du travestissement ou son homosexualité. Une série de champs-contre-champs [4, 5] permet de mieux détailler les changements de chacun: le teint cireux de Jackie visiblement épuisé et tendu, le maquillage et l'air malicieux de Michael. Ils forment ensemble, sur cette travée, un premier petit théâtre faisant face à la grande scène en contrechamp, qui restera invisible puisqu'on n'aura jamais, pendant la séquence, leur point de vue sur le plateau.

Le plateau, lui, n'existe qu'à partir de la coulisse où l'on voit soudain revenir des danseurs [6]. Le spectacle était donc déjà commencé pendant que Tony et Michael se parlaient? On raccorde sur un travelling avant qui suit une grande silhouette en contre-jour: on devine qu'il s'agit de Billy, mais la masse importante du corps, la régularité majestueuse de la marche, la présence d'une assistante empressée et le décor mystérieux autour d'eux contrastent avec tout ce qu'était le personnage. Le volume sonore de la musique de la scène finale du *Lac des cygnes*, jusqu'ici étouffée à l'arrière-plan sonore, gonfle brusquement. On a l'impression d'assister à une transformation de récit fantastique, l'éclosion d'une sorte de monstre. Ce sentiment est confirmé dans le plan suivant, qui saisit Billy dans une position bizarre, tête maquillée à l'envers près de ses jambes ornées de fausses plumes, alors qu'il s'étire avant d'entrer en scène [7]. Il se redresse et l'on peut mieux voir son visage, que le grimage blanc surmonté d'un triangle noir semble étrangement fendre en deux; alors que Billy était un garçon surexpressif, il reste essentiellement concentré, sauf lorsqu'un assistant s'approchant lui annonce que sa famille est là: un sourire passe alors sous l'abstraction du maquillage.

Un bref montage alterné fait le va-et-vient entre la salle et la coulisse, passant des visages de Tony, Jackie et Michael à celui de Billy qui continue de se préparer à entrer [8-11]. Billy est saisi dans des plans en mouvement qui tournent légèrement autour de lui, rendant sa présence encore plus sculpturale. Le montage alterné fait monter la tension: on comprend, par le regard fixe et embué de Jackie, que la scène est en train de rejouer à une autre échelle la révélation qui avait eu lieu des années auparavant dans le gymnase d'Everington, lorsque son fils avait enfin osé danser

face à lui et qu'il était resté estomaqué (séq. 10 ; pour d'autres éléments concernant le regard de Jackie sur Billy, cf. vidéo en ligne). Jackie s'était alors rendu à l'évidence du talent de Billy, mais ce soir il va être terrassé, peut-être même en mourir: son maquillage blanc, semblable à celui du danseur, lui donne déjà un air de cadavre.

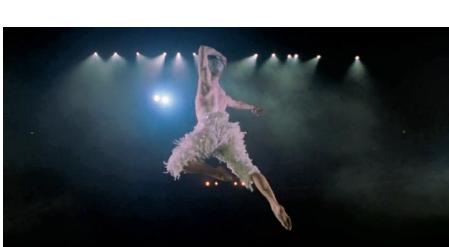
On sait que la scène va culminer au moment où le montage alterné se transformera en raccord regard, lorsque Jackie verra Billy. Mais le film conserve ses points de vue. Billy entre en scène au moment où d'autres danseurs rentrent en coulisse [12], et une série de quatre plans décomposent son élan avant un raccord sur Jackie, commotionnée par cette apparition, bouche ouverte. Pourtant, là encore, on ne voit pas ce qu'il voit: c'est de dos, du point de vue de la coulisse, que l'on saisit le saut de Billy sur fond d'obscurité et de projecteurs [13]. Le mouvement se ralentit et se fige presque, comme un moment absolu qui suffit à décrire l'art du jeune danseur. Le film a alors la bonne idée d'une ultime métamorphose, pour ne pas rester sur ce moment écrasant. La silhouette suspendue s'estompe dans un fond verdâtre et l'on voit réapparaître le Billy du début du film, jaillissant lui aussi au ralenti dans sa chambre tandis que le *Lac des cygnes* est remplacé par la chanson «*Ride a White Swan*» de T. Rex [14]. Les deux sauts se rejoignent et opèrent la jonction des registres opposés: le classique et le populaire, le Billy de la cité minière et le Billy de la métropole bourgeoise. ■

«Dans cette scène finale, Billy arrive au bout du chemin qui l'a fait entrer dans un nouveau monde. Quand il entre en scène, il est cadré pour la première fois dans le film, en contre-plongée, pour montrer sa puissance de danseur.»

• Stephen Daldry

### ● Le lac de tous les signes

Le film emploie *Le Lac des cygnes* de Tchaïkovski comme la métaphore des différentes métamorphoses de Billy, et pas seulement de sa transformation en danseur. On pourra demander aux élèves de les repérer, après s'être intéressé au livret du ballet. Le thème intervient une première fois lors d'une scène [séq. 8] où Mme Wilkinson en raconte l'argument, en finissant par dire: «C'est une histoire de fantômes!» L'enchaînement avec la scène où Billy croit voir sa mère dans la cuisine semble indiquer un rapport entre le personnage d'Odette (le cygne) et cette femme disparue. Mais on peut aussi remarquer la manière dont les plumes qui couvrent Billy et Debbie, [séq. 6], annoncent celles du cygne, en pointant plutôt la question de l'orientation sexuelle du garçon. On ne sait d'ailleurs pas quel rôle joue Billy, dans la séquence finale. Son costume et son maquillage ne cumulent-ils pas des attributs de différents personnages du ballet? Il pourrait jouer le prince, le sorcier ou le personnage féminin. Ses métamorphoses sont ambiguës. On n'oubliera pas enfin que l'ultime chanson du film, empruntée au groupe T. Rex, s'intitule «*Ride a White Swan*» («*Chevauche un cygne blanc*»), et parle aussi de métamorphoses fantastiques, comme la traduction des paroles le montrera.





## Genre

### Une comédie musicale ?

Sans appartenir strictement au genre de la comédie musicale, *Billy Elliot* s'y réfère et en emploie de nombreuses caractéristiques.

Même si Stephen Daldry et son scénariste, Lee Hall, s'en sont défendu, il apparaît que *Billy Elliot* recycle la formule de deux succès alors récents du cinéma britannique, *Les Virtuoses* (*Brassed Off*, Mark Herman, 1997) et *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997). Chaque fois, il s'agit d'employer la musique ou la danse comme solutions de sortie d'une impasse sociale dans des milieux défavorisés de l'Angleterre post-industrielle, permettant aux films de mêler les euphories de séquences musicales au constat du délabrement économique. Dans *Les Virtuoses*, une fanfare porte le flambeau d'une petite ville minière du nord de l'Angleterre dévastée par la fermeture de son site. Dans *The Full Monty*, une bande de chômeurs de Sheffield, anciens métallurgistes, décident de monter un spectacle de strip-tease masculin pour gagner de l'argent et reconquérir l'attention de leurs épouses et de leurs enfants. Comme dans *Billy Elliot*, les personnages de *The Full Monty* apprennent à danser en cachette, et leur obsession devient une manière de traverser le paysage social. Comme *Billy Elliot* aussi, *The Full Monty* est devenu sur scène une comédie musicale, alors que le film se tient à la limite. Cette retenue fait sans doute partie de la formule, la comédie musicale rebutant une partie du public de cinéma. Comment *Billy Elliot* disperse-t-il néanmoins des signes du genre ?

#### ● Danse ou pas

Les comédies musicales respectent généralement un système d'embrayage et de débrayage: une scène débute de manière naturaliste puis se métamorphose plus ou moins brusquement en un moment chanté et dansé qui constitue une parenthèse. C'est une forme dont on attend les virages et les envolées, susceptibles d'intervenir au détour des actions les plus banales.

Rien de tel a priori dans *Billy Elliot*, où la danse est d'emblée associée à une situation ordinaire (le cours de Mme Wilkinson, le désir de Billy) et n'intervient jamais comme un mode expressif incongru. Il existe bien sûr des comédies musicales ancrées dans le monde du théâtre, ou consacrées à l'apprentissage de la danse par des adolescents (*Fame*, Alan Parker, 1980), mais leurs séquences chorégraphiques excèdent toujours la vraisemblance pour mieux affirmer le spectaculaire. *Billy Elliot* reste dans les clous: ses trois principales scènes dansées (avec Mme Wilkinson, [séq. 7]; dans la cour de la maison puis dans la rue, [séq. 9]; face à Jackie, [séq. 10]) sont relativement courtes et adhèrent au réalisme des situations.

C'est ailleurs que dans ces grandes séquences que *Billy Elliot* joue le plus avec les codes du genre. Dès le début, entre le ralenti sur Billy sautant sur son lit et sa manière extravagante de préparer des œufs pour sa grand-mère, on voit que l'enfant ne tient pas en place et que chaque geste pourrait devenir chez lui la matière d'un mouvement dansé. Il a littéralement la danse dans la peau: même la boxe, il ne la comprend que comme une composition inventive de pas. Or ce brouillage de la frontière entre gestes quotidiens et chorégraphie est au principe de la comédie musicale, qui doit souvent trouver dans des postures réalistes l'impulsion vers la danse. Le film pousse cette idée dans différentes directions, par exemple lorsque les gestes des mineurs raccordent avec ceux des élèves de Mme Wilkinson [séq. 5], comme si le piquet de grève était un corps de ballet. Mais là encore, il s'agit d'une brève indication que le film se retient de développer (alors que dans la comédie musicale scénique *Billy Elliot*, policiers et mineurs dansent ensemble).

#### ● Astaire vs Kelly

Trois danseurs sont cités au cours du film comme de potentiels modèles pour Billy. Il y a Wayne Sleep, une authentique célébrité du Royal Ballet qui a fait des apparitions à la télévision et au cinéma, mis en avant par Debbie et que le garçon évoque plus tard face à Jackie. Il y a Fred Astaire, qui apparaît à travers un extrait du *Danseur du dessus* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935) et que la grand-mère — qui désirait faire de la danse dans sa jeunesse —, cite comme l'acteur préféré de sa fille, la mère de Billy. Il y a enfin Gene Kelly, dont le mari de Mme Wilkinson lance le nom lorsqu'il rencontre Billy: «Le petit Gene Kelly de Durham !»

Les deux derniers sont des figures phares de la comédie musicale américaine classique, souvent opposés dans leurs styles et à cause des types de personnages qu'ils incarnent. Astaire est le solitaire dandy, toujours élégant et parfois mélancolique, lié à des milieux riches et cultivés, dont la danse est à la fois précise et déliée. Kelly est plus généralement associé à des groupes et ses personnages appartiennent à des classes sociales moins élevées. Sa danse est plus athlétique et terrienne, et fréquemment déterminée par un accessoire ou une contrainte spatiale. Billy possède un peu des deux, comme l'explique le raccord entre lui et l'extrait du *Danseur du dessus*.

On voit d'abord le garçon sur le bord d'une route, après une courte discussion avec Mme Wilkinson, tenant un bâton avec lequel il joue de différentes manières : il s'en sert pour frapper dans les airs, puis le laisse retomber à la verticale comme une canne avant de lui donner un coup de pied qui le fait revenir sur son épaule. Le plan est fixe et sa durée singulière, elle attire l'attention sur l'aspect chorégraphique que l'enfant imprime spontanément à ses gestes triviaux. Par dessus cette action, on entend la musique du numéro intitulé «Top Hat» du *Danseur du dessus* : c'est un chevauchement sonore [cf. [Bande sonore, p. 11](#)] qui introduit à l'extrait montrant Fred Astaire. On comprend alors que le bâton de Billy est une version pauvre de la canne utilisée par le danseur pour sa scène de claquettes : c'est en quelque sorte un accessoire à la Fred Astaire revisité par Gene Kelly.

Le choix du *Danseur du dessus* sera intéressant à approfondir en classe. Il ne s'agit pas seulement de l'un des films les plus célèbres du duo formé par Fred Astaire et Ginger Rogers, c'est aussi l'histoire d'un danseur américain qui vient travailler à Londres, comme Billy finira par apprendre son art dans la capitale anglaise. Dans une scène amusante où il doit s'excuser auprès de la voisine du dessous qu'il a dérangée dans son sommeil en faisant des claquettes, il explique qu'il ne peut s'empêcher de danser : «*De temps en temps, je me retrouve soudain en train de... danser.*» «*C'est une maladie!*» s'exclame la jeune femme. Il renchérit : «*Attention, j'ai une autre attaque!*» Comme Billy, Astaire a la bougeotte.

Pour parler de Gene Kelly aux élèves, un bon film de référence pourra être *Beau fixe sur New York* (*It's Always Fair Weather*, Gene Kelly et Stanley Donen, 1955), où l'on trouve plusieurs aspects de la trivialité comique des personnages de Kelly, et surtout un numéro dansé par Cyd Charisse dans une salle de boxe, avec des boxeurs à l'entraînement, qui permettra de revenir sur le gymnase de *Billy Elliot*.

## ● Un coup de folie

La séquence dansée la plus forte du film de Stephen Daldry est sans doute celle, [[séq. 9](#)], où Billy quitte brusquement la maison et la dispute des adultes pour décharger sa colère d'abord dans l'arrière-cour puis dans la rue. Accompagnée par la rythmique rapide de la chanson «*A Town Called Malice*» de The Jam, l'action s'offre comme un ensemble instable de gestes de rage et de souffrance qui se métamorphosent en brèves impulsions chorégraphiques : fragments de claquettes, brève descente d'escalier, sauts, course désespérée qui s'achève en fracas contre une palissade. Billy semble être en transe et impossible à arrêter, agité par les fantômes d'Astaire et de Kelly, mais aussi par des forces plus âpres et viscérales, qui peuvent évoquer l'une des premières comédies musicales cinématographiques grand public ayant utilisé la danse pour exprimer la violence, *West Side Story* (Jerome Robbins et Robert Wise, 1961), dont on pourra utilement montrer des extraits en classe. Le décor urbain d'Everington, pauvre et labyrinthique, ainsi que l'utilisation de l'impassé font aussi penser au film de Robbins et Wise. *Billy Elliot* parvient alors à cumuler les références à la comédie musicale tout en développant un moment capital du portrait de Billy. ■

*Le Danseur du dessus de Mark Sandrich, 1933  
© RKO Pictures*



*West Side Story de Jerome Robbins et Robert Wise, 1961 © United Artists*



« La première image qui m'est venue à l'esprit est celle de Billy, sautant sur son lit, comme je le faisais enfant. Ensuite, tout ce qui concerne la danse a découlé de cette image. »

• Lee Hall, scénariste

## ● Le ralenti

À quoi servent les ralentis dans *Billy Elliot*? Les élèves remarqueront d'emblée les principaux moments où cette forme est utilisée, lors du générique de début avec les bonds de l'enfant sur ce que l'on suppose être son lit, et lors du finale avec *Le Lac des cygnes*, où le saut du Billy plus âgé est décomposé en plans ralentis, avant de raccorder sur une reprise des bonds sur le lit. En même temps qu'il permet de mieux voir une action, le ralenti a tendance à l'harmoniser, à aplatiser les rugosités et les à-coups des mouvements, et y injecter ainsi un supplément de beauté «chorégraphique». C'est la manière dont il a été utilisé par une célèbre cinéaste expérimentale, Maya Deren, par exemple dans *A Study in Choreography for Camera* (1945) qui ne dure que 3 minutes et qui pourra être montré à la classe : on y retrouve des ralentis sur des sauts. Cependant la fonction du ralenti ne s'arrête pas là. Il y en a d'autres occurrences, moins facilement perceptibles, au cours de *Billy Elliot* : lorsque Billy est mis à terre d'un uppercut [[séq. 2](#)], lorsqu'il s'exerce à faire des pirouettes [[séq. 4](#)], lorsqu'il assiste à la dispute entre Tony et Jackie [[séq. 8](#)], et à l'arrestation de Tony [[séq. 9](#)]. On amènera les élèves à décrire comment les émotions de l'enfant sont alors mises en valeurs.

# Musiques

## Un film à écouter

Quelques pistes pour approfondir la signification des chansons qui ponctuent le film.

Les musiques qui composent la bande sonore de *Billy Elliot* sont d'origines très diverses, et il sera déjà utile d'appeler la classe à être attentive à ce caractère hétéroclite. On y trouve en effet des chansons rock avec rythmiques soutenus et guitares électriques, des extraits de musique symphonique (*Le Lac des cygnes*), et d'autres moments aux styles hybrides, qui évoquent plus directement les dynamiques courantes de la «musique de film», comme lors de la démonstration dansée de Billy face à son père [séq.10]. Tout l'enjeu, pour une bonne appréhension de ces choix musicaux, est de faire comprendre aux élèves que certaines de ces musiques ont été écrites spécialement pour le film par le compositeur Stephen Warbeck, mais que la plupart, et notamment les chansons, sont des morceaux préexistants. Le rôle de ces chansons n'est pas seulement de soutenir l'émotion des scènes: elles sont, à même hauteur que les décors ou les costumes, des éléments qui précisent le contexte historique du récit et donnent des indications sur les personnages

En s'aider de la liste des chansons du film, il sera possible de procéder à un premier repérage des titres les plus marquants (ce repérage est aussi esquisse dans la rubrique Découpage narratif). Les chansons sont empruntées à trois groupes de rock anglais très célèbres à leur époque: T. Rex, The Clash et The Jam, tous disparus aujourd'hui et certainement étrangers à la culture musicale de la plupart des élèves alors qu'ils constituent l'univers sonore du jeune Billy. Des recherches plus approfondies sur Internet permettront d'identifier les dates de formation de ces groupes et aussi celle de création des morceaux.

T. Rex, formé en 1967, est d'abord ancré dans le rock psychédélique anglais, avec une tendance expérimental, avant de muter au début des années 70 vers la musique plus pop du «glam rock» et connaître un énorme succès public qui les a parfois fait comparer aux Beatles. La chanson «*Ride a White Swan*», sortie en octobre 1970 et que l'on entend pendant le générique final de *Billy Elliot*, a marqué ce tournant. Leur album suivant, *Electric Warrior*, sorti en 1971, est justement celui dont on voit la pochette au début du film, après que Billy a sauté sur le morceau «*Cosmic Dancer*». Pourtant le récit se déroule en 1984: c'est pourquoi l'album appartient à Tony, le frère de Billy. On peut alors comprendre que Tony écoutait T. Rex lorsqu'il avait l'âge de son petit frère — et il continue d'ailleurs de danser sur leur musique, lors de la séquence où l'on entend «*I Love to Boogie*» (un morceau de 1977, année de dissolution du groupe). Mais c'est Billy qui va transformer l'amour pour la musique de T. Rex en un moteur plus profond.

On se rapproche du contexte historique du film avec le morceau «*London Calling*», de The Clash, sorti fin 1979, encore associé à Tony lors de sa tentative de fuir la police, puis avec «*Town called Malice*» de The Jam, sorti en 1982 et qui s'approche donc plus de la génération de Billy (le groupe s'est dissous en 1983). Toutefois, malgré les différences d'époques, c'est une même tra-



dition du rock alternatif anglais qui se perpétue de T. Rex à The Clash et The Jam, entre l'extravagance du glam et la violence du punk, et que le film choisit de mettre en avant plutôt que des solutions plus pop. Paradoxalement, la comédie musicale *Billy Elliot* effacera totalement cet aspect en confiant toute ses compositions à Elton John — une figure centrale de la pop anglaise, qui a travaillé avec T.Rex à ses débuts mais s'est vite éloigné du rock. Dans le film, la révolte est aussi ancrée dans la musique.

### ● Mettre les mots

L'autre aspect capital du choix des chansons qui ne sera pas d'emblée accessible aux élèves est l'adéquation très forte des textes aux situations du récit. C'est là que le film rejoint une nouvelle fois la comédie musicale, où les personnages commentent souvent leurs états ou leurs actions en les chantant. Ici, ce ne sont pas les personnages qui s'expriment, mais l'effet de commentaire reste équivalent, comme si toutes ces chansons importantes dans l'histoire du rock anglais avaient contenu en secret l'histoire de Billy.

Pour aborder cette dimension du film, il faudra choisir quelques morceaux et en traduire les paroles. Quatre chansons sont particulièrement frappantes, dès leurs titres: «*Cosmic Dancer*» de T. Rex, le «danseur cosmique», qui intervient sur la première scène [séq.1]; «*Children of the Revolution*» de T. Rex, «les enfants de la révolution», dont on entend un fragment lors d'une première colère de Billy, [séq.5]; «*London Calling*», «l'appel de Londres» puis «*Town Called Malice*», «une ville surnommée Méchanceté», tous les deux [séq.10]. Voici des extraits des paroles originales, que l'on trouvera par ailleurs facilement sur Internet:



#### «Cosmic Dancer»

*I was dancing when I was twelve  
I was dancing when I was aaah  
I danced myself right out the womb  
Is it strange to dance so soon  
I danced myself right out the womb*

#### «Children of the Revolution»

*Well you can bump and grind  
If it's good for your mind  
Well you can twist and shout  
Let it all hang out  
[refrain:]  
But you won't fool the children of the revolution  
No you won't fool the children of the revolution*

#### «London Calling»

*London calling to the faraway towns  
Now war is declared, and battle come down  
London calling to the underworld  
Come out of the cupboard, you boys and girls  
London calling, now don't look to us  
Phoney Beatlemania has bitten the dust  
London calling, see we ain't got no swing  
'Cept for the ring of that truncheon thing  
[refrain:]  
The ice age is coming, the sun's zooming in  
Meltdown expected, the wheat is growing thin  
Engines stop running, but I have no fear  
'Cause London is drowning, and I live by the river*

#### «Town Called Malice»

*Better stop dreaming of the quiet life,  
'cause it's the one we'll never know  
And quit running for that runaway bus  
'cause those rosy days are few  
And stop apologizing for the things you've never done  
'Cause time is short and life is cruel  
but it's up to us to change this town called Malice*

#### ● Changer le sens

On se rend vite compte, à la lecture de certaines paroles, que leur utilisation dans le film génère des ambiguïtés correspondant aux ambivalences relevées chez le personnage [cf. *Que devient Billy?*, p. 9]. Quel est en effet cet «enfant de la révolution» (entendre, de la grève des mineurs), témoin du plus punk des «appels de Londres», auquel il ne s'intéresse pourtant pas? Que fait-il, comme le lance la chanson de The Jam, pour «changer sa ville» pleine d'illusions perdues et de violences? Billy en vérité se contente de partir, et de changer d'univers musical. La manière dont le film fait se succéder, à la toute fin, le *Lac des cygnes* puis «Ride a White Swan» de T. Rex, sonne comme une nostalgie. Ou bien est-ce le signe que Billy n'oubliera jamais d'où il vient, la musique rock servant à désigner aussi bien son ancrage social et les racines politiques de son départ, que l'origine de son désir de danser? Car ce n'est pas la musique classique qui met d'abord Billy en mouvement, mais les sonorités du glam et du punk.

Un autre aspect ambivalent des chansons passe par la prééminence donnée au groupe T. Rex et à travers eux, au glam rock. Le glam, dont les figures les plus connues furent David Bowie, Lou Reed ou Roxy Music, se caractérisaient entre autres par l'extravagance scénique des artistes, qui empruntaient beaucoup aux cultures gay et queer, notamment à travers le goût du transformisme vestimentaire et du maquillage. Il suffira de montrer à la classe quelques photos de Marc Bolan, le chanteur et fondateur de T. Rex, pour faire comprendre ce qui sépare radicalement l'imaginaire de T. Rex du monde où évolue Billy. C'est bien sûr l'ambivalence sexuelle du jeune garçon qui est aussi pointée à travers Marc Bolan. Dans la dernière scène au théâtre, l'ami de Billy, Michael, amateur de déguisements féminins, a d'ailleurs une ressemblance physique frappante avec le chanteur. Les signes du rock alternatif et de son influence sur le récit se glissent ainsi dans les détails du film. ■



## Parallèle D'un Billy à l'autre

Relecture de *Billy Elliot* à travers l'un des films qui l'a influencé: *Kes*, de Ken Loach.

Comme on a tenté de le souligner au long de ce dossier, *Billy Elliot* opère un mélange habile et prudemment dosé entre la tradition du cinéma social anglais et les règles du divertissement, celles du récit d'initiation pour enfants et de la comédie musicale. C'est l'histoire d'une victoire individuelle — l'aboutissement de la volonté de l'enfant — au cœur d'une défaite historique — le recul et la disparition des ouvriers des mines. L'une des références majeures de *Billy Elliot*, *Kes* de Ken Loach (1969), œuvre clé dans l'histoire du cinéma anglais, procédaient différemment tout en possédant des éléments narratifs comparables, en premier lieu le prénom et l'âge de leurs jeunes protagonistes, qui s'appelle Billy Casper dans le film de Loach. Inviter les élèves à mettre face-à-face les deux films entiers ou quelques-unes de leurs séquences permettra de mieux révéler les choix d'écriture et de mise en scène de Stephen Daldry, et d'en esquisser une lecture critique.

### ● Croisements

*Kes* se déroule à Barnsley, une cité minière bien réelle du Yorkshire, au sud du comté de Durham et à environ 150 kilomètres de la ville d'Easington, où a été filmé *Billy Elliot*. Si le décor urbain est comparable, avec ses petites maisons ouvrières mitoyennes en brique rouge, l'horizon immédiat de la ville est différent. Easington se situe au bord de la mer, *Billy Elliot* en joue dans deux plans importants où l'espace oppressant de la cité sous contrôle policier semble brusquement s'ouvrir vers l'horizon. Barnsley se situe au milieu de la campagne, et c'est entre champs et sous-bois que le personnage de Loach va trouver ses manières d'échapper à la famille, à l'école et au poids d'un destin incertain — l'activité minière de Barnsley étant sur le déclin,

« [Le faucon] regardait autour de lui. Je voulais aller le reprendre, quand tout à coup, je l'ai vu voler. Il est arrivé comme un obus. En plein sur le gant ! J'étais si content que je ne savais que faire. »

• Billy Casper parlant de l'entraînement de son faucon à la classe dans *Kes*, de Ken Loach.

↓  
Comparez ce monologue avec celui à la fin de l'audition de *Billy Elliot*.

dans le récit de *Kes* comme dans la réalité de la ville à l'époque.

Comme Billy Elliot, Billy Casper vit dans une minuscule maison avec deux membres de sa famille: un grand frère, Jud, et leur mère. Cette fois, c'est le père qui est absent (il a quitté le domicile familial). Billy Casper ne partage pas seulement sa chambre avec Jud: il dort dans le même lit que lui. La relation avec le grand frère pourra être l'un des points forts de la comparaison entre les deux films, à partir de la première scène de *Kes* qui montre le réveil des personnages, au petit matin. Jud, comme Tony le grand frère de Billy Elliot, travaille à la mine et doit se lever à l'aube; comme Tony aussi, il est brutal avec son petit frère et ne considère pas autre chose, pour son avenir, que la mine. On constatera d'emblée l'économie de la mise en scène de Loach, qui donne ces informations en un seul long plan séquence dans la chambre, là où Daldry va à la fois plus vite mais avec plus de plans [cf. le début de la seq. 2]. La cruauté du grand frère de *Kes* est frappante, sous la lumière blafarde de l'ampoule qui éblouit Billy, et elle ne cessera d'augmenter là où celle de Tony disparaît progressivement dans *Billy Elliot*.

Comme son homonyme, c'est par hasard que Billy Casper trouve sa raison d'être à l'écart de la férocité familiale et du délabrement social. Un jour, en balade solitaire dans les champs, il aperçoit un jeune faucon nichant dans un mur en ruine et décide de le dresser — «Kes» est le nom qu'il donne à l'animal. La fauconnerie devient dans *Kes* l'équivale-

nt de la danse dans *Billy Elliot*. La passion de l'enfant le mène pareillement à voler un livre ([à partir de 00:18:50]; on pourra là encore comparer utilement les deux scènes), à apprendre des gestes (ceux nécessaires à l'appel et au nourrissage de l'oiseau), à nouer une relation forte avec un professeur impressionné par son engagement. Billy Casper est lui aussi un petit garçon a priori sans qualités qui révèle son obstination et sa volonté à travers une activité qui, tout à la fois, met en œuvre son émancipation et la métamorphose. Les virevoltes de la danse et les mouvements du faucon sauvent les deux enfants par des promesses d'envol — mais ça n'est peut-être que provisoire pour Billy Casper, dont l'animal finit par mourir, tué par son grand frère, alors que Billy Elliot parvient au bout de sa métamorphose.



## ● Cruauté

L'une des grandes différences entre les films de Loach et de Daldry tient à la violence dont Billy Casper est régulièrement la victime, faisant de lui une véritable figure d'*outsider*, un exclus dont le seul véritable ami est le faucon. Pourtant le rapace symbolise aussi la cruauté dont l'enfant est la cible, de la part de son grand frère comme de sa mère, de certains camarades de classe ou d'un professeur de sport grotesque, à la fin d'une longue séquence de football devenue un morceau d'anthologie du cinéma anglais [à partir de 00:38:15]. Billy Elliot, à l'inverse, semble peu effrayé par le rejet qu'il pourrait affronter en se mettant à danser dans la classe de Mme Wilkinson et, à part dans la première séquence de boxe, il doit surtout essuyer l'incompréhension de son père et de son frère. Paradoxalement, la description de l'exclusion sociale est donc inversement proportionnelle aux mouvements d'émancipation des deux enfants, ce qui pourra apparaître comme une relative facilité du scénario de *Billy Elliot* et un acharnement de celui de *Kes*. Qu'en pense la classe ? Est-ce que le film de Daldry ne manque pas de scènes montrant plus longuement Billy à l'école ou face à d'autres garçons de son âge, dans la gestion ou l'aveu de son secret ?

Il est symptomatique, de ce point de vue, qu'une scène comparable des deux films se déroule dans des contextes radicalement différents. Il s'agit dans les deux cas, et pour la seule fois du récit, de laisser l'enfant s'exprimer sur sa passion, avec ses propres mots, face à un auditoire d'abord sceptique, puis rapidement subjugué par la profondeur de ses sentiments. Dans *Kes*, c'est à la classe que Billy s'adresse, à l'occasion d'un exercice qui devient un long monologue [à partir de 01:06:35]. Dans *Billy Elliot*, la situation se déroule face au jury du Royal Ballet [séq. 12]. Dans le premier cas, l'enfant conquiert ses camarades, toutes origines sociales confondues, et prouve ainsi sa capacité à partager un moment avec ceux qui le maltraitent ; dans le second, il conquiert des représentants de l'élite culturelle londonienne et prouve ainsi sa capacité à changer le monde. Qu'est-ce que l'on ressent face aux personnages, à la fin de ces deux monologues ? Dans *Kes*, on a oublié l'exercice et la compétition inhérente à l'école ; mais dans *Billy Elliot*, même si le monologue est émouvant, ne se demande-t-on pas surtout s'il a convaincu le jury ?

## ● Mise en scène

Pourquoi oublie-t-on progressivement le contexte de l'exercice, dans cette séquence de *Kes* ? La réponse est simple et fonde la méthode de Loach dans ce film : c'est la durée accordée à la situation et à la présence de Billy Casper qui transforme nos attentes de spectateurs, métamorphosant lentement la crainte de la punition en écoute attentive de son histoire. La scène se poursuit avec peu de contrechamps sur le professeur et de multiples plans sur les autres élèves curieux et tranquilles. Toutes les autres tensions du récit semblent s'évaporer, pour un moment de grâce. À l'inverse, on voit comment la mise en scène de Daldry maintient le monologue de Billy Elliot dans un entre deux, sur un seul axe de champ-contrechamp, avec son père qui attend à la porte, flou au fond de l'image, et les raccords sur les jurés aux expressions indéchiffrables. C'est aussi un moment de grâce, mais comme volé à la cavalcade des enjeux du récit.

L'autre différence importante dans les mises en scène des deux films tient à l'objet du désir des deux enfants. *Billy Elliot* veut danser, c'est donc son propre corps qu'il doit mettre en scène, sans se voir sinon dans le petit miroir de sa salle de bains, tandis que le faucon de *Kes* est autant regarder par l'enfant que par nous-mêmes. Les plans qui montrent le faucon en plein vol ont cette qualité de liberté, elle aussi débarrassée de tout jugement de valeur, que l'on relevait dans la séquence du monologue. On se demande rarement si un oiseau vole bien ou mal, alors que, au-delà de l'euphorie joueuse qu'il procure, on ne cesse de se demander si *Billy Elliot* est vraiment fait pour la danse. L'intelligence de Daldry est alors de laisser faire dans plusieurs séquences l'anarchie des mouvements du garçon, à travers le naturel maladroit de l'acteur Jamie Bell. S'il n'est pas tout de suite une bête de scène, *Billy Elliot* est bien lui aussi un petit animal. ■

# Acteur

## Jeune premier

Billy Elliot et son jeune acteur, Jamie Bell, n'ont-ils pas en partie la même histoire ?

La comédie musicale *Billy Elliot* s'achève avec une scène étrange, qui vient en supplément du récit comme un numéro en plus, un bonus spectaculaire qu'il sera possible de montrer en classe. Alors que Billy a été joué par un seul acteur durant la pièce, ce sont soudain une vingtaine d'enfants arborant des tee-shirts avec l'inscription « Billy » qui déboulent sur scène et dansent tous avec autant de virtuosité. Le message est clair : s'il n'y a qu'un seul héros, c'est pour les nécessités de la narration, mais en vérité le rêve et le talent du personnage sont amplement partagés. Billy est légion. *Billy Elliot*, le film et la comédie musicale, sont aussi contemporains des émissions de télévision qui promettent à chacun un destin de star et des castings sauvages qui révèlent de jeunes inconnus. À ce titre l'histoire de l'acteur qui incarne Billy, Jamie Bell, ressemble à une mise en abyme de celle de son personnage. Mais Jamie Bell n'aura été en quelque sorte que le « premier Billy ».

Stephen Daldry a expliqué qu'il avait des exigences précises pour l'acteur, qui ont failli bloquer la production faute de la bonne trouvaille : il devait avoir l'âge du personnage, venir de la même région que lui pour en respecter l'accent, posséder quelques bases de danse et de comédie. Il fallait aussi s'assurer, comme dans le film, du soutien des parents<sup>1</sup>. Avec ce cahier des charges, l'équipe du casting a vu près de 2000 enfants durant plusieurs mois - Jamie Bell, âgé de 13 ans à l'époque, ne passant pas moins de sept auditions avant que Daldry ne soit sûr de son choix. Bell n'avait jamais fait de cinéma, mais sa performance et le succès du film l'ont ensuite poussé vers une carrière internationale : on l'a vu dans *King Kong* de Peter Jackson (2005), il a joué Tintin dans le film de Steven Spielberg (2011), il a eu des rôles dans *Snowpiercer* de Bong Joon-ho (2013), *Nymphomaniac* de Lars Von Trier (2013) ou *Les Quatre Fantastiques* de Josh Trank (2015).

Le jeu de Bell dans *Billy Elliot* est incroyablement complet, autant physique dans les scènes de danse ou de course, que concentré sur l'expression d'émotions complexes, par exemple lors de la dispute avec Mme Wilkinson [séq. 8] ou lors de son monologue à la fin de l'audition [séq. 12]. Il apporte à Billy deux grands traits qui pourraient être des défauts de jeu, mais que Stephen Daldry a su exploiter. Tout en étant dans les figures et les dynamiques de la danse, Bell conserve une forme de maladresse corporelle, une manière de ne pas être dans la perfection du geste, où l'on perçoit constamment la précipitation du désir du personnage en même temps qu'une sorte de sauvagerie irréductible - même dans la première scène où il est censé jongler avec la cuisine à faire, tout est un peu hésitant. Il a aussi une manière de très vite se renfrogner, froncer les sourcils et lancer des regards sévères ou mécontents, qui ponctue de nombreuses scènes et contre laquelle on perçoit qu'il doit lutter pour laisser le visage s'éclaircir et s'apaiser (voir son angélisme forcé lors de la lecture de la lettre de sa mère, [séq. 7]). L'enfant combatif est aussi combattu de l'intérieur, et c'est cette agitation généralisée qui se rend pleinement visible dans la belle scène où il danse jusqu'à s'écrouler contre la palissade, mi-danseur de claquette, mi-clown triste et burlesque. ■



Jumper de Doug Liman, 2008  
© 20th Century Fox corporation

1 Cf. « Stephen Daldry Dances to Success with Billy Elliot », entretien avec Stephen Daldry par Andy Bailey, *IndieWire*, 17 octobre 2000 : [indiewire.com/2000/10/interview-stephen-daldry-dances-to-success-with-billy-elliot-81337](http://indiewire.com/2000/10/interview-stephen-daldry-dances-to-success-with-billy-elliot-81337)

### ● Qu'est-ce qu'un raccord dans le mouvement ? (2)

Parmi les productions américaines auxquelles Jamie Bell a collaboré dans la suite de sa carrière, il y en a une qui entretient un lien à la fois lointain et singulier avec *Billy Elliot*. *Jumper* (Doug Liman, 2008) met en scène un personnage capable de se téléporter instantanément à n'importe quel point du globe, ce qui entraîne de fascinantes continuités d'actions dans des décors différents : un mouvement qui commence d'un côté d'un mur et s'achève de l'autre côté, une course qui débute entre des immeubles à New York et se poursuit sur des pyramides en Égypte. C'est évidemment la magie du raccord dans le mouvement qui opère ici à plein régime. Dans ce film, Jamie Bell n'a pas le rôle principal mais joue l'un des «jumpers» («sauteurs» : on pense déjà au générique de *Billy Elliot*). On retrouve l'énergie, la rapidité et la malice de son premier rôle, mais la danse semble avoir disparu en tant que telle. Est-ce que *Jumper* n'utilise pas pourtant un mélange d'esquisses chorégraphiques et de maladresses, de virevoltes et de chutes, proche de *Billy Elliot*? Dans le film de Stephen Daldry, Jamie Bell ne fait-il pas déjà le lien entre mouvements dansés et mouvements de films d'action (voir, comme on le relevait plus haut, le rapport entre sa course dansée et celle où son frère tente d'échapper à la police)?

## FILMOGRAPHIE

### Édition du film

Stephen Daldry, *Billy Elliot*, DVD, Studiocanal, 2001; Blu-ray, Studiocanal, 2015.

Stephen Daldry, *Billy Elliot, la comédie musicale*, DVD, Universal Pictures, 2014.

### Autres films cités dans le dossier

Peter Cattaneo, *The Full Monty*, DVD, 20th Century Fox, 2000.

Mark Herman, *Les Virtuoses*, DVD, Paramount, 2003.

Gene Kelly et Stanley Donen, *It's Always Fair Weather*, DVD zone 1 (il n'existe pas d'édition française), Warner Home Video, 2006.

Doug Liman, *Jumper*, DVD, 20th Century Fox, 2008.

Ken Loach, *Kes*, DVD, Les Films du Paradoxe, 2009.

Alan Parker, *Fame*, DVD, Warner Bros., 2003.

Mark Sandrich, *Le Danseur du dessus*, DVD, Éditions Montparnasse, 2005.

Steven Spielberg, *Cheval de guerre*, DVD, Disney, 2012.

Robert Wise et Jerome Robbins, *West Side Story*, DVD, MGM, 2000.

### Sur le web

Mike Figgis, *The Battle of Orgreave*, 2001.

## BIBLIOGRAPHIE

- Melvin Burgess, *Billy Elliot*, Gallimard Jeunesse, 2001.
- Marc Lemonier, *Billy Elliot. Le livre du tournage*, Les Presses de la Cité, 2006 (accompagné d'un DVD du film).
- A. J. Cronin, *Sous le regard des étoiles*, Le Livre de poche, 2002.
- Michel Chion, *La comédie musicale*, Cahiers du cinéma, 2003.

## DISCOGRAPHIE

- *Billy Elliot. Music from the original motion picture soundtrack*, CD, Polydor, 2001.
- Elton John, *Billy Elliot. The Musical*, CD, Mis, 2002.
- T. Rex, *T. Rex (1970)*, CD, Universal Music, 2014.
- T. Rex, *Electric Warrior (1971)*, CD, Universal Music, 2012.
- T. Rex, *Dandy in the Underworld (1977)*, CD, Edsel, 2009.
- The Clash, *London Calling (1979)*, CD, Sony Music, 2013.

- The Jam, *The Gift* (1982), CD, Polydor, 2001.

## SITES INTERNET

Trente images extraites de *Step by Step* de la photographe Sirkka-Liisa Konttinen:  
[↳ amber-online.com/  
collection/step-by-step](http://amber-online.com/collection/step-by-step)

Un dossier complet sur *Billy Elliot* avec d'autres pistes de travail, sur le site Transmettre le cinéma:  
[↳ transmettrelecinema.com/  
film/billy-elliot](http://transmettrelecinema.com/film/billy-elliot)

L'épais dossier de presse de la comédie musicale *Billy Elliot*:  
[↳ issuu.com/jimagine.com/  
docs/dossier\\_de\\_presse\\_  
web\\_242c8417dfe2b1](http://issuu.com/jimagine.com/docs/dossier_de_presse_web_242c8417dfe2b1)

### Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.  
[↳ transmettrelecinema.com](http://transmettrelecinema.com)

### CNC

Tous les dossiers du programme Collège au Cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.  
[↳ cnc.fr/web/fr/dossiers-  
pedagogiques](http://cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques)

## DANSER SUR LES MINES

1984 : à Everington, sur la côte nord-est de l'Angleterre, les mineurs se préparent à une grève longue et violente. Billy Elliot, 11 ans, n'y comprend pas grand-chose. Tandis que son père et son frère participent aux piquets de grève, Billy s'adonne en secret à une nouvelle passion : les cours de danse classique de M<sup>me</sup> Wilkinson. Il est doué, et malgré le refus d'abord catégorique de son père, M<sup>me</sup> Wilkinson le pousse à aller plus loin, jusqu'à l'audition du prestigieux Royal Ballet de Londres.

Fable vive sur l'émancipation sociale, familiale et sexuelle d'un jeune garçon en même temps qu'évocation brutale des grèves de 1984 qui bouleversèrent le paysage industriel anglais, *Billy Elliot* réussit à concilier la singularité d'un parcours et un arrière-fond historique brûlant, tout en ménageant ses spectateurs.

Grand succès populaire du début des années 2000, le film tient l'équilibre entre la tradition du cinéma social anglais et des esquisses de comédie musicale, portées par l'énergie du jeune acteur Jamie Bell et une bande sonore en forme de chœur rock.



AVEC LE SOUTIEN  
DE VOTRE  
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS  
DU  
CINÉMA