



Fiche technique	1
Avant le film	2
Une question de titres	
Affiche	3
Tir au canard	
Réalisateur	4
L'embarrassant Mr McCarey	
Genre	5
Comique et vérité	
Acteur	6
Charles Laughton, le démon sous le valet	
Découpage narratif	8
Personnage	9
Le sacre d'un homme	
Mise en scène	10
Aux confins de la comédie	
Moments	12
Arrêts sur valet	
Séquence	14
Lincoln à Red Gap	
DétourS	16
Comment peut-on être valet ?	
Acteurs	18
La gloire des seconds rôles	
Parallèle	20
Frank Capra et la comédie populiste	

● 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*, *Kaiiro*, *Pickpocket*, *Tous les autres s'appellent Ali*, *L'Étrange Affaire Angélica* ou *Sans toit ni loi*. Pour Collège au cinéma, il est l'auteur du dossier sur *Billy Elliot*.

● Rédacteurs en chef

Joachim Lepastier est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis 2009, et enseigne dans des écoles d'architecture et de cinéma. Il a également rédigé les documents pédagogiques sur les films *L'Exercice de l'État de Pierre Schoeller*, *De battre, mon cœur s'est arrêté* de Jacques Audiard, *Une Séparation* d'Ashgar Farhadi, *Blow Out* de Brian De Palma (tous ces titres pour Lycéens et apprentis au cinéma) et *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin, pour Collège au cinéma.

Fiche technique

● Générique

**L'EXTRAVAGANT
MR RUGGLES
(RUGGLES OF RED GAP)**
États-Unis | 1935 | 1h 30

Réalisation

Leo McCarey

Scénario

Walter DeLeon, Harlan Thompson et Humphrey Pearson, d'après le roman d'Harry Leon Wilson,
Ruggles of Red Gap (1915)

Image

Alfred Gilks

Montage

Edward Dmytryk

Décors

Hans Dreier, Robert Odell

Costumes

Travis Banton

Musique

Heinz Roemheld

Production

Paramount

Distributeur

Swashbuckler films

Format

1.37, 35 mm, noir et blanc

Sortie

8 mars 1935 (États-Unis)
18 juin 1936 (France)
20 mai 2015 (reprise France)

Le film fait partie depuis 2014 des œuvres préservées dans le cadre du National Film Registry de la bibliothèque du Congrès des États-Unis.

Interprétation

Charles Laughton

Marmaduke Ruggles

Charles Ruggles

Egbert Floud

Mary Boland

Effie Floud

ZaSu Pitts

Prunella Judson

Roland Young

George, comte de Burnstead

Leila Hyams

Nell Kenner

Lucien Littlefield

Charles Belknap-Jackson

Maude Eburne

Ma Pettingill

James Burke

Jeff Tuttle



● Synopsis

Paris, 1908. Le valet Marmaduke Ruggles réveille le comte de Burnstead, qui a passé la soirée de la veille à jouer au poker avec Effie et Egbert Floud, un couple d'Américains de Red Gap, une ville de l'État de Washington. L'enjeu était Ruggles lui-même, et le comte a perdu : le valet va donc passer à leur service. Il se fait une idée terrifiante de l'Amérique et ses nouveaux patrons sont loin des canons aristocratiques. Effie est une matrone qui se rêve en mondaine chic ; Egbert, un campagnard bourru qui se moque des ambitions de sa femme tout en faisant semblant de lui obéir. Effie veut le rhabiller de pied en cap à la mode parisienne, mais dès qu'elle a le dos tourné, Egbert emmène Ruggles, qu'il appelle « colonel », dans une folle soirée avec un autre habitant de Red Gap. Le valet, d'abord raide et attaché à l'étiquette du service malgré les protestations d'Egbert pour qui « *tous les hommes ont été créés égaux* », finit ivre lui aussi, au scandale d'Effie. Ils partent bientôt pour Red Gap, où les accueillent la sympathique Ma Pettingill (la mère d'Effie) et le couple Belknap-Jackson, qui espère comme Effie imposer une société mondaine dans leur bourgade. Egbert attire Ruggles dans une fête populaire chez la chanteuse Nell Kenner, où un quiproquo fait croire au journaliste local et à Prunella, une cuisinière qu'il emmène danser, que le valet est vraiment colonel. Ruggles rend à Belknap-Jackson un coup de pied autoritaire que celui-ci lui avait donné. Alors que la fausse nouvelle de la présence du « colonel » se répand dans Red Gap, Effie joue le jeu, constatant le succès social que lui apporte ce malentendu. À peine Ruggles a-t-il commencé à en profiter pour courtiser Prunella et s'instruire dans la bibliothèque des Floud, que Belknap-Jackson lui signifie son renvoi. En chemin vers la gare, il s'arrête au saloon où Egbert le soutient et veut le rétablir dans ses fonctions. Mais Ruggles ne désire plus être valet : embrassant le rêve américain de l'égalité et du « nouveau départ », et après avoir déclamé le discours d'Abraham Lincoln à Gettysburg face à une assemblée de cowboys stupéfaits, il annonce son projet d'ouvrir un restaurant à Red Gap avec Prunella, l'Anglo-American Grill. Si bien que, lorsque le comte de Burnstead fait le voyage pour le reprendre à son service, Ruggles refuse. Le soir de l'ouverture de l'Anglo-American Grill, tout Red Gap est là, ainsi que le comte qui s'est fiancé avec Nell Kenner. Ruggles éjecte l'odieux Belknap-Jackson d'un nouveau coup de pied, et la salle lui chante un « *Jollygood Fellow* » qui le fait pleurer, avant qu'Egbert le pousse en cuisine profiter de ce moment avec Prunella. ■

Avant le film

Une question de titres

Entre les titres du film et les titres de noblesse, premières intuitions à partir de quelques mots.

Le titre français, *L'Extravagant Mr Ruggles*, est une adaptation libre de l'original américain, *Ruggles of Red Gap*. Avant la projection, les élèves pourront s'interroger sur les raisons de ce changement et y déceler des détails significatifs. *Ruggles of Red Gap* est le titre original d'un roman à succès de l'écrivain, dramaturge et scénariste américain Harry Leon Wilson (1867-1939), publié en 1915 après être apparu en feuilleton dans le célèbre bimestriel *The Saturday Evening Post*. Le film de Leo McCarey en était la troisième adaptation au cinéma, après celles, muettes, de Lawrence C. Windom (1918) et de James Cruze (1923). Le roman donna aussi lieu à une comédie musicale scénique en 1915, et à une autre pour la télévision, en 1957. Ces versions, inédites en France, conservèrent aux États-Unis le titre du roman : seule une autre adaptation cinématographique de 1950 en changea à cause de son éloignement manifeste du récit de Wilson (*Fancy Pants*, de George Marshall, parfois mentionné sous le titre français *Propre à rien*).

Traduit littéralement, le titre devrait être : *Ruggles de Red Gap*, ou bien en allant plus loin, *Ruggles de Trou Rouge*. Cela n'aurait sans doute pas le même effet sur le public français que sur le public anglophone. La forme anglaise parodie les titres de noblesse, les patronymes composés d'un nom de famille et, souvent, d'un nom de lieu, en accolant le typiquement britannique «Ruggles» à l'imaginaire «Red Gap». Dans le film, le maître du valet est d'ailleurs lui-même «Earl of Burnstead», c'est-à-dire «comte de Burnstead». «Red Gap» évoque à la fois les grands espaces (le mot «gap» est parfois utilisé en géographie ou en géologie pour désigner des failles ou des vallées), un «trou perdu», et la violence de la couleur rouge, évoquant la boue ou le sang : dans la dernière comédie de McCarey, *La Brune brûlante*, le personnage principal interprété par Paul Newman rêve justement d'un western intitulé *Red Dust*. «Red Gap» est donc



Affiche française de *L'Extravagant Mr Ruggles* avec un titre différent, 1935 © Paramount Pictures

un condensé ironique de western, dont le nom était d'autant plus efficace auprès des spectateurs américains de l'époque que Wilson en avait fait le lieu fictif de deux autres romans populaires, *Someewhere in Red Gap* (1916) et *Ma Pettengil* (1919). La faille de «gap» peut aussi renvoyer à l'écart entre Europe et Amérique qui sous-tend le film, et que Ruggles va résorber en devenant une synthèse des deux cultures finalement symbolisée dans le nom de son restaurant, le «Anglo-American Grill». Le trait d'union sert à combler le trou.

● Noblesse oblige

Au faux patronyme associant l'aristocratie de la forme, la consonance britannique et l'imaginaire caricaturé du Far West, les distributeurs français ont préféré un titre plus direct où l'acronyme de «mister», qui connote une certaine dignité du personnage, entre en contraste avec l'adjectif «extravagant», qui connote la comédie. Réalisé un an après le film de McCarey, *Mr Deeds Goes to Town* de Frank Capra sortira en France sous le titre *L'Extravagant Mr Deeds*, sans doute parce que les distributeurs reconnaissent d'un film à l'autre des similitudes [cf. Parallèle, p. 20] qui s'étendent plus largement à tout un pan de la comédie américaine des années 1930 — d'où quelques traductions de titres empruntant alors des compositions comparables, comme *L'Impossible Monsieur Bébé* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938), *Miss Manton est folle* (*The Mad Miss Manton*, Leigh Jason, 1938), *L'Étonnant M. Williams* (*The Amazing Mr Williams*, Alexander Hall, 1939) ou *Monsieur Wilson perd la tête* (*I Love You Again*, W. S. Van Dyke, 1940).

Ruggles of Red Gap a un autre titre français, *L'Admirable Mr Ruggles*, qui double en quelque sorte l'accent mis sur la dignité du protagoniste. Les élèves pourront parcourir les traductions proposées dans d'autres pays pour constater que les deux directions (celle de «l'extravagant» et celle de «l'admirable») ont été prises à égalité. Cela raconte déjà une caractéristique profonde du film : le caractère indéterminé de sa tonalité, qui mêle le comique de l'action au sérieux de la morale. *Ruggles of Red Gap* s'intitule ainsi *Son Altesse le Valet* en Autriche, *Noblesse oblige* en Espagne ou en Argentine, *Le Dernier Esclave* au Portugal, *Allons en Amérique* au Brésil ou *Un Valet au Far West* en Suède. ■

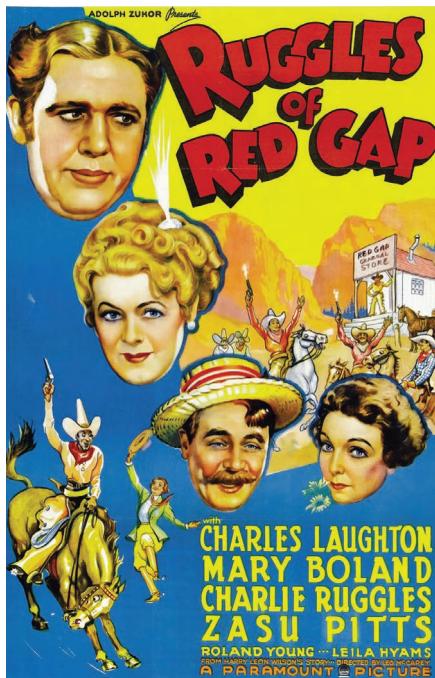


Document d'exploitation de *Ruggles of Red Gap* de James Cruze, 1923
© Paramount Pictures

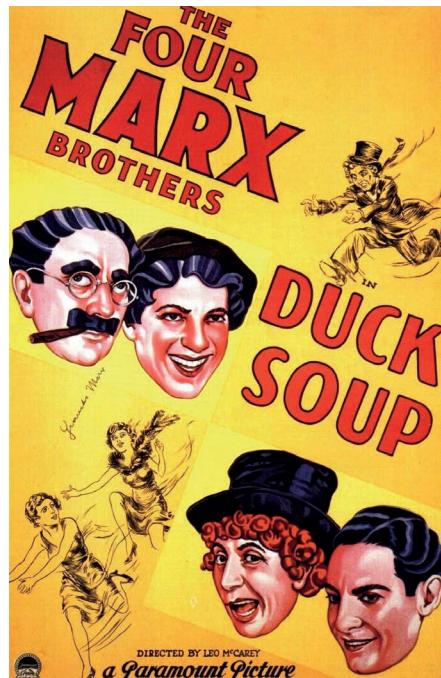
Affiche Tir au canard

Comment interpréter la guirlande de têtes qui structure l'affiche du film ?

Un bref sketch vidéo du site web Funny or Die (site créé en 2006 par le grand comique américain Will Ferrell; la consultation est libre mais en version originale non sous-titrée), intitulé *Movie Posters Floating Heads* (Ryan Perez, 2008), se moque, sous la forme d'un faux entretien avec un graphiste, de la tendance à utiliser des « grosses têtes flottantes » pour la conception de n'importe quelle affiche. L'une des singularités de l'affiche originale américaine de *L'Extravagant Mr Ruggles* est sans doute de porter cette tendance à une extrémité manifeste. On y voit quatre têtes sans cou, de tailles légèrement décroissantes de gauche à droite et de haut en bas, former une ligne à angle droit qui coupe la composition en une moitié bleue et une moitié jaune. Sur le fond jaune, un paysage de western avec quelques cowboys à cheval et sur le porche d'une « épicerie de Red Gap »; sur le fond bleu abstrait, un autre cowboy à cheval avec une jeune femme. Tandis que ces miniatures sont représentées dans une action collective (elles célèbrent joyeusement quelque chose, en tirant en l'air ou en soulevant un chapeau), les têtes flottantes n'interagissent pas les unes avec les autres. Elles s'offrent à la manière de portraits autonomes, comme des figures de carte à jouer, des masques à découper ou des



Affiche américaine de *L'Extravagant Mr Ruggles*, 1935 © Paramount Pictures



Affiche américaine de *La Soupe au Canard* de Leo McCarey, 1933 © Paramount Pictures

poupées de fête foraine prêtes à un « tir au canard » — à moins que l'on ne voit dans cette autonomie une allusion malicieuse à la monumentalité solennelle des quatre effigies de pierre du Mont Rushmore, Abraham Lincoln ayant un rôle symbolique important dans le cours du film.

Généralement, les affiches organisent entre les visages des circulations des regards ou des différences d'expression qui donnent quelques indications sur les relations et les hiérarchies entre les personnages. Ici, le voisinage neutre des têtes agit plutôt comme une illustration des noms des acteurs donnés, dans le même ordre, en bas de la composition, tout en fournissant une image précieuse du principe égalitariste auquel Marmaduke Ruggles va progressivement se rallier. S'il n'y a pas de rapport visible a priori entre les quatre têtes de l'affiche, c'est bien parce que la morale du récit va porter le spectateur à accueillir chaque personnage avec la même importance. En ce sens, l'affiche offre un équivalent de la série de gros plans qui conclue le film, lorsque tous chantent en l'honneur de Ruggles dans son restaurant, une fois que les conflits, les quiproquos, les préjugés culturels et les rapports de classe semblent avoir été dépassés. N'est-ce pas cette égalité que célèbrent les figurines anonymes (elles ne renvoient à aucun personnage précis du film) ?

À la confluence de ces deux fonctions — montrer les visages des acteurs; illustrer l'égalitarisme —, l'affiche précise aussi le caractère comique du film. Le graphisme « cartoonesque » du titre, les faces rubicondes avec leurs caractérisations individuelles, le sourire ouvert d'Egbert Floud portant un canotier saugrenu, la joie des petits cowboys annoncent une atmosphère drolatique. Mais plus fondamentalement, l'espèce d'équivalence des têtes indique une comédie où chaque acteur aura sa part, comme dans un groupe solidaire. La ressemblance de l'affiche avec celle de *Soupe au canard*, réalisé par Leo McCarey deux ans auparavant (*Duck Soup*, 1933), prend ainsi tout son sens. Les visages flottants des quatre personnages renvoient à ceux des quatre Marx Brothers comme un collectif comique à un autre. C'était un défi lancé à l'image du « grand acteur solitaire » Charles Laughton [cf. *Acteur*, p. 6], autant que la promesse d'une mécanique humoristique où chacun intervient à même hauteur. ■

● Duos de têtes

Pour appuyer la particularité de l'affiche américaine de *L'Extravagant Mr Ruggles*, on demandera aux élèves de la comparer à d'autres de la même époque et du même genre, la comédie, et plus particulièrement la comédie dite « loufoque » ou « screwball », même si le film ne s'y affilie que très partiellement [cf. *Genre*, p. 5]. La liste de titres proposée p. 2 peut servir de point de départ, et pour harmoniser les résultats, la recherche des affiches originales peut être menée sur le site IMDb. La comparaison amène à préciser deux remarques faites plus haut. On constate d'abord le caractère systématique des « têtes flottantes » et l'aspect explicite de leurs rapports. L'affiche de *Miss Stanton est folle* enserre un large visage de Barbara Stanwyck entre deux profils minuscules d'hommes qui la regardent en rivaux. Celle de *L'Impossible Monsieur Bébé* dédouble ses protagonistes, en visages et en pieds, pour juxtaposer la normalité en noir et blanc des portraits et l'excentricité en couleurs d'une situation. L'autre constat est la prédominance des couples, par opposition au groupe de *Ruggles*. La hiérarchie des tailles (*Monsieur Wilson perd la tête*) ou les jeux de composition (les cercles encastrés de l'affiche de *L'Étonnant Mr Williams*) sont, là aussi, éloquents. Les protagonistes sont d'emblée inscrits dans des actions et des rapports duels, là où l'affiche de *Ruggles* se contente de poser l'humour parodique de son titre et l'alignement des visages détachés de l'ambiance du fond.

Réalisateur

L'embarrassant Mr McCarey

L'Extravagant Mr Ruggles est un film charnière dans la sinueuse carrière de Leo McCarey.

Né en Californie en 1898, Leo McCarey a gravi un à un les échelons d'Hollywood, comme beaucoup de ses pairs de l'époque. Il rentre au studio Universal en 1919 comme assistant du cinéaste Tod Browning (qui signera le célèbrissime *Freaks* en 1932), puis travaille de 1923 à 1929 aux studios Hal Roach, spécialisé dans les courts métrages burlesques (les «*slapsticks*»), où il collabore aux films de l'acteur comique Charley Chase avant d'être l'un des inventeurs du duo Laurel et Hardy. Dans la riche liste de titres auxquels il participe durant cette période, aux génériques desquels il est souvent mentionné comme «réalisateur superviseur» (*supervising director*), il est difficile de démêler ceux où il fut «gagman», scénariste ou producteur exécutif (sinon les trois à la fois), et ceux qu'il dirigea entièrement. Cette activité l'amène à réaliser en 1931, au début du cinéma sonore, son premier long métrage, le mélodrame musical *Indiscret*, avec Gloria Swanson. Si McCarey l'a plus tard répudié, on y perçoit son goût pour les mélanges de tonalités, partagé entre le sérieux des sentiments, la légèreté des dialogues et la présence des chansons — une constante de sa filmographie, McCarey ayant toujours dit qu'il était, «de cœur, un musicien»¹.

● Grands acteurs et petits personnages

Outre l'humour, McCarey conservera jusqu'au début des années 1950 deux traits de son passage par le burlesque: l'amour des acteurs (un *slapstick* se construit toujours à partir des prouesses physiques des comédiens), et une tendance à l'improvisation qui jure dans le contexte des studios mais lui permet de conserver un contrôle paradoxal sur ses projets et fait partie de son image «d'auteur». *La Soupe au canard*, avec les Marx Brothers (1933), *Belle of the Nineties*, avec Mae West (1934) puis *Poker Party* (1934), avec une pléiade de comiques et une savoureuse séquence de billard improvisée par le génial W.C. Fields, sont trois comédies joyeusement déstructurées qui valent d'abord pour les libertés laissées à leurs interprètes. *L'Extravagant Mr Ruggles* surgit au bout de cette période comme le film le plus maîtrisé et cohérent de McCarey. On y retrouve des comédiens de *Poker Party* ou la tendance aux «punchlines» de *La Soupe au canard*, mais la confrontation avec un acteur à contre-emploi (Charles Laughton), la profondeur du thème et la diversité des émotions introduisent au «burlesque des sentiments» qui va devenir la marque du cinéaste.

Ce qui apparaît aussi dans *Ruggles* est le penchant de McCarey pour les personnages inconscients jusqu'au ridicule, les situations délicates, les quiproquos qui seraient tragiques s'ils n'étaient en même temps grotesques. Traité sur le mode de la comédie loufoque («*screwball comedy*») dans le classique *Cette sacrée vérité* (1937, pour lequel il remporte l'Oscar du meilleur réalisateur), qui offre à Cary Grant son premier grand rôle comique, ou dans *Lune de miel mouvementée* (1942), cette manière se retrouve dans des mélodrames comme le surestimé *Place aux jeunes* (1937) ou le beau *Elle et lui* (1939). Il a parfois été relevé que McCarey aime les situations embarrassantes, à un croisement bizarre entre tendresse naïve, méchanceté ironique et malaise — *Imagine my embarrassment* est d'ailleurs le titre de l'un de ses courts avec Charley Chase (1928). Jean Renoir aurait dit de McCarey qu'il comprenait mieux les hommes «que qui-conque à Hollywood», mais cet humanisme n'allait pas sans une forte dose de désenchantement caustique. L'embarras est un sentiment propre au burlesque (celui des situations fâcheuses, des corps empêchés, moqués, salis) que McCarey reformule sous des formes douces amères, dans d'autres

types de comédie ou au profit de la réflexion morale, comme avec les vieux parents logés chez leurs enfants indignes de *Place aux jeunes*, ou le bon Samaritain gentiment abusé de *Ce bon vieux Sam* (1948).

● Fausses notes

S'il a incontestablement réalisé ses meilleurs films dans la courte période allant de *La Soupe au canard* à la première version de *Elle et lui*, McCarey connaît un gigantesque succès public après-guerre avec deux comédies inégales donnant au chanteur et acteur Bing Crosby le rôle d'un prêtre progressiste (*La Route semée d'étoiles*, 1944, qui lui vaut son deuxième Oscar de meilleur réalisateur, et sa suite, *Les Cloches de Sainte-Marie*, 1945), où le mélange des tonalités atteint son comble. Après cela, sa carrière s'égare. Fervent catholique et anticomuniste, il illustre et soutient de manière radicale la «chasse aux sorcières» de McCarthy avec un drame politico-familial, *My Son John* (1952), avant de revenir à la grandeur de ses années 1930 en refaisant en Scope et en couleurs *Elle et lui* (1957), avec Cary Grant et Deborah Kerr à la place de Charles Boyer et Irene Dunne. *La Brune brûlante* est son ultime tentative de comédie, la fresque idéologique *Une histoire de Chine*achevant sa filmographie sur une fausse note typique d'un cinéaste chez qui l'embarras passait des deux côtés de l'écran. ■

Filmographie sélective

1931 *Indiscret (Indiscret)* — **1933** *La Soupe au canard (Duck Soup)* — **1934** *Poker Party (Six of a Kind)* — **1934** *Ce n'est pas un péché (Belle of the Nineties)* — **1935** *L'Extravagant Mr Ruggles (Ruggles of Red Gap)* — **1936** *Soupe au lait (The Milky Way)* — **1937** *Place aux jeunes (Make Way for Tomorrow)* — **1937** *Cette sacrée vérité (The Awful Truth)* — **1939** *Elle et lui (Love Affair)* **1942** *Lune de miel mouvementée (Once Upon a Honeymoon)* — **1944** *La Route semée d'étoiles (Going My Way)* — **1955** *Les Cloches de Sainte-Marie (The Bells of St. Mary's)* — **1948** *Ce bon vieux Sam (Good Sam)* — **1952** *My Son John* — **1957** *Elle et lui (An Affair to Remember)* — **1958** *La Brune brûlante (Rally' Round the Flag, Boys!)* — **1962** *Une histoire de Chine (Satan Never Sleeps)*



¹ Cf. «Leo et les aléas. Entretien avec Leo McCarey par Serge Daney et Jean-Louis Noames [Louis Skorecki]», *Cahiers du cinéma* n°163, février 1962, p.17.

Genre

Comique et vérité

VIDÉO
EN
LIGNE

L'Extravagant Mr Ruggles occupe une place hybride dans la comédie américaine.
[cf. vidéo en ligne *Marmaduke Ruggles et Egbert Floud, duo burlesque*]

Ouvrier prolifique du burlesque dans les années 1920, McCarey devient dans la seconde moitié des années 1930 une figure importante de la *screwball comedy* avec *Cette sacrée vérité* puis *Lune de miel mouvementée*. De même qu'il a contribué au succès du duo Laurel et Hardy pour les studios Hal Roach, il forge la personnalité comique de l'un des principaux acteurs de la *screwball*, Cary Grant — celui-ci avait joué dans une autre comédie loufoque, *Le Couple invisible* de Norman Z. McLeod (1937), juste avant *Cette sacrée vérité*, mais c'est avec McCarey qu'il construit son jeu. La légende raconte que c'est en copiant le cinéaste pour se moquer de lui que Grant a définitivement trouvé sa silhouette et sa gestuelle. Cependant, la comédie est protéiforme chez McCarey, et entre ces deux sous-genres on en repère d'autres. *L'Extravagant Mr Ruggles* est un cas singulier, qui signale à l'intérieur même du récit son rapport évasif aux genres: le western est en effet à l'horizon du film, mais comme une allusion parodique ou imaginaire, et passagère (voir, à [00:30:15], les surimpressions montrant une attaque d'Indiens, empruntées à un autre film, qui interviennent comme une vision angoissée de Ruggles). Au fil du récit, Red Gap s'avère plutôt représenter une Amérique synthétique, mêlant des touches caricaturales de Far West et des décors bourgeois génériques qui enrayent les associations fixes au western. *L'Extravagant Mr Ruggles* suit ainsi la formule de la sauce idéale que le valet transmet à Prunella: on y trouve «un peu de ceci et un peu de cela».

● Screwball et comédie populiste

Si l'on cherchait dans la filmographie de McCarey une évolution logique, *Ruggles* ne serait-il pas un moyen terme entre le burlesque et la *screwball comedy*, genre qui a justement connu son essor autour de 1934? À l'examen, l'hypothèse ne tient pas. D'un côté, le film esquisse beaucoup de traits burlesques, mais joue surtout à les désamorcer — il y a quelques gags physiques, un goût pour le grotesque, mais pas de grandes scènes de destruction ou de poursuite [cf. *Atelier*, p. 12]. De l'autre, il semble d'abord ne rien posséder de la *screwball*, un genre caractérisé par ses décors urbains et contemporains (le récit se déplace volontairement à la campagne et dans le passé) et l'importance des rapports conjugaux électriques, avec des personnages féminins jeunes et obstinés, ce qui n'est le cas ni d'Effie Floud, ni de Prunella. Pourtant, le film possède une caractéristique essentielle du genre: son mélange étroit d'ironie et de vérité («cette sacrée vérité!»), donnant au spectateur la conviction que, derrière les gesticulations humoristiques, quelque chose de capital est en jeu (le grand amour, dans la *screwball*; la liberté individuelle, dans *Ruggles*).

La charge éthique et politique du récit de *Ruggles* le relie plus immédiatement à un autre sous-genre de la comédie américaine des années 1930, dite «populiste», surtout illustrée par Frank Capra [cf. *Parallèle*, p. 20] ou Gregory La Cava [cf. *Détour*, p. 16]. Dans le contexte de ruine économique qui fait suite à la Grande Dépression de 1929, il faut remobiliser les forces du pays et la croyance en ses idéaux. La conviction que l'égalitarisme des Pères fondateurs survit chez les hommes simples, issus des «*small towns*», est le propre de ces films à conscience sociale qui font un éloge vigoureux, sinon une propagande, de la démocratie américaine à travers des personnages dont l'excentricité comique n'est, là encore, que l'expression d'une vérité morale. Néanmoins,

par son ancrage dans le passé, *Ruggles* se démarque des canons du genre, qui prenait pour toile de fond la réalité des années 1930 et du New Deal. McCarey reviendra à la comédie populiste dix ans plus tard, cette fois avec des récits contemporains, dans *La Route semée d'étoiles* et *Les Cloches de Sainte-Marie*, où l'altruisme démocratique est incarné par un prêtre — mais le valet Ruggles ne donne-t-il pas déjà l'impression de prêcher, lorsqu'il récite l'adresse à Gettysburg [cf. *Séquence*, p. 14]? ■



Laurel et Hardy en valets catastrophiques dans *À la soupe!*
d'Edgar Kennedy, 1928 © MGM

● Les fondations burlesques

La différenciation des genres est un art subtil et souvent peu précis. Toutefois, plus que le rapport à la *screwball*, il est important que les élèves comprennent la relation distanciée que *L'Extravagant Mr Ruggles* entretient avec le burlesque, parce qu'il y a là une clé des impressions que le film procure et de sa mise en scène. Montrer en classe un ou plusieurs *slapsticks* réalisés ou supervisés par McCarey à la fin des années 1920 permettra de marquer les bases du genre. *À la soupe!* (*From Soup to Nuts*, Edgar Kennedy, 1928) est un bon exemple, puisqu'il transforme Laurel et Hardy en valets catastrophiques d'une maison tenue par des «nouveaux riches» comparables à ceux de *Ruggles*: c'est un festival d'assiettes cassées, glissades et nourritures récalcitrantes. *Vive la liberté* (*Liberty*, Leo McCarey, 1929) enchaîne une course-poursuite et un numéro d'équilibriste en haut d'un gratte-ciel en construction. On pourra aussi consulter la bande-annonce du remake de 1950 de *Ruggles*, *Fancy Pants*, avec Bob Hope. En comparaison, même si les jeux entre Egbert Floud et Ruggles composent un duo burlesque (les costumes à carreaux d'Egbert rappellent d'ailleurs ceux de Stan Laurel), les élèves verront que *Ruggles* brille par son manque de longue scène d'action comique, un rythme ralenti et la tendance à l'immobilité des interprètes. On attend, dans la tradition du genre, la scène où le valet fera tout s'écrouter, mais elle ne vient pas. L'emploi de Charles Laughton, qui n'était alors pas un acteur comique, va dans la même direction d'une sorte de tempérance [cf. *Acteur*, p. 6]. McCarey avait déjà systématisé avec Laurel et Hardy une forme de burlesque régulièrement engourdie, ponctuée de stases (voir la manière dont Hardy reste immobile après la tarte à la crème d'*À la soupe!*), que *L'Extravagant Mr Ruggles* a en quelque sorte amplifiée.

Acteur

Charles Laughton, le démon sous le valet

La compréhension du film s'approfondit en s'attardant sur le jeu, les précédents rôles et la personnalité de son acteur principal.

Qui eut l'idée de donner à Charles Laughton le rôle de Marmaduke Ruggles? Sur ce point, les biographes ne sont pas d'accord. Celui de Laughton raconte que c'est l'acteur qui aurait proposé à Leo McCarey une nouvelle adaptation du roman de Harry Leon Wilson, à l'écriture de laquelle il aurait activement participé¹. Le biographe de McCarey rapporte que c'est le cinéaste qui en aurait convaincu Laughton, dont la collaboration au scénario se serait limitée à quelques inventions en cours de tournage, par exemple la scène où l'ancien valet apprend à Prunella comment faire le thé². Quoi qu'il en soit, les témoignages concordent ensuite pour dire que les deux hommes, contre toute attente, se sont parfaitement entendus et ont fait de *L'Extravagant Mr Ruggles* «leur» film, notamment en s'opposant aux intrusions de la production. McCarey comme Laughton avaient conscience que ce film représentait un moment important de leurs parcours respectifs. Pour le cinéaste, c'était l'occasion de se démarquer des genres comiques où il faisait seulement figure d'excellent artisan, et de s'assurer un pouvoir accru dans le système des studios en prenant une envergure d'auteur. Pour l'acteur, qui n'avait jamais joué dans une comédie, c'était l'occasion d'étendre le champ de ses rôles et de gagner une popularité restreinte par sa réputation de grand comédien britannique, issu du théâtre et souvent associé à des films historiques.

● Du maître et de l'esclave

L'hypothèse selon laquelle Laughton est à l'origine de *L'Extravagant Mr Ruggles* se révèle séduisante. Il ne pouvait en effet être insensible aux ressemblances entre lui et le personnage. Comme Ruggles, Laughton est un Anglais qui se réinvente en Amérique; comme lui, il vient y frotter sa culture européenne au libéralisme américain. Né en 1899 d'une famille d'hôteliers du Yorkshire et ayant travaillé jusqu'en 1925 dans l'entreprise parentale, l'acteur avait aussi une connaissance intime du métier de son personnage.

McCarey avait peut-être perçu ces coïncidences. Il avait plus sûrement en tête deux caractéristiques de Laughton qui faisaient de son choix pour le rôle une forme de contre-embauche. La première est que l'acteur, qui avait commencé à jouer aux États-Unis en 1931, avait jusqu'alors marqué les esprits à travers des rôles transformistes de tyrans pervers et criminels: Néron dans *Le Signe de la croix* (Cecil B. De Mille, 1932); le scientifique fou, maître d'un peuple de mutants, de *L'Île du docteur Moreau* (Erle C. Kenton, 1932); et le roi aux allures de Barbe Bleue de *La Vie privée d'Henri VIII* (Alexander Korda, 1933). L'habiller en fidèle domestique grimaçant des sourires forcés constituait un renversement flagrant que le public ne pouvait manquer de remarquer. Dans *Ruggles*, la folie autoritaire des précédents rôles se métamorphose en une extravagance libératrice qui jaillit du valet dès sa première sortie alcoolisée avec Egbert Floud. Car comme le dit Egbert à la suite de cette scène, il y a une «bête» en Ruggles, qui est aussi la bête dissimulée derrière tous les personnages incarnés par Laughton — il la mettra en scène à travers l'acteur Robert Mitchum dans son unique et splendide film en tant que réalisateur, *La Nuit du chasseur* (1955)³.

L'autre caractéristique avec laquelle McCarey travaille, est le fait que Laughton n'avait jamais joué dans une comédie, même s'il savait injecter dans ses interprétations une distance comique plus ou moins inquiétante (on le voit dans les



Le Signe de la croix de Cecil B. DeMille, 1932
© Paramount Pictures



La Vie privée d'Henri VIII d'Alexander Korda, 1933
© United Artists



L'Île du docteur Moreau d'Erle C. Kenton, 1932
© Paramount Pictures

histrionismes de *La Vie privée d'Henri VIII*), et qu'il admirait les acteurs du burlesque. La promotion américaine du film mettait en valeur cette nouveauté avec un jeu de mot intraduisible: «Ruggles of Red Gap: the film that put the “laugh” in Laughton.» Tandis que le rôle du domestique policé force l'acteur à une retenue inédite, la logique grotesque de certaines scènes et la confrontation avec des partenaires

1 Cf. Simon Callow, *Charles Laughton: A Difficult Actor*, Vintage, 1995, p. 88.

2 Cf. Wes D. Gehring, *Leo McCarey: From Marx to McCarthy*, Scarecrow Press, 2004, p.119 et suivantes; et Jean O'Reilly, «A Case Study: *Ruggles of Red Gap*, Leo McCarey and Charles Laughton», *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 23, n°5, Routledge, 2006, pp. 407-422 (disponible en ligne).

3 Voir les remarques de Bernard Eisenschitz dans le bonus de l'édition DVD française de *L'Extravagant Mr Ruggles*, Bac Vidéos, 2008.

rompus à la comédie [cf. *Acteurs*, p. 18] le poussent dans ses retranchements physiques, comme lorsqu'il tente de séduire maladroitement Prunella, déguisé en cavalier aristocrate. Les hésitations et les fragilités de l'acteur deviennent alors celles du personnage. McCarey ne demande pas à Laughton de jouir de son contre-emploi : il est plus attentif à ses difficultés et à ses gênes, suivant son goût pour « l'embarras » évoqué plus haut [cf. *Réalisateur*, p. 4].

«À l'époque, les comiques avaient pour la plupart tendance à “en faire trop”. Avec Laurel et Hardy, nous avons introduit une conception presque opposée du comique. J'ai essayé — nous avons essayé — de les diriger de façon à ce qu'ils ne montrent rien, qu'ils n'expriment rien.»

Leo McCarey, 1962

● Construire un rôle

McCarey avait la réputation de laisser venir des intuitions de dernière minute sur le plateau. Cette manière semblait ravir certains acteurs (voir les témoignages d'Ingrid Bergman ou de Bing Crosby à propos des *Cloches de Sainte-Marie*⁴) et en perturber d'autres : on raconte que, après quelques jours de tournage de *Cette sacrée vérité*, Cary Grant proposa au producteur de jouer gratuitement dans un autre film s'il le faisait sortir de celui de McCarey⁵ !

Laughton était, à l'inverse, connu et craint pour le soin maniaque avec lequel il abordait les films, qu'il préparait en solitaire très en amont des tournages. Pour «trouver un personnage», il avait parfois besoin d'un exercice répétitif agissant à la manière d'un rituel, quand il ne s'agissait pas plus simplement d'un accessoire. Il faisait varier son poids, portait des faux nez ou réinventait sa coiffure en fonction des rôles, comme on le voit avec les favoris de Ruggles. Dans chacun de ses tournages, Laughton, en tant qu'acteur «génial», n'était à la botte de personne. Cette individualité féroce résonne avec l'émancipation de Ruggles, d'autant que tout valet est nécessairement comédien, travestissant ses pensées et ses sentiments pour mieux servir — et, dans le cas de Ruggles, avoir simultanément un avant-goût de liberté, lorsqu'il accepte de jouer le «colonel».

La rencontre entre le perfectionnisme fétichiste de Laughton et l'esprit d'improvisation de McCarey a produit un étrange résultat. Le cinéaste laisse parfois l'acteur démunie, comme dans ces plans fixes où Laughton ne fait que rouler des yeux. Il peut être intéressant, en classe, de comparer la scène du début, où Ruggles apprend qu'il vient d'être «perdu» aux cartes par son maître, le comte de Burnstead, et celle de la dernière partie, où il fait face au comte pour lui dire qu'il ne reviendra pas à son service. Sur une même base d'immobilité corporelle et de pivotements du regard, Laughton a une palette plus nuancée et impressionnante dans cette ultime confrontation, laissant affleurer des émotions variées que le caractère comique de la première scène lui interdisait.

De manière générale, Laughton gagne en amplitude au fur et à mesure que le film avance : ses mouvements se font plus grands, ses costumes changent, ses humeurs s'entremêlent.

La séquence où il récite le discours de Lincoln à Gettysburg a une durée et une solennité outrancières dans le contexte global du film, tout en participant de ce mélange singulier des tonalités, dont l'art de la diction propre à Laughton fait partie [cf. *Séquence*, p. 14]. Autant que la conversion du valet aux idéaux américains, c'est la virtuosité de l'acteur qui s'exhibe ici, relayée par une sorte de complaisance admirative que l'on trouverait difficilement chez un autre réalisateur hollywoodien de l'époque. Il s'agit d'un point de rencontre exact entre la maîtrise spectaculaire de Laughton et l'amour des acteurs de McCarey, que l'on voit aussi se déployer dans son usage des seconds rôles [cf. *Acteurs*, p. 18]. ■

● Roulements à billes

La manière dont Charles Laughton roule des yeux tout en gardant le corps immobile n'est pas le seul signe d'une sorte de tangage intérieur de son personnage. L'acteur compose un corps étrange pour Ruggles, fait de raideurs excessives et d'oscillations ponctuelles, comme s'il devait en permanence lutter pour conserver son équilibre ou sa tempérance. On recensera avec les élèves les expressions physiques de ce drôle d'effort, depuis les mouvements de mains flottants dans la première scène, les poings fermés dans la séquence où il accompagne Effie Floud pour rhabiller Egbert, où la manière dont il s'agrippe à la canne d'Egbert pour conserver une droiture, avant de divaguer en zigzag parce qu'il a trop bu. Ruggles semble monté, de pied en cap, sur des roulements à billes parfois bloqués et parfois actionnés, qui le font dodeliner d'un côté ou de l'autre, en détails et rarement entièrement, conservant une partie du corps fixe tandis que l'autre pivote comme le font les yeux affolés dans le visage figé — Laughton met en quelque sorte les yeux de Groucho Marx dans le visage de Buster Keaton. Le caractère presque mécanique de certains petits mouvements (Ruggles ressemble par moments à un automate) se combine, au fil des scènes, avec des déplacements de plus en plus importants, suivant une logique qui culmine dans la dernière séquence à l'Anglo-American Grill où Ruggles va et vient entre la salle et la cuisine. Les élèves pourront par exemple tenter de décrire le balancement que Laughton imprime à sa marche, après qu'il a mis Belknap-Jackson dehors [01:22:30]. Ils réaliseront ainsi à quel point l'acteur travaille toute sa silhouette pour exprimer la métamorphose intime de l'ancien valet qui tente littéralement de devenir «maître de lui-même».



4 Cf. Jean O'Reilly, *op. cit.*, p. 409.

5 Cf. Geoffrey Wansell, *Cary Grant: Dark Angel*, Skyhorse Publishing, 2011, p. 47.

Découpage narratif

Ce découpage est différent du chapitrage de l'édition DVD Bac Vidéos.

1 POKER FATAL À PARIS

00:00:00

Paris au printemps en 1908. Le valet Ruggles réveille son maître, le comte de Burnstead, qui raconte depuis son lit sa soirée de la veille, passée à boire et jouer au poker avec un couple d'Américains, Effie et Egbert Floud. Dans la chambre d'hôtel des Floud, Egbert en grenouillère, pipe à la bouche, essaye de fermer les valises. Effie, qui voudrait transformer son mari en gentleman et briller chez eux, à Red Gap, l'enjoint d'aller chercher Ruggles. Retour chez le comte, qui glisse à son valet, tandis que celui-ci sert le thé, qu'il l'a perdu au poker au profit des Floud. Tout en se contrôlant, Ruggles comprend avec une expression horrifiée qu'il va devoir partir en Amérique, «*le pays de l'esclavage*». Egbert arrive en chapeau de cowboy et costume à carreaux. Ruggles et Burnstead se font des adieux émus mais retenus.

2 RHABILLER EGBT

00:09:00

En l'absence d'Egbert, Effie se débarrasse de ses costumes à carreaux. Elle veut rhabiller son mari avec l'aide de son nouveau valet. Le bourru Egbert, qui appelle Ruggles « Bill » et le trouve «*rudement poli*», est soumis à sa femme et suit en ronchonnant. Le trio passe chez un tailleur chic, où Ruggles improvise une histoire pour excuser l'accoutrement de l'Américain, qui ressort avec canne, guêtres et haut-de-forme. Ils vont chez un barbier, où il se fait réduire par surprise la moustache, avec la complicité du valet.

3 À LA MÊME TABLE

00:14:44

Effie confie Egbert à Ruggles, pour qu'il l'emmène au contact de l'art dans quelques galeries. À peine sa femme disparue, Egbert tire Ruggles en terrasse d'un café où il a manifestement ses habitudes. Le valet ne veut pas se joindre à sa table : «*Un domestique ne peut s'asseoir avec son maître.*» Egbert, qui l'appelle maintenant «colonel», ne l'entend pas de cette manière : «*Là d'où je viens tous les hommes sont égaux.*» Egbert et Ruggles sont rejoints par Jeff Tuttle, un ami de Red Gap, après une scène de retrouvailles tonitruantes à la mode du Far West qui fait bondir tout le café scandalisé. Le valet tente de protester et ramener son maître, mais finit par boire avec les deux hommes. Ivre, il pousse les mêmes cris de cowboy qu'eux, et les suit dans une fête foraine.

4 LA BÈTE EN LUI

00:25:30

De retour à l'hôtel, où Effie termine une soirée mondaine, Egbert prétend que tout est de la faute de Ruggles : «*C'est un homme qui ne devrait jamais boire, ça réveille la bête en lui!*» Pris d'un fou rire, le valet s'allonge aux pieds d'Effie. Le lendemain, il s'excuse auprès d'elle tout en servant le petit-déjeuner. Apprenant qu'ils partent le lendemain pour Red Gap, il a la vision d'une attaque d'Indiens, et avale en cachette un verre d'alcool pour se donner du courage.

5 RED GAP

00:30:30

Finissant leur voyage en train, Ruggles, Effie et Egbert sont accueillis à la gare de Red Gap par la sœur et le beau-frère d'Effie, les Belknap-Jackson. Le beau-frère est un arriviste de Boston attiré par l'exploitation du pétrole, moqué par Egbert mais qu'Effie admire parce qu'il a créé dans la ville une sorte de club mondain. À la gare les rejoint aussi l'exubérante Ma Pettingill, la mère d'Effie. Egbert présente Ruggles à tout le monde comme «le colonel». Chez les Floud, il y a déjà une domestique noire et un cuisinier chinois.

6 MARMADUKE RENCONTRE PRUNELLA

00:34:42

Effie et Belknap-Jackson demandent à Ruggles d'aller avec Egbert porter un article à faire paraître dans le journal local, informant de l'arrivée du valet. En ville, Egbert entraîne ce dernier dans une fête chez la chanteuse Nell Kenner, où un journaliste prend note de l'arrivée du «colonel Marmaduke Ruggles». Le quiproquo continue lorsque le valet rencontre Prunella Judson, qui a cuisiné pour tous ce soir-là et à qui Ruggles fait des commentaires sur sa sauce. Il l'invite à danser. Effie, apprenant qu'Egbert et Ruggles sont chez Kenner, envoie Belknap-Jackson les chercher. Le beau-frère veut donner des ordres au valet, et lui envoie un coup de pied aux fesses. Ruggles réplique par le même geste.

7 LE COLONEL EN CUISINE

00:43:36

Le lendemain, alors que Ruggles se fait traiter d'*«anarchiste»* par Effie et Belknap-Jackson outrés qui veulent le renvoyer, Ma Pettingill éclate de rire en lisant le journal, où le valet passe pour un officier de l'armée britannique invité par les Floud. La petite société de Red Gap se précipitant chez elle pour rencontrer le colonel, Effie joue le jeu. Ruggles en profite aussi, et va visiter Prunella, un peu raide dans son déguisement d'aristocrate à cheval. L'aident à préparer le thé, il retrouve ses aises en cuisine.

8 DE GETTYSBURG À

L'ANGLO-AMERICAN GRILL

00:51:48

Quelques temps plus tard, alors que Ruggles lit des ouvrages sur la politique américaine dans la bibliothèque des Floud, Belknap-Jackson le congédie par le prochain train. En attendant le départ, Ruggles mange au saloon Le Silver Dollar, où il rencontre Egbert et Ma Pettingill. Egbert ne savait rien de son renvoi et promet au valet de le garder à son service. Prunella entend tout, et comprend que Marmaduke n'est pas colonel. Ruggles décide de rester et de quitter les Floud : «*Je veux devenir quelqu'un.*» Egbert s'apprête à citer le discours de Lincoln à Gettysburg sur l'égalité comme principe de la nation américaine, mais ni lui ni aucun des clients du saloon ne s'en souvient. C'est Ruggles qui finit par le réciter. Après avoir impressionné l'assistance, Ruggles a l'idée d'ouvrir un restaurant, l'Anglo-American Grill, avec Prunella.

9 LA LETTRE DU COMTE

01:02:17

Le comte de Burnstead annonce à Effie par courrier qu'il vient «reprendre» Ruggles. Mais Belknap-Jackson avoue qu'il a renvoyé le valet. Pendant ce temps, Ruggles et Prunella commencent à aménager leur futur restaurant. Ma Pettingill raconte le projet à Effie, tandis qu'Egbert tente de lui imposer un nouveau costume à carreaux. Lisant la lettre du comte, Ruggles a une hésitation qui exaspère Prunella. Elle s'en va.

10 LA DÉCISION DE RUGGLES

01:07:22

Le soir de l'arrivée du comte, Effie et Belknap-Jackson s'agitent pour préparer leur réception, tandis que Burnstead et Egbert filent par une fenêtre pour aller chez Nell Kenner. Celle-ci et le comte s'entendent immédiatement, et jouent une chanson. Prunella est en cuisine, paniquée, pensant que Ruggles est parti se suicider. Mais celui-ci arrive, annonçant à Burnstead sa décision de rester à Red Gap pour ouvrir son restaurant.

11 LE COUP DE PIED FINAL

01:17:52

C'est l'ouverture de l'Anglo-American Grill. Le restaurant est comble, Prunella s'active aux fourneaux tandis que Ruggles s'occupe de la salle. Tout le monde est là : Effie, Egbert, le comte et Nell Kenner qui arrivent fiancés. Ne souffrant plus les remarques insultantes de Belknap-Jackson, Ruggles le met dehors d'un ultime coup de pied. Mortifié, persuadé que son acte brutal signe la fin de sa popularité, il se réfugie en cuisine auprès de Prunella. Mais la salle, menée par le comte, entonne «*For He's a Jolly Good Fellow*» pour un Ruggles heureux et bouleversé.

Personnage

Le sacre d'un homme

Qui est Ruggles ? Pour aborder la construction du film, on peut commencer par s'interroger sur l'évolution de son personnage principal.



Le récit semble fondé sur un grand renversement qui suivrait le passage d'un côté de l'Atlantique (l'Europe) à l'autre (les États-Unis), intervenant au début du deuxième tiers du film. À Paris, les Floud sont des ploucs américains et Ruggles un domestique anglais raffiné, tandis qu'à Red Gap, Effie Floud joue la femme du monde et Ruggles s'émancipe. À la terrasse snob du café parisien répond l'ambiance conviviale de la fête dans le jardin de Nell Kenner, ou celle du saloon ; et au cliché du Far West sauvage jaillissant d'abord dans l'esprit de Ruggles, répond la grandeur morale du discours d'Abraham Lincoln, qu'il a tout autant intériorisé. L'arrivée impromptue du comte de Burnstead, dans les dernières séquences, confirme cette construction en miroir inversé : lui qui a ouvert le film depuis son lit, un lendemain d'ivresse, vient le clore un verre à la main pour célébrer son ex-valet. On irait pourtant trop vite en confondant la libération de Ruggles avec son transport géographique.

● Une histoire de gestes

Car l'un des aspects les plus surprenants de *L'Extravagant Mr Ruggles* est que, suivant une logique fondamentalement comique, le personnage affiche très tôt son vrai désir ou sa vraie nature, et se trouve débarrassé à partir de là des principaux traits du domestique. Dès la première sortie avec Egbert, Ruggles ne contrôle pas son ivresse et s'écroule aux pieds d'Effie ; la circonstance se reproduit, avec des effets amplifiés, à Red Gap, où le valet se permet de rendre un coup de pied à Belknap-Jackson [séq. 6]. Si l'on observe attentivement, le dernier véritable geste de service de Ruggles est le moment où il ouvre la porte à Egbert, à Red Gap [début de la séq. 6], bien avant le milieu du film. Après cela, il conserve sa raideur [séq. 7, lorsqu'Effie veut le renvoyer] mais avec la transformation en «colonel», sa signification change : il utilise d'abord son comportement stylé pour jouer l'officier, puis, à la fin, reprend les gestes de service à son compte pour le fonctionnement de l'Anglo-American Grill. L'ultime coup de pied donné à Belknap-Jackson [séq. 11] entre dans cette vaste reformulation des attitudes, de leurs significations et de leurs conséquences, puisqu'il ne devra cette fois en répondre à personne. Le récit de *Ruggles* est ainsi structuré par des gestes marquants, parfois répétés (voir le thé, à Paris chez le comte puis chez Effie, puis chez Prunella), dont la valeur évolue. L'un des exercices les plus profitables pour

tracer l'arc narratif du film, sera de répertorier ces gestes, leur fréquence et la transformation de leurs significations.

L'humilité et la retenue de Ruggles ne sont pas que les masques de sa fonction. Il est fondamentalement un *gentleman*, un homme de la «décence commune» : tout le chemin du film consiste à le débarrasser de la servitude inégalitaire du métier pour révéler qu'il reste le même, mais avec joie et humanité, et en laissant par instants parler «*la bête*» en lui. Il devient Américain, mais sans rien céder de sa discréption britannique ; il récite Lincoln, mais en chapeau-melon ; il peut donner un coup de pied ou huer comme un cowboy, mais rester terrifié par la violence. Son restaurant porte le nom de cette synthèse : il est «anglo-américain». C'est pourquoi aussi, jusqu'à la fin et tout en privilégiant une focalisation sur le valet, le récit peut consacrer beaucoup de temps aux autres personnages. Car même lorsque Ruggles est présent, il reste effacé (la longue [séq. 3], pour moitié menée par Egbert et son acolyte) ou partiellement en coulisses (à la fin, au restaurant) et laisse de l'espace aux autres. Sa présence sert la communauté de Red Gap, comme le montre la scène de récitation du discours de Lincoln, qui rassemble les clients du saloon [cf. Séquence, p. 14]. Ruggles n'est pas seulement devenu le serviteur de lui-même, mais aussi le membre d'une société. ■

● Empathie et ironie

Le comportement de Ruggles face aux situations et aux autres personnages peut susciter des réactions et des interprétations divergentes, qui se trouveront représentées de manière plus ou moins réfléchies chez les élèves. Le parcours du valet vers l'indépendance, le bon sens d'Egbert, la franchise de Prunella, les manières maladroites d'Effie et la leçon donnée à Belknap-Jackson constitueront, pour certains, les éléments d'une fable unanimement drôle et à la morale positive. D'autres pourront à l'inverse être sensibles à des caractéristiques plus troubles. Ruggles n'est-il pas un naïf ignorant, d'abord servile et plein de clichés (sa vision de l'Amérique), puis trop vite conquis par la petite société de Red Gap, et qui n'aurait jamais eu, seul, la volonté de s'émanciper ? Les autres personnages ne sont-ils pas grotesques, depuis le comte faînéant, facilement séduit par la chanteuse Nell Kenner, jusqu'à la susceptible Prunella, en passant par Effie la «précieuse ridicule» et l'imbécile Egbert, avec ses affreux costumes à carreaux ? En créant son restaurant, visiblement chic (il suffit de le comparer au Silver Dollar), Ruggles ne va-t-il pas finalement dans le sens de l'insupportable Effie Floud ? Et même si c'est sous un prétexte amoureux, Ruggles n'est-il pas dans le dernier plan littéralement renvoyé en cuisine par son ancien maître, Egbert ? Il sera intéressant de confronter les élèves à ces visions contradictoires, qui ne contribuent pas seulement à la mécanique comique. Le rapport de Leo McCarey à ses personnages n'est pas toujours limpide, comme on le voit autant dans une comédie comme *Cette sacrée vérité* que dans un mélodrame comme *Place aux jeunes*. La bienveillance humaniste s'y mélange à une méchanceté caustique, et il est pareillement important de distinguer et formuler, dans les analyses de *L'Extravagant Mr Ruggles*, ce qui participe de l'empathie (le spectateur est profondément appelé à s'émouvoir du destin du valet) et ce qui maintient une distance ironique (on rit souvent des personnages à leurs dépens, ou l'on garde face à eux des arrière-pensées moqueuses et critiques).



Mise en scène Aux confins de la comédie

VIDÉO
EN
LIGNE

Quelques pistes pour décrire les principes et les effets de la mise en scène discrète de Leo McCarey.

L'Extravagant Mr Ruggles a un caractère lent et statique qui ne manquera pas de surprendre les élèves. Il sera important de signaler à la classe que cette esthétique posée n'est pas une fatalité de l'époque ni du genre, mais marque la volonté et le style du réalisateur: les mêmes années, Frank Capra ou Gregory La Cava par exemple, filment différemment leurs comédies, avec beaucoup plus de variations d'angles et de rythmes [cf. *Détour*, p. 16 et *Parallèle*, p. 20]. Dans *L'Extravagant Mr Ruggles*, l'apparente simplicité de la mise en scène résonne avec la discrétion et la politesse du personnage principal. McCarey ne met pas d'embrillée «l'extravagance» comique dans ses choix de prises de vue ou de raccords, il la laisse s'exprimer à travers les situations, les postures et les gestes, les détails des dialogues ou des accessoires.

● Voir large

La mesure de la mise en scène apparaît dès la première séquence: Ruggles rentre en plan large dans la chambre du comte. Un bref mouvement latéral de caméra l'accompagne et découvre Burnstead couché tandis que le valet s'agitent autour de lui. Deux types de raccord nous rapprochent ensuite des personnages, sans aller plus près que des plans poitrine: c'est à l'intérieur de cette distance maintenue que le montage procède à des va-et-vient, isolant l'un des personnages ou cadrant les deux. La scène suivante, à l'hôtel des

Floud, est encore plus radicale: il n'y a que deux cadrages aux tailles peu différentes, qui embrassent toujours les deux acteurs, et comme dans la chambre du comte, ils sont filmés depuis la même zone de l'espace, conférant à l'ensemble une forme de frontalité théâtrale.

En comparaison avec les pratiques hollywoodiennes, les champs-contrechamps et les raccords regard subjectifs sont relativement rares ou prennent des formes particulières [cf. [vidéo en ligne Les champs-contrechamps](#)]. On en a un bon exemple lorsque Ruggles arrive chez les Floud avec Ma Pettingill et qu'elle lui fait admirer le gigantisme du salon [[séq. 5](#)]. Plutôt qu'un plan montrant ce que voit le valet, l'enchaînement se fait sur un plan plus large, englobant les personnages: McCarey a préféré un raccord dans l'axe à un raccord regard.

L'grammaire du découpage est souvent minimalist et évoque parfois celle des «plans tableaux» du cinéma primitif. Les cadres larges, la profondeur de champ et les durées des plans permettent d'accueillir les interactions physiques entre les personnages et leurs éventuelles improvisations, dans une logique de mise en scène héritée du burlesque: voir le plan où Ruggles s'allonge aux pieds d'Effie, celui où il rend son coup de pied à Belknap-Jackson, où la première rencontre entre le comte et Nell Kenner. Suivant la même esthétique, les déplacements de caméra sont réduits (panoramiques courts, légers travellings), mais incisifs, cernant des noeuds dramatiques ou psychologiques — voir par exemple le rapide travelling avant qui souligne la première entrée de Ruggles dans la cuisine de l'Anglo-American Grill, comme une expression de sa nervosité et de sa volonté [[séq. 11](#)].



● Ruggles au centre

McC Carey cherche avec Laughton un comique corporel fondé sur une relative immobilité où s'articulent des regards et des mouvements extravagants, qui convient bien à la raideur de la fonction et de la morale du valet. La drôlerie du statisme de Ruggles ne tient cependant pas qu'à lui seul : les effets comiques naissent aussi par son inscription dans la mise en scène, le valet devenant régulièrement le centre involontaire et muet d'une agitation avec laquelle il contraste. L'enjeu du film, c'est bien la place qu'il tient parmi les autres.

Une composition répétée montre Ruggles enserré malgré lui entre deux personnages auxquels il sert de motif de dispute ou d'exaltation. Le voilà droit comme un piquet entre Egbert et Effie, qui veut le transformer en arbitre des élégances [séq. 2]. On le retrouve d'abord raide, puis ivre et amorphe au milieu d'Egbert et Tuttle, à la terrasse du café parisien [séq. 3], avant plusieurs jeux d'échange de place avec eux (le gag de la calèche, à la fin de la séquence). À la descente du train à Red Gap, il reste au centre du plan entre Egbert et Belknap-Jackson, puis entre ce dernier et Effie [séq. 5]. L'arrivée à Red Gap introduit du désordre dans cette composition : Ruggles est soudain assailli par les pédantes qui le prennent pour un colonel; puis il devient le cœur d'une séance de photographie. Ruggles se met aussi en ligne avec ses amis, au comptoir du Silver Dollar, mais plus au centre. On pourra trouver une résolution de cet élément de mise en scène dans la manière dont Ruggles se penche entre Belknap-Jackson et sa femme, pour lui dire ce qu'il pense de son comportement, puis dans les champs-contrechamps qui l'isolent face au groupe chantant en son honneur, à la fin du film.

En contraste avec son immobilité, Ruggles laisse échapper des mouvements amples et surprenants. Trois moments sont, pour cela, importants. Il y a d'abord le plan court qui le montre allongé sur un cheval de manège, qui renverse sa rigidité verticale et annonce la position qu'il prend aux pieds d'Effie en riant, dans la scène suivante. Ensuite, l'étonnante invitation à la valse lancée à Prunella, qui comme le manège (et avant cela, le gag de la calèche) bouleverse la vision du personnage par un mouvement tourbillonnant. Enfin, la séquence chez Prunella, où la peur du chien pousse le valet à sortir de ses manières — s'il y a bien une « bête » en Ruggles, elle reste versatile.



● Détails

Le comique du film est produit par beaucoup d'autres facteurs de la mise en scène, notamment le jeu des partenaires de Laughton et le soin général apporté aux bizarries de diction [cf. *Acteurs*, p. 18]. Il y a aussi un comique immédiat des costumes et des accessoires, lié au statut de Ruggles — tout film comique avec un valet se doit de régler ou dérégler son rapport aux objets domestiques —, comme aux fantasmes mondains d'Effie et à la simplicité rustre de Red Gap. Ce thème est exposé dès le premier face-à-face entre Egbert en grenouillère et Effie en robe de chambre à garnitures, une scène qui ne serait pas si amusante sans le soin que met Egbert à aligner ses chaussures bien en vue au sommet d'une valise. Avec ses complets à carreaux, sa manière de brandir ses gants comme des fleurs fanées ou de se moucher dans la pochette que Ruggles vient de lui réajuster, Egbert est un réservoir de gags à costumes et accessoires. Dans la continuité des remarques sur la tendance aux plans larges, il faut aussi souligner la rareté des gros plans montrant des objets ou des détails d'action, et le comique étrange, souvent un peu apathique ou teinté de malaise, dont ils témoignent. Le cadre se resserre par exemple sur les guêtres d'Egbert, sur les lettres envoyées au «colonel Ruggles» dont Belknap-Jackson feuillette rageusement les enveloppes ou sur le tambour crevé par le comte de Burnstead. Plutôt qu'un comique des catastrophes matérielles en série qui aurait tiré le film vers le burlesque, McC Carey se contente de ces incises dispersées, qui ponctuent le parcours de Ruggles mais ne déterminent pas son personnage. Ruggles est méticuleux, voire procédurier (ses remarques sur la théière qu'il faut amener vers la bouilloire, [séq. 7]) mais singulièrement libre des objets. ■

«Leo McCarey comprend les hommes mieux que quiconque à Hollywood.»

Jean Renoir

Moments

Arrêts sur valet

Trois instants arrêtés du film,
pour mieux cerner sa mise en scène
et le travail des acteurs.

Faire un arrêt sur image, c'est toujours un peu couper la magie du film. Mais c'est aussi l'occasion de rendre de l'importance à certains détails. Est-ce une «atmosphère», dont les composantes (costumes, décors, lumières) sont à définir; une composition spatiale; un élément du jeu des comédiens? La photographie n'est pas le film, mais entre ce qui diffère et ce qui ressemble, entre la mémoire et l'oubli de ce qui entoure l'instant figé, l'image laisse courir la réflexion autant que l'imagination. On évoque trois moments de *L'Extravagant Mr Ruggles* à partir de photographies de plateau, qui ne respectent pas toujours exactement le film — ces écarts susciteront justement des commentaires.



Photo de plateau © Paramount Pictures

— Ruggles:

«Concernant le thé, vous devez écouter un Anglais. Vous devez toujours rapprocher la théière de la bouilloire et jamais la bouilloire de la théière.»

— Prunella:

«Oh, colonel, votre savoir est surprenant.»

① Le baiser

Cette image, si on la découvre après la projection, pose un défi à la mémoire: y a-t-il une scène où Prunella embrasse Ruggles? Prise sur un fond blanc neutre qui ne correspond à rien dans le film, la photo ne permet pas une réponse immédiate. La question mérite d'être posée en classe, pour constater sans doute la pluralité des réponses. On pourra repartir le film en accéléré: pas trace d'un baiser. L'idylle entre les deux personnages se caractérise précisément par cette absence de contact physique visible, qui est une conséquence de leur extrême civilité — qui n'a rien à voir avec les faux sourires échangés par Ruggles et Effie lors de la séance de photo, dont cette image est en quelque sorte l'inverse. Si Ruggles et Prunella restent très formels, ils n'en sont pas moins passionnés, comme en témoignent leur nervosité, et l'angoisse de Prunella quand Ruggles manque à l'appel. Egbert s'en amuse lorsqu'il dit à Ruggles de ne pas serrer de trop près Prunella en dansant [seq. 6]. C'est le même Egbert qui sert d'accélérateur amoureux, dans le dernier plan du film, lorsqu'il pousse le valet vers Prunella dans la cuisine de l'Anglo-American Grill et les observe par la lucarne, comme s'il se passait quelque chose de l'autre côté. Ruggles et Prunella se sont-ils enfin embrassés, hors-champ? Cette photo révèlerait alors ce que le dernier plan ne montre pas.

En observant soigneusement l'image, on comprend toutefois qu'elle ne peut pas correspondre à la dernière scène. L'importance des costumes, évoquée dans la rubrique précédente, se manifeste par exemple dans le fait que Prunella est habillée différemment à chacune de ses apparitions. La robe qu'elle porte dans cette photographie est celle de la rencontre avec Ruggles dans le jardin de Nell Kenner; on pourra aussi remarquer que dans la première partie de cette scène, le valet porte son chapeau melon, mais ne l'a plus lorsqu'il valse avec Prunella puis donne un coup de pied à Belknap-Jackson. L'image nous rend ainsi sensibles à des détails de mise en scène qui pourraient être tenus pour secondaires. On remarque l'étrangeté de la coiffure de Ruggles, la légère torsion de sa cravate et son air à la fois heureux et stupéfait, autant que la délicatesse de la main de Prunella lui tenant le visage. La photographie renouvelle l'attention.



Photo de plateau, 1935 © Paramount Pictures



L'Extravagant Mr Ruggles, de Leo McCarey, 1935

② Ruggles et les chevaux

Contrairement à l'image précédente, on repère cette fois immédiatement à quel moment celle-ci renvoie : il s'agit de la visite galante que Ruggles rend à Prunella, déguisé en colonel [séq. 7]. On retrouve les éléments du début de la scène : le costume, le cheval, et le fond de champ qui rappelle le jardin de Prunella avec la haie par-dessus laquelle le colonel n'arrive pas à sauter. Néanmoins, la pose avantageuse de Ruggles n'a pas d'équivalent dans la scène, sinon dans le premier plan où il arrive élégamment à cheval. Dès les plans suivants, il contrôle mal l'animal, descend difficilement de selle, emmêle brièvement la bride à ses oreilles lorsqu'il l'attache à la barrière. Par ailleurs, dans le film, Prunella est présente lorsque Ruggles est à côté du cheval, alors que cette image, par le regard lancé vers le haut et le hors-champ, laisse plutôt imaginer que Ruggles est seul, sans doute devant la maison. La direction du regard, son expression heureuse et sa pose impeccable évoquent un moment supplémentaire qui aurait précédé la rencontre avec Prunella, où Ruggles est investi de son rôle de colonel et gonflé d'espoir amoureux.

L'image permet aussi de décliner le motif du cheval, qui accompagne discrètement Ruggles au long du film. Il apparaît dans la vision horrifiée d'un Far West sauvage [séq. 4], puis est symboliquement domestiqué lorsque Ruggles s'étend sur un pur sang de manège, avant de revenir à l'arrivée à Red Gap avec un animal qui se cabre et fait tomber le valet [séq. 5]. Ces chevaux effraient Ruggles autant qu'ils figurent la part cachée du personnage, la « bête » en lui, qui va donner des coups de pied pour se libérer. On peut rappeler (et montrer à la classe) que dans l'un de ses courts métrages avec Laurel et Hardy, *Y a erreur!* (*Wrong Again*, 1929), Leo McCarey filmait un cheval dans un salon bourgeois, qui montait même sur un piano, suivant un débordement typiquement burlesque. En plus de connoter le western, l'animal a donc une signification variable, comme on le voit aussi dans quelques tableaux accrochés aux murs, dans les fonds de champ de *L'Extravagant Mr Ruggles*. Il est signe de sérénité au saloon, au-dessus de Ma et Egbert [séq. 8], ou signe de conflit chez les Floud [séq. 9]. Egbert propose d'appeler le futur restaurant de Ruggles et Prunella « La Taverne du Mustang » ou « L'Auberge du Cheval d'Or », mais rencontre évidemment la désapprobation générale : tout en acceptant cet animal américain, il s'agit d'en tempérer la présence.

③ La belle équipe

Voilà une photographie qui, au premier regard, semble correspondre exactement à un plan du film. Après avoir récité le discours de Lincoln à Gettysburg, Ruggles cherche avec Prunella, Egbert et Ma Pettingill, le nom de son futur restaurant [séq. 8]. Si la pose songeuse des quatre acteurs alignés au comptoir du saloon, et l'axe de prise de vue qui les saisit de trois-quarts face, se retrouvent dans la scène, on peut inciter la classe à remarquer les différences prouvant qu'il s'agit d'une photo de plateau : ce sera l'occasion de recenser les éléments de la mise en scène. L'angle n'est pas tout à fait le même (il est, dans la photo, un peu plus élevé et décalé vers la droite), les personnages sont plus serrés pour rentrer dans le cadre, et dans le film, à ce moment, Egbert ne tient pas une pipe mais son verre de bière, puis rien (il tient sa pipe deux plans après, de profil).

La brochette de silhouettes illustre l'intégration sociale de Ruggles : lui qui, au début du film, refusait de s'asseoir au café avec Egbert pour des raisons de convenance, est maintenant à même hauteur que les autres au comptoir. Les petits jeux de différences des poses, des regards ou des chapeaux, sur lesquelles on peut ici s'attarder, ne font qu'appuyer cette communauté fondamentale : ils réfléchissent tous à la même chose. C'est ce principe d'égalité spatiale qui est repris par l'alignement des « têtes flottantes » de l'affiche [cf. Affiche, p. 3] et ses déclinaisons. ■



Photo de plateau, 1935 © Paramount Pictures



Laurel et Hardy dans *Y a erreur!* de Leo McCarey, 1929 © MGM



Photo de plateau, 1935 © Paramount Pictures



Document d'exploitation de *L'Extravagant Mr Ruggles*, 1935
© Paramount Pictures



1



2



3



4



5



6

Séquence Lincoln à Red Gap

La scène où le valet Ruggles récite au saloon le discours du président Lincoln à Gettysburg est la plus singulière du film, et en est devenue la plus célèbre.

Ajoutée par les scénaristes à la trame du roman de Harry Leon Wilson, la scène apparaît comme un moment à part, lesté d'une solennité qui fait place nette de la comédie, et marqué par quelques figures de cadrage et de montage peu employées dans les autres séquences.

Son rôle de colonel lui ayant donné le temps de compulser chez les Floud des livres sur les «grands hommes», comme il le dit, de l'histoire des États-Unis [début de la seq. 8], Ruggles a remplacé sa vision cauchemardesque du Far West par une assimilation de l'un des textes politiques fondateurs du pays. Rappelons qu'Abraham Lincoln prononça ce discours en 1863, après la fin de la Guerre civile, au cimetière militaire de Gettysburg, pour réitérer les principes de la Déclaration d'indépendance et affirmer que le conflit aura servi à rétablir l'Union américaine autant que ses bases égalitaristes. Chez McCarey, et suivant un schéma idéologique propre aux comédies populistes américaines [cf. *Genre, p.5 et Parallèle, p.20*], la déclaration de Lincoln rencontre le bon sens campagnard des habitants de Red Gap (Belknap-Jackson, qui veut maintenir les différences de classe, vient de Boston). Egbert était le premier, à Paris, à mettre en œuvre spontanément le principe d'égalité face au valet. Pourtant la mémoire des paroles de Lincoln lui manque, alors même que le récit de Ruggles se déroule en 1908, moins de cinquante ans après la «Gettysburg Address».

La récitation du discours [00:55:53 – 01:00:30] intervient au sein d'une séquence plus longue, qui contient déjà plusieurs nœuds dramatiques. Licencié par Belknap-Jackson, Ruggles rentre au Silver Dollar pour attendre le train qui l'emmènera loin de Red Gap. Là, il rencontre Egbert et Ma, à qui il raconte l'histoire. Egbert s'emporte et lui dit son soutien. Prunella, qui n'était pas loin, à tout entendu et comprend avec soulagement que Ruggles n'est pas un colonel. Les quatre sont installés à une table du saloon. Egbert annonce qu'il va ramener Ruggles, mais celui-ci refuse: «*I'd rather not*» (mal traduit dans le DVD français par «*Il ne vaut*

mieux pas», alors que l'on est plus proche du fameux «*Je préférerais ne pas*» de *Bartleby* d'Herman Melville). C'est avec cette phrase du valet qui ne veut plus être valet, sa «déclaration d'indépendance» soulignée par un raccord sur lui en plan taille [1], que notre séquence commence.

Alors que Ruggles poursuit («*Je ne veux plus être en service*»), le contrechamp [2] montre les réactions stupéfaites de Ma, Prunella et Egbert. On a déjà relevé la relative rareté de cette figure de montage. Elle était intervenue plus tôt dans la séquence mais confirme ici, par l'alternance des cadrages similaires sur les personnages, le nouveau pied d'égalité sur lequel Ruggles veut se placer. On revient sur lui tandis qu'il continue avec un air malicieux, conscient de son allusion aux clichés de l'égalitarisme: «*Ce pays est plein d'avenir. Tous les hommes y sont égaux.*» Le bourru Egbert ne se contente pas de l'implicite et, à la satisfaction de Ruggles qui a une sorte de sourire d'excitation face à lui dans un plan plus large, il cherche les mots de Lincoln. Bientôt, tout le monde s'interroge. Qu'a donc dit Lincoln? La question part comme une traînée de poudre qui agrandit l'espace: le cadre s'élargit encore pour englober la tablée [3] puis Sam, le patron du Silver Dollar derrière son comptoir, interpellé par Egbert [4].

Dans le cours serré du récit et de la mise en scène, ce moment est surprenant: il s'agit d'une digression, qui coupe en son cœur l'annonce capitale de la décision du valet. On s'attendait à poursuivre sur Ruggles et ses amis, pour que chacun développe les conséquences individuelles de sa déclaration d'indépendance; au lieu de cela, on s'éloigne de la table pour englober des personnages encore jamais vus, saisis au fil de l'un des mouvements de caméra les plus longs et complexes du film. Le patron ignorant lui aussi les mots de Lincoln, il part vers la droite, suivi en travelling, pour interroger un client [5], puis son employé Harry, et deux hommes buvant une bière. Personne ne se souvient. Songeur, toujours suivi en travelling latéral, il demande à Harry de se renseigner et celui-ci, passant dans la salle dans la continuité du mouvement de caméra, s'adresse à d'autres clients avant de revenir bredouille derrière le bar, l'appareil faisant brièvement marche arrière avec lui. Un contrechamp le montre avec Sam et les deux hommes au comptoir [6], Sam concluant dépité: «*Quel beau troupeau d'Américains!*».



7



8



9



10



11



12

Ce mouvement a donc servi à poser l'ampleur d'un trou de mémoire historique dont le valet anglais est la solution inattendue, puisqu'il se met à chuchoter, comme de manière automatique, les phrases de Lincoln [7]. L'enjeu de la scène s'est ainsi littéralement déplacé: la décision individuelle est devenue une question plus large de connaissance et de partage de valeurs démocratiques, entraînant l'idée d'une citoyenneté américaine fondée sur un lien de mémoire qui peut être créé avec n'importe qui. Le brusque raccord sur Ruggles de profil, légèrement flou, impose un visage jamais vu du personnage: sombre, voire monumental dans sa légère disproportion, si on le compare à Egbert à l'arrière-plan. Invité à parler à voix haute, Ruggles récite avec une virtuosité un peu emphatique et fascine le saloon. L'ambiance a totalement changé. Sa tablée, Sam et Harry écoutent bouche bée. Des clients se rapprochent, un travelling arrière puis un panoramique suivent Sam et ses compagnons, un plan

plus large montre de dos la constitution d'un petit théâtre où Ruggles reste néanmoins invisible [8]. C'est d'abord sa voix qui flotte sur la communauté de Red Gap rassemblée, et il faut passer par une vue du dos du personnage [9], permettant de détailler encore les visages de ses auditeurs, avant de raccorder enfin en contrechamp sur un plan de face de Ruggles, montrant son émotion, presque au bord des larmes [10]. Cette émotion passe dans les ultimes contrechamps sur ceux qui l'écoutent [11], avant que Sam, à la fin du discours, n'invite le saloon à une tournée générale [12]. Au bout de cette séquence, Ruggles a cessé d'être valet; comme dans une révélation mystique, il est physiquement bouleversé par l'idéal américain et s'en fait le passeur pour les cowboys qui l'entourent. ■

● Les destins d'un discours

Les biographes de Charles Laughton ainsi que le monteur du film, le futur cinéaste Edward Dmytryk, qui assista au tournage, ont souligné l'importance qu'avait eu pour l'acteur le tournage de cette séquence, et la fierté qu'il tirait du fait que le film fut interdit en Allemagne nazie à cause du discours de Gettysburg. Lui-même Anglais gagné aux principes démocratiques fondateurs des États-Unis, il se fit naturaliser Américain en 1950. On a rapidement décrit la manière dont la mise en scène de McCarey met en valeur la voix de l'acteur prononçant les mots de Lincoln comme un poème flottant au-dessus des clients du saloon. Laughton, connu pour son goût de la déclamation, fut souvent sollicité pour des enregistrements de sa voix — ses lectures de la Bible par exemple, qu'il faisait aussi sur scène dans les années 1950, donnèrent lieu à un disque (dont Terrence Malick a utilisé des extraits dans *Knight of Cups*, en 2015). *L'Extravagant Mr Ruggles* fut rejoué pour des diffusions radiophoniques, où l'acteur reprenait son rôle (en 1939, 1945 et 1946; on trouve la version Lux Radio Theater de 1939 sur

Internet), et Laughton enregistra le discours seul en 1937, pour un disque Columbia (cet enregistrement est, de même, consultable par les élèves). On rapporte qu'il le récita pour l'équipe des *Révoltés du Bounty* (Frank Lloyd, 1935) et celle de *Quasimodo* (William Dieterle, 1939), et il le donna à la télévision en 1952 pour une émission des comiques Abbott et Costello.

Au-delà de Laughton, la récitation du discours de Gettysburg est une scène récurrente du cinéma américain, à proportion de son importance vive dans la morale politique du pays et dans l'éducation à la citoyenneté. On la trouve de *Monsieur Smith au Sénat* (Frank Capra, 1939 ; cf. Parallèle, p.20) à *Un flic à la maternelle* (Ivan Reitman, 1990) en passant par *Intrigues en Orient* (Raoul Walsh, 1943). Le documentariste Ken Burns a réalisé en 2014 un film, *The Address*, sur l'apprentissage du discours dans une école du Vermont, et a créé un site Internet qui rassemble des lectures enregistrées en vidéo par de nombreux anonymes et des célébrités du monde politique (Barack Obama, Bill Clinton) et des médias (Uma Thurman, Louis C.K.):
↳ learntheaddress.org



© MGM

Détours

Comment peut-on être valet ?

Pour mieux comprendre les particularités du personnage principal, détours par quelques autres valets de comédie.

Le protagoniste de *L'Extravagant Mr Ruggles* s'inscrit, avec quelques distances, dans une longue lignée théâtrale et romanesque européenne: celle des «valets de comédie». Les élèves qui auront à l'esprit, où auxquels on aura rappelé les intrigues classiques des *Fourberies de Scapin* ou du *Mariage de Figaro* ne manqueront pas de relever les similitudes et les différences avec le film. S'il s'agit bien d'évoquer l'émancipation morale ou sociale d'un serviteur par rapport à un système de hiérarchie et de subordination, cela ne s'opère pas, dans *Ruggles*, par un enchevêtrement d'intrigues. Les traditions italiennes et françaises s'écartent sur ce point de l'anglo-saxonne, que l'on retrouve dans le cinéma américain. Le valet de McCarey n'est pas un «maître du jeu», il n'est ni habile manipulateur à la Scapin, ni prérévolutionnaire à la Figaro. Il n'a pas les traits bouffons d'un Arlequin (c'est plutôt Egbert qui porte les costumes à carreaux), et n'est pas philosophe comme Jacques le fataliste. C'est presque par hasard, en se laissant porter par les événements et en étant d'abord respectueux de sa position, que Ruggles va rencontrer l'idée de la liberté. L'un des meilleurs gags du film est d'ailleurs celui où, lorsqu'on lui annonce qu'il va partir aux États-Unis, le valet déglutit en murmurant: «Le pays de l'esclavage...», parce qu'il ne semble pas avoir conscience d'être lui-même dominé dans sa condition sociale.

Le cinéma s'est emparé des personnages de valets sous plusieurs formes, du burlesque (on a évoqué plus haut *À la soupe!*, de 1928, avec Laurel et Hardy) au drame (par exemple *Les Vestiges du jour*, de James Ivory, 1993) en passant par la comédie romantique (*Désiré*, de Sacha Guitry, 1937) ou la satire (*The Servant* de Joseph Losey, 1963, qui inverse les rapports de domination). Le parcours du *Majordome* de Lee Daniels (2013), un fils d'esclave noir qui n'accède que lentement à une conscience politique alors même qu'il côtoie divers présidents en servant à la Maison blanche, peut être partiellement vu comme une version mélodramatique de l'évolution de Ruggles. Là aussi, les différences entre les cinémas français, anglais et américains sont fortes. On se concentre sur trois cas appartenant à la comédie hollywoodienne d'avant les années 1950 (malgré un cas ambigu), qui permettront de présenter aux élèves plusieurs types de valets mettant en perspective la construction du personnage de Ruggles.

● *Le Dernier Round* (Buster Keaton, 1926)

Le titre original, *Battling Butler*, nous parfaitement les fils de cette comédie, mineure dans l'œuvre de Keaton mais ponctuée de gags amusants. «Butler», en anglais, est en effet l'un des mots signifiant «valet». Il est aussi dans le film le patronyme d'un boxeur dont le personnage joué par Keaton, un riche oisif, va usurper l'identité pour séduire une jeune fille, et se retrouver sans l'avoir voulu sur un véritable ring. C'est le valet de cet aristocrate, un homme chétif et au visage aussi triste que lui incarné par le génial Snitz Edwards, qui a l'idée de la supercherie. La formule «*Battling Butler*» désigne donc à la fois le vrai boxeur («Butler le combatif»), le domestique (quelque chose comme «le valet pugnace») et, dans la supercherie, le maître. On reconnaît ici la tradition des serviteurs ingénieurs qui en inventant des stratagèmes censés aider leurs patrons, les plongent dans des situations inextricables. Au début du film, le leitmotiv que Keaton lance à son valet est d'ailleurs: «Arrange-moi ça.» Le maître et le serviteur forment une paire burlesque: le premier ne peut rien faire sans le second, qui le suit comme son ombre, et le second n'existerait pas sans le premier, qui lui donne des actions à réaliser — allumer un cigare autant qu'organiser un mariage, lui replacer une mèche de cheveux autant que l'entraîner au combat.

Cette fonction d'opérateur comique des actions du maître est presque totalement absente dans *L'Extravagant Mr Ruggles*, sinon dans la scène du barbier [séq. 2] ou celle de la pochette qu'il refait pour Egbert [séq. 5]. Ruggles incarne son métier sans rechigner mais reçoit peu d'ordres, et lorsqu'on lui donne des missions (accompagner Egbert dans les galeries parisiennes ou au journal de Red Gap), c'est son propre patron qui l'en fait dévier. S'il y a bien une supercherie (le déguisement en «colonel»), il en est le principal acteur et bénéficiaire. Lorsqu'il prend l'identité d'un aristocrate, il ne mime ou ne seconde personne de visible: Ruggles en colonel ne ressemble ni au comte de Burnstead, ni à Belknap-Jackson. En ce sens il n'a rien d'un «valet pugnace», qui se battrait pour servir, puisqu'il se bat très vite pour sa propre liberté: le seul moment où il imite une action, c'est pour rendre son coup de pied à Belknap-Jackson. Et au moment même où il devient combatif, il cesse d'être un serviteur.



© Universal Pictures

● **Mon homme Godfrey** (Gregory La Cava, 1936)

Ruggles est-il vraiment extravagant, comme l'annonce le titre français du film ? Il est bloqué, maniére, désuet ; timoré d'abord puis progressivement courageux, mais pas plus extravagant que le comte de Burnstead ou les Floud. Il se déguise en colonel pour satisfaire Effie, et une fois dans ces habits, s'il est parfois maladroit, il semble se trouver aussi bien que dans ceux du valet. Au fond, comme on l'a déjà remarqué, Ruggles est un authentique gentleman, un homme naturellement serviable et policé. Qu'il soit un domestique s'avère être un détail : une fois sa fonction changée, il reste quasiment le même.

Opposer l'humanisme et la bonne nature des serviteurs à la versatilité ou à l'excentricité des maîtres est une constante des films à valets. *Mon homme Godfrey*, réalisé peu après *L'Extravagant Mr Ruggles*, est un superbe classique de la comédie américaine, à mi-chemin du screwball et de la comédie populiste, entièrement fondé sur une amplification de ce schéma. Godfrey est un clochard dont Irene Bullock (jouée par Carole Lombard), fille d'une riche famille new-yorkaise, fait la connaissance alors qu'elle cherche un «*forgotten man*» (littéralement, «l'homme oublié»), mais l'expression désignait durant la Grande dépression les personnes mises à la rue par la crise) pour gagner une chasse au trésor d'aristocrates locaux. Elle l'engage comme valet, et l'impeccable Godfrey découvre une maison de fous où la fantasque Irene est la plus sympathique, parce que la plus infantile et farfelue. Godfrey se révèle être un riche homme d'affaire qui a tout plaqué à cause d'une peine d'amour. Quittant le service des Bullock, il se refait une fortune en bourse et finance la construction de logements pour les clochards de la ville. Irene le suit.

La figure de Godfrey est sans assignation. Quel que soit son habit, en gueux, en valet ou en millionnaire, il conserve la même attitude et la même morale. Ruggles n'a sans doute pas cette force de caractère, le film de McCarey décrivant une lente prise de conscience d'emblée présente dans celui de La Cava. D'où une évidence de l'ironie, chez ce dernier, sur laquelle on travaillera avec les élèves en comparant la première scène de *L'Extravagant Mr Ruggles* (celle du réveil par le valet) avec son équivalent dans *Mon homme Godfrey* [00:17:15], où le personnage passe d'une chambre à une autre en gardant son calme malgré l'étrangeté des demandes qui lui sont faites, découvrant en même temps que nous l'opulence et les absurdes caprices de ceux qu'il doit servir (on remarquera au passage la complexité de la mise en scène de *Mon homme Godfrey*, alternant les tailles de plan et les mouvements de caméra, en contraste avec l'économie de celle de McCarey).



© United Artists

● **Le Journal d'une femme de chambre** (Jean Renoir, 1946)

Le roman éponyme d'Octave Mirbeau a été adapté plusieurs fois, chaque cinéaste prenant de grandes libertés avec le récit et tournant à sa manière le ton acide de l'écrivain. «*Les pauvres sont l'engrais humain où poussent les moissons de vie, les moissons de joie que récoltent les riches, et dont ils mésusent si cruellement, contre nous... On prétend qu'il n'y a plus d'esclavage... Ah ! voilà une bonne blague, par exemple... Et les domestiques, que sont-ils donc, eux, sinon des esclaves ?... Esclaves de fait, avec tout ce que l'esclavage comporte de vileté morale, d'inévitable corruption, de révolte engendreuse de haines... Les domestiques apprennent le vice chez leurs maîtres... Entrés purs et naïfs — il y en a — dans le métier, ils sont vite pourris, au contact des habitudes dépravantes.*» (Mirbeau, p.571 - [cf. [Bibliographie, p.21](#)]) La version réalisée par Luis Buñuel en 1964 avec Jeanne Moreau traduit sans doute le mieux cette profondeur du vice qui circule entre maîtres et serviteurs, celle de Benoît Jacquot (2015) avec Léa Seydoux privilégiant une direction plus mélodramatique. Le film de Jean Renoir, réalisé aux États-Unis avec Paulette Goddard, dans une France de studio, est le moins crépusculaire : s'il montre le caractère ambigu de Célestine, jeune domestique à la fois consciente des rapports de classe et prête à tout par ambition, il en fait d'abord un personnage de comédie, vive, effrontée et sûre d'elle-même, qui se sauve des pattes du palefrenier Joseph alors que chez Buñuel, celui-ci est un ignoble fasciste et tueur d'enfant avec qui elle se marie malgré tout. La fougue de la Célestine de Renoir semble à l'opposé de la discréption de Ruggles : elle bouscule inlassablement le petit monde rance de la maison, alors que Ruggles n'explose qu'une fois poussé à bout par l'injustice. Célestine rejoint pourtant le personnage de McCarey sur deux points qui pourront être commentés en classe, mais nécessitent de voir l'intégralité du film. Comme Ruggles, on la voit très peu faire des gestes de service : elle incarne la domesticité sans s'y plier. Comme Ruggles aussi, elle se déguise pour répondre à une demande de ses maîtres (qui lui donnent quelques robes pour séduire leur fils), et son déguisement la révèle. Être valet n'est qu'un état transitoire. ■

Acteurs

La gloire des seconds rôles

Chaque acteur du film a son moment de jeu, et tous les rôles sont tenus par des comédiens populaires de l'époque.

Aux États-Unis, l'un des slogans publicitaires pour *L'Extravagant Mr Ruggles* s'exclamait: «*A five-star comedy with five comedy stars!*» («Une comédie cinq étoiles avec cinq vedettes de la comédie!»). On a déjà souligné la manière dont l'affiche américaine mettait à égalité les visages des quatre acteurs principaux [cf. [Affiche, p.3](#)], créant un effet de troupe qui n'était pas qu'un argument de promotion: tout en privilégiant la figure de Ruggles et le jeu de Charles Laughton, le film est régulièrement attentif aux autres personnages et à leurs comédiens, auxquels il s'ingénie à donner des occasions d'expression. La scène du discours de Gettysburg est un morceau de bravoure offert au talent de Laughton, mais on pourrait en dire autant du long moment burlesque au café parisien avec Egbert (Charles Ruggles) et Jeff Tuttles (James Burke), comme de celui où le comte de Burnstead (Roland Young) et Nell Kenner (Leila Hyams) essaient de chanter ensemble — autant de scènes qui n'existent pas dans le roman de Wilson et semblent avoir été ajoutées pour le plaisir des acteurs. Au-delà d'une logique spectaculaire (chacun doit faire son numéro), on comprend que cette volonté de faire jouer tout le monde rime avec le thème moral du film. L'égalitarisme passe aussi entre les comédiens.

McC Carey avait créé le duo burlesque Laurel et Hardy et fait jouer les quatre Marx Brothers dans *La Soupe au canard* (1933). Il venait aussi de filmer un ensemble d'acteurs comiques dans *Poker Party* (*Six of a Kind*, 1934), où l'on trouve Charlie Ruggles et Mary Boland (l'Effie Floud de *Ruggles*) en compagnie d'autres comédiens qui font tous leur tour de piste. La mise en scène de *L'Extravagant Mr Ruggles* s'apprécie mieux dans la perspective de ces deux précédents titres, où la troupe d'acteurs n'est pas dominée par un personnage principal et construit le récit à la manière d'un réjouissant passage de relais.

● Qui est qui?

Le slogan publicitaire évoquait «cinq vedettes de la comédie», mais le spectateur contemporain, et surtout les plus jeunes, n'en verront d'abord aucune. Si Charles Laughton est encore vif dans les mémoires cinéphiles, qui sont les autres? La particularité de la distribution de *L'Extravagant Mr Ruggles* est d'employer, autour du personnage-titre, des comédiens qui étaient habitués à passer de rôles principaux en seconds rôles, et sont largement oubliés aujourd'hui. On resserre les commentaires sur les quatre acolytes de Laughton auxquels la promotion faisait allusion — Charles Ruggles, Mary Boland, ZaSu Pitts et Roland Young —, en laissant de côté d'autres comédiens pléthoriques dont le parcours pourra être exploré en classe, comme Lucien Littlefield (qui joue Belknap-Jackson), Leila Hyams, Maude Eburne (Ma Pettingill) ou James Burke. Tous extrêmement actifs dans les années 1930 (voire pour certains, avant et après), leurs visages étaient familiers du public et composaient d'emblée une communauté amicale, promesse d'amusement bon enfant.

Charles Ruggles (1886-1970) — souvent prénommé, comme sur l'affiche du film, Charlie —, commença à tourner au milieu des années 1910 et continua jusque dans les années 1960, avec plus de 150 films entre cinéma et télévision. Parfois cité pour ses apparitions dans *Aimez-moi ce soir* de Rouben Mamoulian (1932) ou *Haute Pègre* d'Ernst Lubitsch (1932), son rôle le plus célèbre reste celui du maladroit major Applegate dans *L'Impossible Monsieur Bébé* d'Howard

Hawks (1938). Dans les années 1930 il partage l'affiche une quinzaine de fois avec **Mary Boland** (1882-1965), qui a commencé elle aussi sa carrière pendant le muet et s'est spécialisée dans les rôles de bourgeoise excentrique et virulente. Boland et Ruggles forment un duo comique bien rôdé où lui incarne généralement le mari bourru et soumis: le couple des Floud reprend ce schéma, déjà filmé par McCarey dans *Poker Party*. La première scène entre les Floud est d'ailleurs une allusion à la première scène de ce film, où Charles Ruggles fait aussi une valise tout en essuyant les remarques aigres-douces de Mary Boland. Cette dernière a eu par ailleurs quelques rôles dramatiques (voir par exemple *Four Frightened People*, de Cecil B. De Mille, 1934); toutefois, avec son abattage et ses grands gestes, son registre favori a été celui de l'énergie burlesque, comme le prouve son long métrage avec Laurel et Hardy, *Les Cuistots de sa majesté* (Sam Taylor, 1944).

La filmographie de **ZaSu (Eliza Suzan) Pitts** (1894-1963) s'étend sur la même période que celle de Charles Ruggles, mais a été aussi prolifique au cours du muet que durant le parlant, et compte plus de 200 titres. Égérie des mélodrames d'Erich Von Stroheim dans les années 1920, comme Mary Pickford ou Lillian Gish le furent pour Griffith dans les années 1910, elle est le beau visage pathétique de Trina, le personnage féminin central des *Rapaces* (1924). Elle apparaît dans plusieurs films de King Vidor ou de Frank Borzage, autant que dans des comédies plus ou moins poussives où elle joue toujours du contraste cocasse entre sa silhouette frêle et un mélange de détermination et de naïveté.

Comme Charles Laughton, **Roland Young** (1887-1953) est d'origine anglaise et a déployé sa carrière des deux côtés de l'Atlantique; c'est en partie pour cela que McCarey l'emploie en comte britannique dans *Ruggles*. Il incarne souvent des personnages à la fois puissants et effacés ou loufoques, qu'ils soient riches mais dépassés par les événements (dans *Le Couple invisible* de Norman Z. Mc Leod, 1937, face à Cary Grant dans l'un de ses premiers rôles comiques) ou saisis de pulsions infantiles (*The Man Who Could Work Miracles*, Lothar Mendes, 1936). Bonhomme tendre et ridicule, il tergiverse, balbutie, s'éclaire de brusques intuitions et retombe en perplexité.

● Dynamiques de groupe

Il serait certainement instructif de dresser avec la classe un tableau des apparitions des acteurs, scène par scène, pour se rendre compte que le scénario ménage plusieurs formes de rencontre entre eux, à la manière d'une combinatorie. Ruggles est le point commun entre tous les personnages, et Charles Laughton doit donc composer au moins une fois avec chacun des autres comédiens. Le film prend aussi le temps d'inventer d'autres associations, pour savourer des confrontations de caractères. Roland Young, par exemple, accompagne de sa bonhomie et de son air un peu engourdi le jeu plus nerveux de Charles Ruggles comme le naturalisme souriant de Leila Hyams, pour former deux brefs duos à la fin du film, lorsque le comte s'enfuit avec Egbert par la fenêtre, puis lorsqu'il chante «*Pretty Baby*» avec Nell. ZaSu Pitts est assise à côté de Maude Eburne (dans le saloon, [cf. [Séquence, p.14](#)]) ou accroupie à côté de Leila Hyams [[séq.10](#)] pour susciter, chaque fois en un seul plan, des contrastes qui ne tiennent pas seulement aux différences des personnages, mais mettent en valeur les types de jeu. Outre le duo entre Charles Ruggles et James Burke, on citera aussi celui entre Mary Boland et Lucien Littlefield.

Ces duos s'étendent parfois en trios (voir les scènes chez le tailleur, chez le barbier ou dans le train entre Laughton, Ruggles et Boland; ou celle au café entre Laughton, Ruggles et Burke), en quatuors (au comptoir du saloon) ou en quintet (le lendemain de l'arrivée à Red Gap, lorsqu'Effie découvre que le valet est pris pour un colonel, [[séq.7](#)]). La métaphore musicale est autorisée par l'orchestration comique des

voix que ces combinaisons produisent (voir l'atelier ci-dessous). Ces groupes à dimensions variables ont pour horizon des rassemblements plus vastes, où s'opposent la formalité mondaine des dîners organisés par Effie et Belknap-Jackson, avec leurs figurants qui ne font que passer [séq. 4 et 10], et la sociabilité engageante des fêtes chez Nell Kenner ou de la soirée d'ouverture de l'Anglo-American Grill — même si McCarey prend soin de montrer un groupe de figurants qui reste à la porte du restaurant, suggérant que le valet devenu patron perpétue une sélection sociale pas si éloignée des raouts d'Effie Floud. Quoi qu'il en soit, tout se termine à plusieurs : la chanson finale rassemble les acteurs dans un même élan musical, le film consacrant à chacun un gros plan en un montage qui ressemble autant au défilé d'un générique qu'à l'apothéose de la troupe. ■

Zasu Pitts dans *Les Rapaces*, 1924
© MGM



Roland Young dans *L'Homme qui faisait des miracles*
de Lothar Mendes, 1937 © United Artists



Mary Boland et Charles Ruggles dans *Si j'avais un million*
de James Cruze, 1932 © Paramount Pictures



● Comique vocal

Le travail réalisé par Charles Laughton sur sa voix est, comme pour chacun de ses rôles, spectaculaire : conservant un niveau généralement bas, il caricature un accent anglais aristocratique, parlant rapidement, roulant légèrement les «r» et tapant les «t» — des traits qu'il perd au moment de la récitation du discours de Gettysburg [cf. Séquence, p.14]. Autour de lui les autres acteurs s'amusent aussi à exagérer des caractéristiques vocales, un peu comme dans le théâtre de boulevard : Charles Ruggles parle trop fort, en campagnard mal dégrossi qui finit ses phrases en jurons dans sa moustache ; Mary Boland est à la fois impérative et ridicule, injectant des expressions qu'elle ne sait pas prononcer ou contrôlant mal certaines tonalités qu'elle voudrait précieuses ; Roland Young articule volontairement mal, donnant à chaque réplique une sorte de tournure flasque. On l'a déjà signalé, *Ruggles* a fait l'objet de versions radiophoniques et d'une adaptation en comédie musicale, confirmant un statut sonore qui passe d'abord dans l'opposition sociale des accents. On pourra tenter de les décrire en classe, mais aussi, pour les élèves les plus débrouillards techniquement, de faire des compilations sonores des principales répliques de chaque acteur, pour mieux percevoir la mécanique de leur jeu oral. On s'attachera par ailleurs aux limites du langage que chacun met en œuvre, où ce travail vocal s'exprime le plus brutalement : les cris poussés par Egbert et Ruggles, les rires nerveux d'Effie, les mots syncopés lancés par Ruggles lorsqu'il est attaqué par le chien de Prunella, les «*boum*» qui ponctuent la chanson du comte et de Nell, et d'autres détails sonores.



Parallèle

Frank Capra et la comédie populiste

Qu'y a-t-il de commun entre le réalisateur de *L'Extravagant Mr Deeds* et celui de *L'Extravagant Mr Ruggles* ?

L'Extravagant Mr Deeds de Frank Capra, 1936
© Columbia Pictures



Comme Leo McCarey, Frank Capra (1897-1991) a débuté à Hollywood en travaillant sur des courts métrages burlesques, d'abord en écrivant des gags pour Mack Sennett, puis en mettant en scène l'acteur Harry Langdon — un comique lunaire qui empruntait à l'humour corporel de Chaplin et au visage blanc de Keaton. La rencontre avec le scénariste Robert Riskin change le cours de sa filmographie à l'aube du parlant, qui est aussi l'immédiat lendemain de la Grande Dépression. Injectant des thèmes sociaux forts dans ses scripts (le charlatanisme des faux pasteurs chrétiens dans *La Femme aux miracles* [1931], la politique des banques en temps de récession dans *La Ruée* [1933]), Riskin ouvre aussi Capra à une forme de mélodrame à la fois engagé et souriant (*La Grande Dame d'un jour*, 1933) puis à un nouveau type de comédie, rapide et urbaine, qui s'impose avec *New York Miami* (1934), prototype du genre screwball.

● D'un extravagant à l'autre

Ces lignes convergent en 1936 dans *L'Extravagant Mr Deeds* (*Mr Deeds Goes to Town*), synthèse des préoccupations politico-morales du duo Capra-Riskin autant qu'aboutissement de leur écriture comique. Un homme simple, Longfellow Deeds (Gary Cooper), joueur de tuba et poète d'occasion, qui a passé toute sa vie dans une petite ville campagnarde, devient millionnaire grâce à un héritage inattendu. Pour gérer ses nouvelles affaires, il s'installe dans une énorme propriété à New York et affronte collaborateurs intéressés, avocats véreux et journalistes en mal de ragots. Deeds prend conscience qu'il n'appartient pas à ce monde en même temps qu'il est confronté à la misère de familles jetées à la rue par la Dépression. Il décide de mettre sa fortune au service des pauvres, en achetant des terres qu'ils devront travailler. Accusé de démente par d'autres héritiers potentiels, il fait éclater en procès sa bonne foi humaniste et les manipulations dont il a été l'objet.

Au-delà de la ressemblance des titres français, la comparaison entre *L'Extravagant Mr Ruggles* et *L'Extravagant Mr Deeds* permet de souligner avec les élèves certaines caractéristiques de la comédie populiste américaine, dont l'un et l'autre films sont des cas exemplaires. La trajectoire des personnages est en partie inverse (*Ruggles* va de la grande

ville vers la campagne, *Deeds* fait le contraire) mais sert dans les deux cas à célébrer l'authenticité morale des habitants des «small towns», leur optimisme et leur bon sens politique. Dès qu'il s'assoit à la table du conseil d'administration, *Deeds* prend les décisions justes sans se faire seconder; dès qu'il s'assoit à la table du café parisien, Egbert a des paroles d'égalité sociale à l'égard de *Ruggles*. *Deeds* a aussi un valet, et comme Egbert il n'en comprend pas les manières, rechignant le plus souvent à se laisser servir par lui. On pourra comparer la scène du réveil de *Deeds*, un lendemain d'ivresse [00:40:00] avec son équivalent au début de *Ruggles*: le valet raconte à *Deeds* qu'il hurlait «Retour à la nature!» dans la rue, un peu comme *Ruggles* lancera des cris de cowboys et révélera «la bête en lui» dans le film de McCarey. Plus largement, *Deeds* est une sorte de grand enfant dont la spontanéité régressive peut être mise en relation avec la naïveté timide de *Ruggles*. Ils témoignent l'un et l'autre, à partir de parcours opposés, d'un état de nature où s'enracinerait un retour aux sources de la politique américaine.

● Leaders comiques

Comme on l'a évoqué plus haut [cf. *Genre, p. 5*], McCarey n'a guère poursuivi le sillon de la comédie populiste, sinon dix ans plus tard dans deux succès éloignés de *Ruggles*, *La Route parsemée d'étoiles* et *Les Cloches de Sainte-Marie*, où il met en avant le rôle de la foi catholique dans l'équilibre de la vie sociale. Capra, de son côté, a confirmé la formule à la fois critique et patriotique de *Deeds* avec *Monsieur Smith au Sénat* (*Mr Smith Goes to Washington*, 1939), *L'Homme de la rue* (*Meet John Doe*, 1941) et *La vie est belle* (*It's a Wonderful Life*, 1946). *Monsieur Smith*, surtout, sera utile en classe. On y voit un jeune chef de Boy Rangers (un équivalent des scouts) poussé dans un siège de sénateur par des politiciens persuadés qu'ils pourront manipuler ce provincial innocent. Mais Jefferson Smith (James Stewart) se révèle être un idéaliste, qui se bat pour un projet de camp dédié à la jeunesse et dévoile par la même occasion la corruption d'une frange du Sénat. De même que *Deeds* se dressait face à l'assemblée des actionnaires ou face aux miséreux comme une figure de décideur honnête, charismatique et singulièrement autoritaire, Smith donne une leçon d'éthique politique aux vieux sénateurs et semble pouvoir vraiment les remplacer — le simplisme du «dégagisme» n'est pas loin. Egbert ne dit-il pas aussi à *Ruggles* qu'il pourrait devenir président des États-Unis?

La croyance fondamentale de Smith dans les idéaux des Pères fondateurs est mise en scène dans une séquence de visite au mémorial de Lincoln [00:22:00] qu'il sera intéressant de comparer avec le discours de Gettysburg dans le film de McCarey. L'idée est la même: un personnage candide découvre, loin de toute analyse historique ou intellectuelle, la grandeur élémentaire d'une pensée politique qui l'exalte et motive son action. Ce que le valet trouve dans les livres de la bibliothèque des Floud, Smith le lit (ou le relit) sur les murs du mémorial. Un bref moment montre un enfant récitant le discours de Gettysburg à son grand-père, tandis qu'un vieil homme noir s'avance aussi pour écouter, le tout sous le regard de Smith. Cet unanimisme social rappelle le rassemblement des auditeurs de *Ruggles*. La différence, importante, entre Capra et McCarey réside évidemment dans l'aspect imposant de l'architecture et de la statue de Lincoln, mis en valeur par l'alternance des tailles de plan et le silence d'église qui règne dans les lieux. L'allure de messe patriotique de la séquence de *Monsieur Smith*, avec surimpressions du drapeau et bribes du *Star-Spangled Banner* dans la musique, contraste avec le contexte rustique et le dépouillement de la séquence de *Ruggles*. Comme on conduira les élèves à le remarquer, il reste une pointe de distance ironique chez McCarey (l'émotion du valet a des raisons multiples, dont certaines très individuelles) que l'on ne trouve pas chez Capra. ■

FILMOGRAPHIE

Éditions du film

L'Extravagant Mr Ruggles,
Leo McCarey, DVD, Bac
Vidéo, 2006.

Autres films cités dans le dossier

La Soupe au canard,
Leo McCarey, DVD,
Universal Pictures, 2003.

Poker Party, Leo McCarey,
Bac Vidéo, 2012.

The Awful Truth [Cette
sacrée vérité], Leo McCarey,
DVD, Sony Pictures, 2003.

Fancy Pants, George
Marshall, DVD, Paramount
(zone 1, sans sous-titres
français), 2004.

Battling Butler [Le Dernier
Round], Buster Keaton,
Blu-ray, Kino Lorber Films
(zone 1, sans sous-titres
français), 2011.

Mon homme Godfrey,
Gregory La Cava,
DVD, Wild Side Vidéo, 2012.

Diary of a Chambermaid
[Le Journal d'une femme
de chambre], Jean Renoir,
DVD et Blu-ray, Olive Films
(zone 1, sans sous-titres
français), 2013.

Le Majordome, Lee Daniels,
DVD, Metropolitan Video,
2014.

L'Impossible Monsieur Bébé,
Howard Hawks, DVD et
Blu-ray, Warner Bros., 2016.

L'Extravagant Mr Deeds,
Frank Capra,
DVD, Sony Pictures, 2006.

Monsieur Smith au Sénat,
Frank Capra,
DVD, Sony Pictures, 2017.

Sur le web

From Soup to Nuts
[À la soupe !],
avec Laurel et Hardy,
Edgar Kennedy, 1928.

Liberty [Vive la liberté],
avec Laurel et Hardy,
Leo McCarey, 1929.

Wrong Again [Y a erreur],
avec Laurel et Hardy,
Leo McCarey, 1929.

BIBLIOGRAPHIE

- Dominique Païni (dir.),
Leo McCarey. Le burlesque des sentiments,
Cinémathèque française / Mazzotta, 1998.
- Jean-Pierre Coursodon, Bertrand Tavernier, *Cinquante ans de cinéma américain*, Omnibus, 1995 (contient une longue et riche notice sur McCarey).
- Fabienne Costa, *Elle et lui (1939-1957)*, Yellow Now, 2018 (analyse des deux versions du film de McCarey).
- Michel Cieutat, *Frank Capra*, Rivages, 1999.

- Grégoire Halbout, *La comédie screwball hollywoodienne, 1934-1945*, Artois Presse Université, 2013.

- Harry Leon Wilson, *Ruggles of Red Gap*, 1915 (jamais traduit en français, se trouve aujourd'hui essentiellement en éditions numériques).

- Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre* [1900], in *Œuvre romanesque*, tome II, Buchet/Chastel, 2001.

Entretiens

- « Leo et les aléas. Entretien avec Leo McCarey par Serge Daney et Jean-Louis Noames », *Cahiers du cinéma* n°163, février 1962.
- Peter Bogdanovich, *Les maîtres d'Hollywood*, Capricci éditions, 2018 (recueil d'entretiens avec des cinéastes hollywoodiens, dont McCarey).

SITES INTERNET

Deux versions radio-phoniques de *L'Extravagant Mr Ruggles*, et d'autres pièces et lectures ou apparaît Charles Laughton, peuvent être trouvées sur la page consacrée à l'acteur par le site Old Time Radio :
↳ oldtimeradiodownloads.com/actors/charles-laughton

La déclamation du discours de Gettysburg par Laughton dans l'émission télévisée des comiques Abbott et Costello, en 1952 :

↳ [youtube.com/watch?v=2CKLVXNbtTk](https://www.youtube.com/watch?v=2CKLVXNbtTk)

Le site du distributeur français du film rassemble quelques images qui pourront compléter la rubrique consacrée aux photos de plateau :

↳ swashbuckler-films.com/extravagant-mr-rugles.html

On trouve, en pdf téléchargeable librement, la version originale illustrée du roman de Harry Leon Wilson (édition Doubleday, 1915) sur le site :

↳ [archive.org](http://archive.org/details/journaldune00mirb)

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com



- Marmaduke Ruggles et Egbert Floud, duo burlesque
- Les champs-contrechamps

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

UN VALET À L'OUEST

Au début du XXème siècle, Marmaduke Ruggles, valet britannique stylé, est perdu par son maître au poker au profit d'Effie et Egbert Floud — un couple de Red Gap, bourgade américaine qui a encore des allures de village de western. Là, Ruggles va bouleverser sa vie. Gagné aux idéaux fondateurs de la nation américaine, le valet soumis qui ne voulait jamais s'asseoir avec ses patrons devient son propre maître. Le courage de ce petit homme venu d'Europe, et sa connaissance d'un discours d'Abraham Lincoln, font de lui un nouveau héros de l'Ouest. Réalisé en 1935, au moment où la comédie américaine se renouvelle à travers plusieurs sous-genres, *L'Extravagant Mr Ruggles* est aussi une très sérieuse fable morale où l'idéologie égalitariste change un destin. Le cinéaste Leo McCarey, champion du burlesque dans les années 1920, y donne à l'acteur Charles Laughton l'un de ses rares rôles comiques au milieu d'une troupe d'excellents seconds rôles. De même qu'aucune place n'est plus haute qu'une autre dans l'idéal démocratique, chaque acteur est choyé dans la mise en scène de McCarey.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU CINÉMA