

Les comédies déjantées

Sommaire

Introduction.....	1
A. Apports du son au cinéma burlesque.....	3
a. La musique dans le cinéma burlesque	3
b. Le comique de langage.....	4
B. Des moteurs comiques.....	8
A. Figures et corps burlesques.....	11
B. Des films composites : mélange et recyclage des genres, détournement des codes.....	13
a. Références cinéphiliques.....	13
b. Citations, hommages, clins d'oeil.....	14
c. Parodies et jeux de détournement en tous genres.....	15
Filmographie sélective : comédies déjantées	18



The Party (Blake Edwards, 1968)

Introduction

En 1927, l'apparition du son constitue une révolution au cinéma, entraînant des bouleversements techniques et esthétiques. Le cinéma burlesque peine à s'en remettre : « *C'est que, pour le slapstick, l'arrivée des « talkies » fut un désastre. La caméra, clouée au sol par une prise de son encore maladroite, fut condamné à filmer des scènes où le dialogue avait remplacé l'action. Le comique de mots, le calembour et la chanson tuèrent le gag visuel. Plus que tout autre, Buster Keaton fut la victime de ce progrès. Chaplin eut la sagesse d'attendre et resta jusqu'aux Temps modernes fidèle au muet. Laurel et Hardy se tirèrent de l'épreuve et ce furent bien les seuls.* »¹

Dans les années 30, la comédie américaine valorise le dialogue et se centre autour du verbe. Les personnages des comédies sophistiquées d'Ernst Lubitsch, George Cukor ou Howard Hawks se répondent comme ils se renverraient la balle dans un jeu de ping-pong verbal étourdissant. L'apparition du son servira néanmoins le comique burlesque des Marx Brothers, où le mutisme de Harpo est mis en valeur par la parole démente de Groucho.

Le genre burlesque connaît un regain d'énergie dans les années 50, notamment dans des comédies déjantées anglo-saxonnes réalisées par Jerry Lewis, Mel Brooks, Billy Wilder puis, plus tard, par Blake Edwards. Littéralement, « déjanté » se dit d'un pneu sorti de sa jante, pièce qui sert à le structurer. Au sens familier, quelqu'un de déjanté a un comportement bizarre, fou, sans retenue. Transposé dans le champ du cinéma, une comédie déjantée sort donc de la norme. Privée de cet élément de sécurité qu'est le genre, elle s'échappe du sillage creusé par le cinéma burlesque.

Nous proposons ici de revenir sur trois films, *Certains l'aiment chaud*, *The Party* et *Sacré Graal*, qui ajoutent à l'action burlesque pure une parole débridée et un humour décapant. Comme dans le cinéma burlesque, les comédies déjantées sont rythmées par des gags : le « slow burn » dans *The Party*, ou se prolongeant dans le sketch chez les Monty Python. Les objets sont détournés de leur fonction initiale (les noix de coco qui imitent le galop d'un cheval dans *Sacré Graal* ; la chaussure de Bakshi servie sur un plateau dans *The Party*). Le corps est une aire de jeu que l'on déguise (Peter Sellers excelle dans cet art), travestit (*Certains l'aiment chaud*), ou que les acteurs n'hésitent pas à subvertir de façon outrancière (la troupe des Monty Python). Le burlesque ressurgit également dans ce que Jean-Philippe Tessé nomme la « persévérance têtue »² des personnages, qui s'obstinent à poursuivre leurs actions parfois jusqu'à l'absurdité : quête du Saint Graal, présence incongrue de Bakshi à la fête de *The Party* ; travestissement de Joe et Jerry perpétué jusqu'au bout de *Certains l'aiment chaud*. Dans ces comédies déjantées, l'absurde frise le non-sens.

Le comique, par essence impur, composite, éclaté, semble opposer une forme de résistance à toute entreprise de classification, à la différence de la comédie, qui en tant que genre, possède une histoire, des typologies, des normes. Les films regroupés sous l'appellation « comédies déjantées » ne semblent pourtant avoir de commun que leur

¹ Raymond BORDE, « Harold Lloyd » in *Premier plan* n°49, novembre 1968, p. 34

² Jean-Philippe TESSE, *Le burlesque*, éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2007, p. 56.

propension à faire rire : ils relèvent en effet de procédés de nature diverse et renvoient à des modèles, des références comiques bien spécifiques. Par ailleurs, chacune des trois œuvres s'inscrit dans un contexte social et culturel précis qui en influence l'action et en détermine la réception. Si le film de Billy Wilder reprend les principes de ce que l'on a appelé la « seconde comédie américaine », comédie de mœurs fondée sur la vivacité des dialogues, il dépasse largement les limites du genre en multipliant les allusions audacieuses notamment en matière d'homosexualité, se jouant ainsi des contraintes du code Hays, encore officiellement en vigueur.

Une décennie sépare la sortie de *Certains l'aiment chaud* de celle de *The Party* sur fond de contestation montante, en 1968. Certains critiques ont vu flotter sur cette œuvre l'esprit libertaire du « Flower power » ; le film de Blake Edwards se signale surtout par son désir de renouer avec l'esprit des comédies burlesques, largement tombées dans l'oubli depuis les années 1930 et l'avènement du cinéma parlant. Enfin, le film des Monty Python, objet filmique non-identifié, et en apparence indéfinissable, se rattache quant à lui, à une forme de comique directement inspirée de l'univers radiophonique et télévisuel et indissociable de l'humour britannique, fondé sur le « non-sense ».

Il s'agira dans un premier temps d'étudier la dimension sonore de ces films qui revendiquent l'héritage, chacun à leur manière, du cinéma burlesque. Puis, une fois rapidement précisés leur horizon référentiel et leur contexte de réception, nous nous proposerons d'indiquer des tendances communes, des principes et des motifs comiques invariants, qui s'ils ne permettent pas de désigner un genre canonique, légitiment peut-être l'appellation « comédies déjantées ».

A. Apports du son au cinéma burlesque

a. La musique dans le cinéma burlesque

Certains l'aiment chaud commence sur les chapeaux de roues : alors que le générique annonce une comédie musicale sur fond de jazz endiablé, c'est un film de gangsters qui s'engage juste après. La massacre de la Saint Valentin dont sont témoins les musiciens Joe (Tony Curtis) et Jerry (Jack Lemmon) est le prétexte à fuir un Chicago hivernal et masculin pour rejoindre les cocotiers ensoleillés de la Floride, envahie par un orchestre de femmes. Jazz et chansons font partie intégrante du récit de *Certains l'aiment chaud*, qui comporte de véritables morceaux de comédie musicale. L'interprétation de *Running Wild*, *I Wanna be loved by you* et *I'm Thru with love* par Marilyn marque trois temps forts du film, trois moments dans la découverte de l'amour de la jeune femme ingénue.

Dans son ouvrage sur le burlesque³, Petr Král entrevoit des correspondances entre le jazz et le burlesque. Tous deux nés à l'aube du XX^{ème} siècle, ils atteignent une forme de classicisme dans les années 20. Le recours à l'improvisation et la nervosité du jazz résonnent avec la folie déjantée du burlesque – Peter Král parle même de « cinéma jazziste ». Chez les

³Peter KRÁL, *Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Ramsay Poche Cinéma, 1984, 342 p.

Marx Brothers le jazz est d'ailleurs opposé à la musique classique, trop sérieuse. Ils n'hésitent pas à ridiculiser l'orchestre symphonique dans *Un jour au cirque* (1939) et à saboter la représentation d'opéra dans *Une nuit à l'opéra*.

Certains l'aiment chaud entretient également cette connivence entre jazz et burlesque. Dans la scène de séduction sur la plage entre Sugar et Joe, déguisé en milliardaire coincé, les sous-entendus sexuels passent par l'allusion au jazz :

JOE : *Does that mean you play that very fast music... Jazz ?*

SUGAR : *Yeah. Real hot.*

JOE : *Oh. Well, I guess some like it hot. But personally, I prefer classical music."*



Dans *The Party*, le jazz feutré de Henry Mancini berce les convives de la soirée durant tout le film, créant un fond musical continu et imperturbable qui permet aux gags de monter en puissance lentement jusqu'à explosion. De plus, le brouhaha indistinct des conversations des invités qu'on imagine futile constitue un arrière plan sonore qui contribue à redoubler l'attention du spectateur, qui attend le surgissement du gag et du désordre. Le paysage sonore installe ainsi le spectateur dans une ambiance propice à l'émergence d'un gag, dont l'explosion est retardée, ou laissée en suspens.

b. Le comique de langage

Le scénario de *Certains l'aiment chaud* a été écrit par Billy Wilder et I.A.L. Diamond. D'abondants dialogues rythment le film, riche en jeux de mots et doubles-sens. Lors de la soirée dans le train, espace exigu où se pressent et s'agitent les femmes de l'orchestre, Jerry, échauffé, confie à Joe qu'il a l'impression de se trouver dans une pâtisserie. Leur vie dépendant de la préservation de leur secret, celui-ci lui défend de toucher à qui que ce soit en ces termes : « *No butter, no pastry ! We are on a diet !* (Pas de beurre, pas de pâtisserie ! nous sommes au régime !) ». Quand Jerry rencontre Sugar Cane, Joe ajoute : « *No pastry, no butter ... and no Sugar !* ». La parole se débride, les répliques s'enchaînent à une vitesse folle, renvoyant à un plaisir des mots contribuant à relancer le rythme du film.

Tout au long du film, la masculinité de Jerry, cachée à Osgood, laisse augurer un gag énorme quand il le découvrira. Quand la révélation tombe soudainement (« But I'm a man ! »), la réaction de Osgood (« Nobody's perfect ! ») est en parfait décalage avec nos attentes. Il désamorce toute solennité, laissant entendre que la détermination sexuelle n'est qu'un effet de langage, à balayer d'un revers de main.

Le comique de Bakshi repose aussi sur le langage, notamment par son accent hindou. Peter Sellers, passé maître dans l'imitation des accents, avait débuté en prêtant sa voix à toutes sortes de personnages dans l'émission parodique et satirique *Goon Show*, émission radiophonique de la BBC, apparue dans l'Angleterre des années 50. Spike Milligan,

auteur-créateur des sketches, collaborera d'ailleurs avec les Monty Python sur *La Vie de Brian*. Pour eux, le non-sens passe par le langage, où le signifié n'a plus aucun rapport avec le signifiant. La parole s'abîme dans des jeux de mots absurdes et des phrases qui n'ont ni queue ni tête. L'absurde s'approche du nonsense, servi par la loufoquerie de l'humour anglais.

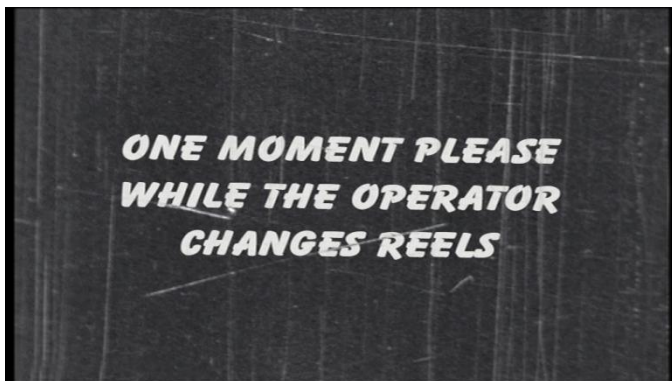
Analyse de séquence : générique et séquence d'ouverture de *Sacré Graal* !

Comment l'utilisation de la musique et du langage annonce-t-elle les procédés comiques à l'œuvre dans le film ?

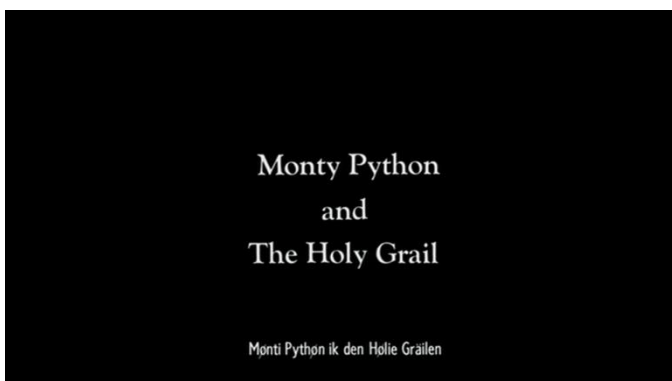
Le générique d'un film a habituellement une fonction de pallier : il permet l'immersion du spectateur dans le récit du film. Il donne des indications précieuses sur le genre auquel il appartient, le sujet du film et les thèmes abordés, les personnages... Le générique de *Sacré Graal* contrevient à ces conventions habituelles. Il perturbe le spectateur en mélangeant des images hétérogènes ainsi que des musiques renvoyant à des genres cinématographiques sans lien les uns avec les autres.



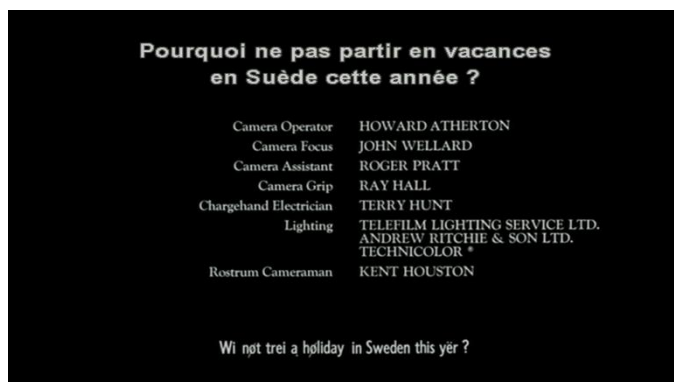
La séquence d'ouverture, qui précède le générique, est d'office trompeuse : il s'agit du générique d'un film appelé *Dentist on the job*, qui semble bien éloigné de l'univers moyenâgeux...



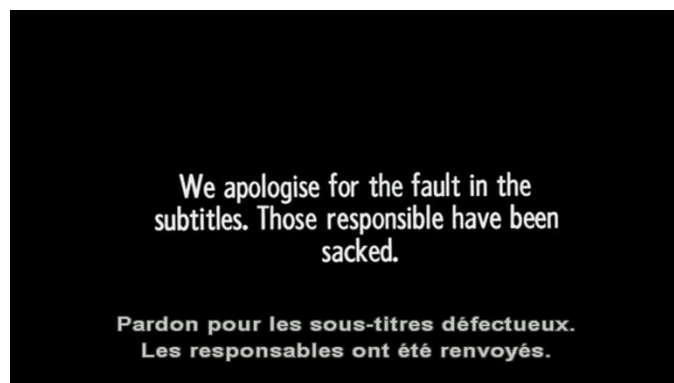
En voix off, un homme tousse, et marmonne quelque chose comme « Holy Grail ». A l'écran s'affiche un avertissement « *Un instant s'il vous plaît : le projectionniste change de bobine* ».



Le titre apparaît en blanc sur fond noir et se détache sobrement. Il est sous-titré dans une langue étrange, parodie du suédois. La bande son musicale, dominée par des cordes, devient inquiétante, jusqu'à ce que les claviers et les percussions apportent une tonalité épique et mystérieuse, qui fait immédiatement penser à un film d'aventures.



Les sous-titres s'enchaînent, sans aucun rapport avec les mentions du générique. En décalage avec l'image, ils traduisent un dialogue imaginaire sans queue ni tête. *La litanie sur la Suède se poursuit : Y compris l'élan majestueux/ Une fois, un élan a mordu ma sœur (...)*



La musique déraile et s'arrête brutalement: « *Pardon pour les sous-titres défectueux. Les responsables seront renvoyés.* »

Puis elle reprend de plus belle. Les sous-titres continuent à désobéir : « *les morsures d'élan peuvent faire très mal* »

A nouveau, des excuses : « *Pardon pour les sous-titres défectueux. Les responsables du renvoi de ces personnes viennent d'être renvoyés.* »

Changement de registre musical : des cordes se font entendre, plus lyriques. L'enchaînement des images s'effectue maintenant par un délicat fondu enchaîné. Mais, à nouveau, la musique s'arrête : « *La direction chargée de la société chargée du générique, après le renvoi des autres, souhaite dire qu'ils ont été virés. Le générique a été terminé dans un style différent, à grands frais et au dernier moment.* »



Des couleurs jaunes et rouges clignotent dans un effet stroboscopique. La musique, délirante, semble tirée d'un cartoon et est en rupture avec les précédentes

Enfin, les sous-titres annoncent un film « *réalisé par 40 lamas spécialement entraînés (...)* et Terry Gilliam et Terry Jones ».



Le début du film survient enfin. La typographie du titre fait référence à une écriture moyenâgeuse.

La musique est triomphale : des trompettes annoncent un film épique, riche en péripéties.



Le premier plan du film est plongé dans la brume. Un squelette est suspendu à une potence. Deux individus surgissent de derrière une colline, chevauchant des montures invisibles, dont le galop est imité par des noix de coco. Ils s'arrêtent devant un imposant château. Des corbeaux croissent. L'atmosphère est menaçante.



Arthur se présente aux deux gardes, plantés au sommet du château : « *Moi, Arthur, fils de Uther Pendragon, du royaume de Camelot. Roi des anglais, vainqueur des saxons. Souverain de toute l'Angleterre !* » La solennité du ton contraste avec la prise de vue en plongée qui l'écrase, et ridiculise sa présentation.



Les gardes ne sont guère impressionnés par les grands airs que se donne le personnage. Ils préfèrent s'interroger sur la provenance des noix de coco que tient son serviteur. Le dialogue qui s'installe s'écarte de la raison de la venue d'Arthur, et verse dans le non-sens. De plus, le langage soutenu du garde décrédibilise Arthur, qui rencontre là un premier échec, puisqu'il ne parvient pas à les convaincre de le laisser entrer pour rencontrer le seigneur du château.

Le générique et la première séquence du film déroutent le spectateur par leurs ruptures de tons successives. Les Monty Python font référence à des codes cinématographiques précis, pour mieux les parodier, voire les saboter. Ils se tournent eux-mêmes en dérision (« réalisé par des lamas et... Terry Gilliam et Terry Jones »), et intègrent au sein-même de leur dispositif de mise en scène le manque de moyens.

Les procédés comiques de *Sacré Graal* s'appuient en grande partie sur différents effets de langage :

- Le décalage entre un registre de la langue sophistiqué, soutenu voire pompeux, et un registre familier et vulgaire : dans la séquence analysée, entre les gardes et le roi Arthur.
- L'humour irrévérencieux : Dans la séquence de la parodie de prière, le prêtre lit le mode d'utilisation de la sainte grenade d'Antioche : « Et Saint Attila éleva la grenade en disant : « Ô

Seigneur, bénissez cette grenade afin que celle-ci puisse, dans votre clémence, réduire vos ennemis en minuscule morceaux ».

- Le comique de mots comme l'atténuation lorsque le chevalier qui a perdu son bras parle d'égratignure...
- L'anachronisme : L'intervention du « célèbre historien » ; l'intervention des forces de police à la fin du film.

B. Des moteurs comiques

Les trois cinéastes renouent de façon évidente avec la dimension incontrôlable du burlesque : le principe du dérèglement est en effet à l'œuvre dans les trois comédies. L'un de ses ressorts est d'abord le rythme imprimé aux actions des personnages, rythme qui rompt avec la normalité et déjoue les attentes du spectateur. Le dérèglement se manifeste cependant selon des formes et des temporalités différentes voire contraires : celle de l'emballlement d'une mécanique chez Wilder, de la lente implosion (le « slow burns ») chez Blake Edwards et du dynamitage de toutes les conventions narratives dans le film des Monty Python.

Certains l'aiment chaud suit le rythme trépidant d'une mécanique que le duo formé par Joe et Jerry a lui-même enclenchée et qu'il maîtrise plus ou moins. Le recours fréquent à l'ellipse -notamment dans les scènes de travestissement-, la fluidité des séquences, l'absence de temps mort rappellent l'influence du maître de Wilder, Ernst Lubitsch.

Le mouvement de fuite des deux protagonistes poursuivis par les gangsters les conduit à enchaîner les subterfuges



pour survivre. L'originalité scénaristique consiste à partir d'une figure cinématographique classique, celle de la poursuite, pour y greffer le motif burlesque du travestissement. Les deux personnages masculins font en effet, sous la contrainte et à leur corps défendant, le choix de changer d'apparence avant de découvrir les avantages du déguisement et de tenter d'en tirer parti, chacun à leur manière : Jerry, condamné à rester dorénavant féminin tente bon gré, mal gré, de nouer une relation amicale avec Sugar tandis que Joe prend goût aux métamorphoses et se déguise en millionnaire pour la conquérir. L'habit d'emprunt qui était d'abord un abri, une protection devient ainsi, comme chez Marivaux, une panoplie de séduction, selon un mouvement d'inversion. Transformation et inversion caractérisent les

personnages mais aussi, par contagion, la nature même du film : le faux film de gangster se transforme progressivement en une vraie comédie, le désir d'échapper aux poursuivants devient l'occasion pour les deux personnages de poursuivre de leurs assiduités l'affriolante Sugar Cane qui apparaît très rapidement comme la seule véritable force d'attraction du récit.

Chez Billy Wilder, l'emballement de l'action va ainsi de pair avec la transgression des règles et des conventions sociales : les deux motifs complémentaires du déguisement et de l'inversion contaminent tous les niveaux de la matière filmique. La référence à la Prohibition -période particulièrement propice à la transgression- permet dès la séquence initiale d'enclencher le jeu de brouillage entre apparence et vérité qui finit par se manifester à tous les niveaux : le faux cercueil cache ainsi de vraies bouteilles de contrebande, la chambre funéraire abrite un cabaret, le café permet de dissimuler l'alcool, etc... selon un jeu d'emboîtement. La séquence finale reproduit le même procédé : le gâteau d'anniversaire sert de cachette aux truands pendant un congrès qui lui-même sert de prétexte à un règlement de comptes. Le motif du déguisement et du travestissement n'ont pas simplement une fonction comique, le changement d'habit permet également de procéder insidieusement à une inversion des rôles entre les sexes, et à un renversement audacieux des conventions sociales et scénaristiques. Ainsi, dans la séquence où Sugar et Joe alias Shell Junior se trouvent réunis sur le yacht « emprunté » au milliardaire, le personnage masculin feint d'être impuissant, et parvient à se faire séduire passivement par Sugar qui devient maîtresse du jeu : chez Billy Wilder « ce sexe complètement différent » dont parle avec un mélange de fascination et d'incompréhension Jerry devenue Daphné, mène le bal et l'emporte finalement sur l'univers très machiste des gangsters.

The Party repose sur un mouvement et un tempo inverses : le moteur de l'action n'est plus la fuite, la poursuite menée tambour-battant, mais l'intrusion pacifique dans un espace au départ protégé et clos d'un personnage-catastrophe. Son entrée impromptue dérègle lentement mais sûrement le déroulement logique de la soirée, jusqu'au joyeux chaos final, à l'aube d'un jour nouveau. La mise en scène joue sur un double effet d'accumulation et de saturation ; les maladresses successives de Bakhshi finissent par générer un chaos qui contamine progressivement l'espace -relativement- réduit de la villa jusqu'à sa quasi-destruction. Blake Edwards renoue ici avec l'une des caractéristiques du burlesque : l'exploitation jusqu'à l'usure des potentialités comiques d'un décor. Cependant, à l'emballement mécanique de l'action propre au film de Wilder, se substitue un rythme qui déroute par sa lenteur, selon le principe du « slow burns », littéralement gag à « combustion lente ». Le film est ainsi construit moins sur une logique mécanique bien huilée qu'autour de gags qui semblent -mais c'est une apparence trompeuse- s'enchaîner sans ordre prédéterminé. Ce n'est que rétrospectivement, que les spectateurs -et accessoirement les personnages qui en font les frais- mesurent l'efficacité redoutable du personnage dans son entreprise de destruction involontaire de tout ce qu'il touche. Une fois que l'intrus a pénétré dans la villa, le rire se libère même très rapidement de la référence à une intrigue narrative bien définie, il devient en quelque sorte autonome, au gré des déplacements paisibles et discrets de Bakhshi. Conçu comme une « slapstick comedy », sur le modèle de *Laurel et*

Hardy, à une époque où le genre est tombé en désuétude à Hollywood -même s'il renaît avec Jerry Lewis- le film doit son atmosphère de flottement et parfois de suspens temporel au fait qu'il n'obéit pas à un scénario détaillé mais s'adapte aux improvisations de l'acteur Peter Sellers. Ce choix de mise en scène s'explique à la fois par la relation de confiance totale entre le réalisateur et son acteur-fétiche et par l'utilisation d'une technique de filmage jusqu'alors inédite qui assouplit considérablement les contraintes du tournage. Blake Edwards a eu recours à la technique du « ad lib action », l'essai « à volonté » facilité par l'utilisation de la vidéo sur le plateau, permettant aux acteurs de visionner immédiatement les prises.

Dès son vrai-faux générique -qui ne joue plus son rôle conventionnel d'amorce- ***Sacré Graal*** dynamite toute forme de logique, y compris celle du dérèglement qui gouvernait les deux autres films ; l'interpellation directe du spectateur fait éclater le principe d'illusion référentielle, la frontière entre la fiction comique et sa réalisation : le film exhibe les coulisses du tournage, dévoile ses ficelles et surtout ses ratés. Le principe du sabotage, de l'autodestruction par incompetence ou par manque de moyens est en effet l'une des marques de fabrique de l'humour des Monty Python. Dès le premier plan donc, le rire est chez eux au second degré, il repose sur le "non sense" et l'auto-dérision. Le fil directeur de la parodie épique sert ainsi de -mince- prétexte à une succession de gags, sans véritable liens entre eux sur le plan narratif. Les très nombreuses digressions contribuent à effacer toute logique au sein de chaque sketch ; dans leurs divers entretiens, les Monty Python insistent sur le soin tout particulier accordé à l'écriture d' « histoires sans queue ni tête, sans début, milieu ou même fin ». En outre, sur le plan de la construction générale du film, le montage crée un effet de brouillage supplémentaire par l'insertion d' épisodes de dessins animés qui mettent à mal la cohérence que pourrait avoir le récit de la quête du Graal. Le film multiplie les décalages, les interférences, à tous les niveaux, chronologique, générique, sonore : les anachronismes parasitent les dialogues entre les personnages (lors de la rencontre du Roi Arthur avec des paysans anarcho-syndicalistes par exemple) et finissent par contaminer le tournage lui-même : le pseudo-documentaire historique est ainsi coupé net, comme la gorge du conférencier, par l'intrusion aussi brutale qu'inattendue d'un chevalier tout droit venu du XI^e siècle. La séquence finale, selon un mouvement inverse, voit l'arrestation pour homicide des quelques chevaliers survivants par la police débarquée en fourgon. Le caractère éclaté, morcelé de *Sacré Graal* est évidemment le reflet de l'inspiration à la fois loufoque et baroque des Monty Python. Il provient surtout du mode d'écriture du film, sous l'influence directe de la télévision et du music-hall, écriture qui s'appuie d'une part sur un collectif -les six membres historiques de la troupe- ayant déjà une longue expérience commune et d'autre part sur un format narratif et dramatique, le format court du sketch. *Sacré Graal* est ainsi, en partie, la transposition sur grand écran d'un ensemble de sketches écrits préalablement, dans le cadre de la série « The Flying circus » diffusée par la BBC. Le choix du passage au 7^{ème} art relève donc pour une part, d'une quête beaucoup plus matérielle que celle du Graal, celle d'un public plus large que celui -déjà fourni- des inconditionnels anglais du groupe. L'objectif visé est notamment de conquérir un public étudiant outre-Atlantique.

Les Monty Python multiplient à la même époque les autres modes d'intervention et de promotion (tournées, disques, livres). Si la troupe a su adopter et intégrer opportunément les contraintes et les potentialités offertes par l'outil cinématographique, le film, comme les suivants, renvoie directement, par sa structure épisodique et l'emploi de gags récurrents à l'esprit de la série télévisée et à un univers déjà constitué.

A. Figures et corps burlesques

Les trois films accordent de façon évidente une attention particulière à un comique de nature visuelle renouant ainsi, par-delà la « seconde comédie américaine » fondée essentiellement sur le dialogue, avec l'époque et l'esprit du burlesque muet. L'intention est particulièrement manifeste chez Blake Edwards, qui souhaite, avec *The Party*, s'inscrire contre un



comique de situation alors prédominant, un comique d'inspiration télévisuelle, jugé trop bavard. Le corps redevient ainsi le support privilégié du comique, et se voit soumis à son tour au principe de dérèglement, de distorsion. Dans *Certains l'aiment chaud*, Joe et Jerry transforment leur corps en le féminisant, les corps des personnages de *Sacré Graal* sont livrés à de rudes épreuves (chutes à répétition, amputations), on croise par ailleurs des créatures difformes, à l'image du géant tricéphale dont la monstruosité est beaucoup plus grotesque que terrifiante.

Dans le film de Blake Edwards enfin, le seul physique du personnage, alliance unique d'une expression béate et d'un corps maladroit, suffit à déclencher l'hilarité du spectateur. Le personnage de Bakhshi interprété par Peter Sellers s'inscrit dans la lignée des grandes figures burlesques Buster Keaton, Charlot ou Monsieur Hulot de Tati. Personnage étranger et étrange, il est dès la séquence du pré-générique présenté comme un être en décalage, en retard ou en avance sur les ordres de son metteur en scène : il est à la fois celui qui en fait trop, comme en témoigne l'agonie interminable du personnage qu'il joue, et celui qui est en trop : exclu du tournage, il peine littéralement à sortir du cadre. Son entrée ou plutôt son intrusion fortuite sur le théâtre kitsch de la villa hollywoodienne ne fera que confirmer son inadaptation chronique au monde. Le décalage du personnage se manifeste à un double niveau : sa candeur maladroite contraste d'abord avec l'arrogance des habitués des lieux,

surjouant leur propre rôle de façon caricaturale. Par ailleurs, le sérieux imperturbable de Bakhshi, son expression ébahie, sa dignité flegmatique rendent d'autant plus imperceptible et donc efficace sa puissance de destruction. Peter Sellers est l'héritier d'une tradition comique britannique -poursuivie entre autres par le groupe des Monty Python- qui repose notamment sur le déguisement et l'imitation : le personnage de Bakhshi, modeste figurant d'origine indienne n'est qu'un avatar d'autres personnages burlesques joués par Peter Sellers, notamment l'inspecteur Clouseau dans la série de *La Panthère rose*.

Dans *Certains l'aiment chaud*, le comique est d'abord lié au travestissement grotesque des deux corps masculins et plus spécifiquement à l'incapacité flagrante de l'acteur Jack Lemmon à camper un personnage féminin crédible. La légende veut que Wilder ait fait venir sur le plateau un spécialiste du transformisme qui démissionna devant un cas aussi récalcitrant. L'histoire retient en revanche que Lemmon a obtenu un oscar pour sa prestation en transformant cette maladresse en un atout comique évident. *Certains l'aiment chaud* reprend également une figure héritée directement du modèle burlesque, celle du duo comique qui constitue le fondement même de l'action. Sur le modèle des clowns, le duo Joe/Jerry signe l'alliance de deux figures à la fois contraires et complémentaires : à l'adresse, la prudence, la discrétion de Joe, s'opposent la maladresse, la démesure et l'extravagance de Jerry qui possède par sa seule présence un potentiel comique propre aux grandes figures burlesques. Ce duo inégal fonctionne par ailleurs selon un double mode : l'union face au danger, mais aussi la concurrence voire la rivalité face à Sugar, objet de leur convoitise. L'enjeu dramatique du film se dédouble dès la fin de la première séquence ; il s'agit ainsi autant du duel Joe/Jerry pour conquérir Sugar que de leur combat commun pour échapper à leurs poursuivants. Le spectateur comprend cependant rapidement que ce duel-là est joué d'avance dès la première apparition des personnages : le meneur de jeu Joe parvient à s'adapter à toutes les situations -ses divers travestissements successifs sont crédibles- tandis que Jerry est condamné à suivre voire à subir le mouvement et à avoir toujours l'air déguisé. A bien des égards, Jerry/Daphne apparaît ainsi comme le double grotesque de Joe.

Dans *The party*, le duo que forme -involontairement comme tout ce qu'il fait- Bakhshi avec Levinson, le serveur ivre est un motif comique complémentaire qui vient se greffer sur les actions du personnage principal. Fondée dès le départ sur le principe des « vases communicants » -plus Bakhshi refuse l'alcool qu'on lui propose, plus le serveur s'enivre- leur relation à distance repose sur une complicité non concertée mais efficace : tous deux contribuent à semer le chaos dans l'univers très réglé de la soirée mondaine. Dans la seconde partie du film, un autre duo -plus attendu car plus conventionnel- se met en place, le couple que forment les deux intrus, les deux figurants sur la scène hollywoodienne, Bakhshi et la jeune fille. L'apparition de cette figure permet de faire coexister au sein du film deux tonalités complémentaires, celle du burlesque et celle de la comédie romantique.

Sacré Graal remplace la figure du personnage ou du duo comique par celle du groupe. Même si le découpage en sketches autorise toutes les figures possibles, c'est celle du

« personnage-troupe », composé du noyau des six membres et de quelques personnages rapportés qui donne au film son style singulier et une certaine unité de ton fondée paradoxalement sur l'incohérence des actions et la multiplicité des procédés comiques. Les personnages du film renvoient à des figures parfois clairement identifiables (les divers chevaliers, mais aussi Dieu en personne) revisités et caricaturés par les acteurs-auteurs ou à des créations de toutes pièces, à l'image de Tim l'enchanteur ou des Chevaliers du Ni... Le rire du spectateur provient tout autant du ridicule des personnages eux-mêmes que de la capacité de



Sacré Graal : Un comique de groupe

chacun des acteurs à incarner successivement une multitude de personnages. La spécificité de l'humour pythonien -c'est un trait cependant déjà présent dans le jeu de Peter Sellers- réside enfin et surtout dans la façon dont les divers figures de la troupe convoquent dans le film leur passé comique, la série des personnages qu'ils ont incarnés dans les épisodes du « Flying circus ». Le film n'est donc finalement qu'un prétexte à la prestation de chacun des acteurs ; le type comique et le style d'humour propres à chaque auteur-acteur l'emportent sur le ou les personnages qu'il incarne. Cet esprit collectif, presque communautaire de la troupe a été définie de façon toute pythonesque par l'un d'eux. Insistant sur la logique de la complémentarité qui les animait, les Monty Python formaient selon Eric Idle, « *un être cinglé, formé de consciences toutes cinglées dans une direction différente ; pour Cleese, la rage, Palin, l'espièglerie, Chapman, le délire, Jones, l'enthousiasme, Idle, la répartie et Gilliam, le sens visuel* ».

B. Des films composites : mélange et recyclage des genres, détournement des codes

a. Références cinéphiliques

Ces trois comédies sont « déjantées », déréglées dans le sens où l'action et les personnages sortent des normes, par excès, par outrance, renouant ainsi avec le principe du burlesque, mais aussi et surtout parce que ces œuvres cherchent, chacune à leur manière, à rompre avec une conception traditionnelle de la comédie en jouant avec les codes et en se jouant d'eux, multipliant les pistes, brouillant les références pour désorienter le spectateur. Des comédies au second degré, en somme, qui s'appuient sur une histoire - déjà riche et

ancienne- du genre comique. Les trois films intègrent en effet dans leur intrigue, une multitude de références filmiques selon des formes et des enjeux très divers. Le rire et donc le plaisir du spectateur proviennent, au-delà du comique de situation ou de caractère, de la façon dont certains genres sont pastichés, détournés ou parodiés. L'ouverture des films, en forme de trompe-l'œil, est l'expression la plus évidente de ce procédé : dans les trois cas, un faux-film cache le véritable : le film de gangster chez Billy Wilder ou la parodie de super-production hollywoodienne dans *The Party*. Cas-limite une fois encore, le faux-générique de *Sacré Graal* comporte une citation littérale d'une authentique comédie britannique des années 1960 *Dentist in the job*, dont la projection est coupée avant que, par un jeu de mise en abyme, la bobine du « bon film » soit enfin lancée, selon un rythme endiablé et sur fond de musique mexicaine. Héritières d'une tradition comique, du burlesque ou de la grande comédie hollywoodienne, les œuvres de Billy Wilder, de Blake Edwards, et dans une moindre mesure celle des Monty Python recyclent la matière cinématographique. La spécificité de ces films « d'après » le premier âge de la comédie consiste à transformer le cinéma, son univers, ses codes, ses œuvres de référence en objets comiques. Les réalisateurs jouent ainsi, à des degrés divers, avec la culture cinéphilique des spectateurs.

La parodie et le pastiche sont, par définition, tournés vers un modèle ou plutôt dans le cas de la parodie contre un modèle qui les précède. L'emploi de ces procédés s'appuie sur une histoire et surtout sur une mémoire du cinéma, qu'il s'agisse de l'entretenir ou plus souvent de la contester. Ils orientent le rire du spectateur vers un second degré, parfois au détriment du réel. Les trois films produisent ainsi une certaine forme de discours sur le cinéma qui emprunte divers registres et des figures variées qui vont du clin d'œil humoristique à la raillerie et placent le spectateur dans une posture active de décryptage des références filmiques.

b. Citations, hommages, clins d'œil

Certains l'aiment chaud multiplie les jeux de reprise ou de pastiche de scènes burlesques : la séquence au cours de laquelle la couchette de Jerry alias Daphne se fait envahir par le groupe des musiciennes est ainsi une reprise assumée d'un épisode célèbre d'un film des Marx Brothers, *Une nuit à l'opéra*.



Une nuit à l'opéra (1935)



Certains l'aiment chaud (1959)

Cependant l'hommage à l'une des références du burlesque masque un geste beaucoup plus audacieux : là où le comique des Marx reposait sur le simple -mais efficace- principe de saturation de l'espace suivi d'une chute- Wilder insère des allusions sexuelles. Le film, écrit dans une certaine mesure pour et autour de Monroe joue aussi avec la figure, le mythe vivant qu'est devenue Marilyn en 1959. Ainsi, au cours des trois séquences chantées, l'action est mise entre parenthèses, s'éloignant de sa dimension purement burlesque et du duo Joe/Jerry pour se transformer en comédie musicale. De façon plus ironique, la scène de séduction sur la plage est un clin d'œil à la scène du film de Hawks *Les hommes préfèrent les blondes* : Marilyn y rejoue le même rôle, celle de la blonde écervelée dans laquelle elle a été souvent cantonnée, tandis que Tony Curtis parodie la voix et l'accent snob de Cary Grant.

The Party s'appuie, de façon encore plus manifeste, sur des références à la grande époque du burlesque et s'inspire, sur le plan du jeu, des différents personnages nés de la collaboration entre Peter Sellers et Blake Edwards. Au-delà du clin d'œil très anecdotique à *La Nuit* d'Antonioni -les films se déroulent selon le même espace-temps, celui d'une soirée mondaine dans une villa luxueuse, et développent chacun à leur manière le thème de l'ennui- les influences les plus évidentes sont celle de Laurel et Hardy, notamment pour la scène du restaurant dévasté, et celle de Tati : le personnage du serveur ivre est une figure présente dans les deux films et *The Party* reprend quasi-littéralement plusieurs gags visuels de *Playtime*, sorti seulement un an plus tôt sur les écrans. L'utilisation de la porte à battant -gag lui-même emprunté par Jacques Tati à Charlie Chaplin- ou encore le gag au cours duquel le poulet se transforme en objet d'ornement sont des citations évidentes ; enfin, l'exploitation de l'architecture moderne de la villa comme ressort comique fait inmanquablement penser à *Mon Oncle*. Les ressemblances entre les deux univers sont cependant plus profondes encore ; Blake Edwards partage avec Tati le même désir d'adapter les procédés burlesques à un contexte contemporain, en jouant notamment sur les potentialités du décor, des objets modernes (les innombrables et inutiles gadgets de la villa) et sur les effets comiques du son.

c. Parodies et jeux de détournement en tous genres

Certains l'aiment chaud s'appuie de façon explicite sur l'un des genres hollywoodiens les plus prisés avant-guerre, le film de gangsters. Point de départ de l'intrigue, premier masque de la fiction, le motif de la course-poursuite permet d'impulser le mouvement trépidant de l'action et d'introduire le motif du travestissement. Il s'agit pour Wilder de reprendre les stéréotypes d'un genre alors largement tombé en désuétude. Le réalisateur

convoque dans ce film en noir et blanc certains acteurs fétiches des années 30 (notamment les acteurs interprétant Spat et Charlie-Cure-Dents) et s’amuse à ouvrir l’action par une scène obligée du film de gangsters, la course-poursuite nocturne dans Chicago. Wilder fait donc d’abord défiler les figures conventionnelles du genre pour mieux les détourner dans la seconde partie du film ; son hommage a, par certains côtés, l’allure d’un enterrement de première classe sous le soleil de Miami : la course-poursuite finit par une tuerie collective, et loin des tripots de Chicago, les méchants ont surtout l’air de fantoches, débarqués d’un autre âge, plus déguisés que les travestis eux-mêmes.



The Party se présente explicitement comme une comédie sur le cinéma, et s’inscrit dans la tradition du film sur Hollywood pris comme microcosme ; ainsi la villa du producteur peut être vue comme une métaphore de la capitale du cinéma, assimilée au royaume de la vacuité, des apparences et de la dépense inutile. Dès la séquence du pré-générique, Blake Edwards, s’amuse, par l’entremise de son personnage, à dynamiter au sens propre le décor en carton-pâte de la superproduction hollywoodienne (qui se présente elle-même comme une reprise, un remake du film *Gunga Din* de George Stevens)... La suite du film dévoile progressivement l’envers du

décor et le vrai visage de la faune hollywoodienne. Tous les invités de la party, ainsi que leurs hôtes, ont un rôle à jouer au sein du petit monde du cinéma. Blake Edwards dresse ainsi une galerie de portraits satiriques qui évoquent un univers en déclin, voire disparu : l’acteur de western sur le retour, la jeune fille française en quête d’un rôle, l’impresario libidineux, le producteur dépassé...

Sacré Graal n’est pas un film parodique au sens où il jouerait à démonter les mécanismes, les procédés d’un matériau filmique connu ; même s’il débute par un autre film *Dentist at work*, rapidement interrompu, s’il singe à deux reprises le documentaire historique, c’est davantage de parodie au sens littéraire d’imitation burlesque qu’il s’agit : les Monty Python brodent leurs sketches sur le thème romanesque des Chevaliers de la Table ronde, thème sérieux abordé de façon triviale, selon la définition première du "burlesque descendant ». On pourrait donc considérer que l’humour du film reprend la tradition de la parodie des romans de chevalerie présente dès le Moyen Âge et jusqu’au XVI^e siècle dans le *Roman de Renart*, chez Rabelais ou Cervantès. Ce serait cependant interpréter -et donc prendre encore beaucoup trop au sérieux- l’entreprise comique des Monty Python. En effet, malgré ses références savantes, ce comique ne se prétend pas véritablement intellectuel : les allusions aux récits chevaleresques ont moins de valeur pour leur contenu que pour leur

capacité à créer un effet de décalage avec la situation triviale du sketch. L'auto-parodie est une autre singularité du film et plus largement de l'humour des Monty Python. A l'image du pseudo-générique sabordé par ses concepteurs en voix-off, le film dans son ensemble tourne en dérision ses propres conditions de tournage et son absence de cohérence à de nombreuses reprises, allant jusqu'à provoquer des interruptions du récit.

Mélange des registres, confusion des genres

Les trois films marquent un renouvellement de la comédie par une relecture critique de certains de ses procédés ; leur modernité tient également à la façon dont leurs auteurs s'inspirent d'autres genres comiques moins consacrés pour les intégrer à la matière même du film.

Ainsi, *The Party*, et dans une moindre mesure les deux autres films, concilient ou plutôt réconcilient le registre burlesque avec l'esthétique du cartoon : dans *Certains l'aiment chaud*, les emprunts sont explicites, dès le seuil du film, comme en témoigne le graphisme même du générique, mais relativement disséminés par la suite, si l'on excepte l'importance accordée aux mimiques des personnages les plus grotesques, qu'il s'agisse de l'impresario Bienstock, ou du couple que forment Jerry/Daphne et son amant le Milliardaire Osgood dont les yeux exorbités et l'onomatopée d'admiration sont une référence directe au loup lubrique de Tex Avery...

Blake Edwards est marqué par l'influence du dessin animé auquel il a rendu hommage dans le film *La Grande course autour du monde* ; dans *The Party* -et le graphisme de l'affiche confirme ce choix- l'esthétique et l'esprit du cartoon façonnent l'identité visuelle et sonore du film et inspirent le jeu de l'acteur principal ; le film est ainsi ponctué par un gag récurrent très visuel directement inspiré du dessin animé : les disparitions subites - littéralement à la vitesse de l'éclair- du personnage qui suivent invariablement chacune de ses gaffes. L'irréalisme de certains gags, la logique de la catastrophe sont les traces de l'héritage burlesque dont se réclame Edwards, héritage au sein duquel le cartoon occupe une place majeure.



La Grande course autour du monde (Blake Edwards, 1965)

Sacré Graal repose sur le recyclage et le mélange détonnant d'une multitude de références appartenant à la culture savante ou populaire, qui sont systématiquement détournées. Le comique naît autant de la parodie elle-même et que du rapprochement incongru, surréaliste d'univers totalement hétérogènes, tant sur le plan des dialogues que sur le plan visuel. Les références plastiques sont variées, du dessin animé, aux enluminures médiévales également animées, en passant par des pastiches de reconstitutions historiques (la bataille contre les chevaliers teutoniques dans *Alexandre Nevsky* d'Eisenstein, entre

autres exemples). L'influence du cartoon ainsi que de la bande-dessinée est notamment perceptible dans la composition des plans de groupes, et de foule, si l'on songe par exemple à la séquence où Lancelot fait irruption dans le château : le déplacement rapide du personnage dans le cadre, la saturation complète des plans, l'absence de hors-champ déréalisent la scène et transforment la tuerie en un joyeux jeu de massacre. Le film, et au-delà l'univers des Monty Python, reposent ainsi sur l'addition des formes les plus diverses de comique visuel et textuel et la recherche systématique de l'écart, du décalage, de la dissonance, qui est la définition première de l'absurdité. Le mélange des registres renvoie de nouveau au caractère collectif de l'écriture et à la coexistence au sein de la troupe de deux sous-groupes, deux imaginaires différents mais complémentaires : l'un jouant sur le « simple » principe de la réalité détournée et de la satire, l'autre d'inspiration plus surréaliste proposant d'emblée un univers dénué de sens, déjanté.

Filmographie sélective : comédies déjantées

Les titres soulignés seront projetés pendant le festival Zoom Arrière, en séance scolaire ou publique

Monnaie de singe (Norman McLeod, 1931)

Plumes de cheval (Norman McLeod, 1932)

Soupe au canard (Leo McCarey, 1933)

Une nuit à l'opéra (Sam Wood, 1935)

La pêche au trésor (David Miller, 1949)

Certains l'aiment chaud (Billy Wilder, 1959)

Le dingue du palace (Jerry Lewis, 1960)

Le tombeur de ces dames (Jerry Lewis, 1961)

1, 2, 3 (Billy Wilder, 1961)

Quand l'inspecteur s'emmêle (Blake Edwards, 1964)

Les Producteurs (Mel Brooks, 1967)

The Party (Blake Edwards, 1968)

Prends l'oseille et tire-toi (Woody Allen 1969)

Sacré Graal ! (Terry Gilliam et Terry Jones, 1975)

Quand la panthère rose s'emmêle (Blake Edwards, 1976)

La Grande course autour du monde (Blake Edwards, 1965)

Dumb et Dumber (Peter Farrelly, 1994)

Tonnerre sous les tropiques (Ben Stiller, 2008)

Conception du dossier : Olivier Besse

Professeur chargé de mission par l'action culturelle du rectorat auprès de la Cinémathèque de Toulouse