



▼ AU LYCÉE

Lycéens et apprentis au cinéma

■ COMÉDIE AU CINÉMA

Auteur

Raphaëlle Pireyre

Date

2012

Descriptif

Synthèse de la formation thématique : « La Comédie », par Raphaëlle Pireyre, conférencière, auteure et critique de cinéma, le mardi 17 janvier au Lycée Professionnel Charles de Bovelles à Noyon.

Introduction

La première chose qui frappe quand on s'intéresse à la comédie, c'est un paradoxe. Alors qu'on pourrait penser que la comédie est le genre roi du cinéma, plébiscité aussi bien par le public que par les critiques, on constate qu'il n'existe pas d'ouvrage qui y soit consacré exclusivement et de manière transversale. Tandis que beaucoup d'autres genres connaissent des essais qui leurs sont dévolus (on peut penser au travail de Jean Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues ou récemment celui de Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret sur le [road-movie](#)), ce n'est pas le cas de la comédie. Cela pose d'emblée la question de la définition d'un corpus qui n'a pas été déterminé. On peut certes se référer à un ouvrage tel que l'album de Patrick Brion, mais qui se consacre à la comédie hollywoodienne.

Si l'on s'intéresse aux ouvrages consacrés à la comédie, il faut se référer à d'autres types d'écrits : des monographies consacrées à des auteurs ou acteurs de comédie, ou bien des essais sur des sous-genres de la comédie en particulier, tels que le burlesque (Petr Kral ou **la comédie de remariage**, par exemple. Enfin, des essais sur le gag (**Anatomie du gag**, Vaclav Havel, Editions de l'Aube), le corps comique (**Eclats de rire**, Olivier Mongin, Seuil).

Quoi qu'il en soit, aborder le cinéma à travers la comédie, c'est nécessairement se poser la question de ce qu'est un genre cinématographique. Comment peut-on définir cette notion ? Sommes nous face à un concept figé ? La définition d'un genre est-elle absolument exclusive à tout autre ?

Si l'on se réfère à la définition qu'en donne le Petit Robert, la comédie dans son acception moderne est à considérer comme « une pièce de théâtre (ou film, donc, pour ce qui nous intéresse) ayant pour but de divertir en représentant les travers, les ridicules des caractères et des mœurs d'une société. »

Il faut de là distinguer le comique qui est un registre, de la comédie qui est un genre.

Donc, aborder le cinéma de façon transversale, en traversant époques et territoires, en nous questionnant sur la définition et la validité, ainsi que la porosité de la notion de genre (voir **Les Genres du cinéma**, Raphaëlle Moine, Cahiers du cinéma, 2002).

Marc Vernet, dans **Lecture du film** (1980), définit le genre par l'obligatoire et l'interdit. Certains éléments doivent y figurer impérativement, d'autres ne peuvent y être présent sous peine de soumettre à caution la classification. Possibilité de violer la loi du genre. « Il ne saurait y avoir par exemple, dans le film policier, d'épisode chanté et dansé par le héros, ou, dans la comédie musicale, de mort violente particulièrement atroce. »



Mais bien sûr, cette règle exclusive ne fonctionne qu'en théorie, et nous étudierons des cas particuliers de métissages dans lesquels les genres se mélangent.

Le genre est surtout une notion opérante, tel qu'il est défini par Jacqueline Nacache.

Pour Jacqueline Nacache, (**Le Film hollywoodien classique**, Armand Colin, coll 128, 2005) il est impossible de définir le genre sans trouver d'exception qui invalide la règle. Pourtant, ce concept reste selon elle le plus grand dénominateur commun de la production hollywoodienne. En effet, pour Jacqueline Nacache, la notion de genre est surtout opérante dans le cinéma hollywoodien où elle recouvre une réalité de production qui permettrait de penser le cinéma hollywoodien :

- en termes historiques (le film noir appartient à une époque, comme le burlesque : ne se manifestent plus de la même manière par la suite)
- en termes de traitement (image, lumière, style de mise en scène et jeu d'acteur).

On peut dire que la comédie est le genre qui prend le comique comme registre principal, et que nous allons chercher à parcourir à grand pas son histoire, mais aussi les hybridations qui font surgir la comédie là où on ne l'attend pas .

Première partie : Parcours historique de la comédie

I - La comédie muette : le burlesque

Né muet, le cinéma n'a pas pour autant renoncé au genre comique à ses débuts. Il a su s'adapter à l'absence de paroles pour reprendre à son compte un comique visuel issu du music hall et pour adapter à l'écran les tours de la scène.

Le studio Keystone

Comique de la destruction, de la transgression, qui s'en prend aux objets, à l'intégrité physique, aux valeurs de la société, le burlesque est un comique purement visuel. Le cinéma français connaît de nombreux personnages burlesques récurrents (Dès l'Arroseur arrosé, des Frères Lumière, le cinéma français cherche le gag. Puis, beaucoup de comiques récurrents. Rigadin, Boireau et Max chez Pathé. Roméo, Calino et Zigoto chez Gaumont. Max Linder), mais c'est surtout avec la création de la société de production Keystone que Mack Sennett va imposer le genre burlesque. Dès la sortie de son premier court-métrage en 1912, la Keystone invente un style dans lequel la succession effrénée de gag l'emporte sur la construction d'un récit linéaire. Le format des films de une ou deux bobines favorise ce délaissement du narratif au profit d'un rythme soutenu d'attractions, héritage direct du comique de scène. « Vite écrits, vite tournés, vite montés. » Selon Jacqueline Nacache, les films produits sous la coupe de Mack Sennett sont astreints à un principe de création collective, dans lequel l'écriture s'élabore dans des équipes de travail où le scénario et la mise en scène sont discutés en commun, avant d'être improvisés au cours du tournage.

Buster Keaton : un burlesque réflexif

Pourtant, il ne faut pas voir dans le burlesque un simple enregistrement de numéros forains. Très vite, les cinéastes comiques cherchent à tirer parti du cadrage et du montage pour faire naître un comique purement cinématographique, comme en témoigne le court-métrage de Buster Keaton, **Neighbours** (1921).

Rare burlesque à n'avoir pas été formé par l'école Sennett, Keaton rencontre Fatty en 1917 et le suit chez Joe Schenk, qui fonde les Buster Keaton Comedies, à l'origine de dix-neuf courts métrages en seulement trois ans.

Keaton développe, à travers son personnage « qui ne rit jamais » une forme de burlesque moins agressif que dans les premiers temps, ce qui s'accorde également avec le fait que les films burlesques passent progressivement à un format de long métrage. Inadapté au monde, le personnage cherche toujours sa place dans un monde qui le rejette, et s'il transgresse les codes sociaux, c'est toujours malgré lui, et avec la volonté de s'amender.

Mais surtout, les gags de Keaton prennent toujours une dimension réflexive sur le cinéma. Loin de se contenter de tordre



les corps, de faire rire avec les personnages et les déconvenues qui leur arrivent, il mêle toujours la forme cinématographique au comique.

On pense ainsi à **L'Opérateur**, dans lequel, caméraman débutant, le personnage joué par Keaton expose deux fois une bande de pellicule, donnant lieu à des effets de surimpressions indésirables, mais très poétiques.

Dans **Sherlock Jr**, c'est le projectionniste qui tente d'entrer dans le film qu'il est en train de montrer, et qui, refusé par le film avant de pouvoir s'y tailler une place, doit sauter d'un décor à l'autre, passant sans raccord de la banquise au désert.

Dans **Neighbours**, Keaton joue un jeune garçon amoureux de sa voisine, qui aimerait déclarer sa flamme à sa dulcinée. Pour cela, il doit franchir le mur qui les sépare, qui représente aussi, plus métaphoriquement, une séparation symbolique.

Le péché originel de la traversée du cadre va induire toutes les traversées de champ possibles et imaginables. Buster est chassé du cadre comme il est chassé de la maison de sa bien aimée.

Pour cela, Keaton utilise tous les segments du cadre (les bords latéraux, mais aussi haut et bas, ainsi que l'arrière du décor), ce qui est assez rare : on se contente souvent d'une logique horizontale. Surtout, Keaton se sert du raccord comme principe comique, créant une surprise absolue du changement de plan. On ne sait jamais quand il va intervenir, par où, ce qui produit un suspense et un comique de la trajectoire.

II - Le passage au parlant : la comédie des bruits

Avec le passage au parlant à partir de 1927, la comédie perd sa dimension purement visuelle, et doit composer avec l'arrivée de la parole. Mais ce sont aussi les bruits et les mélodies qui participent d'un coup à la partition comique.

Voyant dans cette innovation une perte d'universalisme, Chaplin va mettre trois films pour passer au parlant. **Les Temps modernes** (1936) est un film sonore qui revendique de n'être pas parlant : seul le directeur de l'usine parle, pour donner des ordres. La parole y est perçue comme mot d'ordre donné au spectateur, atteinte à sa liberté de promener son attention dans l'image comme il l'entend. On a parlé d'« un film muet sur le son ».

Nombre de cinéastes cherchent à faire de la bande-son une partition complète dans laquelle les voix, les bruits, et la musique forment une symphonie harmonieuse ou discordante. On peut penser au début de **Aimez moi ce soir (Love Me Tonight)** de Rouben Mamoulian (1932), dans lequel un quartier populaire de Paris se réveille progressivement au son de la mélodie des balais ou des volets qui claquent.

En France, René Clair cherche la voie d'un cinéma pleinement sonore, mêlant bruits, voix chuchotées, chœurs qui chantent d'une voix collective l'histoire en train de dérouler. Parallèlement, des dramaturges accèdent au cinéma justement parce qu'il est devenu parlant et leur permet d'immortaliser leurs pièces comiques. C'est le cas de Marcel Pagnol, ami de Clair qui résume ainsi leur désaccord quant à l'usage du son « toi, tu enregistres tes pièces, moi ça ne m'intéresse pas. J'aime les films qui bougent, toi ceux qui parlent ».

Sacha Guitry : la comédie de la parole

Fils de l'immense comédien de théâtre Lucien Guitry, Sacha fut longtemps obsédé par l'idée que le talent de son père ne passerait pas les générations et s'éteindrait avec lui. Inquiet, également, de penser que son art va disparaître, il pense au cinéma dès les années 1910, mais ne se satisfait pas du résultat. C'est de l'avènement du parlant qu'il va tirer le désir de revenir au septième art. Avec **Faisons un rêve**, 1936, il met en scène la pièce de boulevard qu'il a jouée des centaines de fois : un homme de la haute société a déclaré son amour à la femme d'un ami, l'exhortant à venir le rejoindre chez lui le soir même. Mari, femme et amant sont les trois personnages d'un film qui, à l'exception de son prologue, se déroule dans le huis clos de la garçonnière du vieux garçon débauchant les femmes mariées.

Reprenant ses pièces très bavardes, Guitry contrevient totalement aux règles de montage du cinéma. Privilégiant le plus possible la longueur de la prise, la priorité donnée aux longues répliques dans leur intégralité, Guitry offre un comique du



mot, mais aussi de la virtuosité du jeu d'acteur. La théâtralité des situations retrouve un dynamisme et une vivacité comique à travers la durée des plans.

III - La comédie américaine : âge d'or d'un genre

Le succès du film hollywoodien est avant tout le triomphe d'un mode de production, élaboré sur le modèle de l'économie de production américaine. On peut définir le genre du cinéma hollywoodien par la naissance et le déclin des studios, de la fin des années 10 au début des années 50. En effet, dans chaque studio existent des unités responsables d'un genre en particulier, ce qui permet aux équipes de travailler toujours les mêmes sujets, et de réutiliser costumes, décors, accessoires. Les studios ne se spécialisent pas dans un genre spécifique, mais ont chacun leur image de marque : plutôt le film noir pour Warner, la comédie musicale pour Universal, par exemple.

Le film de genre est un objet cinématographique qui fait appel à la fois à une stratégie de standardisation et de différenciation, selon Jacqueline Nacache.

Ce principe met en avant le hiatus entre un mode de production et de promotion des films qui tient de la taylorisation et qui veut ranger ses produits au bon endroit, et des cinéastes, scénaristes, acteurs, qui ne se sentent pas pieds et poings liés à un genre, qui ne se sentent pas d'obligation de fidélité à un genre par rapport à un autre.

L'arrivée du parlant va très nettement encourager le sous-genre qu'est la comédie sophistiquée qui doit beaucoup à ses scénaristes et à leurs dialogues étincelants.

Si le corpus de la comédie américaine est immense, et très difficile à définir, on peut tout de même distinguer trois sous- genres :

La comédie Sophistiquée

Incarnée avant tout par le Berlinois Ernst Lubitsch, la comédie sophistiquée met en scène des intrigues amoureuses se déroulant dans la haute société et multiplient les variations autour des thèmes amoureux. Face à la Grande Dépression, la comédie sophistiquée oppose des thèmes légers, et des modes de vie fastueux. Lubitsch dira au moment de son passage à la MGM, qu'il ne peut plus se permettre de mettre en scène des personnages dont on ne sait pas comment ils gagnent leur vie. La comédie des premières années du parlant intègre souvent des chansons interprétées par les personnages, et se distingue peu de la comédie musicale.

La comédie sophistiquée s'inscrit dans un contexte de jubilation de la libération des fantasmes, de la dénonciation de l'hypocrisie des mœurs auxquels Lubitsch ajoute le charme de l'Europe rêvée par l'Amérique, ce qui lui faisait dire : « Je suis allé à Paris, France et à Paris, Paramount; je crois que je préfère Paris, Paramount »

La comédie sociale

Alors que la comédie sophistiquée tourne le dos à l'actualité, à la réalité contemporaine et préfère l'évasion, va se développer une comédie sociale qui montre des personnages issus du peuple, et donc plus proches des spectateurs de cinéma. Frank Capra remplace la haute société par l'Homme de la rue.

Avec **New York Miami (It Happened One Night)**, Franck Capra, 1934 plonge la grande héritière dans les réalités du voyage à travers l'Amérique, et partant, à travers la société. Les comédies populistes (**L'Extravagant Mister Deeds**, 1936, **Vous ne l'emporterez pas avec vous**, 1938, **Mr Smith au Sénat**, 1939) quant à elles, exaltent l'homme oublié, et la solidarité collective mais observent aussi les idéologies avec méfiance.

Cette recherche d'un ancrage social plus ou moins fort dans ses films se double d'une volonté de réalisme qui passe par une réflexion sur l'acteur. Au delà des thèmes abordés, plus réalistes, plus proches du peuple que ceux de la comédie sophistiquée, Capra multiplie les trouvailles techniques destinées à faire oublier aux acteurs qu'ils jouent et cherche une interprétation plus réaliste. Il constate de fait l'effet très antinaturel que provoque au cinéma le temps de latence entre deux répliques et généralise dans le jeu de ses comédiens le « chevauchement des dialogues » qui consiste pour les acteurs à



ajouter quelques mots sans importance au début et à la fin de leurs répliques afin de créer un dynamisme dans l'échange de propos en parlant en même temps que leur partenaire, mais sans pourtant porter atteinte au sens du dialogue. Par exemple, il enchaîne sans couper plusieurs prises répétées, les acteurs, bousculés par la technique, se laissent envahir par le personnage. De même, il demande à un médecin de provoquer chimiquement une laryngite chez James Stewart pour donner ce ton enroué de l'homme qui a parlé des heures devant le sénat dans **Monsieur Smith au Sénat**.

La Screwball comedy

Le terme de Screwball comedy est issu d'un jeu de mot intraduisible en français, (screwball désigne un lancer au base ball, et joue sur to screw, baiser) et peut s'appeler en français comédie loufoque. Marc Cerisuelo, lui, désigne un sous genre propre à Preston Sturges qui serait la madcap comedy.

La screwball comedy est certes héritière du burlesque, mais cela ne va pas sans certaines modifications. Dans la forme du long métrage, le récit linéaire ne laisse pas sa structure implorer par le gag. La violence du gag ne peut se justifier chez des personnages plus intégrés à la société que les marginaux du burlesque, déclassés ou vagabonds. Le gag violent ne s'accommode pas d'une psychologie plus fine des personnages, et de relations plus élaborées. La violence régressive, instinctive qui fait le propre des burlesques primitifs est inenvisageable dans des relations suivies des personnages.

De plus, les acteurs burlesques étaient des acrobates. Les acteurs de la comédie, screwball ou sophistiquée, sont des stars, auxquelles le spectateur a envie de s'identifier. Il n'est donc pas possible de leur faire subir n'importe quoi, ou de les montrer sous un jour cruel.

Le burlesque n'est donc plus traité comme un segment du récit, mais comme un motif, le plus souvent récurrent : objet qui revient, réapparaît quand on ne s'y attend pas (par exemple le pyjama de **La Huitième femme de Barbe bleue**, (**Bluebeard Height's Wife**, Lubitsch, 1938, ou encore l'os que David Huxley recherche dans **L'impossible Monsieur Bébé** (**Bringing Up Baby**, Howard Hawks, 1938).

De plus, le burlesque va se décaler pour ne plus toucher les corps directement, ou en tout cas moins frontalement, et se manifester le plus souvent de manière accidentelle. Il se dirige dorénavant contre les objets, accessoires ou costumes : la robe déchirée de Katherine Hepburn dans **L'impossible Monsieur Bébé** ou encore le décor saccagé par le couple invisible de **Topper** (Norman McLeod, 37, Constance Bennett et Cary Grant).

Le burlesque se retrouve de façon plus diffuse dans le jeu des acteurs qui jouent souvent un double jeu, en interprétant leur personnage, qui lui même est placé en situation de jeu. C'est le cas du retour en enfance : **Chérie, je me sens rajeunir**, (**Monkey Business** de Hawks, 1952) : Cary Grant a forcé sur l'élixir de jeunesse et se retrouve, dans son corps d'adulte, avec un comportement de petit garçon qui joue aux indiens avec les enfants du quartier : jeu sur le décalage du corps et de ses gestes. C'est aussi le cas de toutes les situations de travestissements (**Allez coucher ailleurs**, **I was A War Male Bride**, Hawks, 1949 et **Certains l'aiment chaud**, **Some Like It Hot**, Billy Wilder, 1959 en tête).

IV - Le cartoon : un burlesque déchaîné

Caractérisé par une esthétique de la transgression, le cartoon se met en place dans les années 10, avant de connaître une organisation selon un système industriel et taylorisation du travail. Les techniciens se répartissent le travail à la chaîne : un dessinateur exécute les principales phases du mouvement, un intervalliste complète les parties qui manquent. Puis, un traceur duplique les dessins à l'encre avant que les gouacheurs n'appliquent les couleurs au verso. Le cartoon se développe essentiellement sous forme de courts-métrages et connaît un succès immense qui fait que la production classique s'en mêle : Paramount appelle par exemple les frères Fleischer en son sein.

Ce succès est largement soutenu par l'invention en 1932 de la première caméra Technicolor Trichrome, grâce à laquelle les cartoons vont pouvoir parader avec les chatoyantes couleurs qui manquent aux comédies en « prise de vue de réelle ». En effet, le budget d'un film en couleurs est beaucoup plus important que celui d'un film en noir et blanc, et s'adapte donc



bien à la forme courte du cartoon. De plus, les acteurs étaient réticents à être filmés avec une pellicule aux couleurs très saturées qui risquaient de modifier leur teint. Réticences que ne formulèrent pas les personnages de cartoons, même les plus indisciplinés des héros de Tex Avery qui disait : « Nous avons découvert très tôt que si on faisait quelque chose avec un personnage, qu'il soit humain, animal ou autre, qui ne puisse pas être transposé en de vue réelle, on obtenait un rire garanti. Soyons plus fou que la dernière fois. Et plus vite aussi. »

Le cartoon reprend la tradition d'un burlesque axé sur l'avalanche de gag, sur l'accélération du rythme, et sur le piétinement des valeurs. Cette esthétique de la transgression se manifeste du point de vue de la continuité de la narration, sans cesse bafouée, du point de vue de la logique (les déplacements et réactions des personnages sont absurdes, et se tiennent dans un espace incohérent) ; et du point de vue, enfin, de l'irrespect des bonnes mœurs (les personnages sont colériques, libidineux, violents, etc.).

Deuxième partie : Hybridation des genres. Quand la comédie surgit où on ne l'attend pas.

Mais la comédie se présente également là où on ne l'attend pas, au détour d'autres genres, ou au centre de films aux sujets graves.

I - Les stars et le feuilleté des genres

Mettre en scène les stars constitue un véritable problème de représentation. La star doit être immédiatement reconnaissable, tout en laissant au personnage sa part d'inconnu. Dans son essai **Les Stars** (1970), Edgar Morin expose que « la star est le produit d'une dialectique de la personnalité : un acteur impose sa personnalité à ses héros, ses héros imposent leur personnalité à un acteur ; de cette surimpression naît un être mixte : la star. » Cet être composite qui bénéficie de ce que Morin appelle une « superpersonnalité », est comme un feuilleté de personnalités composé de tous les personnages qu'il a interprétés. Ainsi, ce dédoublement de personnalités des acteurs amène le personnage à subir un écartèlement entre différents genres.

Ce qui amène par exemple Cary Grant à jouer de manière comique dans des films soit mélodramatiques, soit de suspense. En effet, Hitchcock a fait créer à Cary Grant un personnage de Roger Thornhill très ambigu dans **La Mort aux trousses (North By Northwest, 1959)**. Alors que ce publicitaire est aux prises, suite à un malentendu, avec de dangereux tueurs, ses malheurs ne font que déclencher l'hilarité. Sa propre mère ne croit aucunement à son histoire. C'est comme si un personnage de film comique se trouvait par erreur dans un film d'espionnage, contraint de se tirer d'affaire avec ses armes comiques. Ce mélange des genres crée un charme tout particulier que Hitchcock répète après **La Main au collet (1955)**, dans lequel Grace Kelly fait gentiment enrager le célèbre cambrioleur interprété par Cary Grant.

De même, dans **Elle et lui (An Affair to Remember, 1958)**, Leo Mac Carey, qui jadis réalisa des comédies burlesques, notamment des **Laurel et Hardy**, fait le choix d'intégrer la nature comique de l'acteur Cary Grant à l'intrigue mélodramatique qui se noue entre lui et Deborah Kerr. Durant la première moitié du film, les deux personnages ne cessent de se voir réunis malgré eux par le film, sous les regards amusés de leurs compagnons de voyage. La légèreté qui imprègne cette première partie rendra d'autant plus dramatique le coup de théâtre qui se produit en son milieu. Mc Carey se sert ici de la comédie pour mieux préparer son contrepied tragique.

II - La comédie sociale et sociologique

Jacques Tati et la comédie sociologique

La comédie peut aussi se percevoir comme une façon de porter un regard sur le monde réel. Jacques Tati considère que le monde qui l'entoure recèle des trésors de comique qu'un œil exercé doit pouvoir débusquer. Aussi cherche-t-il à faire rire, dans ses films, avec des attitudes, des gestes, des objets du quotidien. Tati ne pratique pas le détournement absolu de



l'usage des objets, comme le faisait les burlesques, mais instille juste un petit décalage, un regard oblique qui insinue le comique dans le banal. En tant qu'observateur du monde il s'intéresse à la vie moderne quotidienne, à l'architecture, au design, et en révèle les travers, les absurdités, mais de façon drôle et jamais cruelle ou vindicative.

Ainsi, la démarche de Tati est sous-tendue par un projet de sociologue du quotidien, qui étudie, un sourire aux lèvres, les attitudes auxquelles nous ne prêtons pas attention. Tati pratique une comédie du vraisemblable, qui repose sur ce qu'il a nommé la « démocratisation du comique ». En effet, dans ses films, le personnage principal qu'est Hulot n'est pas le seul à déclencher le rire du spectateur, comme c'est le cas chez Chaplin. Souvent, Hulot est à l'origine d'une catastrophe, mais n'est plus présent à l'écran lorsque le gag se produit. Donc, le comique naît d'un rapport de chaîne comique dont Hulot est l'initiateur inconscient.

La démocratisation fait aussi partager le comique entre l'image et la bande-son. Les notions de point d'écoute et d'effet cocktail très important chez Tati qui retravaille complètement le son en post-synchronisation. De là naissent des effets comiques dus à la surprise de l'irruption d'un son au sein d'un complet brouhaha ou encore à la disjonction entre un objet et le son qu'il produit.

La comédie à l'italienne

On est souvent étonné de constater que ce que l'on regroupe sous le terme de Comédie italienne recouvre des films dont la drôlerie est souvent teintée de cruauté. La comédie italienne rarement légère et souvent grinçante, s'inscrit dans une réalité sociale difficile. Alors que Capra faisait émerger la grandeur des hommes simples dans ses comédies sociales, la comédie italienne met au jour la vilénie d'un petit peuple aux prises avec la faim, la misère, et la promiscuité. Le duo de réalisateurs Steno et Mario Monicelli a mis en scène le grand acteur comique Toto dans plusieurs comédies qui sont autant de témoignages sur l'état de l'Italie au sortir de la guerre. Au début de **Gendarmes et voleurs**, (Guardia e Ladri, 1951) le voleur, Toto, est pris en chasse par le gendarme, suivi des différentes personnes spoliées. Cette séquence, en même temps qu'elle parodie la forme de la course-poursuite en étirant à l'extrême la longueur des plans, la lenteur des protagonistes, souffrant tous d'insuffisances physiques à maintenir un si long effort, fait office de visite guidée dans les borgate, les quartiers populaires à la périphérie de Rome. La comédie italienne qui se déroule souvent en décors naturels est traversée par une dimension documentaire très forte.

La comédie documentaire

S'il ne faut pas considérer le documentaire comme un genre, mais bien plutôt comme un pacte de lecture établi entre le film et le spectateur, il n'est pas interdit d'attribuer au documentaire les genres dont on qualifie la fiction. Ainsi, on peut envisager l'existence de films d'horreur documentaire, amis aussi de comédies documentaires, comme l'a souvent souligné François Niney.

Nanni Moretti, en créant un personnage comique à partir de sa propre personnalité, produit des films essais qui adoptent un registre résolument comique, tout en portant un regard critique acéré sur la société. **Aprile** (1998) ou **Journal intime** (Caro Diario, 1993) adoptent cette forme très particulière qui mêle étroitement documentaire engagé et comédie.

Si l'on en croit la jaquette du dvd qui réunit dix courts métrages sous le titre **Luc Moullet en short**, ces films seraient « très drôles (sauf un) ». Le cinéaste qui lui aussi se met en scène régulièrement, assume cette volonté de réaliser des films qui soient documentaires et hilarants tout à la fois. En s'attaquant, dans **La Cabale des oursins** (1990), à un sujet peu traité, les terrils, Moullet traite sur le ton de la comédie cette matière documentaire, tout en la prenant très au sérieux. Mais il traite également la forme du film touristique ou travelogue de manière parodique très scrupuleuse.

En répondant à la commande d'Arte de réaliser un documentaire canular à diffuser le 1er avril 2002, William Karel a choisi, avec **Opération Lune**, de conserver la forme qu'il donne le plus souvent à ses reportages d'investigation, et d'imaginer la fiction selon laquelle Nixon et le Pentagone auraient demandé à Stanley Kubrick de réaliser en studio des images d'hommes marchant sur la Lune, pour remplacer le cas échéant, le défaut d'images tournées sur la Lune. C'est précisément dans l'écart entre la forme documentaire très conventionnelle et les détails fictionnels qui trouvent les propos



réalistes tenus par des personnages importants que la comédie contamine progressivement le discours sérieux.

Parodie et pastiches

On le voit, la comédie passe, dans ces documentaires, par le jeu sur les codes des genres, et leur hybridation. C'est aussi le cas dans la forme parodique qui superpose et entremêle plusieurs genres. Notamment dans les parodies de film d'espionnage que sont **OSS 117 Le Caire nid d'espions** (2006), et **OSS 117, Rio ne répond plus** (2008), de Michel Hazanavicius. Le récit est bien celui d'un film d'espionnage, les personnages des espions ou des traîtres à la nation, mais les codes du film de genre sont repris, décalés, détournés, et la comédie se glisse en filigrane sous les éléments incontournables du genre.

Avec **Inglorious Basterds** (2009), Quentin Tarantino réalise quant à lui un film hommage aux cinémas qu'il aime, qui se révèle être un véritable melting pot de genres : l'intrigue principale est celle d'un film historique, qui se voit régulièrement parsemée de scènes d'actions. Mais la comédie fait aussi irruption, soit sporadiquement, à la faveur d'une réplique drôle, soit à l'échelle d'une scène complète, comme dans ce pastiche très lubitschien où les « Basterds » américains se font passer pour des Italiens lors d'une réception nazie.

Ainsi, la comédie doit bien se définir comme un genre, dont le corpus est très vaste et peu défini à ce jour, mais son étude met en évidence la porosité des genres et la faculté de la comédie de s'épanouir sous un registre documentaire et non fictionnel, mais aussi de se mêler à d'autres genres.

