

## What's up, Doc? Panorama de la comédie américaine

Thierry Horguelin

Numéro 68-69, septembre–octobre 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22707ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Horguelin, T. (1993). What's up, Doc? Panorama de la comédie américaine. *24 images*, (68-69), 24–29.

# WHAT'S UP, DOC?

## PANORAMA DE LA COMÉDIE AMÉRICAINE

par Thierry Horguelin

**Les tempéraments comiques ne manquent pas dans le cinéma américain contemporain, mais ils sont trop souvent sous-employés dans des films qui ne les valent pas.**

**L**a comédie américaine comme genre fort s'est éteinte avec le système des studios hollywoodiens. En mettant à part le burlesque (Chaplin, Keaton, Langdon, Laurel et Hardy, les frères Marx) et la tradition de l'auteur-interprète (qui se poursuit jusqu'à nos jours avec Jerry Lewis, Mel Brooks, Woody Allen et Albert Brooks), elle possède, à son âge classique, ses grands maîtres (Lubitsch, Hawks, Cukor, Capra, McCarey) et ses artisans talentueux (Mitchell Leisen, Gregory La Cava), qui se laissent répartir en deux tendances: la comédie sophistiquée et la comédie loufoque (screwball comedy), elles-mêmes subdivisibles en comédie mondaine (Cukor) et en comédie populiste à caractère social

(Capra et son Mr. Hyde amer et noir, Preston Sturges). Registres nullement imperméables: prince incontesté de la comédie sophistiquée, Lubitsch fit une incursion totalement réussie dans la comédie loufoque (*Bluebeard's Eighth Wife*). De nombreuses comédies loufoques importent des traits de comédie sophistiquée et réciproquement. Enfin, il faut compter avec les incursions occasionnelles mais non négligeables dans la comédie de cinéastes, tel Minnelli (avec *Designing Woman*), identifiés à d'autres genres (en l'occurrence le mélodrame et la comédie musicale).

Comme le mélodrame, le western et la comédie mu-

Peter Sellers dans *The Party* de Blake Edwards.



PHOTO: COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

sicale, la comédie connaît, à ce tournant des années 50-60 qui voit le démantèlement de Hollywood, un crépuscule flamboyant. (Entre l'âge classique et cet âge finissant, Billy Wilder aura recueilli l'héritage de Lubitsch sur un mode féroce et grinçant.) Pratiquant un cinéma nourri (déjà) de références cinématographiques, la dernière génération à grandir à l'ombre des studios se caractérise aussi bien par une sophistication croissante voilée de mélancolie, appuyée sur une élégance formelle étincelante (les meilleurs Richard Quine, *Breakfast at Tiffany's* de Blake Edwards, *Charade* de Stanley Donen), que par un retour au burlesque (l'excellent *Who Was That Lady?* de George Sidney) et au comique «pur» à base de slapstick et de slow-burn. Mais ce comique est désormais contaminé par l'influence du cartoon et de la bande dessinée (qui vient même frapper en retour le vétéran McCarey dans *Rally Round the Flag, Boys!*), et marqué par un souci d'expérimentation à base de mélange ou de pulvérisation des genres, qui s'accommode d'un décousu savamment maîtrisé (Blake Edwards, Frank Tashlin, Jerry Lewis). Les parfaits bijoux d'euphorie et d'extravagance, quand ce n'est pas de délire explosif, nés de ce chant du cygne n'ont à bien des égards jamais été égalés depuis. L'extraordinaire énergie qu'ils libèrent est tout bonnement stupéfiante. Il y aura encore d'excellentes et quelques grandes comédies, mais *The Party* (1968) reste à ce jour le dernier chef-d'œuvre de la comédie américaine.

### Paysage épars

Face à ce paysage relativement unifié, celui d'aujourd'hui donne une impression d'éclatement et de dispersion. La vogue tenace du remake, souvent absurde dans le choix des films remis au goût du jour et rarement probant dans ses résultats (*Three Men and a Baby*, *Oscar*, *The Father of the Bride*, etc.), est en soi le symptôme d'un certain tarissement de l'inspiration. Les cinéastes se



Bette Midler dans *Hocus Pocus*.

consacrant exclusivement à la pure comédie se font rares: si Blake Edwards poursuit une œuvre souvent inspirée (*Victor, Victoria*, *Skin Deep*), Woody Allen n'a pas tardé à refondre une inspiration formée à l'écriture de sketches pour la radio et la télé dans des préoccupations d'une tout autre ambition. Restent Danny DeVito (avant le discutabile *Hoffa*), et surtout Frank Oz et Albert Brooks, sur lesquels je reviendrai. Corollaire: les réussites du genre font pour diverses raisons figure d'exception dans la carrière de leurs auteurs. Exemples: *Desperately Seeking Susan*, comédie farfelue épatante de vitalité, passé quoi Susan Seidelman ne fit que s'enfoncer dans la médiocrité (*She-Devil*); *Who's That Girl?*, renié par son auteur James Foley, pour qui il ne s'est agi que d'un travail de commande (au vu de ces deux films, on se dit en passant que Madonna aurait mieux fait de persister dans le comique pour lequel elle montrait un talent indéniable, au lieu de s'égarer dans un grotesque sous-produit de *Basic Instinct*). Le plus souvent d'ailleurs, il faut en créditer une alchimie collective (scénario + casting + savoir-faire professionnel + aménagement de la convention) plutôt qu'un auteur à forte personnalité (sans que cette remarque, dans un genre où cette alchimie est particulièrement délicate à réaliser, n'entraîne rien de péjoratif): citons *Stakeout* et *Midnight Run*,



Raul Julia et Christopher Lloyd dans *The Addams Family* de Barry Sonnenfeld.

comédies policières des routiers tout-terrain John Badham et Martin Brest, *When Harry Met Sally*, comédie romantique du touche-à-tout en perte de vitesse Rob Reiner, et *Frankie and Johnny*, comédie sentimentale de Gary Marshall, le meilleur sinon le seul bon film de ce faiseur issu de la télé, où le caractère artificiel du matériau (décors, lumières, situations) est assez bien assumé par le filmage et, surtout, dominé par une excellente interprétation. Ce ne sont nullement des chefs-d'œuvre, simplement de bons films du samedi soir comme le cinéma gagnerait à en produire davantage.

Néanmoins, dans ce paysage épars, on peut distinguer:

1. La comédie d'été ou du temps des fêtes pour teenagers ou public familial, produits calibrés à base de débilité infantile ou de bons sen-

Whoopi Goldberg dans *Sister Act*.



timents, d'effets spéciaux et de rythme artificiellement survolté (*Problem Child*, *Dennis the Menace*, *Wayne's World* et autres *Ted and Bogus Fabulous Journey*). Trois clans s'en partagent le lucratif business: le clan Spielberg (Robert Zemeckis, Ivan Reitman), le clan Disney (Joe Johnston) et le clan John Hughes (Chris Columbus). Un sort particulier doit être fait à l'usine Touchstone, la branche adulte de Disney, qui applique avec succès dans le domaine de la confection industrielle des règles simples de scénarisation et de marketing, au point de donner un air de famille à toutes les comédies qui sortent de son studio. Prenez une vedette dont la carrière bat de l'aile (Bette Midler, Tom Selleck ou Richard Dreyfuss), un scénario qui a fait ses preuves ailleurs (Touchstone est en partie à l'origine de la vague des remakes de comédies françaises (*Three Men and a Baby*, *The Fugitive*, etc.), rédigé par la même équipe de scénaristes (dont Jim Kouf et Dale Launer) et fondé tantôt aussi bien sur des duos antithétiques, tantôt sur le principe du «fish out of the water» (*Sister Act*, *Down and Out in Beverly Hills*); et vous obtenez *Outrageous Fortune*, *Stakeout*, *Ruthless People*, *Hocus Pocus*,... De la comédie commercialement efficace, calibrée pour coûter 15 millions et en rapporter 45, avant de se retrouver trois mois plus tard sur les rayons des vidéoclubs.

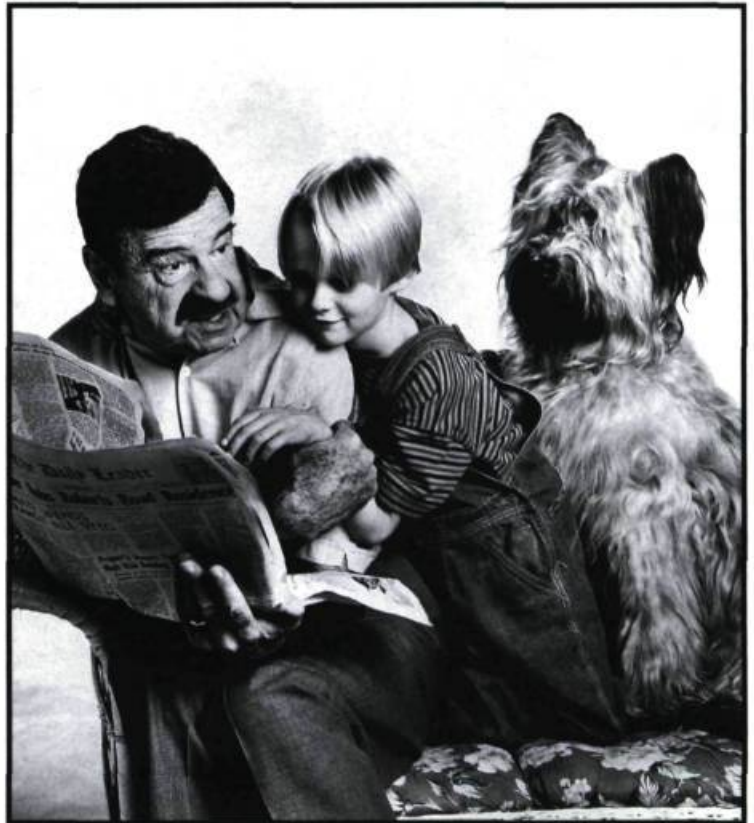
2. La comédie de parodie pure fondée sur le mitraillage de gags d'un burlesque mécanique d'ailleurs très efficace, représentée naguère par Mel Brooks, aujourd'hui par le commando Abrahams, Zucker et Zucker (*Airplane*, *Top Secret* et les deux *Naked Gun*; mieux vaut oublier les deux *Hot Shots*).

3. La comédie de parodie «évoluée», fondée sur le mélange des genres, et qui est le fait de cinéastes issus de la cinéphilie bis et/ou du cinéma d'épouvante; Joe Dante (*Gremlins 2*, *Matinee*), John Landis (*Into the Night*, *Innocent Blood*, films inégaux mais pleins de charme et immédiatement reconnaissables à leur manière de faire «flotter» la durée autour de notations attachantes), les frères Coen et Tim Burton première manière (avec respectivement *Raising Arizona* et *Beetlejuice*).

### Stand-up comic

Cela dit, l'événement le plus significatif de ces dix dernières années reste l'arrivée d'une génération de comédiens ayant fait leurs classes comme

«stand-up comics», sur les planches ou à la télévision: Dan Aykroyd, Bill Murray, Chevy Chase sont ces comiques verbo-moteurs rompus à l'art de l'improvisation, devant lesquels des réalisateurs anonymes (venus eux-mêmes de la télé) se contentent le plus souvent de laisser tourner leur caméra. Élevée dans le sérail du show télévisé de Lorne Michaels, *Saturday Night Live*, une seconde génération est venue les rejoindre (Eddie Murphy, Robin Williams, Billy Crystal). Comme l'écrivait ici-même Georges Privet (24 images n° 53), «leur façon de parler et d'occuper l'espace impose à elle seule un découpage et un montage [...] Parce qu'ils ont un jeu incontrôlable et qu'ils improviennent fréquemment du matériel supérieur à celui qu'on leur donne, les comédiens issus du "stand-up" parviennent à faire ce que peu réussissent aujourd'hui: plier un film aux contours de leur jeu. Bref, ils ont trouvé le moyen de faire de la télévision au cinéma» (cf. *The Coneheads* et bientôt *The Flinstones*), situation brillamment retournée par Martin Scorsese dans un grand film méconnu, *The King of Comedy* (qui ne met pas pour rien Jerry Lewis en scène dans un rôle «sérieux»).



Walter Matthau et Mason Gamble dans *Dennis the Menace* de Nick Castle.



Leslie Nielsen dans *The Naked Gun 2½* de David Zucker.

Steve Martin dans  
*Dirty Rotten  
Scoundrels* de  
Frank Oz.



Victoria Tennant  
et Steve Martin  
dans *L.A. Story*  
de Mick Jackson.

Tout le monde n'étant pas Scorsese, il ne faut pas chercher ailleurs les raisons de la grande pauvreté visuelle, à base d'à-peu-près télévisuel, de la comédie d'aujourd'hui. À quoi il faut ajouter que plusieurs comédies récentes mettent leurs acteurs en concurrence déloyale avec des effets spéciaux (*Death Becomes Her*) ou une imagerie (*The Addams Family*) qui leur vole la vedette: *Who Framed Roger Rabbit?* ne raconte rien d'autre que cette rivalité.

De fait, les tempéraments comiques ne manquent pas dans le cinéma américain contemporain, mais ils souffrent d'être sous-employés dans des films qui ne les valent pas, faute de trouver derrière la caméra une personnalité à leur hauteur: époustouflante de drôlerie et de vitalité dans *Jumpin' Jack Flash*, Whoopi Goldberg y était desservie par la plate mise en boîte de Penny Marshall.

### Trois francs-tireurs

Plus chanceux, Steve Martin, sans doute le meilleur comique américain actuellement en activité, et l'un des rares à renouer avec la tradition burlesque du slapstick, a su trouver des cinéastes compétents capables d'inscrire sa gestuelle dans un espace et une durée dynamiques. Ses deux meil-

leurs films (*Roxanne* de Schepisi et l'irrésistible *L.A. Story*, réalisé par l'anonyme Mick Jackson mais visiblement conçu par et pour sa vedette) exploitent avec une grande fraîcheur et une vraie fantaisie un registre féérique peu fréquenté où s'épanche une sentimentalité sans mièvrerie. Le premier est une transposition de *Cyrano de Bergerac* chez les pompiers incompetents d'une petite ville des États-Unis, qui ménage, entre autres bons moments, la célèbre scène du nez modernisée d'impayable manière (et beaucoup mieux scandée que son équivalent dans le film de Rappeneau). Le second, entre un *Manhattan* californien et un clin d'œil au *Songe d'une nuit d'été*, se situe au croisement de la comédie loufoque et de la satire à la Woody Allen.

Il ne faut donc pas s'étonner que Frank Oz ait fait si souvent appel à lui comme à l'acteur idéal. L'échec du récent *Housesitter* (imputable à l'anachronisme trop flagrant de l'argument et à une erreur de casting nommée Goldie Hawn) ne doit pas faire oublier qu'Oz est le seul à poursuivre avec un dynamisme entraînant et un plaisir communicatif la tradition de la screwball comedy hollywoodienne, avec un sens imparable du tempo, de la caractérisation des personnages, du qui-proquo et du retournement de situations (*Little Shop of Horrors*, *Dirty Rotten Scoundrels* et *What About Bob?*).

Que la tradition se prolonge de manière inventive (chez Frank Oz et Steve Martin) ou passéiste, qu'elle revienne périodiquement sous la forme de comédies sociales à la Capra ou à la Sturges (de *Other People's Money* à *Hero*) ou qu'elle suscite une nostalgie au parfum « revival » (de *Pretty Woman* à *Sleepless in Seattle*) dit bien où nous en sommes. Pour l'essentiel, l'âge de la comédie est derrière nous.

Reste donc le cas à

part du trop confidentiel Albert Brooks, seul auteur-interprète complet survenu depuis Woody Allen, chez qui l'humour essentiellement verbal (mais visualisé avec soin) se nourrit d'un rapport oblique très personnel au cinéma, qui n'a rien à voir avec la parodie au premier degré des frères Zucker, ni même avec Woody Allen (*Stardust Memories*, *The Purple Rose of Cairo*, etc.). *Real Life* met en boîte avec une belle férocité les poncifs du cinéma-vérité, *Modern Romance* compte les déboires sentimentaux d'un monteur de cinéma, *Lost in America* est une relecture sarcastique d'*Easy Rider* à l'heure où les baby-boomers d'hier sont devenus des yuppies, tandis que dans *Defending Your Life*, le malheureux héros brooksien visionne comme des rushes, dans les locaux d'un purgatoire climatisé qui ressemblent aux bureaux d'un Major, les épisodes les plus pitoyables de sa vie. Calmement, film après film, s'édifie là un univers déjà cohérent. On attend la suite avec beaucoup d'espoir. ■

Lee Grant et Albert Brooks dans *Defending Your Life* d'Albert Brooks.

