

PIERRE COLOMBIER, DEUX DECENNIES DE COMEDIE DANS LE CINEMA FRANÇAIS (1920-1939)

Frédéric Binet/Ph.D. Thesis Abstract
Université de Paris I

Hormis quelques études ponctuelles concernant les burlesques français, les genres populaires restent majoritairement méprisés par la recherche en histoire du cinéma. Si l'on excepte Sacha Guitry ou René Clair, le domaine de la comédie représente un vaste réservoir d'investigations dans lequel peu d'étudiants et de chercheurs se sont aventurés. Le premier objectif de ma recherche était donc, pour reprendre l'appellation chère à Francis Lacassin, de contribuer à écrire une "contre-histoire du cinéma". Plus précisément, mon idée était de rompre avec une certaine tendance visant à penser la recherche sous l'angle unique de la notion d'auteurisme.

Pierre Colombier constituait un cas intéressant à traiter. En effet, sa carrière (1920-1939) épouse presque la période de l'entre deux guerres. Par ailleurs, il fait partie de ces rares cinéastes à s'être exclusivement consacrés à la comédie en France. Ma problématique était donc de le considérer comme objet d'étude à part entière, mais aussi comme indicateur d'un genre qu'il s'est attaché à servir tout au long de son parcours de metteur en scène. Ainsi, au travers de sa filmographie, il importait de déterminer des constantes observables dans le genre pris globalement. Etant exclue toute notion d'auteur le concernant, Colombier s'étant lui-même toujours défini comme un simple amuseur, il était d'autant plus aisé de tisser des liens avec la comédie dans son ensemble.

Essentiellement structuré sous forme chronologique, mon travail s'est d'abord attaché à systématiquement contextualiser les films réalisés, que ce soit dans le domaine socio-politique (des films tels que *Ces messieurs de la Santé*, 1933 ou *Charlemagne*, 1933 ne peuvent être pleinement lisibles sans le rappel de la grande instabilité de cette fin de Troisième République et des nombreuses affaires frauduleuses qui voient le jour) ou économique (notamment la forte concurrence américaine induisant une satire souvent très connotée et une coloration "bien française" dans le cadre des intrigues mises en scène). Il importait également de largement insister sur l'environnement de production, déterminant dans les orientations artistiques et la morphologie attendue des films réalisés. Chacune des firmes avec lesquelles Colombier a collaboré (Gaumont, Albatros, Pathé-Natan ou Les Films Modernes) a largement conditionné les choix de mises en scène, des collaborateurs et des thèmes développés. Enfin, cette contextualisation passait par l'analyse des codes dramatiques identifiables dans les bandes de Pierre Colombier. Il était ainsi indispensable de se pencher sur le vaudeville, sa construction et ses codes syntaxiques, sa réappropriation par le cinéaste (par exemple, *Ignace*, 1937 se structure véritablement sur la base du vaudeville en couplets tel qu'il était écrit au dix-huitième siècle), mais également de restituer un historique du Théâtre de Boulevard, tant du point de vue de ses auteurs, des thèmes récurrents que de l'évolution de son public. La compréhension de la dramaturgie passait aussi par la

présentation des différentes collaborations (Yves Mirande, Louis Verneuil, René Pujol, Léopold Marchand, tous auteurs à succès et souvent personnalités charismatiques capables d'influer sur les mises en scène). Enfin, Pierre Colombier étant souvent parti d'une base de pièces à succès, essentiellement à partir des années trente, il était intéressant d'analyser les textes utilisés ainsi que leurs aménagements successifs sur les planches et au cinéma.

Certains thèmes reviennent de manière récurrente dans la carrière du cinéaste. D'abord, le chassé-croisé amoureux. A la base de tout vaudeville, il se présente comme une déclinaison de situations amoureuses qui engendrent des stratégies de la part des différents protagonistes. La femme est bien souvent au centre du dispositif: objet de convoitise (*Une femme chipée*, 1934; *Une gueule en or*, 1936), femme délaissée (*Taxi 313 X7*, 1923), capable de générer une volonté de dépassement de la part du mari ou de l'amant (*Amour et carburateur*, 1925; *Le Roi des resquilleurs*, 1930), révélatrice des aspirations de vie de l'amant (*Par dessus le mur*, 1923), "outil" de séduction pour servir les intérêts du mari (*Monsieur Lebidois propriétaire*, 1922). Le sport est aussi une donnée importante des fictions de Colombier. S'il est souvent un élément décoratif, il peut véritablement devenir le moteur de l'action (*Amour et carburateur*, 1925; *Le Roi des resquilleurs*, 1930; *Les Rois du sport*, 1937), et détermine fréquemment la coloration sociale du film. Ainsi, dans les comédies parisiennes et mondaines des années vingt pratique-t-on plutôt l'aviation, le tennis ou le golf, dans les années trente, le football, le cyclisme ou la boxe. D'une manière plus générale, les intrigues mises en scène voient souvent la confrontation des différentes classes sociales. Plus précisément, ce sont des stratégies d'ascension qui sont développées, pouvant mener à l'échec (*Petit hôtel à louer*, 1923) ou à la réussite (*L'Ecole des cocottes*, 1935). Ces stratégies amènent alors le cinéaste à traiter de la fraude ou de la manipulation, quand il ne s'agit pas d'échanges peu moraux (titres de noblesse contre position argentée dans *Le Roi*, 1936). Au delà des différentes classes sociales, c'est aussi l'étranger qui est objet d'une satire plus ou moins virulente, qu'il soit américain (*Paris en cinq jours*, 1925; *Les Transatlantiques*, 1927), arabe (*Tricoche et Cacolet*, 1938) ou simplement provincial (*Le Pendentif*, 1921). Par ailleurs, filmer des comédies mondaines et parisiennes implique la mise en scène d'un environnement conforme à la réalité sociale des personnages. Ce sont d'abord les espaces d'habitation (hôtels particuliers, villas de banlieue ou de provinces, châteaux où se déroulent des chasses à courre), mais aussi les lieux de loisirs, de jour (*le Pré Catelan*, les instituts de beauté), de nuit (les cabarets et bars louches) et enfin, les centres de villégiature à la mode (*Deauville*, la Côte d'Azur).

Enfin, les acteurs constituent une des principales données du cinéma de Colombier. Ils sont souvent au centre du dispositif de mise en scène, le cinéaste s'attachant tout particulièrement à fixer leur naturel à l'écran, minimisant en cela les indications de jeu. Les duos de comédiens sont ainsi remarquables de spontanéité, qu'il soit question de Jules Berry / Elvire Popesco, Raimu / Renée Saint-Cyr, Victor Francen / Gaby Morlay ou de Fernandel / Duvallès. Cet amour de l'acteur se combine avec une belle intuition dans la découverte de talents (*Colette Darfeuil*, *Dolly Davis*, *Danièle Parola* ou *Georges Milton*).