

Extracts

General definitions of comedy

MOINE Raphaëlle, *Cinema genre*, trad. Alistair Fox and Hilary Radner New York, Wiley-Blackwell, 2008, p. 61-62 :

« Thus, the semantic-syntactic theory, revised by its author in 1999, is capable of integrating analyses of the reception of genres, of being amplified with a pragmatic, or practical, dimension, in which case it becomes a “semantic-syntactic-pragmatic” approach to genre. It is no longer preoccupied only with the play of semantic and syntactic traits in the films, but also deals with the variety of uses and interpretations of genre (by viewers, producers, critics, etc.). If, as we have seen, “a genre only fully exists from the moment that one puts in place a method for organizing its semantics into a stable syntax,” it only exists socially – that is, outside the intellectual activity of the theorist of cinema – when a community agrees to recognize its semantics and syntax ».

*

ÉMELINA Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Sedes, Paris, 1991, p. 170 :

« Comedy is the reverse of seriousness in all its forms. [...] In fact, in a dialectical and perpetual movement, seriousness, eventually, must generate its opposite. [...] Comedy is not a genre, but the opposite, the reverse of all the others, and the reverse of all behaviors determined by action, thought, feelings and emotions ».

(« Le comique, c'est l'envers du sérieux sous toutes ses formes. [...] En réalité, dans un mouvement dialectique perpétuel, tout sérieux, tôt ou tard, peu ou prou, est appelé à engendrer son contraire. [...] Le comique n'est pas un « genre », mais l'envers de tous les autres et l'envers de tous les comportements déterminés par l'action, la réflexion, les sentiments et les émotions ».)

*

BERGSON Henri, *Le Rire* (1900), Paris, PUF, 2007 :

« The comic will come into being, it appears, whenever a group of men concentrate their attention on one of their number, imposing silence on their emotions and calling into play nothing but their intelligence » (p. 6).

(« Le comique naîtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront toute leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence »).

« Society will therefore be suspicious of all inelasticity of character, of mind and even of body, because it is the possible sign of a slumbering activity as well as of an activity with separatist tendencies, that inclines to swerve from the common centre round which society gravitates: in short, because it is the sign of an eccentricity [...]. Laughter must be something of this kind, a sort of social gesture (p. 15). »

(« Toute raideur de caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter d'un centre commun autour

duquel la société gravite, d'une excentricité enfin [...]. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social* ».)

« A flexible vice may not be so easy to ridicule as a rigid virtue. It is rigidity that society eyes with suspicion. Consequently, it is the rigidity of Alceste [in Molière's *The Misanthrope*] that makes us laugh, though here rigidity stands for honesty. The man who withdraws into himself is liable to ridicule, because the comic is largely made up of this very withdrawal » (p. 106).

(« Un vice souple serait moins facile à ridiculiser qu'une vertu inflexible. C'est la raideur qui est suspecte à la société. C'est donc la raideur d'Alceste qui nous fait rire, quoique cette raideur soit ici honnêteté. Quiconque s'isole s'expose au ridicule, puisque le comique est fait, en grande partie, de cet isolement même »).

*

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Livre de poche, 1998, 1449a, p. 91 :

« Comedy [...] consists in some blunder or ugliness that does not cause pain or disaster, an obvious example being the comic mask which is ugly and distorted but not painful ».

(« Le comique [...] tient en effet à un défaut et à une laideur qui n'entraînent ni douleur ni dommage : ainsi par exemple un masque comique peut être laid et difforme sans exprimer la douleur »)

Greek-latin *New comedy* and Shakespearean renewal

FRYE Northrop, *Anatomy of Criticism : Four essays* (1957), Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 44:

« New comedy normally presents an erotic intrigue between a young man and a young woman which is blocked by some kind of opposition, usually paternal, and resolved by a twist in the plot which is the comic form of Aristotle's "discovery", and is more manipulated than its tragic counterpart [...]. The action of the comedy thus moves towards the incorporation of the hero into the society that he naturally fits. The hero himself is seldom a very interesting person: in conformity with low mimetic decorum, he is ordinary in his virtues, but socially attractive ».

*

MAURON Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1970, p. 80 :

« The young girl, the object of dispute, is the property of the father who guards her, or the *Ieno* who sells her. The emancipation by marriage is henceforth the story's challenge. The general traits of the *new comedy* are thus established for many centuries. Its necessary types – rich father (and his avatars), young and penniless lover, cunning servants, young girls and courtesans – will pass under slightly modified forms from the Antiquity to Modern comedy, bringing with them a whole procession of much older grotesque figures: parasite, cook, rural figures, blowhard soldier, etc. »

(« La jeune fille, objet de litige, est la propriété du père qui la garde, ou du *leno* qui la vend. Le mariage dans l'affranchissement se présente dès lors comme l'enjeu de l'intrigue. Les traits généraux de la comédie nouvelle sont ainsi fixés pour une longue suite de siècles. Ses types obligés – père riche (et ses avatars), fils sans argent et amoureux, serviteurs fourbes, courtisanes et jeunes filles – passeront sous des formes à peine modifiées de la comédie antique à la

moderne, entraînant à leur suite tout un cortège de grotesques aux origines plus anciennes : parasite, cuisinier, campagnard, soldat fanfaron, etc. »)

*

GIRARD René, *Shakespeare, les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990, p. 53 :

« *A Midsummer's Night Dream* is the first example of a new type of comedy, specific to Shakespeare; [it] denounces the lie of the hero's perpetual pretenses to pose as the victim of repression – by the gods, the parents, the university dean, etc. In all Shakespearean plays, the happiness of the lovers is threatened from *inside*, not by an *outside* menace ».

(« *Le Songe d'une nuit d'été* est le premier exemple d'un nouveau type de comédie, propre à Shakespeare ; [il] dénonce le mensonge de ses prétentions perpétuelles à passer pour la victime de quelque répression – celle des dieux, celle des parents, celle du président de l'université, etc. Dans toutes les pièces purement shakespeariennes, le bonheur des amants est menacé de l'*intérieur*, et non de l'*extérieur* »)

*

SHUMWAY David, *Modern Love, Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*, New York, New York University Press, 2003, p. 99 :

« The obstacles that lovers in traditional comedy must overcome are externally imposed, while in most screwball comedies they are primarily a function of the couple's own actions ».

The comic hero (and his place in the World)

Charles Chaplin, interview with Richard Meryman, 1966 :

« Cruelty is a basic element of comedy... The audience recognizes it as a farce on life, and they laugh at it in order not to die from it, in order not to weep ».

*

MONGIN Olivier, *Éclats de rire, variations sur le corps comique*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2002, p. 88 :

« From *Sherlock Jr.* till *The Cameraman*, the question of cinema is central to Keaton's stories. The anonymous individual, the one who does not think of himself more than he is, reveals in this case another aspect of himself. [...] Why this brutal return to realism in the work of the detective, the moment when the fantastical world of cinema is explored in Keaton's movies? Why this distrust of the Hollywood dream? This movie summarizes Keaton's ideas, the motives and reasons of his behavior and his actions. Sherlock is a sweet dreamer, he reminds us of the little, rather ridiculous student in the beginning of the Navigator, but the movie screen reminds him that he must not dream a lot ».

(« De *Sherlock Jr.* Au *Caméraman*, la question du cinéma est centrale dans les scénarios de Keaton. C'est dire que l'individu anonyme, celui qui ne se prend pas pour ce qu'il n'est pas, dévoile ici une autre facette de lui-même. [...] Pourquoi ce retour brutal du réalisme du métier de détective, au moment même où l'imaginaire du cinéma est exhibé dans un film de Keaton ? Pourquoi cette méfiance envers le rêve hollywoodien ? Ce film condense la morale de Keaton, les ressorts de son comportement et les motifs qui le poussent à agir. Sherlock se donne des allures de doux rêveur, il fait penser au petit étudiant ridicule du début de *Cadet d'eau douce* [*The Navigator*], mais l'écran de cinéma lui apprend qu'il ne faut pas trop rêver »).

*

GIRARD René, *Critiques dans un souterrain*, Paris, Livre de Poche, « Biblio Essais », 2000, p. 68 :

« The romantic hero does not recognize his own duality, and, by doing so, makes it worse. He wants to believe he is *one*. Therefore, he chooses one of the two halves of his being – in the romantic era, that would be his ideal, sublime half; nowadays, it is rather the sordid, cynical half – and he must endeavor to pass off this half as the totality. Vanity forces him to believe that he can reunite and unify reality around himself ».

(« Le romantique ne reconnaît pas ses propres dédoublements et, ce faisant, les aggrave. Il veut croire qu'il est parfaitement *un*. Il élit donc une des deux moitiés de son être – à l'époque romantique proprement dite, c'est généralement la moitié idéale et sublime ; de nos jours, c'est plutôt la moitié sordide – et il s'efforce de faire passer cette moitié pour la totalité. L'orgueil cherche à prouver qu'il peut rassembler et unifier tout le réel autour de lui »).

*

ŽIZEK Slavoj, *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, trad. Frédéric Joly, Paris, Actes Sud / Jacqueline Chambon, « Rayon Philo », 2010, p. 25 :

« In the network of intersubjective relations, each of the [heroes] is assigned a specific 'fantasmatic' place in the symbolic structure of the other ».

(« Dans le réseau des relations intersubjectives, chacun d'entre nous se voit identifié, assigné à une place fantasmatique spécifique dans la structure symbolique de l'autre »).

« [The ulterior function of the tramp] is essentially one of an intermediary, an agent, a sort of go-between : a messenger in love, a middleman between himself (or his own idealized projection : the rich prince figure in the imagination of the young girl) and the young girl ».

(« [La fonction ultérieure du vagabond] est donc littéralement celle d'un intercesseur, d'un intermédiaire, d'un pourvoyeur : une sorte de *go-between*, de messenger amoureux, d'intermédiaire entre lui-même (soit sa propre figure idéale : la figure fantasmatique du riche prince charmant dans l'imagination de la jeune fille) et la jeune fille »).

Screwball Comedy: new dynamics

The Production Code, « Particular applications », in DOHERTY Thomas, *Hollywood's Censor, Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 352:

« The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing » (« La sacralité de l'institution du mariage et du foyer doit être respectée. Les films ne peuvent pas suggérer que des formes basses de relations sexuelles sont la norme sociale ou une chose généralement acceptée »).

« Out of regard for the sanctity of marriage and the home, the triangle, that is, the love of the third party for one already married, needs careful handling. The treatment should not throw sympathy against marriage as an institution » (« Par égard à la sacralité du mariage et du foyer, le triangle, à savoir l'amour d'un tiers pour une personne mariée, est un sujet délicat à traiter. Le traitement ne doit pas susciter une quelconque antipathie envers l'institution du mariage »)

*

BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *Film art: an introduction*, New York, MacGraw-Hill, 2008, p. 320 :

« The Screwball comedy traditionally sets up a thematic opposition between a stiff, unyielding social milieu and characters' urges for freedom and innocent zaniness ».

*

GEHRING Wes, *Romantic vs. Screwball Comedy, Charting the Difference*, Oxford, The Scarecrow Press, 2002, p. 13 :

« The eccentric heroine frequently finds herself in a triangle with the sought-after male and his life-smothering fiancée [...] The heroine's mission is to free the male from a rigid woman ».

*

KRUTNIK Frank, NEALE Steve (1990). *Popular Film and Television Comedy*, New York, Routledge, p. 145 :

« What is important is not just the nature of the resolution (which in a number of these films, as in such predecessors as Shakespeare's romances, is markedly conventional and « artificial »), but how it is prepared for, how the « ideology of love » is structured throughout the films as the correct path for the woman, how her comically « aberrant » desires are situated as such in relation to this ideology ».

National Comic sub-genres

O'SULLIVAN Tim, « Ealing Comedies 1947-1957: the bizarre British, faced with another perfectly extraordinary situation », in HUNTER I.Q., PORTER Laraine (dir.), *British Comedy Cinema*, New York, Routledge, 2012, p. 66 :

« Despite the subversive edge existing in so many of the films, their [Ealing comedies] celebration of community, consensus and mild but lovable eccentricity is applauded ».

*

DI CARMINE Roberta, « Comedy 'Italian Style and *I Soliti ignoti* (*Big Deal on Madonna Street*, 1958) », in HORTON Andrew and RAPF Joanna, *A Companion to Film Comedy*, New York, Blackwell, 2013:

« In the slapstick comedies, characters usually find themselves overcoming situations and obstacles with no physical harm or deadly consequences, suggesting how some sort of extraordinary power leads to an ordinary man's social acceptance and recognition. In the 'Italian style' comedies, on the contrary, characters do not have special powers but experience trouble and failure in their efforts to achieve happiness and success promoted by the economic miracle » (p. 463).

« Although inclined to provoke laughter, 'Italian style' comedy offers a dark portrayal of the illness of society. [...] Laughing at somebody else's expenses has been very effective among Italian audiences whenever films were meant to expose viewers to a society characterized by hypocrisy and prejudices » (p. 455).