

Qu'est-ce qui nous fait rire?

Marcel Jean

Numéro 140, décembre 2008, janvier 2009

Comédie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25234ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jean, M. (2008). Qu'est-ce qui nous fait rire? *24 images*, (140), 8–11.

DOSSIER

Qu'est-ce qui nous fait RIRE ?

Dossier préparé par Marcel Jean



Il y a quinze ans, *24 images* consacrait un dossier à la comédie. À l'époque, nous allions même jusqu'à déplorer la rareté des véritables comédies dans la production québécoise. C'était quatre ans avant *Les boys*. Depuis, les choses ont bien changé et nous considérons qu'il est temps de revenir sur la question, alors que ce genre domine largement la reconquête du public par le cinéma québécois et que plusieurs discutent de la place occupée par les humoristes dans notre cinématographie. Qu'en est-il de la comédie au Québec? Entre la scène, la télévision et le cinéma, les comiques sont-ils toujours drôles? Quels sont les nouveaux phénomènes qui sont apparus dans le monde de l'humour? Que dire de la prolifération de canulars comme *Jack Ass*, *Borat* et *Nos voisins Dhantsu*? Qu'est-ce qu'un grand film comique? Y a-t-il encore de la place pour la comédie sophistiquée?

COMÉDIE

On entend souvent dire que la comédie serait le moins exportable des genres. Affirmation discutable, car si plusieurs comédies ne traversent effectivement pas les frontières, d'autres remportent d'impressionnants succès à l'étranger. On pense à *Bienvenue chez les ch'tis* du Français Danny Boon, l'un des succès de l'année au Québec, mais on peut aussi réciproquement citer *La grande séduction* de Jean-François Pouliot, qui a réalisé des entrées appréciables en France et même aux États-Unis. Quant à Denys Arcand, tant *Le déclin de l'empire américain* que *Jésus de Montréal* et *Les invasions barbares* ont une indéniable dimension comique. Quelqu'un, ici, peut-il nommer un long métrage africain qui ait connu un destin comparable à celui de *The Gods Must Be Crazy* de Jamie Uys, ce film phénomène produit en Afrique du Sud et au Botswana en 1980 et qui remporta un succès mondial ? Doit-on rappeler des mouvements comme la comédie italienne (Ettore Scola, Mario Monicelli, Dino Risi, etc.) et la comédie sociale britannique (des premiers films de Stephen Frears à ceux de Bill Forsyth, en passant par le célèbre *The Full Monty* de Peter Cattaneo), qui ont marqué l'histoire des cinémas nationaux ?

D'avantage que les problèmes liés à l'exportation du rire, c'est donc la qualité des films qui est souvent en cause lorsqu'on parle de diffuser une comédie à l'étranger : face à une production venue d'ailleurs, la complaisance du public joue moins. Ainsi, deux comédies françaises, *Bienvenue chez les ch'tis* et *OSS 117: Le Caire, nid d'espions* de Michel Hazanavicius, ont été chaleureusement accueillies par la critique québécoise et ont fait courir les foules. On ne peut pas en dire autant de *Disco*, de Fabien Onteniente. Après tout, il y a une justice ! Selon la même logique, on ne s'étonnera guère que *La grande séduction* ait mieux marché en France que *Les 3 p'tits cochons* de Patrick Huard. Quant au reste, il faut tout de même se demander si la comédie ne souffrirait pas d'un préjugé de la critique et des sélectionneurs des festivals.

Y a-t-il encore de grands auteurs comiques ?

Il ne viendrait à l'idée de personne de remettre en cause l'importance de Chaplin ou de Keaton, ni celle de Tati. Lubitsch et Wilder ont aussi leur place au panthéon de la plupart des cinéphiles. On ne discutera pas non plus de la place de Woody Allen dans le cinéma américain du dernier quart du ^{xx} siècle. Même Blake Edwards, avec *The Party* et autres *Pink Panther*, a droit au respect général. Et les Marx Brothers, qui ont pourtant travaillé avec de bien médiocres tâcherons, demeurent des génies



Little Miss Sunshine (2006) de Jonathan Dayton et Valerie Faris

unanimentement reconnus. Jerry Lewis ? Oui, d'accord, plusieurs critiques américains se sont gaussés en constatant que *Positif* et les *Cahiers du cinéma* prenaient sa défense. Mais, qu'en est-il des comiques contemporains ? La comédie aurait-elle perdu du galon ?

Bien sûr, il y a Otar Iosseliani, Nanni Moretti et même Elia Suleiman (*Intervention divine*, pour ceux qui l'auraient déjà oublié). Mais nous sommes là dans les marges du cinéma comique, bien loin du centre constitué par la « comédie comique » (par opposition à la comédie dramatique et à toutes ces autres appellations qui relativisent le genre). De la même façon, on condamne d'emblée tout le cœur du genre si on affirme sans sourciller que Gilles Carle avec *La vraie nature de Bernadette* et André Forcier avec *Une histoire inventée* ont réalisé les deux meilleures comédies de l'histoire du cinéma québécois.

On remarque en fait une constante dans l'appréciation critique de la comédie : il faut en général du temps pour que la valeur d'un film appartenant à ce genre soit reconnue. Sur le coup, le rire est suspect. On ne gagne pas d'Oscar avec des films vraiment comiques, c'est connu. On évitera même, la plupart du temps, de montrer le film aux journa-



Groundhog Day (1993) d'Harold Ramis



Juno (2007) de Jason Reitman

listes : peu ou pas de projections de presse pour les « comédies comiques », de sorte que les rumeurs positives prennent souvent un peu tout le monde par surprise. Prenons un exemple : *Groundhog Day*, d'Harold Ramis, avec Bill Murray. Dans un texte publié en 1993, Roger Ebert qualifiait le film, avec une condescendance certaine, de « lovable and sweet », c'est-à-dire d'aimable et gentillet. Revenant sur le sujet en 2005, le plus célèbre des *reviewers* américains avouait avoir sous-estimé le film qui lui apparaissait maintenant, avec le recul, être une œuvre de référence. Ici, à *24 images*, nous avons alors poussé l'inconscience jusqu'à ne rien écrire à propos du film, omettant même d'en mentionner l'existence dans un dossier sur la comédie publié six mois après sa sortie. Seul Georges Privet, en janvier 1994, osait placer le film au dixième échelon de sa liste des dix meilleurs longs métrages de l'année. Et si quelques critiques américains en ont tout de même souligné la valeur, il a fallu attendre les réactions de la presse britannique et, dans une moindre mesure, de la critique française, pour qu'on commence à prendre conscience de cette valeur réelle. Évidemment, le jour des mises en nomination pour les Oscar, *Groundhog Day* ne figurait nulle part, pas même dans la catégorie du meilleur scénario original où on retrouvait *Dave*, *In the Line of Fire* et *Sleepless in Seattle*, trois films qui ne résistent pas vraiment à la comparaison avec l'œuvre maîtresse de Harold Ramis.

Aujourd'hui, le film est pourtant régulièrement cité parmi les classiques du cinéma américain récent. Il a, en quelque sorte, inauguré une tendance : celle de la comédie structurée, dans laquelle les cinéastes s'amuse à bricoler des films autour de problèmes d'ordre narratologique. C'est *Groundhog Day* avec sa boucle temporelle, *Multiplicity*, toujours de Harold Ramis, avec son jeu sur la notion de personnage, *Melinda & Melinda*, de Woody Allen, qui aborde alternativement la même anecdote sur le ton du drame et sur celui de la comédie, ou encore *Stranger than Fiction*, de Marc Foster, dans lequel un homme entend la voix de l'écrivain qui raconte son histoire. Sans compter qu'après

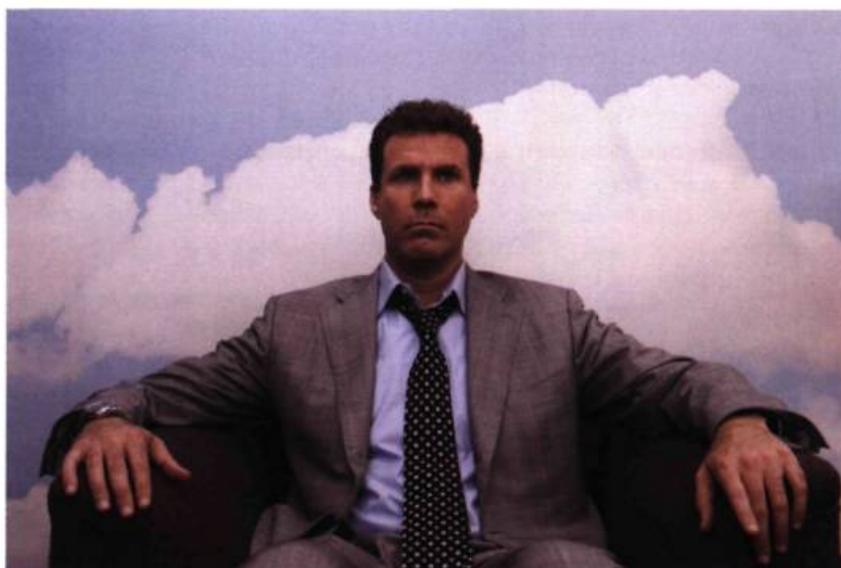
Groundhog Day, Harold Ramis a poussé la réflexion jusqu'à s'intéresser à une question hypothétique au potentiel comique considérable : qu'arriverait-il si le personnage de Marlon Brando, dans *The Godfather*, voyait un psychanalyste ? Cela a donné *Analyze This*, indéniable réussite, puis *Analyze That*, plutôt moins bien.

Que reproche-t-on à la comédie contemporaine ?

La comédie actuelle – en particulier lorsqu'elle est américaine – traîne de lourds griefs. Elle serait vulgaire, stupide, s'adresserait aux plus bas instincts d'un public immature et grossier et, par conséquent, participerait à l'avisement collectif.

N'est-on pas ici en train de jeter le bébé avec l'eau du bain ? D'abord, en quoi la vulgarité est-elle *a priori* une caractéristique négative lorsqu'il s'agit de parler cinéma ? Fatty Arbuckle était vulgaire – c'est d'ailleurs ce qui l'a tué lorsque les bourgeois bien-pensants s'en sont pris à lui –, ce qui ne l'a pas empêché d'être l'un des génies authentiques du burlesque. André Forcier est souvent vulgaire, Emir Kusturica aussi, Fellini savait l'être quand il le voulait.

La comédie, c'est l'un des lieux privilégiés du retour du refoulé. Au cours des huit dernières années, les États-Unis d'Amérique ont été dirigés par un groupe de chrétiens intégristes faisant leur beurre de théories obscurantistes comme le « dessein intelligent ». Opposés à l'éducation sexuelle comme à l'avortement, favorables à la peine de mort et au droit de porter des armes, les politiciens conservateurs tiennent le haut de l'affiche depuis le début du XXI^e siècle. Faut-il se surprendre, dans ce contexte, du désordre libidinal qui caractérise la majorité des comédies américaines ? *American Pie* (1999), immense succès de Paul Weitz (budget de 11 millions, recettes de 102 millions), est le symptôme de la montée de la droite religieuse. *Idem* pour *Superbad* (2007) de Greg Mottola (budget de 20 millions, recettes de 121 millions), autre course folle au dépucelement. La charge contre la rectitude politique qui traverse toute la filmographie des frères Farrelly (*There's Something About Mary*)



Stranger Than Fiction (2006) de Marc Forster

va dans le même sens, comme si l'Amérique avait besoin d'une soupe pour se purger de ses excès de puritanisme.

Le cinéma de Kevin Smith (*Clerks*, 1994 ; *Mallrats*, 1995 ; *Chasing Amy*, 1997 ; *Dogma*, 1999 ; *Zack and Miri Make a Porno*, 2008) peut aussi être considéré dans cette perspective. Abordant parfois des sujets délicats (homosexualité, religion, pornographie), le chantre du New Jersey a la qualité de déplaire souverainement aux institutions conservatrices, comme par exemple à l'Église catholique américaine qui a considéré que *Dogma* était blasphématoire. Toutefois, le problème, dans le cinéma de Smith, c'est qu'on y sent une bonne dose de calcul et d'opportunisme, ce qui l'amène à jouer avec des notions délicates à aborder dans une perspective qui semble tenir davantage de la provocation à des fins publicitaires que de la véritable contestation. Ainsi, concernant *Dogma*, on se permettra de faire remarquer qu'il est moins risqué pour un cinéaste américain de s'attaquer nommément à l'Église catholique qu'à la notion de religion, ou à celle de Dieu, en général. Quant à *Zack and Miri Make a Porno*, son potentiel subversif est rapidement récupéré au profit d'une morale on ne peut plus conservatrice.

Au milieu de cette pléthore de comédies pour adolescents apparaissent parfois des films étonnants, qui se distinguent notamment par la qualité de leur écriture et le raffinement psychologique de leurs personnages. C'est le cas de *Ghost World* de Terry Zwigoff, sorti en 2001 et qui présente la quête existentielle d'une adolescente atypique, ou encore de *Juno*, de Jason Reitman (budget de 7,5 millions, recettes de 143,5 millions), succès inattendu de 2007 dans lequel une adolescente enceinte cherche à trouver les parents idéaux pour son enfant. Certains ont accusé ce film de promouvoir une idéologie conservatrice (la peinture qui y est faite d'une clinique d'avortement est plutôt déprimante), lecture réductrice d'un film dont la proposition, plus complexe, dépasse le stade de l'affirmation manichéenne. *Juno*, en effet, évite les stéréotypes pour aborder avec beaucoup d'esprit la difficulté du passage à l'âge adulte, cela par l'entremise de dialogues d'une exceptionnelle habileté.

Un film comme *Juno* nous ramène à une autre question : qu'est-il advenu de la comédie sophistiquée, ce genre qui a fait la réputation de Lubitsch, de Wilder, de Hawks et de Cukor ? Contrairement à ce qu'on pourrait croire a priori, le genre n'a pas été totalement balayé, les producteurs anglais Tim Bevan et Eric Fellner, notamment, partenaires au sein de la société Working Title Films (qui a aussi participé à la production de plusieurs films des frères Coen, dont le dernier, *Burn After Reading*), se sont fait une spécialité du genre, avec des titres comme *Four Weddings and a Funeral* (1994) de Mike Newell,



Shaun of the Dead (2004) d'Edgar Wright

About a Boy (2002) des frères Chris et Paul Weitz et *Love Actually* (2003) de Richard Curtis. Fait révélateur, Working Title a commencé en produisant certains des premiers films de Stephen Frears (*My Beautiful Laundrette* ; *Sammy and Rosie Get Laid*), qui sont des comédies sociales, pour ensuite déplacer progressivement son activité vers la comédie romantique (*Notting Hill* et *Bridget Jones's Diary* figurent aussi à leur catalogue). Dans le parcours de cette société, on suit ainsi le mouvement du positionnement du cinéma britannique de l'époque de Margaret Thatcher à celle de Tony Blair. En cours de route, Working Title a aussi produit l'une des comédies les plus amusantes des dernières années, *Shaun of the Dead* (2004) d'Edgar Wright, amusante réflexion sur la « zombification » contemporaine d'une population anesthésiée par l'alcool et les jeux vidéo.

La comédie occupe donc un vaste territoire dans l'ensemble du paysage cinématographique actuel. Logiquement, on y trouve un peu de tout. Sorti au cours de l'été 2006, *Little Miss Sunshine*, premier long métrage de Jonathan Dayton et Valerie Faris, deux grosses pointures du vidéoclip (on leur doit notamment plusieurs des clips les plus spectaculaires des Smashing Pumpkins, de R.E.M. et de Red Hot Chili Peppers), expose les névroses de la famille américaine, un peu comme l'avait fait *American Beauty* sept ans plus tôt, quoique avec davantage de légèreté. Autre succès surprise (un budget de 8 millions, des recettes de 60 millions), *Little Miss Sunshine* nous rappelle ce que Woody Allen démontre éloquentement dans *Melinda & Melinda*, c'est-à-dire que chaque sujet peut être abordé à la fois sous forme de drame et sous forme de comédie. N'est-ce pas Chaplin qui, en 1940, osa se moquer de Hitler dans *The Great Dictator* ? N'est-ce pas Lubitsch qui, dès 1942, tournait *To Be or Not to Be*, une désopilante comédie dont l'action est située en Pologne occupée et qui raconte les mésaventures d'une troupe de théâtre mêlée à la résistance ? Il ne faut pas sous-estimer les comiques en se laissant distraire par leur popularité. – Marcel Jean