

Faire l'éloge de la comédie, et en particulier de la comédie américaine, c'est d'abord se heurter à la question de la noblesse des genres. A contrecœur il faut l'affronter, car il n'est pas dit qu'à la vision de certains films contemporains – citons-les : *Dodgeball*, *Deux en un*, *Serial noceurs*, *40 ans toujours puceau* – elle ne surgisse pas tel un couperet. Pourquoi l'invoquer à propos d'un genre roi d'Hollywood ? Parce que l'art s'est toujours mieux accommodé du sérieux que de la franche rigolade. Et qu'un certain ostracisme retient les acteurs et cinéastes de comédie dans les cloisons de leur genre, au lieu qu'ils soient célébrés non pour leur talent comique, mais pour leur talent tout court. A preuve, la capacité d'un acteur ou d'un cinéaste de comédie à donner dans le cinéma dit « sérieux » signale encore souvent l'accès à une respectabilité artistique. Cela est sans doute moins vrai outre-Atlantique, où la comédie pâtit moins d'un certain regard condescendant. Raison pour laquelle Hollywood est sans rival sur ce terrain là, comme sur bien d'autres.

On pourrait dire que la comédie américaine a connu deux grands âges d'or. A l'ère du muet, d'abord, avec les deux figures tutélaires que sont Charles Chaplin et Buster Keaton. Peu de temps après l'apparition du parlant, ensuite, avec la « screwball comedy » (la comédie loufoque), qui connaît son apogée au tournant des années 40, accompagnant l'âge classique de Hollywood. Que dire alors des autres âges ? Le succès des comédies n'a jamais été démenti, en s'effritant toutefois. Terminé, l'âge d'or, le genre s'égrène davantage en francs-tireurs, dont le cinéma est intensément imprégné de l'époque, de Blake Edwards et Jerry Lewis dans les années 50, 60 au déferlement des comiques venus de la télévision dans les années 80. Difficile de regrouper les films en courants, en écoles : de Woody Allen à Steve Martin, des productions Zucker & Zucker à Mel Brooks, de Harold Ramis à Mike Myers et aux frères Farrelly, rien à voir. Jusqu'à récemment, et la fortune critique de certains films (pas toujours les meilleurs, d'ailleurs), les comédies américaines étaient mal considérées en Europe, souvent méprisées. Peut-être au nom d'une réticence de principe, un *a priori* hautain vis-à-vis du divertissement de masse américain. La tardive reconnaissance de ces films tombe à pic, parce qu'il est nécessaire d'unifier l'histoire de ce genre.

Pour cela, il faut sans doute considérer l'évolution des formes, et repasser par la case départ. Constaté d'abord que les métamorphoses de l'art de la comédie sont parallèles aux transformations de l'expression cinématographique, et sont peut-être plus extrêmes. A l'époque du cinéma muet, le slapstick, par exemple et par excellence, est passé en une vingtaine d'années du primitivisme le plus brut – les premiers burlesques caractéristiques par leur brutalité et leur schématisation narrative – au raffinement le plus accompli, atteignant des sommets autour de 1930, avec des films comme *The General* de Keaton ou *Les Lumières de la ville* de Chaplin – qui sont parmi les expressions les plus sophistiquées du cinéma muet. L'âge classique de la comédie américaine coïncide avec l'accession de tout Hollywood à la fameuse « transparence » de la mise en scène – « l'évidence est la marque du génie de Hawks » disait Jacques Rivette à propos de l'auteur de *L'Impossible Monsieur Bébé*, *His girl friday* ou *Chérie je me sens rajeunir*, films phares de la screwball comedy. Cela est propre à tous les genres. Quelle spécificité, alors, dans l'évolution de la comédie en regard d'autres genres, tels que le film policier ou le western par exemples ? La comédie n'a pas connu à proprement parler de crise, contrairement au western, qui sous les coups de boutoirs d'un Sergio Leone, d'un Sam Peckinpah ou plus tard d'un Clint Eastwood a comme changé de paradigme, plaçant sa propre histoire au centre de ses préoccupations. La comédie s'est éparpillée davantage qu'elle n'a mis en question ses attendus. Effet logique : il faut désormais la cartographier par noms d'auteurs plutôt que par régions de sous-genres.

Cela étant précisé, rien n'interdit de tracer des parallèles entre les différentes époques, y compris entre le contemporain et les âges d'or, quand bien même on pourrait objecter que les comédies d'aujourd'hui, y compris les meilleures, ne peuvent rivaliser, en termes esthétiques, avec celles d'hier. Que leurs auteurs sont parfois d'illustres inconnus qui pour un coup d'éclat auront réalisé trois films médiocres. En d'autres termes qu'il n'y a plus d'auteurs, comme Keaton ou Cukor, mais à l'exception notable des Farrelly dont l'œuvre est d'une incontestable cohérence, seulement des mercenaires. Certes. Il n'est pas question d'affirmer que la mise en scène d'un David Dobkin (*Serial noceurs*) égale celle d'un McCarey ou d'un Lubitsch, bien entendu. Mais ce que la comédie a perdu en éclat esthétique, elle l'a sans doute gagné en production de singularité. La donne a changé, terminée l'ère des cinéastes polyvalents, tel Howard Hawks, qui est passé à peu près par tous les genres possibles, y donnant à chaque fois les chefs-d'œuvre que l'on sait.

Il faut se demander, précisément : à quoi joue la comédie, toutes époques et tous styles confondus ? Au plus haut niveau de généralité, on pourrait dire ceci : le comique fournit des propositions inédites, dans des conditions particulières, pour vivre ensemble. Davantage qu'une étude de caractères ou de situations, la comédie est un art, ou en tout cas une proposition, de vivre ensemble. Toute comédie est un enchaînement de problèmes (humains et de mise en scène) et de solutions (humaines et de mise en scène) plus ou moins efficaces. Il se passe dans ces films, fussent-ils de basse extraction voire médiocres, quelque chose d'unique. Ce dénominateur commun, c'est ce que la comédie produit, parfaitement ou non, élégamment ou non : du lien et de la singularité. Ce qu'il faut, en un mot, pour supporter la vie, affronter nos peurs, vérifier ce dont nous sommes capables et quelles sont nos limites. Affirmant cela, ne retombe-t-on justement pas dans ce travers que nous voulons à tout prix éviter, à savoir considérer la comédie comme un divertissement sans profondeur, une pastille d'évasion gratuite et inconséquente ? Non, car nul autre genre que la comédie, même si elle est extravagante et stéréotypée, n'est davantage dans les affaires du monde et du quotidien, nul autre genre ne porte aussi haut l'idée du souci. Il faut simplement saisir ce qui est en jeu au-delà des codes que la comédie s'approprie et fait valser.

Elle est parfois primaire (*Dodgeball* de Rawson Marshall Thurber ou *Big Business* de Leo MacCarey avec Laurel & Hardy), parfois complexe (*La Soupe au canard* des Marx Brothers ou *Man on the moon* de Milos Forman). Elle est plus ou moins explicitement critique (*Dr Folamour* de Kubrick ou *The Party* de Blake Edwards) ou délicieusement amoureuse (*Cette sacrée vérité* de Leo MacCarey ou *Serial noceurs*). Parfois même elle « sauve l'honneur du réel » comme le dit Godard à propos de *To be or not to be* de Lubitsch. (et à cette liste, il faudrait ajouter au moins un autre film contemporain : *Hitch, expert en séduction* de Andy Tennant). Elle est en tout cas américaine, cela pour rappeler que la comédie contemporaine française, à quelques exceptions près (les films de Bruno Podalydès, *Steak* de Quentin Dupieux ou *OSS 117* de Michel Hazanavicius, pour citer quelques titres) fait souvent honte, en comparaison d'une telle vitalité. Et elle est toujours noble et précise, jamais vulgaire même quand elle descend sous la ceinture (cf. *40 toujours puceau*).

Un dernier éloge, pour *Deux en un*, des frères Farrelly, la meilleure comédie de ces dernières années. Cette histoire de frères siamois qui décident de se séparer produit, avec l'immense humanité et toute la générosité des Farrelly, un maximum de singularité (le corps unique des siamois) et un maximum de lien (comment s'inventer une fraternité, quand on est siamois ?). C'est une comédie parfaite, c'est aussi un grand film.

Jean-Philippe Tessé