

Le rire en pleurs

Elijah Baron

Number 199, June 2021

Jouer la comédie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96512ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Baron, E. (2021). Le rire en pleurs. *24 images*, (199), 52–57.

Le rire en pleurs

PAR ELIJAH BARON



Quand les acteurs et actrices se jouent des distinctions entre l'humour et la tragédie, l'amusement et la douleur.



↑ Pour l'éternité de Roy Andersson (2020)

Un homme très pieux est réduit à la misère par une série de malheurs : sa maison s'envole en fumée, son bétail tombe malade, sa famille décède. Tandis qu'il erre le long d'une route déserte, un chariot qui survient lui broie les pieds. Courbé dans la poussière, il lève les bras vers le ciel et s'exclame : « Mon Dieu, mais je t'aime tant, pourquoi donc m'infliger tout cela ? » Une fenêtre s'ouvre parmi les nuages, Dieu sort la tête et lui dit : « C'est que tu me déplaïs, mon vieux, que veux-tu ! »

Pas sûr que cette vieille blague russe ait beaucoup circulé dans le reste du monde, et pourtant il arrive de rencontrer dans le cinéma contemporain le même type de rapport sarcastique aux absurdités de la souffrance humaine. C'est effectivement dans cet esprit, hors de toute morale ou résolution facile, que peut être invoquée la figure biblique de Job, un archétype des plus riches en potentialités

tant dramatiques (on pense à *Leviathan* d'Andreï Zvyagintsev) que comiques (par exemple dans le contexte de l'humour juif ou du *Gálgháumor* scandinave). Les acteurs et actrices qui s'en inspirent peuvent brouiller les pistes entre les deux pôles, jouant sur la tension paradoxale entre empathie et détachement ironique pour enfanter la vision tragicomique de certains cinéastes. C'est ainsi que, punis pour des infractions tantôt réelles, tantôt arbitrairement abstraites, leurs personnages éprouvent une détresse quelquefois amusante ou même sublime pour qui les observe.

DE PRÈS...

Si les personnages des frères Coen apparaissent régulièrement comme les victimes d'une sorte de complot universel destiné à leur pourrir la vie, le protagoniste de *A Serious Man* (2009), véritable Job des temps modernes, est le plus vicieusement persécuté d'entre eux. « Mais je n'ai rien fait ! » La beauté de ce refrain désespéré de Larry Gopnik (Michael Stuhlbarg) est qu'il peut se lire à plusieurs niveaux : dans son jeu expressif qui laisse subtilement percer, à travers une contenance faussement stoïque, toutes les émotions que dissimule maladroitement son héros, Stuhlbarg insiste à force de regards perplexes et de sourires niais sur son innocence désemparée, mais aussi sur sa passivité extrême face aux humiliations qu'il subit. Gopnik ne serait pas aussi drôle s'il n'était interprété comme un être foncièrement dépourvu du sens de l'humour, et donc se trouvant à la totale merci de tous : lorsqu'il demande à son rabbin ce que Dieu cherche à lui communiquer en le faisant payer pour l'enterrement de l'amant de sa femme, il ne comprend pas que poser la question, c'est déjà y répondre.

Comme John Malkovich dans *Burn After Reading* (2008), John Turturro dans *Barton Fink* (1990) ou John Goodman dans *The Big Lebowski* (1998), Stuhlbarg évacue délibérément de sa performance toute trace d'humour et, par conséquent, toute capacité à apprécier un monde absurde à sa juste valeur. Mais l'excès de sérieux qui distingue ces portraits caricaturaux s'accompagne toutefois d'une vulnérabilité fort attachante, ce qui permet aux acteurs en question de dépasser largement la simple bouffonnerie.

Il est clair que Larry Gopnik et ses compagnons de malheur sont conçus avec une grande part d'affection. Or, ce ne semble pas être le cas des personnages de Todd Solondz, qui, eux, projettent une vulnérabilité par moments gênante et perverse. Affublées de tenues, de coiffures et de noms qui paraissent inviter l'infortune, Helen Matarazzo (Dawn Wiener, *Welcome to the Dollhouse*, 1996) et Jane Adams (Joy Jordan, *Happiness*, 1998) deviennent emblématiques, dans les films du cinéaste, d'une vision fataliste où certaines « personnes spéciales » sont condamnées pour toujours à la condition de souffre-douleurs. Leurs visages portent déjà la marque de leurs difficultés futures ; mais elles seules ne sont pas conscientes de l'aura de victimes qu'elles dégagent, et elles persistent dans un optimisme déplacé, plus adapté au téléroman qu'à l'univers exempt de pathos ou de moralisme dans lequel elles existent.

Un tel contraste résulte d'un choix conscient, le jeu de Matarazzo et d'Adams portant en soi une forme de révolte, non pas contre leurs personnages, mais contre la représentation qu'en aurait fait le divertissement de masse sentimental, avec ses tabous et sa

Les acteurs de Ruben Östlund, comme ceux de Todd Solondz, manifestent une capacité remarquable à exploiter le décalage croissant entre le « grand art » et l'art populaire, participant pour leur part avec un mimétisme jouissif à la propagation d'images issues de la culture Internet.

normativité mensongère. Tout en manifestant du respect et de la bienveillance envers Dawn et Joy, ces actrices misent sur leur ambivalence, comme si elles nous mettaient au défi de choisir si l'on préfère s'en moquer ou les plaindre. L'ambiguïté du comique qui en résulte est parfaitement exprimée dans cet échange issu de *Happiness* :

- « Je ne ris pas de toi, je ris avec toi ! »
- « Mais je ne ris pas. »

... ET DE LOIN

C'est un type de confusion ironique que l'on retrouve aussi, sous une forme plus contemporaine, dans le cinéma de Ruben Östlund. Ses acteurs, comme ceux de Solondz, manifestent une capacité remarquable à exploiter le décalage croissant entre le « grand art » et l'art populaire, participant pour leur part avec un mimétisme jouissif à la propagation d'images issues de la culture Internet. Dans le rôle de Thomas, le protagoniste de *Force majeure* (2014), Johannes Bah Kuhnke est amené à imiter ou recréer différentes vidéos virales, restituant leur naturalisme et leur spontanéité, tout comme l'incertitude qui les entoure ; sur le Web, on ne peut jamais être trop sûr de ce que l'on voit.

Östlund a d'ailleurs directement contribué à cette culture en jouant son propre rôle dans une vidéo de YouTube où, découvrant en direct qu'il n'a pas été nommé aux Oscars, il s'écroule en des sanglots d'autant plus théâtraux qu'ils sont amplifiés par l'utilisation du hors-champ. Son énergie, entre adrénaline et agonie, est assez représentative de la stratégie adoptée par Claes Bang dans *The Square* (2017), ou par Kuhnke dans le déjà cité *Force majeure* : ce dernier cherche à calquer dans une scène clé du film l'effet comique de la vidéo culte « Best Cry Ever », utilisant le désespoir incontrôlé et soudain de son personnage pour exposer à la fois sa virilité démonstrative et sa



→ A Serious Man de Joel et Ethan Coen (2009)



→ Welcome to the Dollhouse de Todd Solontz (1996)



→ Force majeure de Ruben Östlund (2014)

vulnérabilité, potentiellement tout aussi artificielle. Thomas est présenté en victime lamentable de « ses instincts », c'est-à-dire de son essence propre, ainsi que des rôles de genre traditionnels. Le ridicule de la situation devient encore plus apparent dès que l'on quitte le protagoniste pour adopter le regard d'un observateur fortuit ; de loin, retirés de leur contexte, les débordements émotionnels d'un inconnu semblent bien étranges et difficiles à élucider.

Charlie Chaplin le disait déjà : « Vue en gros plan, la vie est une tragédie. Mais en plan large, c'est une comédie. » La simplification peut certes paraître grossière, et tous les films mentionnés ici en témoignent, mais cette citation prend tout son sens lorsqu'on l'applique aux tableaux animés des quatre derniers films de Roy Andersson. Collectionnés au fil des années à travers la Suède pour leur banalité surnaturelle, les acteurs amateurs qui forment la troupe de pierrots du cinéaste gémissent et exécutent leurs pas suivant la logique et la discipline d'engrenages d'horlogerie. Plus aucune distinction n'existe entre les premiers et les seconds rôles : tous les hommes se valent, et même l'interprète d'un Hitler déchu, faisant dans *Pour l'éternité* son entrée titubante de vieux clown, est réduit à l'anonymat par la dynamique du groupe.

Toutefois, si ces acteurs sacrifient volontiers leur ego, ils n'en dépossèdent pas pour autant leurs personnages, et c'est peut-être cette caractéristique qui confirme les mots de Chaplin : l'égoïsme humain, avec les plaisirs et les humiliations intimes qui s'y rattachent, devient à distance grotesquement superflu, autant du fait de son insignifiance que de sa multiplicité. Les quidams qui peuplent les films d'Andersson partagent de nombreux traits physiques et psychologiques, sauf que ces similarités ne les rapprochent en rien, ne faisant que souligner leur solitude, individuelle et collective, ainsi que leur enfermement dans des peines que chacun, inexplicablement, croit uniques.

Lorsqu'ils adressent directement leurs plaintes par-delà ce miroir déformant qu'est le quatrième mur, on finit par accepter que c'est nous qui leur avons servi de modèles. On finit par se reconnaître, malgré un jeu hautement stylisé, dans leurs souffrances absurdes, et sourire à l'idée que l'humour pourrait constituer en soi une sorte de philosophie, de solution à toutes les questions sans réponses. L'ironie qui avait retardé ou restreint notre empathie nous aura donc permis d'accéder à une forme de communion que le cadre sentimental habituel n'aurait pas pu fournir. Il est vrai que nous ne rions pas toujours *avec* les personnages, qui, eux, n'ont pas l'air d'en posséder la faculté, mais nous le faisons toujours *avec* les acteurs et actrices qui ont l'intelligence et l'audace de nous permettre, pour une fois, de nous contempler nous-mêmes avec une lucidité inespérée.