

COMÉDIE(S) AMÉRICAINES(S)

D'ERNST LUBITSCH À BLAKE EDWARDS

MARC CERISUELO



capricci

COMÉDIE(S) AMÉRICAINES(S) D'ERNST LUBITSCH À BLAKE EDWARDS

HISTOIRE D'UNE FORME, AVATARS D'UN GENRE

Marc Cerisuelo

capricci

Directeur

Thierry Lounas

Responsable des éditions

Camille Pollas

Coordination éditoriale

Maxime Werner

Correction

Sunniva Bischoff, Tiphanie Maubon

Conception graphique

Juliette Gouret

© Capricci, 2021

isbn 979-10-239-0433-8

Droits réservés

Ouvrage publié avec le concours
du CENTRE NATIONAL DU LIVRE

Et avec le soutien du Laboratoire Littératures,
Savoirs et Arts (LISAA)

- EA4120 de l'Université Gustave Eiffel



Ouverture	LE RIRE ET LA MANIÈRE	6
Chapitre 1	L'INVENTION DE LA FORME	18
	Cecil B. DeMille : apparition de la comédie et délices du remariage	22
	<i>A Woman of Paris</i> ou l'invention de la comédie au cœur du mélodrame	31
	L'instauration de la comédie : les années muettes de Lubitsch à Hollywood	40
	Adieu au muet	50
Chapitre 2	L'AFFIRMATION DU GENRE	54
	Lubitsch, toujours	55
	L'empire de la comédie	82
Intermède	LA COMÉDIE DU REMARIAGE EST-ELLE UN GENRE ?	108
	Ce que dit Stanley Cavell	109
	Ce qu'en disent les films	112
Chapitre 3	TRANSITIONS	130
	Lubitsch encore...	132
	Billy Wilder entre réel et comédie	140
	Introducing Mr. Preston Sturges, King of Comedy	155
	Comédies psychopompes	173
Chapitre 4	LA SECONDE COMÉDIE AMÉRICAINE	182
	Histoire et caractéristiques	183
	En avant la musique !	186
	Du fantasme	202
	Satires secondes	210
	Élégance, comédie et comique mêlés	230
	ADIEU, MONDE CRUEL !	252



SOME LIKE IT HOT

52(78-3)17

— *Corneille, faites cesser cette comédie !*
— *Laquelle, monsieur le Marquis ?*

JEAN RENOIR, *LA RÈGLE DU JEU* (1939)

À Elisabeth

Ouverture

LE RIRE ET LA MANIÈRE

La comédie américaine a un parfum d'éternité. Elle n'existe certes pas depuis toujours – cela se saurait –, mais, une fois apparue, personne n'a réussi à la chasser des écrans. Elle rôde, tel un fantôme aimable et disponible, notamment dans les salles de répertoire où, à l'exception notable de l'époque de l'Occupation, elle a *toujours* été montrée. On peut voir ainsi *Bringing Up Baby*¹ (*L'Impossible M. Bébé*, H. Hawks, 1938) et d'autres œuvres du même calibre depuis plus de quatre-vingts ans presque sans discontinuité dans les salles du Quartier latin. Et l'on aurait tort d'invoquer un goût bien particulier de la cinéphilie française : le record de longévité à Paris reste à vrai dire inégalé (et par force inégalable), mais le genre a ses fervents à travers le monde. Notre gloriole cinéphilique pourrait bien perdre de son lustre sans voyager trop loin. Il suffit de franchir les Alpes et les Pyrénées pour rencontrer des fanatiques peut-être plus fervents que nous. Sur toute la planète et comme une traînée de poudre à partir des grands succès de Lubitsch, Capra ou Hawks, la comédie est devenue « américaine », comme on parle de tragédie grecque, d'élégie romaine, de chanson de geste française ou de roman picaresque espagnol. Des rivaux apparaissent nécessairement, et l'on peut toujours évoquer la tragédie classique française ou la comédie italienne au cinéma. Et inversement la comédie n'exemplifie pas sans partage le cinéma hollywoodien : n'a-t-on pas qualifié jadis le western de « cinéma américain par excellence » ? Il serait d'autant plus vain d'arbitrer en ces matières que les genres apparaissent inégaux au regard de l'histoire : à l'instar des civilisations, certains d'entre eux (précisément le western mais aussi la comédie musicale) se sont révélés mortels tandis que d'autres (le film criminel et justement la comédie) ont encore de belles années devant eux. Dans sa chronologie mais aussi dans son esthétique, la comédie américaine déborde de beaucoup l'âge d'or des studios hollywoodiens. Il faudra bien sûr s'interroger sur cette pérennité de la production, laquelle, combinée à celle de la réception de la comédie classique évoquée plus haut, démontre que la comédie américaine se révèle être un phénomène cinématographique de grande dimension. En restant dans les limites du septième art et du territoire états-unien, avec certes quelques « sorties » européennes, sans trop visiter les origines scéniques et le devenir télévisuel du genre, et en renonçant à aller trop avant dans le temps après la fin du *studio*

¹ À leur apparition dans le texte, les films américains sont cités par leur titre original, suivi du titre français (quand il existe), du nom de l'auteur et de l'année entre parenthèses. Le titre original prévaudra par la suite.

system, il devenait envisageable de donner quelque idée tant soit peu précise du genre en question. Le présent ouvrage va ainsi couvrir un demi-siècle qui court de 1918 (comédies de Cecil B. DeMille) à 1968 (*La Party* de Blake Edwards), en s'exposant à deux dangers contradictoires : d'une part, aller au-delà, en amont comme en aval, de la forme classique du parlant, prétendant plus que valeureuse à l'appellation « comédie américaine »; d'autre part, et réciproquement, fixer des limites à la fois temporelles et esthétiques qui interdisent de prendre pleinement en compte le burlesque muet et de donner quelque existence aux productions d'après 1970. Mais le fait d'isoler la période 1918-1968 n'a rien d'une restriction du champ, ce qui explique le titre choisi pour ce livre : *Comédie(s) américaine(s)* – « avec des "s", et même des "SS" » (il y en aura), comme aurait dit Jean-Luc Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma*. La comédie américaine est en effet une et multiple : le « grand moment » des années 1930-1940 n'apparaît tel qu'au double regard d'une forme qui se crée dans le muet et se perpétue dans les années 1950-1960. Raconter l'histoire de la forme suppose de bien déterminer sa naissance; voilà pourquoi le premier chapitre s'installe délibérément dans l'espace de la comédie muette de Lubitsch, DeMille et du Chaplin de *A Woman of Paris* (*L'Opinion publique*, 1923), laissant de côté à cet instant précis l'incontestable influence du cinéma comique muet des Harold Lloyd, Harry Langdon, Buster Keaton, évidemment du Chaplin burlesque et de tous les enfants de Mack Sennett. Insister sur ce que j'appelle après d'autres le « comédique », plutôt que sur le comique (voir le chapitre premier), permet d'isoler la forme et de comprendre, en dépit du renouveau quasi complet du personnel dramatique et de l'importance capitale désormais prise par le scénario, comment le passage au parlant s'inscrit dans une forme visuelle. Ce qui est valable pour, entre autres exemples, le film criminel chez Hitchcock l'est tout autant pour la comédie d'un Lubitsch; l'on citera toujours des moulins qui tournent à l'envers, un index ganté taché de sang ou le tic d'un batteur, chez l'un; et chez l'autre, le baudrier trop étroit ceint par un roi trop gros, des toques soviétiques devenant d'élégants *top hats* ou un cendrier en forme de gondole... Les noms d'auteur ne doivent pas leurrer pour autant. Il est vrai, comme le rappelle Fritz Lang à Godard dans l'émission *Le Dinosaur et le Bébé*, que les réalisateurs ayant débuté au temps du muet « n'avaient que l'action » à leur disposition, et l'on ne peut, pour allonger la liste, que louer le sens visuel de Sternberg, Vidor, Ford ou Hawks, autant d'auteurs qui commencèrent avant le *Big Change*, comme disent les Américains; toujours jacobins, nous préférons appeler cela la « révolution du parlant ». La liste aurait pu inclure Capra, McCarey ou LaCava, autant de futurs

grands noms de la comédie américaine qui non seulement débutèrent dans le muet mais furent des *gagmen* du *slapstick*. Et c'est précisément sur ce point que le recours aux auteurs, pour indispensable qu'il soit, doit en un premier temps se ranger sous la bannière de la forme.

Le burlesque muet fut sans conteste un moment capital de l'histoire du cinéma, notamment dans la production états-unienne, qui incorpora sans difficulté d'authentiques génies européens comme Charlie Chaplin ou Max Linder. La prégnance de ce moment est si forte que la comédie parlante en fut considérée comme une sorte de suite logique – d'équivalent dans un médium nouveau. Le timing d'une séquence, le recours à la poursuite et l'acquiescement tranquille ou délibéré des personnages à la folie générale seront parmi d'autres autant de leçons auxquelles la comédie parlante aura recours. Il serait criminel de le nier. Mais l'essentiel n'est pas là.

Retisser le lien avec la comédie muette n'a tout d'abord rien d'original, comme l'attestent notamment les travaux de la pensée française sur le sujet, disons de Jean Mitry à Gilles Deleuze. Le rappel à la comédie comme forme permet de procéder à un double élargissement du sujet, interne et externe. À l'intérieur de l'histoire et de l'esthétique du cinéma, il permet à la fois de situer la comédie dans une autre longue durée, de distinguer la spécificité du travail des scénaristes, de comprendre l'apport d'une nouvelle génération d'actrices et d'acteurs, de saluer enfin le genre comme un exercice majeur de mise en scène auquel se sont livrés de purs spécialistes, comme Ernst Lubitsch ou des auteurs aux talents multiples, tel Howard Hawks. Étendre à un demi-siècle la durée de vie de la comédie américaine autorise d'évidence à jalonner son évolution au sein de studios – la Paramount pour Lubitsch, puis Sturges et Wilder, la Columbia pour Capra – qui furent souvent liés au genre par un pacte tacite d'identification. Les jalons de cette histoire apparaissent autant dans le déploiement de la forme que dans son évolution chronologique, voire biologique, car mille fleurs jaillissent en bouquets d'épithètes accolées à la comédie : romantique, sentimentale, *screwball*, sophistiquée, « déjantée » (ce n'est pas très joli, je sais), cynique, grinçante, de mœurs, d'intrigue, de caractères, farcesque, bouffonne, de remariage, et bien évidemment musicale – qui oserait dire que *Singin' in the Rain* (*Chantons sous la pluie*, S. Donen et G. Kelly, 1952) n'est pas une pure comédie ? L'évolution relève aussi de ce processus interne : le genre « passe » au parlant, s'affirme de façon irrésistible, vieillit très vite, renaît encore plus rapidement à l'orée des années 1940 avec l'arrivée

des scénaristes-réalisateurs guidés par Preston Sturges, change dès lors de statut et devient ce que je propose d'appeler la « seconde comédie américaine » – la seconde, pas la deuxième²... – avec ses effets de déréalisation, ses jeux avec le fantasme, la cartoonisation, le retour au burlesque et une acerbe critique sociale – voir les œuvres signées Billy Wilder, George Cukor, Vincente Minnelli, Frank Tashlin, Richard Quine et Blake Edwards dans les années 1950 et 1960. Autre point d'élargissement interne au cinéma mais qui va par définition au-delà de la comédie elle-même : son statut d'« hyper-genre » et de mode régulateur qu'elle partage avec le seul mélodrame. Tous les films, même les plus sérieux, et souvent surtout ceux-là, éprouvent le besoin d'une respiration qui relève de l'art de la comédie. Ce moment peut parfois être long : songeons à la séquence « OK Corral » dans *Cheyenne Autumn* (*Les Cheyennes*, J. Ford, 1964) où les vieux Wyatt Earp et Doc Holliday viennent nous divertir – dans tous les sens du terme – de la triste odyssée du peuple indien. Il n'y a pas tant en la matière (ce que l'on appelle parfois improprement) un « mélange des genres » qu'un recours d'ordre rythmique et fictionnel qui permet à l'action et aux personnages de changer de registre, marquer une pause et détendre l'atmosphère. L'inverse est également vrai et l'on retrouve dans maintes comédies, parfois les plus frénétiques, des moments plus sérieux où le charme, la légèreté et la bonne humeur doivent un bref instant être suspendus : Capra en fera une sorte de marque de fabrique, et Lubitsch saura en faire retentir les notes les plus mélancoliques. Mais déjà au cœur du muet, les plus grands cinéastes sauront *composer* leurs chefs-d'œuvre au mitan de la comédie et du mélodrame.

Une telle particularité se devait d'être soulignée. Elle indique par elle-même que la comédie va au-delà du seul comique et se rapproche au cinéma du mélodrame par sa forme fictionnelle, de même que la haute comédie théâtrale ne combine pas ses effets de la même manière qu'un vaudeville ou une farce. Il n'en demeure pas moins que la comédie au cinéma ne rivalise que rarement avec les sommets du théâtre quand il s'agit de « faire rire continuellement dans l'âme »³. *La Règle du jeu*

2 Pauline Carton, patronne d'un hôtel louche à force d'être borgne, donne la règle à Michel Simon dans *La Vie d'un honnête homme* (1953) de Sacha Guitry. Eh oui, dans son établissement, il n'y a pas de troisième étage...

3 Jean Donneau de Visé, *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope* (1667), cité par Jules Vuillemin, *Éléments de poétique*, Vrin, 1991, p. 104.

(J. Renoir, 1939) et *Sourires d'une nuit d'été* (I. Bergman, 1955) forment une espèce de « double hapax », *Janus bifrons* de la haute comédie au cinéma – fût-elle mâtinée de tragique chez Renoir, ce qui confirme le statut particulier de ces œuvres. Leur singularité, qui les rapproche des dernières comédies de Shakespeare, est d'autant plus forte que ces deux films rivalisent avec le théâtre sans provenir d'un texte écrit pour la scène – à la différence de *The Philadelphia Story* (*Indiscrétions*, G. Cukor, 1940), dont les immenses qualités proprement cinématographiques ne permettent pas de rayer d'un trait le nom de l'auteur de la pièce originale, en l'occurrence Philip Barry. Prétendant américain somme toute très acceptable au podium de la haute comédie cinématographique, le film de Cukor se distingue des grandes œuvres de Renoir et Bergman parce qu'il confirme non seulement l'importance de « l'industrie de l'adaptation »⁴ à Hollywood, mais aussi la nécessaire congruence de la comédie, si « haute » soit-elle, avec les attentes d'un public qui se sentirait grugé s'il ne riait pas. Paradoxe de la comédie américaine qui ne s'éloigne du comique que pour mieux le retrouver. La contradiction se résorbe quand on change de perspective, si l'on considère désormais la comédie cinématographique dans sa version américaine comme une étape particulière de l'histoire du rire occidental, où les effets de comique ne sont plus à mettre en ligne avec le burlesque et ses avatars (gags, chutes, poursuites), ni même avec la comédie muette, mais bien avec l'allégresse et la bonne humeur qui nous mettent en *joie* – ce que Clément Rosset, à propos de Nietzsche, a judicieusement appelé la « force majeure »⁵.

Tel est l'élargissement « externe » du champ de la comédie qui sera à l'horizon de notre ouvrage, en dépit de son ancrage ferme et résolu dans l'histoire de la comédie américaine. Le bon « cadrage » du genre s'avère un plan général où se côtoient non seulement le théâtre, référence attendue et privilégiée, mais aussi les opéras italiens de Mozart, l'opéra bouffe de Rossini, les œuvres d'Offenbach, toute la musique qui prépare l'âme à la jubilation, et tout autant le roman dans sa forme moderne depuis Cervantes, Fielding, Sterne et Diderot. Il fut un temps heureux où

⁴ Voir Simone Murray, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, Routledge, 2011. Et pour la découverte d'un aspect trop méconnu de la comédie classique américaine : Katalin Pór, *De Budapest à Hollywood. Le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien. 1930-1943*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

⁵ Clément Rosset, *La Force majeure*, Minuit, 1987.

les pratiques se confondaient et où les premières errances des meilleurs auteurs étaient les gages de joies tardives et à nulles autres pareilles : n'oublions pas que le jeune Stendhal se rêvait en nouveau Molière et dissertait sur le rire ; songes et théories rien moins qu'inutiles quand l'esprit du lecteur rejoue les grandes scènes de comédie de l'hôtel de La Mole ou de la cour de Parme. L'innocence, parfois toute relative, ne laisse pas les œuvres d'être subversives. Et le rire, c'est sa nature même, n'est pas toujours bienveillant... Les romans célèbres peuvent être tristes, mélancoliques ou envoûtants. Mais, jusqu'à Thomas Pynchon et Vladimir Nabokov, les auteurs de la grande tradition auraient senti passer sur eux le vent du déshonneur s'ils n'avaient offert au lecteur à la fois un rire contenu et des scènes de haut comique. Rappelons-nous seulement la mort de Charlotte Haze, l'encombrante mère de *Lolita*. Le souhait le plus intime de Humbert Humbert se voit réalisé comme par magie ; alors qu'il pense que Charlotte est toujours à la maison, un agent de police lui annonce l'accident mortel de sa femme : « Il y a un type qui prétend que tu viens de te faire tuer, Charlotte. » Et le narrateur de conclure : « Mais il n'y avait nulle trace de Charlotte dans le salon. »⁶ Cas remarquable d'humour noir provoqué par un exemple classique de « mécanique plaqué sur du vivant », c'est-à-dire la définition du comique par Bergson. Il y a décidément de la cruauté, de la méchanceté, du sadisme dans la fabrication du comique, et l'auteur du *Rire* ne fut pas le dernier à le souligner : « Il n'y a pas de comique hors de ce qui est proprement humain [...]. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. »⁷ L'observation des premières lignes est confirmée à la fin de l'ouvrage : « ... le rire ne peut pas être absolument juste. Répétons qu'il ne doit pas non plus être bon. Il a pour fonction d'intimider en humiliant. Il n'y réussirait pas si la nature n'avait laissé à cet effet, dans les meilleurs d'entre les hommes, un petit fonds de méchanceté, ou tout au moins de malice. »⁸ Le philosophe voit juste et loin. La cruauté burlesque, des bandes muettes au dessin animé (pauvre Coyote lancé après Bip Bip...), n'a plus besoin d'être démontrée, mais ce ferment est très puissant tout au long de l'histoire de la comédie

6 Vladimir Nabokov, *Lolita*, *Œuvres romanesques complètes*, II, trad. fr. Maurice Couturier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 907. Voir l'analyse par Couturier des principales scènes comiques de Nabokov, notamment dans *Lolita* et *Ada*, dans *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Seuil, 1995, p. 276-288.

7 Henri Bergson, *Le Rire* (1900), PUF, coll. « Quadrige », 1988, p. 2-3.

8 *Ibid.*, p. 151.

américaine. Elle confine parfois au mépris social, que nous adoptons résolument en regardant *The Philadelphia Story* : il est impossible, rigoureusement impossible que Tracy Lord (Katharine Hepburn) puisse épouser en secondes noces ce parvenu de George Kittredge – et nous savourons toutes les humiliations qu’il subit jusqu’au remariage final avec C. K. Dexter Haven (Cary Grant, évidemment). Le film a certes l’intelligence de donner la part belle à un autre homme du peuple, Macaulay Connor (James Stewart, bien sûr), qui allie, lui, grâce physique, qualités morales et par surcroît talent littéraire, mais l’économie générale de l’œuvre ne permet le bonheur que si l’ennemi mord la poussière – ce qui est assez stendhalien. Comme nous le verrons, le vaste domaine de la comédie américaine permet d’étager en quelque façon les réactions morales des spectatrices et spectateurs ; il est incontestable que ces films nous « rendent meilleurs »⁹, mais un tel effet ne saurait se comprendre comme une morne acceptation des règles de bienséance, d’une plate opposition du bien et du mal, en deux mots d’un conformisme aliénant. Il peut certes être produit par une révolution « spirituelle », comme chez George Apley qui, à la fin de *The Late George Apley (Un mariage à Boston*, J. L. Mankiewicz, 1947), applique soudain *vraiment* les principes d’Emerson qu’il citait jusque-là avec révérence mais sans les comprendre. Un tel carburant moral des comédies du remariage – forme illustrée en majesté par *The Philadelphia Story*¹⁰ – les situe au mitan de notre étagement, entre le volontarisme de Capra et l’élégance absolue de Lubitsch : songeons à cet égard à *Cluny Brown (La Folle Ingénue*, 1946), testament d’un auteur qui lègue au cinéma la pure fantaisie, l’absence de préjugés et l’érotisation des relations, toutes qualités incarnées par le merveilleux couple formé par Charles Boyer et Jennifer Jones. La haine de la conformité passe à chaque instant, non par de vains discours prétentieux, mais dans un mélange de grâce et d’agressivité où les ridicules et les fâcheux sont sans cesse rappelés à l’ordre – par un coup de sonnette à la porte d’une pharmacie, entre autres exemples.

Je ne sais pas si l’amour de ces œuvres relève de la perversion, mais à son exemple, comme le rappelait Roland Barthes, il « *rend heureux* ; ou, pour préciser davantage, [il] produit un *plus* : je suis plus sensible,

⁹ Stanley Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, trad. fr. Christian Fournier et Élise Domenach, Bayard, 2003.

¹⁰ Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur* (1981), trad. fr. Christian Fournier et Sandra Laugier, nouvelle édition française, Vrin, 2017, p.194-229.

plus perceptif, plus loquace, mieux distrait...»¹¹ Le genre possède donc une vertu éducative, sans doute un peu oblique mais dont les leçons valent pour la vie. Son intensification n'est cependant pas seulement d'ordre esthétique : la forme a une valeur, et son étude ne vaudrait pas une heure de peine si l'on s'en tenait à la structure, aux trois actes du scénario et aux règles de composition. Ceci n'est pas un manuel. Si l'on tient à parler de façon un peu plus technique, la comédie américaine est un type du genre comique. La domination sans partage de Hollywood au moment de son apparition (huit fois plus de films produits en Amérique qu'en France pendant la période muette, trois à quatre fois plus dans les années 1930), la standardisation de la production et les moyens considérables de promotion donnent au cinéma américain une force de frappe qu'il ne retrouvera qu'avec les blockbusters. Contrairement au western et au film d'aventure, la comédie conserve par nature un lien ténu avec la société. Le fait est remarqué depuis Aristote : dans la tragédie, le héros est isolé de la société et le spectateur se trouve à une distance « esthétique » comparable à celle du héros (la *catharsis* peut ainsi fonctionner) ; dans la comédie, le héros fait partie de la société, la vraisemblance s'accroît et la position de supériorité du spectateur, condition du rire, lui permet d'accompagner dans la bonne humeur ses mésaventures. Non seulement le héros est incorporé à la société, mais le rieur n'est pas seul : « On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho [...]. Notre rire est toujours le rire d'un groupe. Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité [...]. Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société. »¹² Le vrai paradoxe de la comédie se formule dès lors en ces termes : comment le genre le plus apparemment rivé à la société, par ses personnages comme pour ses spectateurs, peut-il être aussi le plus abstrait et le plus invraisemblable ? Ce que Bergson écrivait à partir de Molière, Labiche ou Feydeau se révèle vrai au superlatif pour la comédie américaine. La réelle complicité entre les personnages, et par suite avec les spectateurs, est engendrée par un rapport ténu dans un espace où convergent, à un rythme incomparable à celui du spectacle scénique, plusieurs centaines d'œuvres interprétées par des vedettes célèbres dans le monde entier. Le plus intéressant dans cette affaire est que le spectacle obéit peu ou prou et sans jamais lasser aux règles de la production du

¹¹ « La déesse H », *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, p. 68.

¹² Henri Bergson, *op. cit.*, p. 6.

comique : répétition et rimes, interférence des séries, inversion généralisée (y compris sexuelle). S'il ne me viendrait jamais à l'idée de relativiser l'importance d'un Marcel Pagnol ou d'un Sacha Guitry dans l'invention du genre au cinéma, il faut aussitôt ajouter que, outre la quantité incomparable d'œuvres de qualité produites à Hollywood, la saveur particulière des productions américaines se fonde sur un usage bien particulier – car double – de l'humour américain : d'un côté, une ligne directe, de Mark Twain à l'école du *New Yorker* (Dorothy Parker, James Thurber, S. J. Perelman...), sorte d'humus autochtone à la fois populaire et élitiste; de l'autre, l'acquisition systématique des droits de pièces européennes à succès données à Londres, Paris, Rome, Berlin, Vienne et Budapest – leur version filmique s'appellera « la comédie sophistiquée » chez Ernst Lubitsch. À la fois nationale et internationale, la comédie américaine apparaît sur la ligne de crête d'une production hollywoodienne dont elle est le symbole le plus éclatant. Cultivant le *high* comme le *low*, accordant autant d'espace au populisme de Capra ou de Will Rogers qu'au raffinement citadin le plus *exclusive*, elle se révèle d'un même geste clairement circonscrite (dans le temps, l'espace et la langue anglo-américaine) et fidèle aux « fondamentaux » de la comédie depuis Aristophane : elle dégonfle des baudruches en raillant les importuns qui sont des importants, et vice versa. Dans sa variante *screwball*, sans doute la plus authentiquement américaine bien qu'il faille ici comme ailleurs se méfier des essences, elle est vraiment « à faire tourner la tête », comme dirait la Maréchale de Diderot; et il y a en effet toujours un moment dans ces films où le personnage est complètement perdu, où il ne s'y « retrouve pas », ce qui est la forme même d'un problème philosophique si l'on en croit le Wittgenstein des *Recherches philosophiques* (§ 123). Il faut prendre ici le comique au sérieux. Howard Hawks jugeait trop sévèrement *Bringing Up Baby* quand il déplorait que tous ses personnages fussent « absolument cinglés »¹³. Le cinéaste considérait cela comme une erreur qu'il se garda de reproduire dans ses comédies postérieures, mais personne ne regrette vraiment la frénésie d'un film où le scientifique Cary Grant, prenant pourtant la pose du *Penseur* au tout début du film (« *Dr. Huxley is thinking* », nous précise-t-on), avouera très vite sa perte totale de contrôle sur les événements. L'exemple est incontestable et chacun loue aujourd'hui l'atmosphère de franche folie qui émane de chacune des séquences du film. Or le mérite en revient autant

¹³ *Les Maîtres d'Hollywood. Entretiens avec Peter Bogdanovich*, t. 1, trad. fr. Julien Marsa et Mathilde Trichet, Capricci, 2018, p. 339.

au scénariste, plutôt oublié dans cette affaire, ce qui est en somme assez logique quand les rivaux en mérite s'appellent Grant, Hepburn ou Hawks. L'histoire est écrite par l'excellente Hagar Wilde, mais le scénario est signé Dudley Nichols, professionnel de premier plan mais aucunement « spécialiste » du genre : il travailla beaucoup pour John Ford (*Stagecoach/La Chevauchée fantastique*, 1939; *Judge Priest*, 1934; *Steamboat Round the Bend*, 1935), Lang (*Man Hunt/Chasse à l'homme*, 1941), Renoir (*This Land Is Mine/Vivre libre*, 1943) et Clair, signant avec ce dernier une délicate comédie (*It Happened Tomorrow/C'est arrivé demain*, 1944), autre relative exception dans sa carrière. Pourquoi insister sur ce point ? Il devrait apparaître dans les pages qui suivent que l'art du scénario se laisse lire avec une évidence accrue dans le genre étudié. Par-delà les noms attendus de scénaristes de la comédie américaine (Ben Hecht, Preston Sturges, Charles Lederer, Garson Kanin, Betty Comden et Adolph Green, Billy Wilder et Charles Brackett, Samson Raphaelson, etc.), un lien inédit se fait jour avec la comédie entre l'intention première des studios, l'achat du matériau initial (pièces, histoires, nouvelles), le travail proprement scénaristique, l'efficace de la mise en scène et la performance des acteurs, sans même évoquer les autres collaborations. Nos références scolaires, certes toujours bien utiles à ceux qui se les rappellent un tant soit peu, peuvent aussi nous égarer : il ne s'agit pas vraiment ici de s'interroger sur « l'étrange entreprise de faire rire les honnêtes gens » ou de rappeler que « le rire est le propre de l'homme » – Rabelais s'amusait au second degré d'un tel lieu commun¹⁴. Comme nous venons de le rappeler, la comédie américaine *incarne* au XX^e siècle une tradition ancestrale qui va bien au-delà du seul théâtre en lui reprenant toutefois, plus que dans tout autre genre, la nécessité du succès. C'est surtout d'une comédie dont on dit qu'elle ne « marche pas », ou au contraire qu'elle « fonctionne ». Une telle rigueur dans la réception immédiate n'invalide pourtant pas la possibilité d'un rachat au regard de l'histoire : il est tout de même surprenant de constater que *Bringing Up Baby* fait partie de ces demi-succès qui devinrent peu à peu des grands classiques ; et que dire de *To Be or Not to Be*¹⁵ (E. Lubitsch, 1942) dont personne ne voulait... Nous voilà donc rendus au mystère de la forme. Il est temps de raconter son histoire.

¹⁴ Voir Romain Menini, *Rabelais altérateur. «Græciser en François»*, Classiques Garnier, 2014, p. 544 sq.

¹⁵ Joker ici : je me refuse à appeler ce film *Jeux dangereux*, qui est pourtant son titre français...



DINNER AT EIGHT



THE MARRIAGE CIRCLE

CHAPITRE 1

L'invention de la forme

Une première façon de comprendre la spécificité de la comédie cinématographique dès l'époque du cinéma muet consiste à l'opposer au genre comique en apparence dominant, celui que nous appelons en langue française le « burlesque » et que les Américains désignent par le terme de « *slapstick* ». Alors qu'il hérite à la fois du théâtre, de la farce, du cirque, du music-hall et du dessin humoristique, le genre burlesque est très vite devenu dans l'esprit des spectateurs la forme la plus authentique et originale de la création cinématographique. Le seul nom de Charlie Chaplin permet de comprendre l'importance de l'événement : non seulement le cinéma rencontre avec l'art du burlesque l'une de ses formes les plus pérennes, mais son succès universel est intimement lié au genre comique. Dans un essai consacré au cinéma¹, l'historien et théoricien de l'art Erwin Panofsky avait démontré que, loin d'avoir été à la remorque des arts traditionnels, le cinéma avait conquis par lui-même sa reconnaissance en tant qu'art. En développant les potentialités du medium à partir de certains archétypes (sentimentalité, sens de la justice, sang, érotisme et comique grossier), le cinéma serait devenu un art *sui generis* en les développant justement

¹ Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art », *Trois essais sur le style*, trad. fr. Bernard Turler, Le Promeneur, 1996.

en genres (mélodrame, aventures, comédie). La thèse se révèle à la fois séduisante et largement confirmée par les faits dans la plupart des premières grandes nations du cinéma (France, Italie, Grande-Bretagne, Allemagne, Autriche-Hongrie, Suède, Danemark et États-Unis). La Première Guerre mondiale apparaît comme le moment de stabilisation de ce processus avec précisément la formation des genres, l'allongement corrélatif de la durée des films et la naissance du cinéma hollywoodien – qui conquiert entre 1914 et 1918 un *imperium* jusque-là détenu par le cinéma français des Lumières, Gaumont et autres Pathé. Et Charlie Chaplin, plus que David Wark Griffith ou Thomas H. Ince parmi les réalisateurs, sans compter les premières grandes vedettes de Hollywood, devient dès cette époque l'emblème non seulement du burlesque mais du cinéma lui-même. Nous verrons plus loin qu'il peut à juste titre être considéré comme l'un des inventeurs de la comédie cinématographique – et pas uniquement du cinéma burlesque. Ce qui nous conduit à fournir des précisions à la fois terminologiques et historiques.

La langue française s'avère en l'occurrence plus riche en distinctions que l'anglaise. Le français connaît en effet une nuance entre comédie et comique largement méconnue en anglais, en particulier quand il s'agit de distinguer (ou non) les genres théâtraux et cinématographiques. À la lecture d'un ouvrage de cinéma intitulé (par exemple) *The American Comedy of the Classical Age*, un anglophone s'attendra à rencontrer aussi bien les noms de Laurel et Hardy, Buster Keaton ou Harold Lloyd que ceux, légitimement attendus par le cinéophile français, de Cary Grant, Katharine Hepburn ou Preston Sturges : qu'il s'agisse de cinéma comique ou de ce que l'on appelle un peu partout la « comédie américaine », l'indistinction règnera sous le vocable de *comedy* – genre immense qui subsume toutes ses espèces. Certes, comme le recommande Wittgenstein, « le langage ordinaire suffit parfaitement » et, si les natifs se comprennent, il n'y a pas forcément lieu de s'alarmer. Il reste que la comédie n'est pas forcément comique ; ce qui ne veut pas dire qu'elle n'est pas drôle – mais elle peut aussi ne pas l'être, ou ne pas vraiment l'être, ou ne pas l'être en premier lieu. On ne s'esclaffe pas au *Misanthrope* comme aux *Fourberies de Scapin*. Dans un texte lumineux consacré au sujet qui nous occupe, Gilles Deleuze proposait une solution au problème terminologique spécifiquement français car si, dans notre langue, l'épithète « comique » peut être substantivée, il manque, on le sait, au terme « comédie » la faculté de former un adjectif par dérivation. Qu'à cela ne tienne pour le philosophe, qui propose d'adopter le vocable

de « comédique »² afin de désigner ce qui relève de la comédie, *dans son écriture et dans sa forme*, et qui n'appelle pas (nécessairement) le gag, la production du rire et des effets comiques.

À notre connaissance, l'exemple deleuzien ne fut pas suivi; l'on se risque toujours à forcer un usage bien établi et à imposer un nouveau venu dans le club fermé de la langue. Nous nous garderons donc de heurter les oreilles (et les yeux) sensibles en abusant de ce néologisme; il reste que nous y aurons parfois recours car il se révèle fort utile et praticable pour les raisons que nous venons d'évoquer. Et aussi pour d'autres, d'ordre historique.

Car ces considérations sur *comedy* et « comédique » ne seraient que vaines arguties si l'histoire du cinéma américain se limitait pour le genre en question à la succession de deux moments phares : d'abord le grand burlesque muet de Chaplin, Keaton, Lloyd, Langdon, Sennett, Laurel et Hardy; puis ladite « comédie américaine » du parlant avec ses versions sophistiquées, *screwball*, sentimentale, populiste, de remariage, etc. Non que cette version de l'histoire soit fausse, tant dans ses attendus que dans ses résultats : le passage au parlant induisait une redistribution des cartes et, sur le plan qualitatif, les réussites de la comédie américaine ont très souvent été comparées à celles du burlesque par les historiens, les critiques et même les philosophes, à commencer par Stanley Cavell³. L'idée formulée est celle d'une équivalence, le plaisir pris aux films parlants « valant bien » celui des œuvres muettes, eussent-elles été jugées incomparables en leur temps, et plus précisément au moment du basculement vers le parlant. Plutôt que d'une équivalence – notion à mon sens plutôt statique et révélant le désir d'arriver névrotiquement *au niveau* d'un supposé « modèle » –, je parlerais plus volontiers, en détournant la traduction derridienne d'*Aufhebung*, d'une *relève*, idée plus dynamique qui évoque à la fois un renouveau générationnel, la nécessité de « mettre la barre plus haut », mais aussi la conservation du même par l'autre : les soldats frais sont arrivés, mais la garde est toujours montée.

Équivalence ou relève, les amoureux du genre ont en tous les cas élu la comédie du parlant en la plaçant très haut dans le hit-parade

² Gilles Deleuze, « L'image-action : la petite forme », *L'Image-mouvement*, Minuit, 1983, p. 220-242.

³ Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur*, op. cit., p. 26.

cinématographique car il était difficile de rivaliser avec le burlesque muet dans la mesure où, à tort ou à raison, il signifiait le cinéma lui-même. Tout se passe donc comme si le *slapstick* et la comédie américaine se taillaient chacun à son époque la part du lion. En revanche, les genres « croisés », c'est-à-dire la comédie muette (qui existe bel et bien) et le burlesque parlant, apparaîtraient minorés dans leur relation aux genres dominants. Ainsi, en dépit d'un Chaplin – encore lui –, d'un Jacques Tati, d'un Jerry Lewis ou de plusieurs frères Marx, le cinéma burlesque au temps du cinéma parlant ferait toujours figure d'exception, d'ailleurs plutôt mal tolérée par une industrie cinématographique qui attendrait lâchement la fin du genre et se ferait vraiment tirer l'oreille (doux euphémisme) pour laisser ne serait-ce qu'un strapontin à certains des plus grands génies du cinéma. Quant à Buster Keaton, Harry Langdon et Harold Lloyd, ils resteraient réduits à leur silence natif depuis le début du parlant. Se donne à voir dès lors un croisement ou plutôt un échange de propriétés : le genre de la comédie, sous ses diverses espèces, règnerait sur le parlant, comme le burlesque auparavant sur le muet.

Vrai pour l'essentiel, ce récit se révèle aussi à la fois faux et mensonger. Il dit sans conteste ce qui reste *pour nous* de cette histoire : mais ce n'est pas parce que nous ne connaissons plus la comédie muette qu'elle n'a pas existé et attiré les faveurs d'un très large public. L'erreur de perspective conduit à effacer l'importance économique d'un genre très attractif, mais aussi à sous-estimer son incomparable portée esthétique. C'est en effet dans le muet que la comédie cinématographique a inventé sa forme. Trois noms célèbres vont nous permettre de comprendre le processus, ceux de Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch et Cecil B. DeMille.

CECIL B. DEMILLE : APPARITION DE LA COMÉDIE ET DÉLICES DU REMARIAGE

Cecil B. DeMille reste à juste raison dans l'imaginaire collectif le représentant majeur du film à grand spectacle, illustrant notamment sur quatre décennies le genre appelé *biblical epic* par les Anglo-Saxons, et il suffit de citer *The Ten Commandments* (*Les Dix Commandements*) pour faire comprendre l'expression à une bonne partie de l'humanité sans avoir besoin de la traduire – en français on appela cela « péplum

capricci

LA PREMIÈRE COLLECTION

Werner Herzog

MANUEL DE SURVIE

entretien avec Hervé Aubron
et Emmanuel Burdeau

Werner Herzog

CONQUÊTE DE L'INUTILE

Jim Hoberman

THE MAGIC HOUR

une fin de siècle au cinéma

Luc Moullet

NOTRE ALPIN QUOTIDIEN

entretien avec Emmanuel Burdeau
et Jean Narboni

Luc Moullet

PIGES CHOISIES

(de Griffith à Ellroy)

Slavoj Žižek

TOUT CE QUE VOUS AVEZ

TOUJOURS VOULU SAVOIR SUR

LACAN SANS JAMAIS OSER LE

DEMANDER À HITCHCOCK

Murray Pomerance

ICI COMMENCE JOHNNY DEPP

Jean Narboni

...POURQUOI LES COIFFEURS ?

notes actuelles sur Le Dictateur

Michel Delahaye

À LA FORTUNE DU BEAU

Judd Apatow

COMÉDIE, MODE D'EMPLOI

entretien avec Emmanuel Burdeau

Walter Murch

EN UN CLIN D'ŒIL

passé, présent et futur du montage

Stanley Cavell

LA PROTESTATION DES LARMES

le mélodrame de la femme inconnue

Benoît Delépine

et **Gustave Kervern**

DE GROLAND AU GRAND SOIR

entretien avec Hervé Aubron

et Emmanuel Burdeau

Luc Moullet

CECIL B. DeMILLE,

L'EMPEREUR DU MAUVE

Peter Szendy

L'APOCALYPSE-CINÉMA

2012 et autres fins du monde

Florian Keller

COMIQUE EXTRÉMISTE

Andy Kaufman

et le Rêve Américain

Ed Wood

COMMENT RÉUSSIR

(OU PRESQUE) À HOLLYWOOD

les conseils du plus mauvais

cinéaste de l'histoire

Marc Cerisuelo & Claire Debru

OH BROTHERS!

sur la piste des frères Coen

Steve Martin

MA VIE DE COMIQUE

du stand-up au Saturday Night Live

Linda Williams

SCREENING SEX

une histoire de la sexualité

sur les écrans américains

Buster Keaton

& **Charles Samuels**

LA MÉCANIQUE DU RIRE

autobiographie d'un génie comique

Bob Woodward

JOHN BELUSHI

la folle et tragique vie

d'un Blues Brother

(hors format)

Sidney Lumet

FAIRE UN FILM

Paul Verhoeven

À L'ŒIL NU

entretien avec Emmanuel Burdeau

Jean Narboni

SAMUEL FULLER, UN HOMME

À FABLES

Peter Bogdanovich

LES MAÎTRES D'HOLLYWOOD

TOME I (hors format)

Judd Apatow

MES HÉROS COMIQUES

(hors format)

Peter Bogdanovich

LES MAÎTRES D'HOLLYWOOD

TOME II (hors format)

Roger Corman

COMMENT J'AI FAIT 100 FILMS

SANS JAMAIS PERDRE

UN CENTIME

James Baldwin

LE DIABLE TROUVE À FAIRE

Youssef Chahine

LE RÉVOLUTIONNAIRE

TRANQUILLE

entretien avec Tewfik Hakem

Murielle Joudet

GENA ROWLANDS

on aurait dû dormir

Gabriela Trujillo

MARCO FERRERI

le cinéma ne sert à rien

LE CINÉMA SELON

JEAN-PIERRE MELVILLE

entretien avec Rui Nogueira

(hors format)

Mathieu Macheret

JOSEF VON STERNBERG

les jungles hallucinées

Mathieu Macheret

JOSEF VON STERNBERG

les jungles hallucinées

Luc Moullet

MÉMOIRES D'UNE

SAVONNETTE INDOCILE

HORS COLLECTION

Emmanuel Burdeau

VINCENTE MINNELLI

Collectif

OTTO PREMINGER

Collectif

DANSE ET CINÉMA

(en coédition avec le Centre
national de la danse)

Collectif

GEORGE CUKOR

on/off Hollywood

Joe Eszterhas

À LA CONQUÊTE D'HOLLYWOOD

le Guide du scénariste qui valait
un milliard

Tag Gallagher
JOHN FORD
l'homme et ses films

Collectif
SAM PECKINPAH

Amos Vogel
LE CINÉMA, ART SUBVERSIF

Collectif
LEO McCAREY

Axel Cadieux
LE DERNIER RÊVE
DE STANLEY KUBRICK
enquête sur Eyes Wide Shut

Hervé Gauville
LE CINÉMA PAR LA DANSE

Collectif
BLACK LIGHT

**Xavier Kawa-Topor &
Philippe Moins (dir.)**
STOP MOTION
un autre cinéma d'animation

Ray Carney
CASSAVETES PAR CASSAVETES

Jean Narboni
LA GRANDE ILLUSION
DE CÉLINE

DVD

Denis Côté
CURLING

Wang Bing
LE FOSSÉ — FENGMING

Abel Ferrara
GO GO TALES

André S. Labarthe
LA DANSE AU TRAVAIL

Joana Preiss
SIBÉRIE

HPG
LES MOUVEMENTS DU BASSIN

Raphaël Siboni
IL N'Y A PAS DE RAPPORT SEXUEL

André S. Labarthe
ROY LICHTENSTEIN,
NEW YORK DOESN'T EXIST

Nobuhiro Suwa
2/DUO

Abel Ferrara
4H44. DERNIER JOUR SUR TERRE

Albert Serra
HISTOIRE DE MA MORT

Edward S. Curtis
IN THE LAND OF
THE HEAD HUNTERS

João Viana
LA BATAILLE DE TABATÓ

Jean-Charles Hue
MANGE TES MORTS

Abel Ferrara
PASOLINI

Alexei Guerman
IL EST DIFFICILE D'ÊTRE
UN DIEU - KHROUSTALIOV,
MA VOITURE!

André S. Labarthe
CAROLYN CARLSON
AU TRAVAIL

HPG
FILS DE

INTÉGRALE
JACQUES NOLOT

Andy Guérif
MAESTÀ

Emir Baigazin
L'ANGE BLESSÉ

Bi Gan
KAILI BLUES

Albert Serra
LA MORT DE LOUIS XIV

Ado Arrietta
BELLE DORMANT

Rachida Brakni
DE SAS EN SAS

Hong Sangsoo
LE JOUR D'APRÈS

Jindrich Polák
IKARIE XB 1

Leonardo Di Costanzo
L'INTRUSA

Jean-Luc Godard
GRANDEUR ET DÉCADENCE
D'UN PETIT COMMERCE
DE CINÉMA

Hong Sangsoo
SEULE SUR LA PLAGE LA NUIT

F. J. Ossang
9 DOIGTS

Jacques Colombat
ROBINSON & COMPAGNIE

Djamel Kerkar
ATLAL

Corneliu Porumboiu
FOOTBALL INFINI

Hu Bo
AN ELEPHANT SITTING STILL

Kenji Mizoguchi
COFFRET 8 FILMS

Nietzchka Keene
QUAND NOUS ÉTONS
SORCIÈRES

Frank Beauvais
NE CROYEZ SURTOUT PAS
QUE JE HURLE

Claude Schmitz
BRAQUER POITIERS

Abel Ferrara
TOMMASO

Hong Sangsoo
LA FEMME QUI S'EST ENFUIE

Bill Gunn
GANJA & HESS

Remerciements de l'auteur

Antoine de Baecque, Pierre Berthomieu, Francis Bordat,
Jean-Loup Bourget, Jean-Max Causse, Sacha Cerisuelo,
Nicolas Chaudagne, Sabine Couffrand, Arnaud Desplechin,
Christiane Deussen, Yves Deville, Élise Domenach,
Benjamin Gaessler, François Gorin, Antoine Guillot,
Didier Kiner, Sandra Laugier, Aurore Malettras,
Dorothy Malherbe, Vincent Paul-Boncour, Alain Riou,
Jean-Marie Schaeffer, Jean-Marc Serpaggi, Jérôme Tisserand,
Christian Viviani, Bernard Vouilloux, Edouard Waintrop.
Et à Maxime et Camille, plus forts que Martin & Lewis.

Avec une pensée particulière aux chers amis amoureux
du genre dont le rire s'est tu : Jean-Michel Arnold, Stanley Cavell,
Jean Douchet, Marc Fumaroli, Christian Fournier, Gérard Genette,
Jean-François Mattéi, Dominique Noguez, Pierre Rissient.
Et avec une pensée très particulière pour la dame du lac :
Patrizia Lombardo.

CRÉDITS PHOTO

Couverture © DR. *Bringing Up Baby*, Warner (DVD) / p.4, 17, 18, 44, 48, 49, 64, 70, 74-75, 89, 94-95, 101, 104, 114-115, 117, 119, 122, 125, 130, 134, 136-137, 143, 144, 150, 154, 157, 158, 162-163, 166, 169, 172, 176, 178, 180-181, 182, 212, 213, 219, 220, 222, 223, 226, 230, 236, 257 © DR. *Positif* / p.26 © DR. *Don't Change Your Husband*, Bach Films (DVD) / p.36 © DR. *A Woman of Paris*, MK2 (Blu-ray) / p.54 © DR. Paramount/DR / p.58-59 © DR. / p.77, 81 © DR. / p.168 © DR. *The Palm Beach Story*, Wild Side Video (DVD) / p.185 © DR. *The Lady Eve*, Wild Side Video (DVD) / p.193 © DR. *Les Girls*, Warner Bros. Entertainment France (DVD) / p.194, 197 © DR. *Silk Stockings*, Warner Bros. Entertainment France (DVD) / p.198 © DR. *Gentlemen Prefer Blondes*, 20th Century Fox (Blu-ray) / p.199, 200-201 © DR. *The Court Jester*, Paramount Pictures (Blu-ray) / p.204 © DR. *The Seven Year Itch*, 20th Century Studios (Blu-ray) / p.207 (haut) © DR. *The Seven Year Itch*, 20th Century Studios (Blu-ray), (bas) © DR. *Rally 'Round the Flag, Boys!*, ESC Editions (DVD) / p.208 © DR. *The Girl Can't Help It*, Carlotta Films (DVD) / p.216 © DR. *Designing Woman*, Warner Bros. Entertainment France (DVD) / p.232 © DR. / p.233 © DR. *Charade*, Universal Pictures France (Blu-ray) / p.238 © DR. *The Ladies Man*, Paramount Pictures (DVD) / p.243, 244 © DR. *Breakfast at Tiffany's*, Paramount Pictures (Blu-ray) / p.246, 247 © DR. *The Great Race*, Warner Bros. Entertainment France (DVD) / p.249, 250, 251 © DR. *The Party*, MGM/United Artists (Blu-ray) / p.254, 255 © DR. *Avanti!*, Rimini Editions (Blu-ray).

Achévé d'imprimer en novembre 2021 par Flex - Union européenne
Dépôt légal : novembre 2021