

Introduction

La comédie cinématographique est un territoire immense que nul ne saurait parcourir en totalité dans les limites d'un livre. Seule une faible proportion de comédies filmiques va être prise en considération ici. Celles qui relèvent du « *rire comme transgression* », pour reprendre une expression d'un personnage du film d'Ettore Scola, *La Terrasse*¹. La capacité transgressive de certaines comédies cinématographiques mérite, me semble-t-il, que l'on s'y arrête. Il est, en effet, dans l'histoire du cinéma un certain nombre d'œuvres qui ont profité de cette sorte d'innocuité, accordée inconsciemment ou consciemment au rire, pour exprimer des idées s'écartant de la norme sociale, voire subversives. La censure baisse souvent la garde devant la comédie. Dino Risi, un des maîtres de la comédie italienne en a fait le constat : « *En riant, on peut toujours dire certaines choses : des allusions passent qui, si elles avaient été dites sérieusement, auraient rencontré les ciseaux du censeur*². »

Nombreux sont ceux qui se sont exprimés dans le même sens. Des scénaristes/cinéastes comme Blake Edwards : « *La comédie attaque vos préjugés, sape vos défenses. Et pour ce faire, tout fonctionne presque subliminalement [...] Ce que l'auteur ou le réalisateur veut dire, il peut le passer en contrebande bien plus facilement sous couvert du rire*³ », ou des dialoguistes/scénaristes comme Mae West : « *Je parviens à mes fins par le*

1. Il s'agit d'un scénariste interprété par J.-L. Trintignant qui a écrit sur une feuille collée à côté de sa machine à écrire : « le rire comme transgression ou comme consensus ? ».

2. Dino Risi, in *Le Cinéma italien*, Tr, J A. Gili (dir.) U.G.E. 1982, p. 236.

3. Blake Edwards, in *American film* 6 n° 9, juillet-août 1981, cité par Sam Wasson *A Splurch in the Kisser, The Movies of Blake Edwards*, Wesleyan University Press, 2009, p. 250.

rire ; je recouvre mon discours de comédie. Si vous riez avec une pécheresse, vous l'aimez⁴. »

L'accord se fait donc sur cette tolérance (qui n'est tout de même pas illimitée) des institutions censoriales face à la comédie qui a le pouvoir de désamorcer leur force de réaction. Pouvoir étrange que nul n'a tenté d'expliquer, à ma connaissance. Les ciseaux d'Anastasia, lorsqu'il s'agit de comédies, sont souvent moins réactifs. Si cette différence de traitement semble être une évidence, il est parfois utile de demander à l'évidence de se justifier.

Les interdits, la morale sont mis en veilleuse lorsque nous sommes en présence d'une œuvre *comédique* – j'emploie à dessein ce néologisme judicieusement introduit par Gilles Deleuze⁵. Une comédie n'est pas toujours comique en ce sens que l'on ne rit pas forcément à une représentation d'une pièce de Marivaux. Le comédique n'est pas l'envers du tragique, mais celui du sérieux (dans le sens de l'adhésion au monde). Le sérieux, c'est l'état moyen, neutre, prosaïque, dans lequel nous vivons. Le comique se trouve donc exclu de ce qui « compte », de ce qui est utile, fiable. Le peu de considération pour les formulations comiques s'explique, selon le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, par le fait que, dès le Moyen Âge, « *le ton sérieux s'est affirmé comme la seule forme permettant d'exprimer la vérité, le bien, et de manière générale tout ce qu'il y avait d'important et de considérable*⁶. » La « comicité » est assimilée à l'infantile. Une expression enfantine française en témoigne, « pour de rire » qui s'oppose à « pour de vrai ». Une affirmation insérée à l'intérieur d'une œuvre comique perd toute force prédictive. L'appartenance générique à la comédie est comparable au cadre du carnaval. L'on peut faire et dire pendant le carnaval ce qui n'est pas toléré en « temps normal », parce que le cadre carnavalesque ôte aux mots et aux actes leur efficacité. C'est pourquoi il est nécessaire que le spectateur sache d'avance que ce qui sera vu sur l'écran doit donner matière à rire. D'où la présence d'une sorte de contrat préalable établi entre les auteurs et le spectateur. La présence de certains acteurs

4. « *I Laugh them with it. I cover it with comedy. If you laugh with a sinner, you like her* », Mae West, cité par Thomas Doert, in *Pre-code Hollywood*, Columbia University Press, 1999, p. 183.

5. Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Minuit, 1983, p. 220.

6. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et à la Renaissance*, Gallimard, 1970, p. 82.

spécialisés dans la comédie populaire donne aux spectateurs l'assurance que le film choisi provoquera le rire. Le titre et/ou le sous-titre renseignent aussi sur l'effet recherché. Emploi de mots du langage enfantin (*Papy fait de la résistance*), titres beaucoup plus longs qu'à l'accoutumée (*Faut pas prendre les enfants du Bon Dieu pour des canards sauvages*), anomalies sémantiques (*Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ*). De même, les affiches du film peuvent signifier l'appartenance générique et une étude du CNC a montré que le blanc et les couleurs claires interviennent pour signifier le registre de la légèreté et de l'humour. Les bédéistes comiques ont été parfois engagés pour dessiner l'affiche d'une comédie, comme Wolinski pour *Erotissimo* (Gérard Pirès, 1969) ou Reiser pour *L'Entourloupe* (Gérard Pirès, 1980). Tous ces éléments contribuent à ce que les spectateurs soient préparés à l'idée qu'ils vont rire en entrant dans la salle. « *Plus on va vers la culture populaire, plus l'émotion esthétique est balisée, standardisée, annoncée ou reconnue à l'avance sans ambiguïté possible, comme si le producteur tenait à ne pas prendre au dépourvu les consommateurs*⁷. » Ces derniers entrent la plupart du temps dans une salle de cinéma en ayant des connaissances qui influenceront sur leur appréhension du film.

La comédie « *se place en deçà de tout discours politique, de tout contrôle possible*⁸ ». Quand les pouvoirs politiques s'abstiennent d'interdire une comédie cinématographique, ce n'est pas parce qu'ils sont aveugles à sa dimension critique sous-jacente mais, qu'à leurs yeux, elle n'a pas à être prise en considération. La plupart des spectateurs tiennent le film comique pour un divertissement sans ambition, sans prétention, un passe-temps superficiel, et donc « inoffensif ». Cet adjectif était souvent employé par les auteurs de comédies, lorsqu'il y avait menace de censure, avec l'argument que ces œuvres ne méritaient pas d'être censurées, puisqu'elles étaient anodines, inconsistantes. Dans une démocratie, dès qu'un film était frappé d'interdiction ou subissait des coupures, les protestations fusaient. C'est pourquoi le Pouvoir préférerait ne censurer que lorsque l'œuvre en « valait la peine ». J'ai pris garde dans la phrase précédente, de préciser « en démocratie », car il est évident que dans un régime totalitaire, les comédies sont censu-

7. Jean Émelina, *Le Comique*, SEDES, 1996, p. 57.

8. Françoise Piaux, « Préambule », in *Le Comique à l'écran*, CinémAction n° 82, Françoise Piaux (dir.), 1^{er} trim. 1997, p. 9.

rées au même titre que les drames. Et même en démocratie, la permissivité face à la comédie a des limites. Il ne suffit pas qu'un film soit une comédie pour échapper à toute censure. Ainsi, *Monty Python's Life of Brian* (*La Vie de Brian*, 1979) a été interdit dans neuf États des États-Unis et dans divers pays européens, et ce n'est pas la seule comédie irrégulière à avoir eu des problèmes avec la censure dans l'histoire du cinéma. On s'attaque difficilement à la religion, même sous couvert du comique.

Rien ne montre mieux cette tolérance des censures face à la comédie que la question des fins des films. Le code Hays (rédigé en 1930, définitivement adopté en juin 1934, définitivement supprimé en 1967), appelé aussi *Motion Picture Code* (Code de Production) régissait le permis et l'interdit dans un film hollywoodien. Du fait qu'il précisait que les crimes contre la loi ne devaient pas inspirer l'imitation, une règle implicite régissait la façon de terminer les scénarios : le crime (au sens large) était toujours puni. « *L'un des principes généraux issus du code est que quelle que soit l'histoire filmée, à la fin, le gentil doit gagner et le méchant doit perdre et être sévèrement puni*⁹. » Cette règle s'appliquait aussi aux films français, italiens, britanniques, etc. Les assassins et les voleurs étaient toujours arrêtés ou tués avant la fin, et lorsqu'exceptionnellement ils échappaient au châtement, c'était pour sombrer dans une grande déchéance sociale et/ou psychologique. On appelait cela une *fin morale*. Le roman, quant à lui, s'en était affranchi depuis longtemps, et si l'on portait à l'écran une œuvre qui y dérogeait, les scénaristes s'empressaient d'en modifier la fin. Ainsi lorsque René Clément et Paul Gégauff adaptent le roman de Patricia Highsmith *Le Talentueux M. Ripley* (1956) sous le titre *Plein soleil* (1960), ils réécrivent le dénouement et le héros, Ripley (Alain Delon), est arrêté pour son premier homicide. La romancière a d'ailleurs qualifié cette fin de « *terrible concession à la moralité* ». Comparons avec une autre adaptation française d'un roman policier (mais traité en comédie), *Le Cave se rebiffe* d'Albert Simonin (1954). Le film de Gilles Grangier, sorti en 1961, garde le même titre et la même fin : les deux héros, Dab (Jean Gabin) et Midot (Maurice Biraud) prennent l'avion pour un pays d'Amérique du Sud, la mallette remplie d'argent malhonnêtement gagné. Sur les dernières images du film (la piste de l'aéroport, filmée de l'avion au décollage) apparaît en surimpression l'inscription sui-

9. Laurent Pécha, *La Censure cinématographique aux États-Unis*, Dixit, 2000, p. 33.

vante « *Il va sans dire que les protagonistes de cette vilaine histoire furent arrêtés la semaine suivante et condamnés aux peines prévues par l'article 139 du code pénal* », signée « *Les auteurs, Michel Audiard, Albert Simonin et Gilles Grangier* ». Il est évident que cette phrase est en contradiction avec ce que montre le film : les deux truands ont réussi leur coup et vont couler des jours heureux en Amérique du Sud. Elle ajoute une ultime note comique, bien en accord avec le ton du film et se moque de cette contrainte de fin moralisatrice, ce que confirme l'autre inscription sur laquelle se termine le film : « *Bien mal acquit (sic) ne profite jamais. La Fontaine* ». Faut-il voir dans la faute d'orthographe et dans la fausse attribution (La Fontaine n'a jamais employé ce proverbe dans ses fables !), une touche d'humour potache de la part des trois auteurs signifiant qu'ils n'y croient pas et qu'ils n'ont ajouté la phrase évoquant l'arrestation des héros que pour faire semblant de respecter la « fin morale » ?

L'absence de comédies dans la liste des films français victimes de la censure (du moins si l'on ne prend en compte que les bandes réalisées après 1945) est significative de cette mansuétude. On pourrait objecter qu'aucun film comique n'a d'ambition critique, mais les pages qui suivent vont tenter de montrer que certains ont bel et bien une portée critique, dans la mesure où ils égratignent ou lacèrent la morale, la loi, les instances étatiques, le discours consensuel. Et pourtant elles ont échappé aux foudres des censeurs, profitant du mépris dont pâtissent les œuvres qui ont la prétention de faire rire. Que certaines comédies s'en prennent à des tabous n'empêche pas les autres d'être tout à fait innocentes, et cela ne signifie pas que les premières soient réussies, les secondes des échecs. On peut rire à une comédie transgressive, ou pas. « *L'effet comique a toujours deux causes, l'une dans l'objet, l'autre dans le sujet. Rien ne fait rire tout le monde a priori et en vertu d'un principe universel et absolu*¹⁰. »

En prenant appui sur l'ouvrage *Le Comique*¹¹ de Geysant, Guteville, Razack, je pose comme principe qu'il existe deux sortes de comédies filmiques : une comédie normative, qui se donne pour objet de « *sanctionner par le rire une conduite qui s'écarte de la norme sociale*¹² », et une comédie que j'appellerai transgressive, qui se donne pour objet de

10. Gérard Genette, *Figures V*, Seuil, 2002, p. 148.

11. Aline Geysant, Nicole Guteville, Asifa Razack, *Le Comique*, Ellipses, 2000.

12. *Ibid.*, p. 8.

remettre en cause, d'une manière plus ou moins explicite, le fonctionnement social. L'une et l'autre peuvent être satiriques, car l'une et l'autre peuvent « *tourner en ridicule les vices, les passions déréglées, les sottises des hommes* » (définition de la satire selon le Littré). Mais la satire transgressive a une dimension politique au sens large du terme, absente de la satire normative. Bien sûr, il ne s'agit pas de subdiviser l'immense continent de la comédie en deux sous-genres, mais d'affirmer qu'il existe deux grandes tendances dans la comédie théâtrale que l'on retrouve dans la comédie filmique. La comédie satirique normative « *met à l'index ce qui déstabilise la société, qui n'est jamais critiquée en elle-même*¹³. » La comédie satirique transgressive, elle, cherche à provoquer la désolidarisation du public face à des comportements socialement acceptés mais vilipendés implicitement par l'auteur. Il est assez facile de ranger une œuvre dans telle ou telle catégorie. Prenons comme exemples les pièces du répertoire classique français : *Le Bourgeois gentilhomme* ? Comédie normative. *Le Mariage de Figaro* ? Comédie transgressive. Les deux pièces évoquent la hiérarchie des classes sociales, mais chez Molière, elle n'est pas remise en cause et Monsieur Jourdain est ridiculisé dans ses efforts pour échapper à sa condition de bourgeois, alors que Beaumarchais critique les privilèges de l'aristocratie.

La plupart des films que je vais évoquer ici se situent sur le versant satirique transgressif. Les auteurs de comédies filmiques ou les filmologues admirateurs du cinéma comédique ont tendance à surestimer cette dimension critique. C'est ainsi que Tati a affirmé péremptoirement à plusieurs reprises qu'un film comique est nécessairement contestataire. Mais quand Tati dit « *film comique* », il pense « *film burlesque* ». Il est vrai que le burlesque muet américain conteste, plus ou moins explicitement, des valeurs étatsuniennes : les protagonistes montrent leur indifférence au luxe et aux richesses matérielles en détruisant sans scrupule ce qui peut l'être. Ils s'opposent aux valeurs et aux hiérarchies consacrées. Le monde burlesque, c'est, selon Petr Kral, « *le règne d'une sorte d'anarchie originelle : un monde où le dérèglement systématique de tout est la seule règle, où tout participe à ce mouvement perpétuel qui, véritable tourbillon cosmique, efface toutes les différences*¹⁴. » Cependant, ce serait une erreur de prêter aux burlesques une idéologie

13. *Ibid.*, p. 9.

14. Petr Kral, *Le Burlesque*, Ramsay, 2007 [Stock, 1984], p. 287.

anarchiste. Ne faisons pas du héros burlesque un combattant, un militant. La critique sociale n'est qu'une conséquence d'une méfiance généralisée envers tout ce qui est imposé, sans que cela implique une volonté de renverser l'ordre social. Le héros burlesque est très souvent situé au bas de l'échelle (le personnage de Charlot), mais pas nécessairement (le personnage de Keaton est même très fortuné dans un de ses longs-métrages, *La Croisière du Navigator*), et il est capable, bien qu'opprimé ou dominé, de l'emporter sur l'oppresseur ou le dominant, grâce à ses ruses, sa malice, son culot, ou, paradoxalement, sa maladresse. Le personnage burlesque, « à force de gaffer, par ses gaffes mêmes peut vaincre ses ennemis¹⁵ ». Il renverse une incompétence structurelle en compétence conjoncturelle. Cette capacité est unique, inexportable. « Force d'improvisation, de réactivité, le héros burlesque est un pragmatique invité à entretenir une relation sans lendemain aux autres, aux êtres, aux choses, à traverser le monde en laissant derrière lui, souvent un chaos¹⁶. » Toutes ces caractéristiques font de lui un être que la société ne peut choisir comme héraut de ses valeurs, et même s'il ne la conteste pas ouvertement, il a une dimension subversive. Cependant, tous les burlesques n'ont pas un potentiel transgressif identique. C'est aux Marx Brothers qu'est généralement accordée la palme de la subversion, mais les filmologues qui ont voulu faire des trois frères des chantres de l'anarchie ont exacerbé cette teneur subversive.

Cette volonté de ne m'intéresser qu'aux éléments transgressifs du comédique me conduit logiquement à la structure de cet essai. Les titres de chapitre ne sont pas les grandes « écoles » de la comédie cinématographique, le burlesque muet, la comédie loufoque/*screwball comedy*, la comédie des studios Ealing, la comédie à l'italienne, etc., mais des thèmes. Chaque mouvement esthétique comprend des comédies plutôt subversives et des comédies plutôt normatives : *Le Kid* de Chaplin vs *Tramp Tramp* de Langdon pour le burlesque américain muet, *The Palm Beach Story* de Preston Sturges vs *La Dangereuse aventure* de Mitchell Leisen pour la *screwball comedy*, *Noblesse oblige* vs *Barnacle Bill* de Charles Frennd pour la comédie britannique, *L'Argent de la vieille* de Comencini vs *Une vierge pour le prince* de Pasquale Festa Campanile pour la comédie à l'italienne. Afin d'éviter les répétitions, je ne me propose pas, pour chaque thème, de recenser de façon exhaustive toutes les comédies

15. Edgar Morin, *Les Stars* [1957], Gallilée, 1984, p. 223.

16. Petr Kral, *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Stock, 1986, p. 32.

filmiques transgressives de l'histoire du cinéma, mais de dégager quelques lignes de force en une cinquantaine de titres. Le choix des films retenus repose sur trois critères : 1. la présence d'audaces (j'entends par là, exprimer ce que les films « sérieux » de la même époque ne peuvent pas dire) ; 2. la célébrité et l'accessibilité du titre ; 3. mes préférences personnelles, qu'il serait absurde de nier. Ces trois critères m'ont permis de sélectionner quelques dizaines de films. Ils sont répartis sur plusieurs pays, les États-Unis, les nations européennes, en particulier l'Italie, La France, l'Angleterre, l'Espagne, et quelques autres. Ils sont situés chronologiquement entre 1920 et 1980. Non pas qu'il n'y ait plus de bonnes comédies après 1980, mais le cinéma « sérieux » rencontre alors nettement moins de résistance censurelle. La comédie n'est donc plus le refuge d'un cinéma bridé. Cette dernière affirmation doit être nuancée en ce sens qu'il est possible de considérer que d'autres interdits sont apparus après la libération des mœurs (voir chapitre 9).

Table des matières

Introduction	9
Chapitre premier. Le sexe	17
Le burlesque.....	19
Le triolisme.....	21
<i>Chez les Marx Brothers</i>	21
<i>Chez Lubitsch</i>	23
<i>Dans la comédie à l'italienne</i>	25
• <i>La Bugiarda / Le Partage de Catherine</i> (Luigi Commencini, 1965)	25
• <i>Dramma della gelosia / Drame de la jalousie</i> (Ettore Scola, 1970)	26
L'homosexualité.....	30
<i>Laurel & Hardy</i>	31
<i>Charlie Chaplin et Buster Keaton</i>	33
<i>Some Like it Hot / Certains l'aiment chaud</i> (<i>Billy Wilder, 1959</i>)	34
<i>Victor Victoria</i> (<i>Blake Edwards, 1982</i>).....	36
<i>Sylvia Scarlett</i> (<i>George Cukor, 1935</i>).....	37
<i>Cary Grant</i>	39
La violence du désir sexuel.....	40
<i>Tex Avery : Red Hot Riding Hood, 1943, The Shooting of Dan McGoo, 1945, Little Rural Riding Hood, 1949</i>	40
L'acte sexuel suggéré par le gag final	43
<i>It Happened One Night / New York-Miami</i> (<i>Frank Capra, 1934</i>)	43
<i>The Awful Truth / Cette sacrée vérité</i> (<i>Leo McCarey, 1937</i>)	44
Chapitre 2. La politique	47
La lutte des classes	47
<i>En usine</i>	47
• <i>Modern Times / Les Temps modernes</i> (Charlie Chaplin, 1934)	47
• <i>À nous la liberté</i> (René Clair, 1931)	50

• <i>The Man in the White Suit / L'Homme au complet blanc</i> (Alexander Mackendrick, 1951)	52
• <i>I'm All Right, Jack / Après moi le déluge</i> (John Boulting, 1959)	54
<i>En famille</i>	55
• <i>La comédie screwball/comédie loufoque</i>	55
• <i>Placido</i> (Luis Berlanga, 1961).....	57
• <i>Lo Scopone scientifico / L'Argent de la vieille</i> (Luigi Comencini, 1972).....	58
• <i>Miracolo a Milano / Miracle à Milan</i> (Vittorio De Sica, 1951)	60
• <i>Bruti, sporchi e cattivi / Affreux, sales et méchants</i> (Ettore Scola, 1976)	61
• <i>Kind Hearts and Coronets / Noblesse oblige</i> (Robert Hamer, 1949).....	64
Le capitalisme	66
<i>Ninotchka</i> (Ernst Lubitsch, 1939).....	66
<i>One, Two, Three / Un, deux, trois</i> (Billy Wilder, 1961)	67
La comédie dans les pays communistes	68
<i>Soyez les bienvenus</i> (Elem Klimov, 1964)	68
<i>L'école tchèque</i>	69
• <i>Au feu les pompiers!</i> (Milos Forman, 1967)	70
• <i>Trains étroitement surveillés</i> (Jiri Menzel, 1966).....	72
• <i>Qui veut tuer Jessie ?</i> (Vaclav Vorlicek, 1966).....	74
<i>En Pologne</i>	75
Chapitre 3. La loi	77
Satirisation de l'honnêteté	77
<i>Chez Sacha Guitry</i>	77
• <i>Le Roman d'un tricheur</i> (1936)	78
• <i>La Poison</i> (1951).....	79
• <i>Assassins et voleurs</i> (1956).....	81
<i>Chez Prévert</i>	82
• <i>Drôle de drame</i> (1937).....	83
• <i>Adieu Léonard</i> (1943).....	84
Relativisation de l'honnêteté dans la comédie à l'italienne	86
<i>Les rendre sympathiques</i>	87
<i>Ne pas faire une œuvre immorale</i>	88
La peine de mort.....	90
<i>Convict 13 / Malec, champion de golf</i> (Buster Keaton, 1920).....	90
<i>El verdugo / Le Bourreau</i> (Luis Berlanga, 1963)	91
L'inceste	94

TABLE DES MATIÈRES	227
Chapitre 4. La morale	97
L'institution du mariage.....	97
Preston Sturges.....	99
• <i>The Lady Eve / Un cœur pris au piège</i> (1941).....	99
• <i>The Palm Beach Story / Madame et ses flirts</i> (1942).....	100
• <i>The Miracle of Morgan's Creek / Miracle au village</i> (1943)...	102
Kiss me Stupid / Embrasse-moi idiot (<i>Billy Wilder, 1964</i>).....	104
Deux comédies de Marco Ferreri.....	108
• <i>Ape Regina / Le Lit conjugal</i> (1963).....	109
• <i>La Donna sciminia / Le Mari de la femme à barbe</i> (1964) ...	110
L'archaïsme de la société sicilienne, deux comédies de Pietro Germi	112
• <i>Divorzio all'italiana / Divorce à l'italienne</i> (1961)	112
• <i>Sedotta e abbandonata / Séduite et abandonnée</i> (1964).....	115
Chapitre 5. La religion	117
Aux États-Unis	117
En France	120
Trois comédies à l'italienne	122
La Moglie del prete / La Femme du prêtre (<i>Dino Risi, 1970</i>).....	122
Straziami ma di baci saziami / Fais-moi très mal mais couvre-moi de baisers (<i>Dino Risi, 1968</i>).....	124
La Mazurka del barone della santa e del fico fiorone / La Mazurka du Baron (<i>Puppi Avati, 1975</i>).....	125
Les Monty Python	127
Life of Brian / La Vie de Brian (1978)	127
The Meaning of Life / Le Sens de la vie (1983).....	130
Deux comédies de Pedro Almodovar	131
Entre tinieblas / Dans les ténèbres (1983)	131
Mujeres al borde de un ataque de nervios / Femmes au bord de la crise de nerfs (1988).....	134
Buñuel contre la religion	134
Le Charme discret de la bourgeoisie (1972)	134
Chapitre 6. L'armée	139
La comédie militaire	139
La comédie de guerre.....	141
The Americanization of Emily / Les Jeux de l'amour et de la guerre (<i>Arthur Hiller, 1964</i>).....	142
What Did You Do in the War, Daddy ?/Qu'as-tu fait à la guerre, papa ? (<i>Blake Edwards, 1966</i>).....	142

M.A.S.H. (<i>Robert Altman, 1970</i>).....	143
Catch 22 (<i>Mike Nichols, 1970</i>).....	144
Le Roi de Cœur (<i>Philippe de Broca, 1966</i>).....	146
La Grande Guerre / La Grande Guerre (<i>Monicelli, 1959</i>).....	146
How I Won the War / Comment j'ai gagné la guerre (<i>Richard Lester, 1967</i>).....	148
Oh! What a Lovely War / Dieu que la guerre est jolie ! (<i>Richard Attenborough, 1969</i>).....	149
Les guerres du futur.....	152
Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb / Docteur Folamour (<i>Stanley Kubrick, 1964</i>).....	152
Starship Troopers (<i>Paul Verhoeven, 1997</i>).....	158
Chapitre 7. Les valeurs de la Nation	161
Le colonialisme.....	161
La Victoire en chantant (<i>Jean-Jacques Annaud, 1976</i>).....	161
La Nation allégorisée.....	164
Ladykillers / Tueurs de dames (<i>Alexander Mackendrick, 1955</i>)...	164
<i>Le diptyque de Carlos Saura</i>	166
In nome del popolo italiano / Au nom du peuple italien (<i>Dino Risi, 1971</i>).....	169
Le mythe de la France anti-pétainiste.....	171
Deux comédies irréalistes.....	173
Pleasantville (<i>Gary Ross, 1998</i>).....	173
Edward Scissorhands / Edward aux mains d'argent (<i>Tim Burton, 1990</i>).....	175
Les comédies de politique-fiction.....	177
Chapitre 8. La consommation	181
<i>Pays de cognac</i> (<i>Pierre Étaix, 1970</i>).....	181
Les comédies de Tati.....	184
Les Vacances de Monsieur Hulot (<i>1953</i>).....	184
Mon oncle (<i>1958</i>).....	185
Playtime (<i>1967</i>).....	187
L'automobile, emblème de la société de consommation.....	189
Trafic (<i>Jacques Tati, 1971</i>).....	190
L'ingorgo: Una storia impossibile / Le Grand Embouteillage (<i>Luigi Comencini, 1979</i>).....	191
<i>Les Tontons Flingueurs</i> ou la crainte de la mondialisation.....	193

Deux comédies italiennes.....	194
Il Boom (<i>De Sica, 1963</i>).....	194
Chapitre 9. La comédie transgressive après la fin de la censure ...	201
La fin des comédies transgressives, ou la comédie postmoderne	201
Mars Attacks! (<i>Tim Burton, 1997</i>).....	203
Vers une nouvelle transgressivité.....	205
<i>Trois comédies de la Shoah</i>	206
L'humour noir	208
C'est arrivé près de chez vous (<i>Rémy Belvaux, André Bonzel</i> <i>et Benoît Poelvoorde, 1992</i>).....	209
Come sono buoni i bianchi / Y a bon les Blancs (<i>Marco Ferreri, 1988</i>).....	210
Deux comédies féministes grand public.....	211
Trois hommes et un couffin (<i>Colline Serreau, 1985</i>)	212
Gazon maudit (<i>Josiane Balasko, 1995</i>)	213
Le film comique, politesse du désespoir.....	214
Les comédies « politiquement incorrectes »	216
Conclusion	219