

La comédie d'intrigue, de moeurs, de caractères

Number 9, April 1957

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52300ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

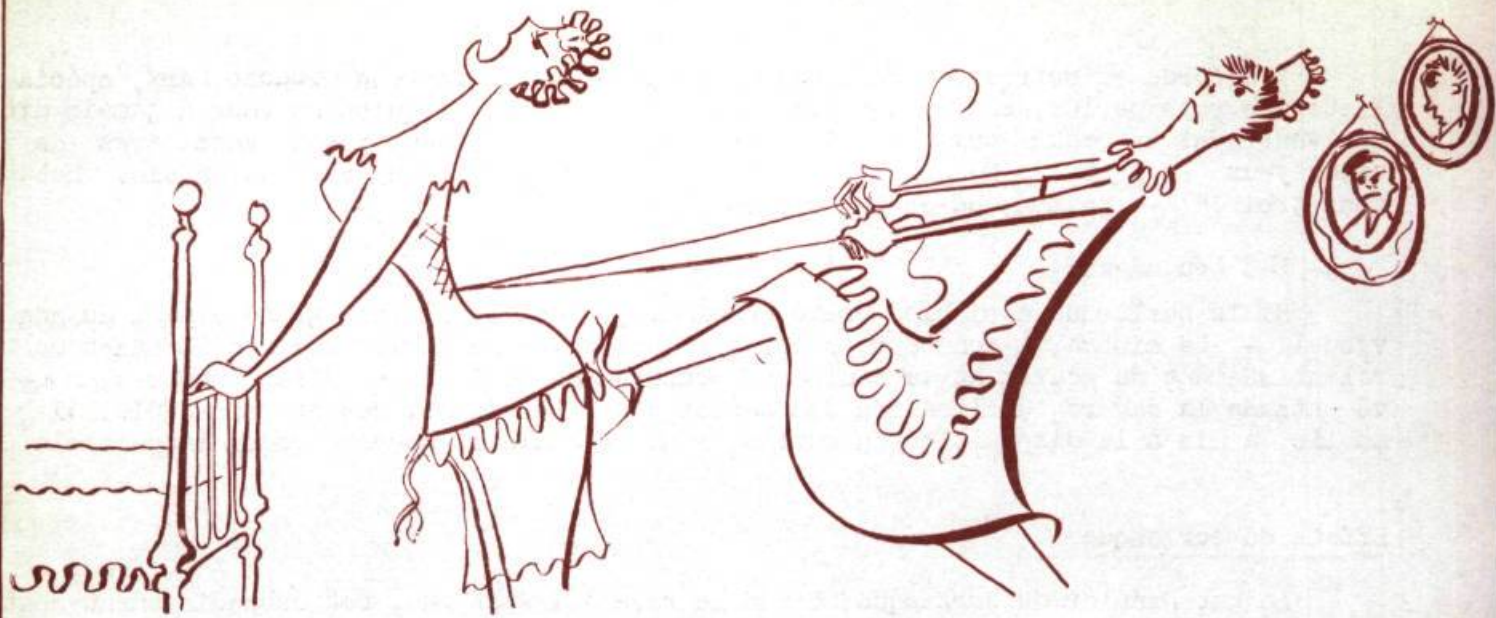
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

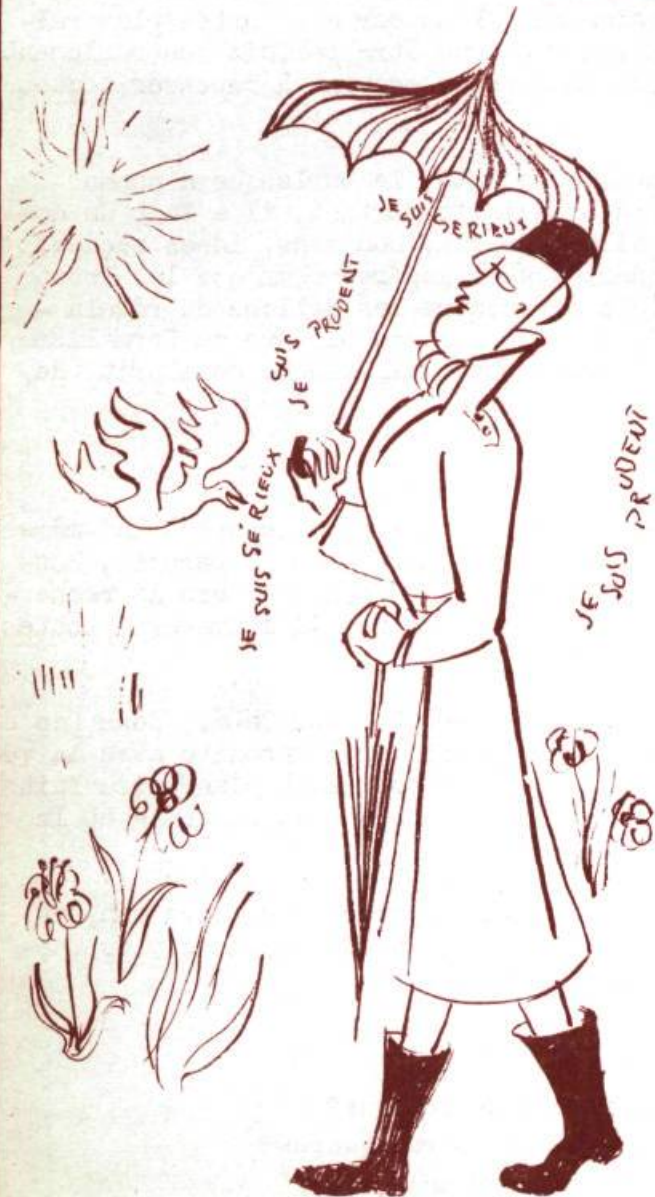
[Explore this journal](#)

Cite this article

(1957). La comédie d'intrigue, de moeurs, de caractères. *Séquences*, (9), 12–17.



LA COMÉDIE... DE MOEURS



... DE CARACTÈRES



... SITUATION

LA COMÉDIE

Même si le cinéma a projeté un éclairage nouveau sur les problèmes traditionnels du comique, il serait exagéré de prétendre que le septième art ait ajouté une "dimension nouvelle" au comique lui-même: il a plutôt mis en relief des attitudes et des moyens éternels, grâce à une technique particulière.

Inutile donc de reprendre les distinctions reconnues entre rire, risible ou ridicule et comique, ou encore de vouloir réduire à l'unité les sources diverses et même contradictoires du rire. Convenons avec Lamennais: "Une disconvenance aperçue, une opposition ou un rapprochement singulier, étrange, font naître le rire. Quelle que soit la cause qui le provoque, allez au fond, vous le trouverez constamment accompagné, qu'on se l'avoue ou non, d'une secrète manifestation d'amour-propre, de je ne sais quel plaisir malin. Quiconque rit d'un autre, se croit en ce moment supérieur à lui par le côté où il l'envisage et qui excite son rire, et le rire est surtout l'expression du contentement qu'inspire cette supériorité réelle ou imaginaire."

Si le rire est révélateur d'un sentiment de supériorité intellectuelle, "idée satanique, s'il en fut jamais", affirmait Beaudelaire, s'il exprime "la joie du jugement de condamnation (tout comique procédant par destruction)" (Fuzellier), il faut reconnaître que sa nature variera suivant l'aspect irréel ou réel du spectacle présenté: "Tantôt, nous condamnons une destruction dont nous refusons d'être dupes; tantôt, nous condamnons les choses mêmes que nous voyons détruire sous nos yeux" (Fuzellier). Il y aurait donc deux espèces de comique: l'irréaliste et le réaliste. Quoique cette distinction soit plus appropriée à la technique du cinéma, mieux vaut, à cause d'avantages pédagogiques incontestables dans l'exposé, s'en tenir à la division classique de la comédie: caractères, moeurs et intrigue.

Les travers risibles de l'humanité qui font l'objet de la comédie peuvent être généraux, de tous les temps et de tous les pays, éternels parce qu'ils tiennent à l'essence même de l'homme; c'est la comédie de caractères, illustrée au théâtre par l'Avare de Molière et au cinéma par Charlot de Chaplin.

Les travers satirisés peuvent aussi être particuliers à une époque ou à un secteur ou à une forme de l'activité humaine; c'est la comédie de moeurs qui a triomphé au théâtre avec le Bourgeois gentilhomme ou les Précieuses ridicules de Molière, les comédies-proverbes de Musset et au cinéma avec la comédie psycho-sociologique américaine, telle Vous ne l'emporterez pas avec vous de Frank Capra ou française, telle Le Silence est d'or de René Clair.

Il arrive enfin que l'auteur comique se préoccupe moins des caractères profonds de l'âme humaine ou des ridicules d'un jour, mais qu'il veuille, en exploitant les situations cocasses ou les incidents drôles, stimuler et nourrir le simple intérêt de curiosité; c'est la comédie d'intrigue dont la folle exubérance donne la farce et le vaudeville moderne mais dont la tradition remonte à la Commedia dell'arte. Cette tradition a donné au théâtre du siècle dernier Un chapeau de paille d'Italie, de Labiche, pièce adaptée au cinéma par René Clair, mais elle s'exprime de nos jours au cinéma par des films où le comique de situation s'humanise, chez des réalisateurs, comme Blasetti, notamment dans Quatre pas dans les nuages.

Est-il besoin de redire que cette classification n'a rien d'absolu? Dans toute comédie, il y a une intrigue, fût-elle ténue, une mise-en-scène, fût-elle sobre, de moeurs contemporaines et des travers éternels dont l'oreille perce du moins. "C'est

donc la prédominance d'un élément qui donne naissance aux trois principales catégories de la comédie." (Vincent).

Une dernière remarque sur les conditions du comique fera comprendre la difficulté majeure et le danger constant de la réalisation de l'oeuvre comique au cinéma. "Dans la comédie, il s'agit toujours d'un autre que moi." (P.A. Touchard, dans "Dionysos"). Sur quoi Henri Gouhier enchaîne: "La condition du comique sera et que je ne sois pas engagé dans l'aventure et que soit coupé le courant créé par la sympathie." ("Le théâtre et l'existence"). Aussi le comique ne demeurera-t-il pas si la personne perce sous le personnage, une personne qui pourrait être moi? L'auteur des comédies réalistes à résonance humaine devra donc sans cesse louvoyer dans la zone qui sépare l'existence concrète de l'autre; son habileté à manoeuvrer ainsi ne constitue pas une des moindres qualités des maîtres à étudier.

1 - Comédie d'intrigue Le comique de situation vit de contrastes qui provoquent d'autant plus le rire qu'ils sont rapides, moins saisis par les personnages en cause, plus répétés par fatal enchaînement, davantage irrationnels, et comme stylisés.

Voici l'irruption de l'épique dans le quotidien, avec Quatre pas dans les nuages, de Blasetti. Paolo, commis-voyageur, plongé dans les ennuis monotones d'un foyer urbain rencontre Maria au hasard d'un voyage bien caractéristique en province. Apprenant qu'elle est abandonnée de son séducteur, qui l'a rendue enceinte, il accepte, après hésitation et refus, de se faire passer pour son mari pendant quelques heures à la ferme paternelle. L'histoire de leur arrivée et du départ de Paolo après le dénouement constitue les deuxième et troisième parties du scénario.

Un individu citadin se trouve donc brusquement placé dans un milieu rural, étrange pour lui, et dans une situation qui le maintient "sans cesse sur un fil tendu, en équilibre instable". On devine toutes les nuances du comique qui ont pu s'exprimer ici, depuis la bouffonnerie jusqu'à l'humour mélancolique. La maîtrise du réalisateur et du scénariste Zavattini est responsable non seulement du bon goût et de la délicatesse à traiter la scène de la "chambre nuptiale" et les autres confrontations désopilantes, mais encore du fait que le roman ébauché et inachevé soit toujours conduit au niveau comique. Plusieurs ont évoqué à son propos le thème de Brève Rencontre. Pourquoi la finesse et les sentiments en demi-teinte, communs aux deux oeuvres, ont-ils produit, ici une comédie et là une tragédie? Problème passionnant que pose l'étude parallèle des genres!

Résonance psychologique, mais aussi résonance sociale. Car Blasetti fait ici une peinture des moeurs italiennes: milieux urbains (un peu), caricature des voyages en Italie (beaucoup), milieu campagnard (surtout), qui constitue un document de soi, mais qui donne un fondement solide et même de la profondeur à cette comédie de situation.

Il faut même ajouter que "la poésie se rattache comme le comique à l'un des thèmes du film: celui de l'évasion"... , que "cette poésie est un élément important du film" (I.D.H.E.C.). C'est la touche du génie. On sait par quels procédés nouveaux alors et fort comiques René Clair avait donné une allure de ballet à son adaptation cinématographique d' Un chapeau de paille d'Italie. Blasetti a donné un charme poétique à l'aventure de Paolo dans un monde, réel en soi mais de rêve pour lui; d'où la poésie de la campagne, du réveil, des promenades et des moindres détails.

Pourtant tout ceci reste du comique essentiellement de cinéma: le dialogue n'est pas la source du rire, les scènes les plus drôles sont muettes. Ce qui constitue la preuve qu'il s'agit bien de comique de situation, mais porté à un niveau élevé. Genre inférieur encore sans doute, mais que l'art transforme!

On pourrait ainsi analyser Sa Majesté M. Dupont du même Blasetti, qui est dans la même veine, mais avec moins de bonheur dans la réussite.

2. Comédie de mœurs Le cinéma n'a pas renouvelé par le dedans la comédie psychologique. L'observation des hommes, des conflits qui s'élevaient entre eux, de leurs manies collectives ou individuelles ne date pas d'hier.

Notamment, de tout temps, on s'est plu à étudier les surprises du coeur humain et à former des intrigues dites psychologiques. Ici, le rôle fondamental est dévolu à un personnage qui sert de "révélateur" aux autres. Le procédé risque d'attacher, ce qui les rend périlleux pour le comique; aussi la raillerie des hommes et des choses devient-elle douce, d'ordinaire, acidulée parfois, mais partout, de crainte qu'elle ne devienne lourde et ne s'enflamme en tragédie au contact prolongé du réel, la fantaisie verbale ou sentimentale, le rythme des scènes, la délicatesse de touche et de ton, doivent l'alléger, la rendre ailée ou poétique. C'est la marque des grands maîtres: Molière, Marivaux, Musset au théâtre, René Clair au cinéma.

Précisément Clair, réalisateur du Silence est d'or, a défini lui-même le genre de son oeuvre: c'est "l'Ecole des Femmes dans le milieu du cinéma en 1900"; des critiques avertis ont fait remarquer avec raison que "son esprit le plus authentique relève plutôt de Musset" (Couffignal), et de son "Il ne faut jurer de rien!" Cette dernière comparaison s'impose: "la même organisation poétique de la vie,... la bonhomie souriante et l'humour qui se raille soi-même" (Couffignal).

Comme toile de fond, Le Silence est d'or présente un tableau de mœurs, celui des premiers studios français, mais avec un humour qui donne une atmosphère. Ces personnages du milieu, ces tournages de films à contre-temps: scène de plage prise sous la pluie, scène d'hiver avec neige, prise dans la chaleur accablante du studio, etc., tout cela constitue une satire fine et non appuyée.

Mais il s'agit essentiellement d'un retournement sentimental, ou de caractère, comme on dit: "Un Don Juan quadragénaire, Monsieur Emile, s'éprend d'une jeune fille, Madeleine, qu'il a recueillie chez lui. Son jeune assistant, Jacques, s'éprend à son tour de Madeleine qu'il a rencontrée par hasard sur l'impériale d'un omnibus. Finalement Emile renonce, laisse les deux jeunes gens s'aimer, et redevient Don Juan comme devant."

"Tel est pris qui croyait prendre", ce proverbe pourrait bien résumer le thème, mais non le film.

Car les procédés cinématographiques vont permettre de traduire ici le comique avec plus de force et de légèreté à la fois: la proximité et la diversité de l'image amène un grossissement du détail révélateur (gros plan d'expression ou de geste), ou un montage analytique et plus précis des éléments. Clair fait jouer aux correspondances et répétitions un rôle essentiel. Un seul exemple: Jacques, qui a toujours été malheureux en amour, reçoit d'Emile le chevronné une leçon de séduction qui nous est montrée: comment plaire à une jeune femme sur une impériale d'omnibus; quelques jours plus tard, dans les mêmes conditions, Jacques s'essaye et aborde une jeune fille... qui est Madeleine... et la conquiert.

C'est évidemment un comique de situation, mais à base psychologique; il y a intrigue, puisque renversement de situation, mais l'intérêt de curiosité s'efface l'intelligence des problèmes humains, comme le conflit ou plutôt l'oscillation comique chez Emile, entre l'amour paternel qui naît et l'autre qui naît aussi pour la première fois.

Mais sur la pente du tragique, le spectateur est aussitôt arrêté, détourné par une réplique alerte, une scène de rire; demeure une émotion qui pince... peut-être jusqu'à embuer les yeux, mais le sourire revient vite, la fraîcheur a vaincu cette chaleur qui pointait.

Et chacun se sent enrichi d'avoir mieux jugé la vie. Il adhère à la sagesse optimiste d'Emile au dernier mot révélateur: "Vous aimez quand ça finit bien? Vous avez raison."

3. Comédie de caractères

la pensée.

Dans la littérature française, la comédie de caractère, c'est Molière; au cinéma, c'est Chaplin, ce "Molière du XXe siècle," selon Robert Couffignal, dont on résume ici

Calvero, le héros des Feux de la rampe (Limelight), le clown qui meurt sur les planches, dans les coulisses du théâtre, évoque invinciblement Molière et son agonie de 1673, derrière le rideau tombé sur Le Malade imaginaire. La mort de Charlot, avec Calvero, permet d'envisager d'un seul regard la courbe de cette existence, la continuité de cette oeuvre considérable et de les mettre en parallèle avec la destinée et le génie de notre grand classique.

"Les débuts sont identiques: Jean-Baptiste Poquelin est acteur, Chaplin joue au music-hall, à Londres. Le premier, une fois directeur de troupe, emprunte son répertoire aux Italiens; le second imite Mack Sennett et le genre de la comedia dell'arte: personnages bien typés: le bon gros, la méchante brute, l'ahuri ensommeillé, la jolie fantaisiste, intrigue souple, libre, gaie, gardant un caractère d'improvisation et de ballet."

Chez tous deux, grande est l'importance de la mimique. Les historiens nous rapportent la nature, les qualités et l'évolution du jeu de Molière acteur dont il ne reste aucune image. L'écran rend immortel l'acteur Chaplin. "C'est donc ici du mime génial du XXe siècle qu'il faut partir pour mieux comprendre la valeur du théâtre moliéresque. Le plus secret du coeur de l'artiste nous est également révélé par le rythme des pièces, le désordre bouillonnant de Don Juan étant retrouvé, selon André Bazin, dans le récent Limelight." "Il y a également là un aspect fantaisiste et poétique analogue au goût de Molière pour la comédie-ballet... Pour l'auteur de Limelight, la musique a une énorme importance... mais la danse et le rêve y ouvrent aussi des domaines enchantés; dans la Ruée vers l'Or, c'est la fameuse danse des petits pains.

On a beaucoup écrit sur le type Charlot. "Il est bien d'abord l'homme écrasé par le destin, l'homme maladroit, démuné et trop pur pour le monde qui l'entoure. Le faible qui essaie de garder sa dignité. C'est le vagabond qui se veut gentleman, selon la formule de Georges Sadoul. La conquête de cette dignité implique la ridiculisation des dignitaires indignes: policemen, gardiens de prison, banquiers, usuriers, costauds ... "

Les enfants ne voient que les gags, la mimique. Combien d'adultes souffrent d'infantilisme à cet égard. Charlot va bien au-delà de ces apparences. "L'oeuvre de Chaplin est donc une satire et une critique sociale d'une mordante ironie. Molière le premier a fait sur son théâtre la peinture des précieuses, des marquis, des médecins, des dévots et des prudes. Il fut le seul à dire qu'il y avait dans la société française trop de faux-monnayeurs, de gens qui trichaient. La morale de Molière est dans

le combat qu'il a mené contre le mensonge. Chaplin de même, et dès ses premiers films, dans Charlot policeman (Easy street), par exemple."

"C'est dans le Gosse (The Kid) qu'est apparue l'âme profonde de Charlot, et sa bonté pitoyable aux plus pauvres que lui. Le mime burlesque y devient tragédien, y exprime la misère des taudis, y provoque l'émotion au moment où nous rions; c'est là le meilleur Chaplin, celui que nous aimons, qui nous fait à la fois et au même moment rire et pleurer."

Le comique qui envisage d'ordinaire les petits côtés de la vie et accentue par ses procédés les contrastes ridicules des hommes, prend avec la comédie de caractères, une dimension nouvelle, celles de la grandeur humaine. Seuls les grands génies peuvent s'y hausser.

MA FORMULE COMIQUE

Le rire, de plus en plus, est d'origine intellectuelle, et non seulement physique, comme aux anciens jours des tartes à la crème et des poursuites échevelées. Le public aime rire à une ingénieuse idée comique; il aime voir des avatars amusants arriver à des êtres normaux comme lui-même, particulièrement si l'incident en question est susceptible de lui arriver. Il faut intéresser le public et le faire penser; car il aime suivre les pensées qui gouvernent les actes de l'action.

Je passe, avec mes collaborateurs, de longues heures à réfléchir et à combiner le plan général et les idées de détail de mes films, mais je me livre aussi à des exercices physiques parfois pénibles. J'aime par nature les exercices du corps, mais je ne pourrais réussir les acrobaties qu'on m'a vu faire dans mes films si, physiquement parlant, je me laissais aller.

Il y a une chose curieuse concernant le fait d'être comique; le public ne peut pas supporter une longue tension d'une même nature. Il faut lui donner parallèlement un peu de pathétique et un peu de "sérieux". Le public aime voir d'authentiques êtres humains passant par le genre d'expériences qui pourraient leur arriver dans la vie réelle, mais qui arrivent rarement en fait, et qui, en tout cas, ne pourraient jamais se produire avec autant de rapidité et d'intensité. En d'autres termes, le public désire l'usuel, relevé par l'assaisonnement de l'inusité.

Harold LLOYD