

30 acteurs et actrices comiques

Antoine Achard, Elijah Baron, Marta Boni, Apolline Caron-Ottavi, Robert Daudelin, Louis-Jean Decazes, Bruno Dequen, Olivier Du Ruisseau, Éric Falardeau, Julien Fonfrède, Gérard Grugeau, Frédérique Khazoom, Cédric Laval, Sylvain Lavallée, Alice Michaud-Lapointe, Marc Antoine Lévesque, Prune Paycha et Diane Rossi

Numéro 199, juin 2021

Jouer la comédie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/96524ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Achard, A., Baron, E., Boni, M., Caron-Ottavi, A., Daudelin, R., Decazes, L.-J., Dequen, B., Du Ruisseau, O., Falardeau, É., Fonfrède, J., Grugeau, G., Khazoom, F., Laval, C., Lavallée, S., Michaud-Lapointe, A., Lévesque, M., Paycha, P. & Rossi, D. (2021). 30 acteurs et actrices comiques. *24 images*, (199), 104–135.

GAUMONT
présente

JEAN DUJARDIN

OSS 117



**RIO
NE
RÉPOND
PLUS...**

Un film réalisé par
MICHEL HAZANAVICIUS

SCÉNARIO ET DIALOGUES DE JEAN-FRANÇOIS HALIN ET MICHEL HAZANAVICIUS D'APRÈS LES ROMANS OSS 117 DE JEAN BRUCE
AVEC LOUISE MONOT RÜDIGER VOGLER ALEX LUTZ REEM KHERICI IMAGE GUILLAUME SCHIFFMAN AFC SECOND MAAMAR ECH-CHEIKH COSTUMES CHARLOTTE DAVID CASTING STÉPHANE TOUITOU
PREMIER ASSISTANT JAMES CANAL SON DIDIER SAIN NADINE MUSE GERARD LAMPS MONTAGE REYNALD BERTRAND DIRECTEUR DE PRODUCTION DANIEL CHEVALIER MUSIQUE ORIGINALE LUDOVIC BOURCE
PRODUIT PAR ERIC ET NICOLAS ALTMAYER UNE COPRODUCTION MANDARIN CINEMA - GAUMONT - M6 FILMS AVEC LA PARTICIPATION DE M6, CANAL + ET CINECINEMA



WWW.OSS117.FR



30 acteurs et actrices comiques

**30 façons de jouer
la comédie, de mettre
son corps au service
de l'humour, en un tour
d'horizon de la comédie
contemporaine,
de Hollywood à Bollywood.**

**30 portraits pour rendre
hommage à celles et ceux
qui nous font rire.**

PAR ANTOINE ACHARD, ELIJAH BARON, MARTA BONI,
APOLLINE CARON-OTTAVI, ROBERT DAUDELIN, LOUIS-JEAN DECAZES,
BRUNO DEQUEN, OLIVIER DU RUISSEAU, ÉRIC FALARDEAU,
JULIEN FONFRÈDE, GÉRARD GRUGEAU, FRÉDÉRIQUE KHAZOOM,
CÉDRIC LAVAL, SYLVAIN LAVALLÉE, ALICE MICHAUD-LAPOINTE,
MARC-ANTOINE LÉVESQUE, PRUNE PAYCHA, DIANE ROSSI.



Abel et Gordon

En couple à l'écran comme à la ville, Dominique Abel et Fiona Gordon forment assurément l'un des tandems les plus insolites de la comédie contemporaine. Elle est Canadienne, lui Belge ; l'un et l'autre sont indissociables depuis plus de trente ans. Réunis par un amour commun du gag visuel et de la poésie, ils comptent aujourd'hui parmi les rares acteurs réalisateurs à perpétuer la tradition clownesque des comiques de l'ère muette. En découle un cinéma riche en confluences, où se rencontrent autant le théâtre de Jérôme Deschamps que les Linder, Tati, Étaix et autres figures tutélaires du burlesque « distingué » qu'ils prennent pour modèles. Il en va de même pour Pierre Richard, dont ils exploitent avec bon goût le déhanché souple et les mimiques enfantines. Ils finiront du reste par octroyer au « Grand Blond » un petit rôle dans *Paris pieds nus* (2017), leur dernier opus en date. Cette course folle à travers la Ville Lumière sera l'occasion pour Abel et Gordon d'atteindre l'apogée de leur dynamique de duo. Tout comme Laurel et Hardy, leur association s'appuie en grande partie sur le rapport de force établi entre eux : par ses pitreries, le chétif et lunaire Abel fait payer son étourderie à la sagace Fiona. Cette formule humoristique, où les jeux de

renvoi se font omniprésents, favorise les échanges ratés faute de synchronisation. Soucieux de révéler les liens étroits que cultive le « jeu filmique » avec la performance scénique, Abel et Gordon mettent à profit leur expérience mutuelle du spectacle vivant. D'abord en ponctuant leurs parades amoureuses de chorégraphies synchronisées, qui donnent à voir des silhouettes malléables se contorsionner avec grâce (comme en atteste le tango sur le bateau-mouche dans *Paris pieds nus*). Ensuite en centrant leurs récits autour de personnages grand-guignolesques, souvent marginaux, qu'on croirait tout droit issus de la *commedia dell'arte*. Cette omniprésence d'éléments qui nous ramènent à l'influence théâtrale n'occulte pas toutefois ce que leur art comporte de purement et proprement cinématographique : en témoignent les saynètes stylisées de *Rumba* (2008), « tournées selon le bon vieux principe d'une idée par plan » (pour reprendre ce que Godard écrivait jadis sur *Hallelujah the Hills* d'Adolfas Mekas, 1963).

Outre leur « qualité » de démiurges visionnaires, Abel et Gordon ont su se forger au fil des films une renommée de cinéastes du corps. Leurs protagonistes, dont ils suivent les déconvenues avec un attachement des plus tendres, vivent en dansant, en chantant et en bondissant. Leur cinéma, ancré dans une volonté d'exploiter le comique de geste, lésine sur les dialogues et fait du langage corporel son principal ressort comique. Le rire, chez eux, fonctionne comme une pulsion. Il est instinctif, spontané, et prend sa source dans les travers du quotidien qui trahissent notre malaise et notre fragilité. C'est là que réside le cœur de leur démarche : saisir ce qui nous rend trop petits et trop bêtes dans un monde trop rapide et trop intelligent. On découvre ainsi l'exceptionnelle capacité d'observation des deux artistes et le regard aiguisé qu'ils portent sur la « vie de tous les jours ». En somme, le burlesque se veut, chez Abel et Gordon, un véritable « concentré de vie » !

– Louis-Jean Decazes



Mathieu Amalric

En Paul Dédalus, Ismaël ou Henri Vuillard, Mathieu Amalric est l'acteur emblématique des films d'Arnaud Desplechin. Avec son allure d'intellectuel torturé sans le sou, il revêt généralement des rôles de personnages écorchés vifs, affectés par chaque chose du monde, percutés en permanence et excessifs en chacune de leurs réactions ; tout à la fois proche du comique et du tragique. Des performances accentuées par son physique singulier, ses immenses yeux noirs en amande au regard fixe et perçant. Regard hypnotisant et déstabilisant qui n'a pas échappé aux réalisateurs qui favorisent avec lui le (très) gros plan sur son visage. Chez Alain Resnais, Desplechin ou les frères Larrieu, le visage de l'acteur envahit par moments tout le cadre et son corps est utilisé comme point de contraste à l'intensité des rôles qu'il endosse. Dans *Les derniers jours du monde* (2009) ou *Le grand bain* (2018), sa nudité d'homme ultra-ordinaire, pas très grand et presque flasque, qui déambule dans les rues au bras d'une femme superbe ou patauge maladroitement dans une piscine, rend alors touchants ses personnages d'individus qui n'ont plus grand-chose à perdre. Du bouffon simplet au fou dangereux, la société en vigueur cherchera à faire

taire la voix du marginal. Le spectateur peut alors bien rire, protégé par la fiction, de voir danser Mathieu Amalric sur du hip-hop chez Desplechin ou faire de la natation synchronisée pour pallier sa dépression chez Lellouche. Il incarne le héros aliéné s'inscrivant dans cette tendance du burlesque à mettre en scène des individus partis pour être les grands perdants de l'histoire. C'est la chance qu'offre le cinéma : le dialogue est préécrit, l'acteur récite son texte fabuleux et Amalric peut insulter Catherine Deneuve ou épiloguer sur la question de l'âme ou d'une petite culotte, cela reste relatif et appartient au monde du film. Dans la réalité, de telles scènes seraient désarmantes. Nous rions d'un tel discours parce qu'il est placé sous l'égide de l'écran. Le thème de la folie est traité sur le même registre badin qui vire brutalement au comique dans le cas de certains personnages clownesques, souvent *borderline*. Cependant l'acteur parvient à nous les rendre attachants en faisant de la folie relative de ces protagonistes, un état quotidien, ordinaire et inoffensif. À leurs propres yeux, ils se portent très bien et c'est bien le charme du fou d'ignorer son état, or ce décalage de perception sur la situation prête à rire dans la salle.

Grâce à l'acteur, mais aussi à travers la plume et la caméra des cinéastes, certaines des tirades peuvent devenir des morceaux de bravoure. Mais c'est avant tout cette dimension tout à fait captivante et littéraire bâtie sur l'héritage de cette fascination quasi universelle pour les discours des fous qui fait mouche. Regarder des personnages névrosés, débridés, alcooliques, les voir crier, s'insurger, insulter les impôts ou le corps médical est source de plaisir... Tous ces rôles interprétés par Mathieu Amalric semblent induire chez le spectateur une attirance et une connivence, celle d'installer une certaine proximité avec un homme en apparence ordinaire, vivant tant bien que mal avec ses états d'âme.

– Diane Rossi



Rowan Atkinson

Soyons honnêtes : ce pour quoi on connaît surtout Rowan Atkinson, ce pour quoi il restera avant tout dans la mémoire collective, c'est Mr. Bean, phénomène du petit écran. Si l'acteur enchaîne depuis les rôles à la télévision mais aussi au cinéma, notamment avec les différentes adaptations de *Mr. Bean* ou la série des *Johnny English*, les épisodes télévisuels des débuts demeurent sa plus grande réussite et le fondement de son jeu comique, excessif et expressif.

Héritier direct de la tradition burlesque, le Mr. Bean de Rowan Atkinson se définit avant tout par sa présence physique dans le monde : un corps maladroit, une attitude décalée et une plasticité faciale complètement délirante. On pourrait dire qu'Atkinson a poussé à l'extrême le comique de la mimique. L'idée géniale, c'est que Mr. Bean n'a a priori rien d'excentrique. Au premier abord, c'est l'employé de bureau qu'on pourrait croiser dans le métro, avec son complet râpé et son air coincé ; c'est l'Anglais qui boit le thé avec flegme et qui connaît ses bonnes manières. Seulement, il suffit que Mr. Bean commence à prendre la moindre initiative ou que son visage se mette en mouvement pour que cette image s'écroule et qu'il devienne extraordinaire, au sens littéral du mot.

Ce qui est d'autant plus drôle, c'est que Mr. Bean s'applique à « faire comme tout le monde » avec le plus grand sérieux : ses aventures ont lieu dans un quotidien parfaitement quelconque, prenant la forme d'excursions à la buanderie, à la bibliothèque, à la piscine municipale, au minigolf, en vacances ou dans son propre appartement. En cela, il évoque deux attitudes : celle de l'extraterrestre qui tente de passer inaperçu (mais dont l'altérité est trahie par sa mécompréhension des gestes les plus basiques, ou par le fait que les appareils électroniques déconcentrent à son approche) ; et celle de l'enfant de cinq ans qui essaie de faire « comme les grands ».

En digne successeur de Laurel et Hardy dans ce jeu infantile greffé sur un corps d'homme mûr, Rowan Atkinson fait rire les enfants parce qu'il désacralise l'âge adulte, il fait rire les adultes parce qu'il révèle leurs efforts sisyphéens pour assumer leur rôle d'« être adulte », et il fait rire les deux parce qu'il renvoie quoi qu'il en soit un miroir déformant. Tout est dans sa façon d'exacerber certains traits qui appartiennent à un monde ou à l'autre, caricaturant l'un et l'autre : tirer la langue quand on se concentre ou cacher ostensiblement sa copie alors qu'on lorgne celle du voisin, prendre un air composé d'auto-satisfaction ou de supériorité mal placée, être excessivement pudique au point de devenir involontairement exhibitionniste, être gêné par tout ce qui n'est pas « correct » tout en étant systématiquement « incorrect », et ainsi de suite.

Mr. Bean oscille entre la sidération terrifiée et l'indifférence blasée devant les catastrophes inhérentes à sa présence dans le monde. Tout en étant hilarante, cette inadéquation profonde s'accompagne d'une touche indéfinissable de tristesse : celle que l'on ressent tous secrètement lorsqu'une barrière ou un robinet automatiques refusent de prendre acte de notre existence.

– Apolline Caron-Ottavi



Roberto Benigni

Il est impressionnant que Roberto Benigni, ce fameux rêveur décoiffé, ait pu résister à l'épreuve du temps au point de demeurer, malgré tant d'années d'absence de l'écran, l'acteur italien de loin le plus connu et le plus apprécié dans le monde. Cette qualité impérissable est sans doute liée, au-delà de sa riche filmographie, à sa faculté de transformer toute intervention publique en une scène fulgurante de sincérité et d'irrévérence ; que ce soit aux Oscars en 1999, à l'Université de Toronto en 2015, ou à travers une multitude de rôles cultes (*Johnny Stecchino*, 1991 ; *Le monstre*, 1994), Benigni a toujours réussi à cultiver sa personnalité comique débordante pour surprendre et galvaniser l'attention.

Puisant aux nobles sources de la comédie populaire italienne, il évoque à la fois un artiste de rue possédé d'une folie improvisatrice, et un poète rebelle qui raille systématiquement par son esprit anarchique toute forme d'autorité. Son indépendance ne se traduit pas en une haine des institutions, mais plutôt en un optimiste irrépressible, y compris dans des contextes sévères comme la prison de *Down by Law* (Jim Jarmusch, 1986), ou le camp

de concentration de *La vie est belle* (1998). Lorsqu'il s'embrase de sa joie de vivre caractéristique, il exprime ses sentiments à la manière naturelle et majestueuse d'une éruption volcanique, libérant un flot de gestes et de mots farfelus qui semblent, du simple fait de leur exubérance, pouvoir traverser l'espace et refaçonner la réalité. Benigni porte visiblement en soi ce vers de Dante qu'il a si souvent cité : « L'amour qui meut le soleil et les autres étoiles. »

C'est Federico Fellini qui a le mieux saisi la dimension fantastique de l'acteur toscan en lui confiant, dans son dernier film (*La voix de la lune*, 1990), le rôle du mélancolique Ivo Salvini, capable de communiquer avec la Lune. Le cadre du réalisme magique permet à Benigni de méditer sur son personnage type : le vagabond indiscret qui ne se trouble pas d'être partout étranger, en Amérique chez Jarmusch comme dans la campagne émilienne chez Fellini, se sentant entièrement à l'aise dans un monde que lui seul peut percevoir et extérioriser. À l'opposé des figures dépressives qu'il peut rappeler par son apparence, Benigni ne subit pas son imaginaire, mais s'y épanouit, manifestant une confiance en soi qui s'articule sans aucune limite.

C'est d'ailleurs aussi dans *La voix de la lune* que l'on entend, peut-être pour la première fois, Benigni appelé par son surnom d'enfance : Pinocchio. Invoquée de manière directe ou inconsciente, la légendaire marionnette de bois deviendra dans la carrière de l'acteur un idéal inatteignable de vivacité et d'innocence féeriques. Dix-sept ans après l'échec critique de sa version du conte de Carlo Collodi (*Pinocchio*, 2002), il interprétera pour Matteo Garrone (*Pinocchio*, 2019) le rôle de Gepetto, trouvant finalement dans la figure du père l'expression profonde de sa pulsion créatrice.

– Elijah Baron



Laure Calamy

Elle a le rire fort et franc qui s'étire en cascades dans un mélange de séduction et de timidité. Elle a l'audace coquine chevillée au coin des yeux, la réaction épidermique. Le nez légèrement retroussé, elle pétille comme une bouteille de soda que l'on décapsule. De quoi faire mentir Arletty tant elle a une « gueule d'atmosphère ». Avec son visage mobile et son corps avenant, elle pourrait être la Betty Boop du cinéma français. Et sans doute n'est-ce pas un hasard si on a comparé son énergie à celle des dessins de Reiser car, chez elle, l'explosion n'est jamais loin, généreuse et imprévisible, livrant passage sans retenue aux excès des personnages qu'elle incarne à l'écran entre burlesque, pathétique et tragique. Passant de la comédie au drame, Laure Calamy est multiple, elle est l'électron libre qui se nourrit de ses vertiges. Dans la grande famille théâtrale dont elle est issue, Olivier Py la voit entre Feydeau et Andromaque. Révélée au cinéma en 2009 par Bruno Podalydès dans *Bancs publics (Versailles Rive droite)*, elle a promené depuis sa silhouette gironde dans nombre de comédies populaires et films indépendants (le beau et méconnu *Un monde sans femmes* de Guillaume

Brac, *Ava* de Léa Missius, *Sybil* de Justine Triet, *Mademoiselle de Jonquières* de Emmanuel Mouret), avant de s'imposer avec force dans la série *Dix pour cent* (2015) et de briller de mille feux dans *Antoinette dans les Cévennes* (Caroline Vignal, 2019) qui a vu récemment sa consécration aux Césars. Débordant, son talent se mesure aux sentiers accidentés du désir qu'elle arpente toujours avec aplomb. À preuve, même les ânes tombent sous son charme, les oreilles à l'affût de ses confidences drolatiques.

Qu'elle joue les institutrices sémillantes convertie en randonneuse aguerrie (*Antoinette...*) ou les metteuses en scène possessives (*Garçon chiffon* de Nicolas Maury), Laure Calamy est un corps sexué en mouvement, assailli d'émotions dont elle ne jauge pas toujours l'amplitude. Pour elle, il faut que le corps soit « un champ de bataille ». « Je secoue la carcasse, dit-elle, pour qu'elle se déploie, qu'elle soit amoral, impolie, que quelque chose advienne comme chez les derviches tourneurs » (*Affaires culturelles*, Arnaud Lapointe. France Culture, septembre 2020). Oui, Laure Calamy est un derviche tourneur qui a la transe facile. Elle est la passeuse exubérante de nos inconscients en surchauffe, tout comme la midinette aguicheuse et amoureuse qui croit encore au prince charmant. Constamment sur la brèche, elle propose par son jeu éclaté des trajets singuliers, elle s'affranchit des limites en défrichant avec appétence le territoire de nos affects, redonnant constamment du sens à sa présence dans sa quête de vérité humaine. Pour sûr, Laure Calamy est une effeuilleuse de l'âme. Car, comme disait Giacometti qu'elle se plaît à citer, « la réalité est continuellement derrière les rideaux qu'on arrache ».

– Gérard Grugeau



Jackie Chan

Le cinéma de Hong Kong s'est toujours développé à la faveur de deux pôles, deux genres extrêmement malléables au sein d'une cinématographie populaire majeure, et ce jusqu'à son retour dans le giron chinois à la fin des années 1990. Avant cet étouffement programmé dominait depuis toujours un cinéma d'action de tradition martiale, fluctuant au gré des tendances artistiques et, thématiquement, des crises sociales ou politiques régionales; régnait aussi un courant local voué à la comédie reposant sur le comique de situation, l'absurde, le non-sens et les jeux de dialecte. Si ces comédies ont été longtemps jugées non exportables vers d'autres cultures, Jackie Chan (Cheng Long) réussit à changer la donne vers la fin des années 1970. Ancrée dans un cinéma martial qui voyait alors en lui le digne successeur de Bruce Lee, sa carrière débute avec une série de films de kung-fu génériques qui positionnent toutefois rapidement la future vedette du côté de personnages différents, en tons et en formes. Vengeurs et masochistes certes, mais aussi espiègles et juvéniles, gaffeurs et follement (voir dangereusement) élastiques. Une vague de fraîcheur au cœur d'un cinéma d'action devenu trop sérieux pour son époque. De cette période, *Le maître chinois* (1978), *La hyène intrépide* (1979) et *La danse du Lion* (1980) restent parmi les films plus célèbres.

Il faut cependant attendre les années 1980 pour que Chan développe sa propre image. Il va alors contrôler ses films, les produire, les monter, les chorégraphier et surtout les réaliser. Il s'entoure d'une « famille cinéma » d'acteurs, d'actrices, de techniciens et de cascadeurs réunis, film après film, pour repousser les limites d'un divertissement euphorisant, toujours artisanal mais sincère et généreux. Un cinéma où rires et action sont d'indissociables souffles vitaux. Concrètement, le rire va prendre racine dans l'action (cascades sans triche, combats à mains nues) et l'aventure (souvent Indiana Jones et James Bond en une même *persona*). Il s'inspire des comédies musicales américaines classiques et reprend là où Buster Keaton s'est arrêté. À ce dernier, il rend d'ailleurs de magnifiques hommages dans ses deux *Marin des mers de Chine* (1983/1987). Il crée un nouvel art de la performance, cherchant le danger devant la caméra pour faire rire le public face à l'écran. Il chorégraphie d'impossibles interactions entre un corps en mouvement et moult objets anodins. Sauter une clôture, se lancer un chewing-gum dans la bouche, mettre un chapeau : la plus banale des actions devient drôlement acrobatique, au même titre que de tomber du haut d'une falaise dans une boule de plastique ou d'une mezzanine sur une table en bois.

Si quasiment tous les enfants du monde ont grandi dans les années 1980 avec Jackie Chan, il est assurément temps pour de nouvelles générations de revisiter ses classiques hongkongais : ses *Soif de justice* (1984), *Flic de Hong Kong* (1985), *Police Story 1 et 2* (1985 et 1988), *Mister Dynamite* (1986), *Opération Condor* (1991) et *Combats de maître* (1994). Ou le sublime et capraesque *Big Brother* (1989, alias *Mr. Canton and Lady Rose*), encore trop méconnu. Pour qui chercherait la preuve que le divertissement humoristique populaire peut tenir du grand art...

– Julien Fonfrède



Michaela Coel

Michaela Coel. Ce nom est arrivé sur toutes les lèvres en 2020 grâce à la popularité de la série HBO *I May Destroy You*, classée dans de nombreux palmarès comme l'une des meilleures œuvres télévisuelles de l'année. Dans cette série de douze épisodes, Michaela Coel traite avec aplomb du thème du consentement sexuel, elle explore les tabous liés à la culture du viol et montre que la temporalité de l'expérience traumatique sexuelle est erratique, impossible à résumer pour autrui. L'écriture attentive de Michaela Coel aborde ces sujets avec une noblesse rare, mais elle s'actualise également dans la performance d'actrice de Coel, qui laisse saillir de son jeu – grâce au personnage principal d'Arabella – des percées d'humour noir et des décalages grinçants. Ces éclats bien dosés rappellent que Michaela Coel n'est pas seulement une scénariste hors pair, mais aussi une comédienne qui possède un talent avéré pour le changement de registre et la fluidité des tonalités narratives. Coel dépeint les complexités du racisme systémique, les privilèges sociaux, les problèmes de classes sociales, mais elle sait aussi filmer son visage dans le rapport qu'il entretient avec «l'inusité», avec ce qui déborde du cadre attendu (pensons à cette magnifique scène de

«period sex» entre Biagio et Arabella). C'est d'ailleurs lorsqu'il est question de «premières fois» que Coel réussit à créer des moments de télévision purement loufoques, et cette spécificité se laisse bien sentir dans sa première série *Chewing Gum*, adaptée de la pièce de théâtre «Chewing Gum Dreams». Dans cette sitcom, Coel joue Tracey Gordon, une jeune épicrière de 24 ans qui voue un culte à Beyoncé et vit dans les banlieues de Tower Hamlets. Or Tracey a un problème : elle est vierge, obsédée par le sexe et issue d'une famille extrêmement religieuse ! Coel travaille cette obsession libidinale par des adresses à la caméra, expliquant au spectateur sa quête désespérée d'orgasmes et les multiples cocasseries qui lui arrivent. Le procédé pourrait sembler ringard et pourtant, il n'en est rien, Coel jouant Tracey comme une grande maladroite consciente de sa naïveté, mais incapable de la dépasser. La bonté de Michaela Coel se transpose dans le visage lumineux de Tracey, ses immenses sourires défiant les catastrophes à venir et l'adversité du monde. Le contraste entre les longues nattes enfantines, les habits propres de Tracey et sa langue étonnamment déliée – de même que ses pulsions «pas très catholiques» sont aussi ce qui provoque le rire. L'actrice incarne un optimisme débordant non pas caricaturalement mais avec une grandiloquence délurée et un amusement qui devient contagieux. Tracey est tout le temps «trop», ses gestes sont mal contrôlés, ses plans échouent, mais qu'importe. Cette légitimation de l'expression vive chez Coel se déploie dans sa portée humoristique mais aussi dans cette façon de veiller au décloisonnement des représentations des personnes noires et de couleur à l'écran. Michaela Coel incarne ses personnages féminins avec densité, dévouement, et c'est à partir de cette légitimation d'une vivacité sans concession que la création et l'humour peuvent opérer, dans un fin mélange entre subversion et discernement.

– Alice Michaud-Lapointe



Rossy de Palma

Rosa Echave, actrice espagnole, dite Rossy de Palma, cultive depuis son premier rôle au cinéma (*La loi du désir*, 1987), un style de performance comique pour le moins excentrique. Très *camp*, mais modeste ; reconnue pour son autodérision, mais aussi naturelle, voire naïve, sa démarche semble toujours empreinte de paradoxes.

C'est ainsi que Rossy de Palma, malgré la grandeur de sa personnalité, est surtout célèbre pour ses rôles secondaires. Son personnage de Marisa dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988) de Pedro Almodóvar, rôle de soutien où elle incarne la copine d'Antonio Banderas, représente justement tout le charme comique de l'actrice. Bien qu'elle passe presque l'entièreté du film endormie, après avoir bu, malgré elle, un verre de gaspacho bourré de somnifères, elle détonne et fait rire, grâce à sa gestuelle étonnamment douce et extravagante à la fois.

L'actrice a d'ailleurs elle-même suggéré à Almodóvar d'ajouter une scène de rêve érotique (devenue célèbre) pour Marisa, parce qu'elle s'ennuyait sur le plateau à devoir rester immobile ; comme quoi de Palma l'actrice est peut-être tout aussi excentrique que ses personnages.

C'est en effet son excentricité, manifestement *camp*, qui fait sa réputation. Dans *Notes on Camp* (1964), Susan Sontag décrit le *camp* comme une sensibilité esthétique queer (mais pas seulement) qui « convertit le sérieux en frivole », qui témoigne d'une vision du monde où l'existence devient performance. Tous les faits et gestes de Rossy de Palma sont *camp*, qu'on pense à son style vestimentaire coloré, son visage singulièrement comique, ou ses formules poétiques ; elle qui lance souvent des anecdotes, comme des proverbes, en entrevues.

Pas étonnant qu'elle ait été repérée très tôt par Almodóvar lorsqu'elle jouait dans le groupe pop *Peor Imposible*, ou qu'elle soit devenue une fidèle collaboratrice de Jean-Paul Gaultier, ayant toujours été proche du milieu de la haute couture, apparaissant dans le clip de *Too Funky* de George Michael, dont la direction artistique fut assurée par Thierry Mugler. On comprend aussi comment, parallèlement, elle est devenue une égérie queer en Espagne.

Une part importante du comique de l'actrice réside aussi dans son sens de l'autodérision. Elle aime rire de son physique avec nous, qualifiant son nez proéminent de « cubiste », cultivant soigneusement son image en tant qu'œuvre d'art. Paradoxalement, elle le fait toujours avec une élégance naïve, comme si son personnage s'était construit malgré elle. De Palma se fait aussi très discrète dans les médias, et affirme fièrement ne jamais avoir cherché la célébrité, de quoi rappeler les propos de Sontag qui soutient que le *camp* qui s'assume en tant que tel ou qui cherche à l'être est souvent moins satisfaisant.

Ultime paradoxe : de Palma prétend qu'elle doit surtout son succès à sa voix, plutôt qu'à sa gestuelle... Quoi qu'il en soit, force est de constater que ça fonctionne, parce qu'avec plus de 50 films à son actif, la *chica* d'Almodóvar ne cesse de faire rire.

– Olivier Du Ruisseau



Anne Dorval

Pour les Québécois de la génération X, Anne Dorval est l'intense Lola Corbeil du téléroman *Chambres en ville* (TVA, 1989-1996). Pour les millénariaux, elle est Crikette Rockwell, femme de médecin et « businesswoman » du feuilleton parodique *Le cœur a ses raisons* (TVA, 2005-2007). Partout autour du monde, elle est la figure de proue des films de Xavier Dolan tels que *J'ai tué ma mère* (2009) et *Mommy* (2014). Que ce soit au petit ou au grand écran, dans une comédie ou un drame, Anne Dorval excelle à tous les niveaux avec une aisance et une virtuosité déconcertantes. Sa présence commande notre attention dès son apparition et il est impossible de ne pas être captivé par son jeu d'actrice au registre visiblement sans limites. Qu'il s'agisse de faire rire le public québécois dans la sitcom *Les bobos* (Télé-Québec, 2012-2013), de le divertir dans le *Bye bye* de fin d'année, de l'émouvoir au théâtre dans des pièces telles que *l'Électre* de Sophocle ou de donner vie au poisson Doris dans le film d'animation *Trouver Nemo* (Andrew Stanton, 2003), Anne Dorval peut absolument tout faire sans jamais perdre une once de crédibilité, et c'est justement ce qui lui donne une place

si spéciale dans le paysage artistique québécois. Elle se glisse dans la peau de ses personnages avec justesse, peu importe leur provenance, leur classe sociale ou leur accent, et cela renforce le niveau de chaque projet dans lequel elle est impliquée.

Elle excelle particulièrement dans le registre comique. Son talent de comédienne rayonne autant dans des comédies plus standards comme *Les parents* (ICI Radio-Canada Télé, 2008-2016), où l'humour provient de situations familiales ou amoureuses cocasses, que dans les comédies parodiques de Marc Brunet où l'exagération est de mise sur tous les plans pour créer le rire. L'un de ses récents projets, l'adaptation française de la série britannique *Fleabag* (BBC Three, 2016-2019) nommée *Mouche* (Canal +, 2019-présent), présente également une autre facette de son jeu : un humour pince-sans-rire qui avait rarement été exploité dans sa carrière. Sa capacité à jouer dans des œuvres aussi variées est par ailleurs ce qui fait d'elle une personnalité artistique si puissante et attachante : les gens se sentent proches d'elle, car ils peuvent se reconnaître dans les différentes facettes de ses personnages. Ce n'est pas pour rien que le fameux *Hollywood Reporter* a qualifié sa performance dans *Mommy* de « force de la nature ». Anne Dorval est une force de la nature dans le paysage culturel québécois. Pour le public, voir Dorval à l'écran est un gage de qualité, peu importe ce que réserve sa prestation ; c'est précisément ce talent de caméléon, cette présence à la fois familière et surprenante, qui permet à la comédienne de toucher autant le cœur des gens et de rayonner dans toutes les formes artistiques qu'elle aborde, peu importe le registre, et ce tant au Québec qu'à l'international.

– Frédérique Khazoom



Jean Dujardin

Si le corps comique s'épanouit dans le décalage, la déformation, le détail atypique par où le rire peut s'insinuer, Jean Dujardin n'a pas le physique attendu d'un acteur de comédie. Sa silhouette élancée et son sourire séducteur le destinaient plutôt à des rôles de jeune premier. Dans un premier temps, l'acteur comique tente de neutraliser le potentiel anesthésiant de ce corps adulte en prenant des poses d'ado attardé, couronné d'une chevelure filasse du plus « charmant » effet (*Brice de Nice*). Dans *Un gars, une fille*, c'est moins la posture corporelle que le caractère du personnage qui témoigne, épisodiquement, d'une régression de l'adulte vers une (post-) adolescence pourvoyeuse d'éclats de rire. OSS 117 fusionne parfaitement les deux facettes de ce corps comique : la séduction féline du *French lover* et la maladresse de l'ado trop vite grandi. Cependant, par rapport à *Brice de Nice*, on note un resserrement du jeu comique sur l'espace du visage. Son extrême mobilité (dont il jouait déjà dans *Brice de Nice*, dans la scène du bec-de-lièvre) devient la matrice du comique, appuyée par un jeu de sourcils irrésistible : en une fraction de seconde, le sourire carnassier peut se transformer

en une moue décontenancée, celle de l'enfant pris en faute. Les deux OSS 117 travaillent sur ce rapport au corps à la fois exhibitionniste et autodérisoire, accentué dans le second volet *Rio ne répond plus* (par exemple lors la scène de partouze hippie sur la plage, ou lors de la « course » en blouse d'hôpital, qui ne dissimule rien du fessier de notre héros) : tout se passe comme si le corps adulte, séducteur, devait être « cassé » (terme cher à Brice de Nice) pour accéder au rire.

On aura compris que le potentiel comique de Dujardin passe par le corps, bien davantage que par le verbe (ou alors, l'humour verbal, involontaire, se retourne contre lui-même, dans un souci de parodie). Ce triomphe du corps sur le verbe est exploité à fond dans *The Artist*, film muet qui laisse le champ libre à la gestuelle et aux expressions faciales, celles où Dujardin excelle. Ayant enfin acquis la reconnaissance qu'il mérite, l'acteur comique poursuit sa mue après ce film. Il joue dans des comédies moins systématiques, plus grinçantes (*Le bruit des glaçons*), il laisse son corps s'épaissir, ses poils grisonner : Dujardin n'a plus besoin d'imposer sa présence comique, l'imaginaire du cinéphile pallie les pirouettes d'antan. *Le daim*, de Quentin Dupieux, marque l'aboutissement de cette trajectoire où le comique ne naît plus d'un surjeu corporel, mais plutôt de cet aplomb sérieux avec lequel Dujardin incarne un homme obsédé par les vêtements en daim. Le rire naît d'abord de cette surimpression d'un Dujardin parodique, que le spectateur s'attend à voir surgir en tout temps, et d'un Dujardin tout en retenue, qui prend le contrepied de nos attentes. De la comédie au drame, de l'adolescence à l'âge adulte enfin assumé, il n'y a qu'un pas, franchi sous les yeux de spectateurs impatients de découvrir la suite...

– Cédric Laval



Albert Dupontel

Pour décrire les films qu'il a réalisés, il préfère l'expression de « drames rigolos » au terme de comédie. Acteur de tous ses films, Albert Dupontel lui-même est à l'image de cet entre-deux qu'il cultive avec talent. Un homme qui a troqué un nom anonyme pour un pseudonyme d'artiste qui l'est tout autant, un acteur aussi à l'aise dans le tragique que dans le comique, un cinéaste qui joue la carte de la férocité pour nous parler d'amour.

Cet air d'en avoir deux, c'est aussi sa carte physique : un visage de la banalité toujours prêt à basculer dans la folie, une silhouette de monsieur tout le monde qui ne ressemble à personne d'autre, un corps athlétique capable de passer pour celui d'un misérable... et puis un sourire qui se rapproche de quelque chose comme montrer les dents. Parce que Dupontel, c'est aussi l'art de la grimace : une expressivité malléable et ambiguë, qui lui permet d'exacerber la vie en la transformant en farce et de faire implorer le réel en révélant sa part d'absurdité.

Comme beaucoup d'acteurs ayant commencé leur carrière comme humoristes sur les planches (son sketch *Rambo* est notamment resté dans les

mémoires), Dupontel n'a pas peur du jeu outrancier et la transformation est au cœur même de son travail. Dans son propre cinéma, il a évolué du marginal extrême (*Bernie*) à l'homme normal qui déraile (*Adieu les cons*), en passant par le clochard qui se glisse dans la peau d'un flic (*Enfermés dehors*) ou par le criminel confronté à la normalité familiale (*Le vilain ou 9 mois ferme*).

C'est ce jeu au bord du précipice, cette capacité à basculer dans un même rôle que certains cinéastes ont d'ailleurs su convoquer chez l'acteur. Pensons à sa performance en tant que représentant commercial qui pète les plombs pour devenir punk dans *Le grand soir* de Kervern et Delépine ou encore à son interprétation du cancer dans *Le bruit des glaçons* de Bertrand Blier : l'air un peu gnomique du bonhomme, qui se présente à Jean Dujardin comme étant son cancer, est d'un comique grinçant jusqu'à ce qu'en un instant – le temps d'un regard qui s'assombrit et d'un sourire cruel, sur la phrase « c'est mon boulot » – il devienne carrément terrifiant et indéniablement sérieux.

Dupontel aurait presque quelque chose d'un Peter Sellers à la française si ce n'est que ses métamorphoses se jouent dans l'infra-mince : il peut jouer les dingues ou les intellos, les présidents ou les prolos, mais quelque part il reste toujours lui-même. C'est l'individu par excellence, qui arbore la même humanité en jouant les facettes les plus contrastées de la société (à tel point que l'actuel premier ministre français est condamné à lui ressembler). Son fil d'Ariane est peut-être d'ailleurs sa diction particulière, modulée selon les rôles mais souvent reconnaissable : une gouaille enrouée, un débit nerveux, un bégaiement en embuscade et une façon de faire se bousculer les phrases qui trahissent un profond décalage au monde, moteur comique et empathique par excellence.

– Apolline Caron-Ottavi



Will Ferrell

Il n'y a rien de remarquable dans le corps de Will Ferrell. Il n'est ni gros, ni grand et costaud, ni petit et mince. Il n'a pas de nez distinctif ou de menton exagéré. On croirait voir un papa parmi d'autres venu chercher son enfant à l'école. Ce qu'on filme d'abord chez lui, c'est un corps banal qu'il met avec zèle au service des plus incroyables métiers. Sa devise devrait être : je n'ai jamais la gueule de l'emploi mais cet emploi, je le décroche quand même, et j'en fais ma ligne de conduite.

Ses meilleurs personnages sont des monomaniaques, des obstinés finis, travaillés par une idée fixe : gagner une course, être un lutin, agir comme un enfant. À première vue, son corps ne s'accommode jamais de cette obsession, c'est-à-dire qu'il ne semble pas en mesure de la supporter physiquement : tout ce que fait Brennan Huff (*Step Brothers*) est trop puéril pour la morphologie d'un homme dans la quarantaine. Notre rire est suscité par la volonté de ce corps mal ajusté de réaliser ce qu'il considère comme sa vocation fondamentale, qu'importe le résultat de ce geste, qu'il se solde par un échec retentissant ou une réussite inattendue. Exemple : Ron Burgundy (*Anchorman*), meilleur chef

d'antenne de San Diego et séducteur réputé, annonce à une femme dont il s'est épris être un maître de la flûte de jazz. Il semble improbable que cet individu à l'apparence machiste, hirsute et grossière sache jouer d'un instrument aussi raffiné, mais l'homme extrait la chose de sa manche et démontre sa virtuosité. Puisque le corps de Will Ferrell n'annonce rien, tout en étant possédé par de folles lubies, il ne crée aucun horizon d'attente chez le spectateur. Le personnage peut paraître ridicule (en lutin par exemple) ou sublime (en improvisant un concert), mais il n'est jamais ordinaire.

Quand s'imaginant paralysé, Ricky Bobby (*Talladega Nights*) perd sa première course, c'est d'abord avec son corps qu'il croit avoir un problème. Will Ferrell doit se détacher, souvent malgré lui, des obsessions qu'il se croit tenu d'exécuter. Contraint à l'inertie, son corps doit se résigner à la fatalité d'être un individu moyen. Ce que demandent à Brennan Huff ses parents ou ce que la société exige de Buddy (*Elf*), c'est de mettre au diapason ses mots, ses gestes et ses habitudes avec sa physiologie, de se départir des obsessions qui prennent en otage son corps. En découle une individualité stérile, car si ces idées maniaques comportent leur lot de problèmes (masculinité toxique, misogynie, individualisme), elles permettent aussi l'expression du génial. Ricky Bobby l'arrogant rebute par son attitude, mais le Ricky Bobby tout en humilité ne produit plus rien sur les circuits de course automobiles. Le miracle que doit opérer Will Ferrell est d'extraire la forme du fond, c'est-à-dire abandonner ses idées délétères et régressives sans compromettre les moments de grâce que son corps génère sous leurs influences : Ricky Bobby finit par retrouver son amour de la vitesse sans son dédain de l'esprit sportif. De rôle en rôle, Will Ferrell est condamné à se réconcilier, mais jamais avec la vie ordinaire qu'annonce son corps.

– Antoine Achard



Hannah Gadsby

Personnalité la plus connue originaire de la Tasmanie, Hannah Gadsby roule sa bosse en humour depuis 2006. Active essentiellement en Australie, elle connaît une première percée internationale en interprétant son alter ego fictionnel dans la série *Please Like Me*, dont elle a coécrit une vingtaine d'épisodes avec Josh Thomas. Son personnage est stoïque et monotone. Le comique provient surtout de la dichotomie entre son attitude et la gravité de sa situation : Hannah est dépressive et a des idées suicidaires. Pour la création de ce personnage, Gadsby a puisé dans son expérience personnelle. Sa carrière explose au moment où elle annonce qu'elle quitte la comédie dans son douzième stand-up *Nanette*. Ce spectacle solo capté à l'Opéra de Sydney est diffusé par Netflix en 2018 et lui vaut les plus grands prix en humour. L'autodépréciation au sujet de son homosexualité, son apparence masculine et son corps corpulent sont au cœur de ses prestations sur scène. Comme elle le dis-sèque cruellement dans *Nanette*, Gadsby a toujours provoqué de l'inconfort : « *I am the tension* ». L'humour lui permet de dissoudre cette tension qu'elle provoque en société. Grâce à lui, elle nous désarme dès les premières minutes de *Nanette*, même

si le malaise est palpable, en jouant de sa voix ou de ses tics nerveux. Cette nervosité est rapidement transférée sur les spectateurs. *Nanette*, c'est le retour du balancier d'une vie entière : « *I am incorrectly female. I am incorrect and that is a punishable offense. And this tension, it's yours. I am not helping you anymore* ». La performance est révolutionnaire parce que son autrice utilise ses traumatismes – insultes, attaques et viols – pour créer cet énorme malaise dans le public en lui refusant toute catharsis : la comédienne est sur scène, elle est en contrôle de son histoire et elle refuse la responsabilité des inconforts que la société lui fait porter depuis toujours. Pour la première fois, Hannah Gadsby prend la parole pour exister, et non pour demander l'autorisation d'exister.

Depuis la dernière représentation de *Nanette* en juillet 2018 à Montréal, Gadsby s'est transformée. Son corps s'est libéré de ce poids qu'une personne marginalisée porte en permanence. Elle est passée d'une présence fixe, nerveuse derrière un pied de microphone à une présence vivante avec une profusion de mouvements, de gestes, de mimiques faciales et de déplacements, micro en main, qui nourrit son humour. Hannah Gadsby s'est transformée entre *Nanette* et *Douglas* (son 13^e spectacle, 2020), et tire profit de son expressivité corporelle. Son corps existe maintenant, et elle ne s'en excuse plus.

L'intelligence de son humour réside dans ses observations souvent hors du commun, directement reliées à son autisme qu'elle aborde ouvertement dans *Douglas*. L'humoriste y révèle les mécanismes du stand-up comique pour en faire une critique sévère. Gadsby réserve le même sort aux corps, surtout ceux représentés par les grands maîtres de l'art. Elle questionne la norme pour nous faire comprendre que la différence est le plus grand des professeurs.

– Marc-Antoine Lévesque



Ricky Gervais

Il a réinventé la dérision, transcendé l'ironie et donné un corps au sarcasme. Même l'accent britannique, qui résonne avec la longue tradition de l'humour anglais, semble renouer grâce à lui avec tout son potentiel comique. Depuis ses débuts comme stand-up jusqu'à sa dernière série, *After Life*, en passant par le *running gag* de ses interventions comme maître de cérémonie aux Golden Globes, Ricky Gervais a su créer une *persona* que l'on retrouve toujours avec délectation, peu importe le rôle qu'il endosse : une incarnation de la médiocrité qui accable la plupart des mortels, doublée d'un caractère passif agressif envers le monde qui sert de bouclier contre la dépression face à soi-même. Bref, si l'on ajoute à cela que son talent comique s'ancre dans des situations terre à terre que l'on reconnaît tous : comment ne pas aimer Ricky Gervais, aussi détestable essaye-t-il d'être ?

Dans les deux séries qui l'ont rendu célèbre, *The Office* et *Extras*, Gervais met en abîme le jeu d'acteur en faisant de la vie une scène de théâtre grotesque. Dans *The Office*, dont la mise en scène singe d'ailleurs la télé-réalité avec ses confidences face caméra, il s'agit du jeu social prenant place dans un bureau quelconque, avec Gervais en collègue

lourdingue en représentation constante (de sa prétendue expérience, de son pouvoir, de son machisme, de son humour douteux). Dans *Extras*, le jeu est dédoublé de façon encore plus évidente, puisque la série relate le quotidien de figurants sur les plateaux de tournage ; au « non-jeu » filmique auquel sont condamnés les *extras* s'oppose donc le jeu de séduction permanent auquel chacun s'adonne pour décrocher un vrai rôle. Ricky Gervais a mis là en place son terrain de jeu : des personnages de ratés auxquels il prête fièrement son embonpoint.

Puis, dans le film qu'il a coréalisé en 2009, *The Invention of Lying*, son jeu comique repose sur la « découverte » du mensonge par son personnage, dans un monde fictif où personne n'en est capable. Il passe ainsi de l'échec au succès grâce à ce nouvel état d'éveil malicieux, propice au jeu de prédilection de l'acteur, quelque part entre la fourberie pince-sans-rire et la consternation envers ses congénères. C'est d'ailleurs un plaisir de le voir partager l'écran avec Louis CK, qui est en quelque sorte son alter ego *loser* américain (Gervais apparaît aussi dans la série de celui-ci, *Louie*), mais en moins acerbe et plus apathique – contraste dont les deux comparses jouent ici à fond. *The Invention of Lying* pose à bien des égards les bases de ce qui est accompli dans *After Life* : transformer la négativité en tendresse. À l'image du mensonge, qui devient dans son film source d'empathie, tout le travail de Ricky Gervais dans *After Life* est de métamorphoser un personnage qui carbure au cynisme en humaniste au grand cœur. Le secret de l'acteur réside peut-être dans son sourire si particulier : à la ville, dans ses interventions publiques, celui-ci se transforme en un rire hilare particulièrement contagieux ; à l'écran, il est double : souvent caustique, crispé, atterré, reflétant le jeu hypocrite qui alimente les relations humaines, mais capable de devenir, en un instant, un vrai sourire, de sincérité et de bonté.

– Apolline Caron-Ottavi



Greta Gerwig

Il y a dix ans, on la découvrait dans *Greenberg* (Noah Baumbach, 2010). Depuis, elle nous a fait rire et pleurer avec une aisance déconcertante de naturel dans près d'une vingtaine de films.

De *Frances Ha* à *Mistress America*, l'actrice – et scénariste – invente une nouvelle façon de « crever l'écran ». Avec son sourire contagieux et sa maladresse, Gerwig incarne une mini-révolution dans le métier d'actrice. Elle est la somme d'une diction précaire faite d'hésitations et de bégaiements, d'une présence dans l'espace et face aux autres comédiens, aléatoire et inévitable. Ses artifices ne sont plus les attributs d'un corps féminin exhibé, son corps est le véhicule moderne d'un jeu simple, conscient de son extravagance, qui mise sur l'imperfection assumée.

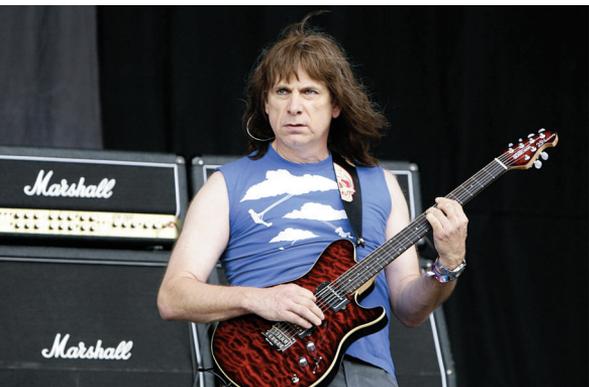
Son jeu est habité par l'énergie d'un comique tout en demi-teinte. Un équilibre fragile qu'elle maintient à merveille, vacillante et spontanée. En Brooke, Frances, ou Florence (ses personnages dans *Mistress America*, *Frances Ha*, et *Greenberg*), elle parvient à construire une allée naturelle qui mène du rire aux larmes, et vice versa. La force de Gerwig, c'est cette façon qu'elle a de faire fusionner ces deux états, de rendre triste un bonheur, drôle un échec. Elle évite la caricature par une conscience

d'elle-même qui lui permet d'échapper au sérieux. Le comique chez Gerwig est celui de l'entre-deux. C'est ce qui donne cette intelligence à son jeu. Il y a là une performance de joyeuse perdante tout autant qu'un grand recul sur l'idée de performance elle-même. En témoigne, parmi d'autres, une des séquences de *Mistress America* qui, reprenant les codes du stand-up, place l'actrice, son corps – grands bras et grandes jambes – sa voix, son sourire, sous les yeux d'un public d'individus plus désespérés et désespérants les uns que les autres : seule sur cette scène de salon aussi chic que déprimant, elle fonce vers l'échec. Mais le spectacle qu'elle en fait est tout à son honneur. Ce que le jeu de Greta Gerwig communique, c'est précisément la certitude que tout est spectacle. Si elle livre brillamment dans ses rôles une exposition du soi dans tous ses états, c'est que sous des allures de débordements chaotiques se cache une grande maîtrise. Sa joie est peut-être un leurre ménageant une place au secret et à l'intelligence, sur lesquels s'appuie son comique extravagant.

Cet étrange comique est servi par une diction au rythme particulier, fait de suspensions et de déroulements de pensée – sorte de Virginia Woolf marmonnante –, adjointe à un corps souvent en mouvement : dansant (*Frances Ha*), à la démarche saccadée et un peu gauche (on pense à la scène de la descente des marches dans *Mistress America* – sourire), gesticulant. On rit de ses excès, on pleure de ses mêmes excès.

Greta Gerwig est à l'écran un caractère unique aux multiples facettes, toutes reliées par le plaisir du jeu de celle qui expose le canevas secret des relations humaines, en fait voir ses banalités en évitant l'ennui, parvient à peindre ses ambivalences anodines et perpétuelles pour donner vie à chaque histoire. À l'image de l'étiquette que Frances vient poser sur sa boîte aux lettres, les cases sont trop étroites pour cette actrice, que l'on ne peut résumer sans risquer les raccourcis.

– Prune Paycha



Christopher Guest

L'histoire du cinéma retiendra davantage la contribution de Christophe Guest en tant que réalisateur scénariste que comme comédien. Pilier du documenteur (« mockumentary »), il s'est pourtant inscrit au panthéon de l'humour grâce à son rôle iconique de Nigel Tufnel dans le non moins culte *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984) dont il a en plus cosigné le scénario. Cette déconstruction ludique de la culture rock repose sur un amour sincère de celle-ci, mais aussi sur une délicate alchimie entre la forme, la performance des acteurs et la redoutable efficacité des compositions musicales. Il faut dire que Guest avait précédemment collaboré avec *National Lampoon* en écrivant, arrangeant et performant de nombreuses parodies de pièces à succès, de Bob Dylan à James Taylor. La force du long métrage est indissociable des chansons du groupe aux riffs accrocheurs et aux paroles typiques de cette industrie glorifiant le sexe, la drogue et la démesure : des suggestives *Tonight I'm Gonna Rock You* et *Big Bottom* en passant par la progressive *Stonehenge* et la psychédélique (*Listen To The*) *Flower People*. D'ailleurs, parallèlement à la sortie du film,

Reiner, Guest, Harry Shearer et Michael McKean (les deux autres membres du groupe) repousseront les limites du marketing en diffusant sur le réseau MTV une bande annonce résumant la carrière de Spinal Tap par le biais d'une compilation sur deux « longs jeux » de leurs hits brillamment baptisée *Heavy Metal Memories*.

Cela dit, Guest tient également des rôles dans ses propres films : *Waiting for Guffman*, *Best in Show*, *A Mighty Wind* et *Mascots*. Ses personnages exposent tous à leur manière les travers et le ridicule inhérents à certaines pratiques ou sous-cultures, tout en évitant les pièges de la méchanceté et du mépris. Son jeu évoque tous ces individus qui se considèrent, consciemment ou non, comme étant des gagnants. Il révèle l'humanité de ses personnages qui aspirent à « être ». Ce faisant, Guest favorise une empathie envers ces derniers qui permet de désamorcer par le rire l'absurdité, le grotesque ou la vacuité des situations. Il parvient à se transformer à un point tel qu'il devient impossible de distinguer le vrai du faux. Le meilleur exemple est ce moment lorsque, dans *This is Spinal Tap*, il explique que son amplificateur est ouvert à 11. Donc plus fort que les autres.

Le trio Nigel Tufnel, Derek Smalls et David St. Hubbins – oublions les batteurs qui ne cessent d'exploser en concert, un clin d'œil à la place invisible que ceux-ci ont longtemps occupée dans le narratif du hard rock – n'a rien à envier face aux excès de leurs vis-à-vis parodiés que sont les Who, Black Sabbath et Led Zeppelin. Ce n'est pas pour rien que Jimmy Page mentionne dans le documentaire *It Might Get Loud* (Dabis Guggenheim, 2009) que lorsqu'il a vu le film pour la première fois, il a ri... mais aussi pleuré. Preuve ultime, si nous devons en avoir une de plus, que la comédie a des vertus cathartiques.

– Éric Falardeau



Kathryn Hahn

Dans *I Love Dick* (Amazon Studios 2016) il y a un plan dans lequel la protagoniste, Chris, sur le point de séduire l'homme qu'elle désire de manière obsessionnelle depuis longtemps, se dévisage très rapidement dans un miroir pour vérifier son aspect : son regard est chargé de gêne et de désir. Dick, de façon inattendue, l'a enfin rejointe dans la chambre d'un hôtel minable où il la surprend pendant sa toilette. En lui ouvrant la porte, stupéfaite, elle s'empresse d'ôter le patch anti-acné de son nez avant de courir vers la salle de bains. Animée d'une grande frénésie, tergiversant, sans arrêter de s'excuser, Chris se rhabille, afin de pouvoir ensuite se mettre à nu. En culottes et t-shirt brun, elle peut finalement se donner à lui, qui est assis sur un fauteuil, les jambes écartées, boudinant son chapeau de cowboy. Mais avant de compléter le mouvement dans sa direction, elle s'arrête un moment et lance un coup d'œil hors-champ, examinant son propre reflet, incertaine. Ce moment crucial qui devrait couronner la quête de toute la série se résout en un plan qui communique la maladresse et l'hésitation, celles d'une femme qui, malgré son désir, se retrouve prise dans un jeu de pouvoir écrasant. Gênées, complexées, et en même temps déterminées et sans compromis : les

femmes jouées par Kathryn Hahn à la télévision et au cinéma viennent renforcer un nouveau modèle d'humour féministe, propre à un mélange de comique et de drame typique de l'ère contemporaine. Assignée pendant longtemps à des rôles secondaires dans *Step Brothers* (McKay 2008) ou *Bad Moms* (Lucas et Moore, 2016), la comédienne brille par sa verve comique dans *Parks and Recreation* (NBC, 2009-2015) où elle interprète le rôle récurrent d'une politicienne sans scrupule. Elle joue aussi des rôles dramatiques dans les opus *indie* *Afternoon Delight* (Soloway, 2013) et *Private Life* (Jenkins, 2018) où elle consolide l'étendue de son registre, notamment en abordant la sphère d'une sexualité non conforme et les affres de la procréation assistée. C'est Joey Soloway qui lui donne l'occasion de prendre à bras-le-corps sa puissance dramatique, inséparable de son aura de femme en décalage par rapport aux standards, avec des rôles inhabituels comme le rabbin Raquel Fein dans *Transparent* (Amazon Studios, 2014-2019), à la fois guide spirituel et figure féminine en quête d'elle-même, ou de femme qui désire trop, comme dans *I Love Dick*. C'est enfin dans la récente mini-série *Mrs. Fletcher* (HBO, 2019) tournant autour de la nouvelle vie d'une mère divorcée qui découvre la porno sur Internet, qu'elle trouve le rôle nuancé d'une protagoniste qui s'éveille à la sexualité. Dans toutes ses interprétations, Kathryn Hahn est touchante, humaine, auto-ironique et elle n'hésite jamais à (nous) sortir de sa (notre) zone de confort, que ce soit par les thèmes qu'elle aborde, sa démarche, son expressivité faciale, ses répliques gênées ou pince-sans-rire. Et c'est dans cette continuité qu'elle a récemment atterri dans l'univers cinématographique Marvel avec *WandaVision* (Disney+, 2021) dans lequel elle interprète une voisine un peu trop curieuse qui se révèle être la puissante sorcière Agatha Harkness.

– Marta Boni



Isabelle Huppert

Dans une cage d'escalier étroite, Esther Lafarge (Isabelle Huppert) regarde froidement devant elle avec la moue dédaigneuse de celle qui n'a jamais fait aucun effort pour plaire. Sa poignée de main subitement tendue vers sa jeune collègue Sally (Sandrine Kiberlain) fait sursauter cette dernière, terrifiée par ce geste trop brusque accompagné d'un faux sourire qui rajoute au malaise ambiant. Cette courte scène de *Tip Top* (Serge Bozon, 2013) exprime à merveille la personnalité comique d'Isabelle Huppert. Une tension sous-jacente qui explose de façon burlesque. Un mépris des conventions sociales qui provoque rire et désarroi dans une égale mesure.

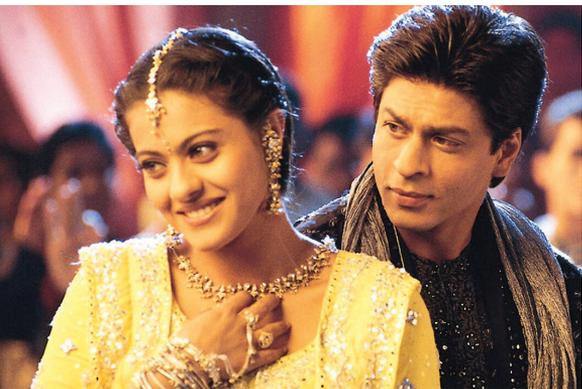
L'air de rien, cela fait déjà 40 ans, depuis son rôle d'amante joyeusement vulgaire et sans scrupule dans *Coup de torchon* (Bertrand Tavernier, 1981) que l'actrice la plus productive du cinéma français travaille régulièrement un jeu comique reconnaissable entre mille. Qu'il soit dans les premiers temps fondé sur l'expression d'un désir sexuel débordant, accompagné d'une personnalité quelque peu naïve, avant de se cristalliser par la suite autour d'un jeu tout en tension refoulée, le comique huppertien s'exprime toujours par un contraste désarmant entre des paroles tranchantes,

délivrées sous un ton froid et monocorde qui fait l'effet d'un couteau bien aiguisé, et une gestuelle qui alterne entre l'indifférence au monde et un trop-plein d'énergie difficile à appréhender.

« Tu appelles ça des petites manies, toi ? Moi j'appelle ça des insolences. » Cette déclaration de Gaby (Catherine Deneuve) à propos de sa sœur Augustine (Huppert) dans le *Huit femmes* de François Ozon (2002) résume merveilleusement bien la personnalité (in)volontairement transgressive et agressive des personnages comiques incarnés par l'actrice. Entre trouble de la personnalité et rejet volontaire de la bienséance, les multiples incarnations comiques d'Huppert ont toutes en commun de nous mettre au défi de nous identifier ou d'éprouver de l'empathie pour elles. Son regard perçant, son physique tendu, ses répliques assassines sont autant d'outils dont elle use brillamment pour instaurer l'hilarité et la crainte, si possible dans la même scène.

En quelque sorte, Isabelle Huppert effectue un détournement complet du jeu comique traditionnel. Chez elle, il n'est pas question de rire des mésaventures d'un personnage face à la normalité du monde, mais plutôt de nous rendre éberlués devant la force indestructible de femmes qui bousculent sans vergogne ces normes. Le rire que provoque Huppert est celui d'une constante surprise – teintée d'envie – devant tant d'audace, et le sentiment qu'elle agit et parle sans égard pour les autres, selon l'impulsion du moment. Ainsi, il était inévitable qu'elle finisse par incarner *Elle* chez Paul Verhoeven (2016). Un rôle taillé sur mesure qui synthétise tout son génie comique et sa capacité à passer en un clin d'œil du drame à la comédie. Et un titre qui ne pouvait être plus approprié, puisqu'il met d'emblée de l'avant cette distance inévitable qu'Huppert installe entre son personnage et nous, et ce sans parler de l'évidence absolue : ce sera toujours elle qui rira la dernière.

– Bruno Dequen



Kajol et Shahrukh Khan

À plusieurs reprises, l'actrice Kajol (jeux de regards inoubliables) et l'acteur Shahrukh Khan (jeux de sourires inimitables) ont formé un duo comique/amoureux à faire fondre n'importe quel cœur. Leur spécialité, en double : jouer la jeunesse. L'innocence, la liberté mais surtout les taquineries, les gaffes, l'embarras et les irritations qui l'accompagnent. Ils le font de façon dite peu réaliste, voire outrancière, et pourtant tellement crédible, sincère et drôle que l'exercice est toujours source de charmes et de plaisirs à fleur de peau, rappelant souvent un autre célèbre duo comique, Katharine Hepburn et Spencer Tracy. Et si la vérité d'un sourire n'était pas dans la représentation du réel, mais plutôt dans la magie des sentiments et dans la sincérité d'une performance d'acteurs fusionnels jouant les équilibristes entre rires et larmes ?

Ensemble et séparément, ils appartiennent au panthéon du cinéma indien. Ils sont vénérés comme peu à *Bollywood*. C'est ainsi qu'ils ont raflé tous les prix d'interprétation possibles en Inde, notamment des *Filmfare Awards* (six pour l'une, quinze pour l'autre), les

Oscars du pays. Vous l'avouerez, les quatre Oscars de Katharine Hepburn ou les trois de Daniel Day-Lewis, Frances McDormand ou Meryl Streep font pâles figures à côté ! Il y a d'abord eu le cultissime *Dilwale Dulhania le Jayenge* (1995) d'Aditya Chopra et ses deux étudiants qui découvrent l'amour en Suisse, au gré des taquineries et d'une cuite mémorable. L'idylle sera contrariée, dès lors que la fille devra retourner en Inde et se soumettre à un mariage arrangé par la famille. Un vaudeville à la Molière, musical et lacrymal qui, semble-t-il, joue toujours dans certains cinémas de Mumbai.

Parmi les plus célèbres films du duo, impossible aussi d'ignorer *Laisse parler ton cœur* (1998) et *La famille indienne* (2001) de Karan Johar, deux des plus gros succès commerciaux du cinéma indien. L'un sur l'amitié entre deux collégiens qui réaliseront longtemps après (juste avant qu'il ne soit trop tard) qu'elle cachait un amour plus fort que tout. L'autre sur le rejet d'un fils par son père, lorsqu'il choisit d'aimer une autre que celle qui lui est promise (et pire encore, d'une autre caste). Des histoires tristes, mais qui comprennent toujours au moins une heure (sur trois heures trente) de comédie follement juvénile (grimaces, ricanelements et clowneries au rendez-vous), une deuxième partie qui renverse tout et une conclusion belle à pleurer. Kajol et Shahrukh Khan, c'est assurément deux superbes carrières solos, mais force est de constater que lorsqu'ils se retrouvent ensemble dans un même film, une étonnante chimie opère. La démonstration d'une hyperexpressivité (on n'est jamais très loin de l'époque du muet, dans ces films qui doivent dépasser la barrière des nombreux dialectes du pays pour être compris de tous), désinvolte et naturelle, opère dans une symbiose artistique et humoristique à faire rajeunir n'importe quel spectateur. C'est bel et bien aussi cela la magie du cinéma.

– Julien Fonfrède



Julia Louis-Dreyfus

Dans les comédies télévisuelles états-uniennes, on peut tracer une ligne allant de Lucille Ball (*I Love Lucy*) à Abbi Jacobson et Ilana Glazer de *Broad City*, en passant par Mary Tyler Moore : des femmes qui, dans le but de faire rire le public, n'ont pas peur de montrer leurs défauts physiques ou leur caractère décalé. Julia Louis-Dreyfus est une des actrices qui réussissent le mieux à incarner ces figures brillantes, désopilantes et maladroitement. Elle traverse l'histoire de la télévision des trente dernières années avec des rôles sur mesure, culminant avec l'inénarrable Selina Meyers de *Veep* (HBO, 2012-2019). Collectionneuse de récompenses (elle est, avec Cloris Leachman, la comédienne ayant gagné le plus de Prime Time Emmy Awards) elle est sans doute attrayante selon les standards hollywoodiens et, pourtant, ses personnages vivent ou déclenchent un malaise. Selon Rob Reiner (cité dans *Vanity Fair*), qui l'a dirigée dans *North*, «La chose drôle chez elle, c'est qu'elle a l'air rangée [...] mais ses interprétations, sa *physicalité* et son rythme sont vraiment bizarres et décalés». Ses débuts, discrets, se font dans *Saturday Night Live*, mais c'est *Seinfeld* (NBC, 1989-1998) qui lui permet de décrocher l'attribut d'icône. Dans la célèbre sitcom, elle est une femme intelligente et légèrement névrotique, l'ex-petite amie du protagoniste. La

désinvolte Elaine Benes aurait été ajoutée après le pilote à la demande des diffuseurs afin d'équilibrer une distribution principalement masculine. Indépendante et libérée, elle détonne par rapport à une représentation des femmes comme objets de conquête. Il s'agit tout de même d'un rôle au service de la réussite comique des blagues, souvent sexistes, de Jerry, George et Cosmo. Quoique, pour l'époque, les 9 saisons confirment la dimension d'innovation, de ce personnage bien écrit, elle est «one of the boys» : elle convenait au monde de *Seinfeld* parce que médiocre comme les hommes, dragueuse invétérée comme les hommes, narcissique comme eux.

Survivant au fameux «*Seinfeld curse*», légende métropolitaine voulant qu'aucun des acteurs ou actrices ayant joué dans la série ne renoue avec le succès par la suite, Julia Louis-Dreyfus continue d'obtenir des rôles au cinéma (*National Lampoon's Christmas Vacation* en 1989, *Deconstructing Harry* en 1997) et elle prête sa voix à plusieurs personnages de films d'animation. Mais c'est la télé qui lui permet de ne jamais disparaître du panorama. Au tournant de ses quarante ans, dans *The New Adventures of the Old Christine* (CBS, 2006-2010) elle interprète une femme divorcée se retrouvant dans des situations incongrues et gênantes. Elle sera ensuite la vice-présidente des États-Unis dans *Veep*, qui lui vaut la consécration. Son humour est encore une fois celui d'une protagoniste centrée sur elle, incapable de voir les autres, d'éprouver de l'empathie ou de remarquer ses propres défauts. Et pourtant, son charme évident ne remet pas en cause le statu quo : femme forte dans un monde d'hommes, elle navigue avec la norme et, par-delà, en maintient le pouvoir. Avidement de succès, insensible et superficielle, elle est la parodie parfaite de la politique américaine de l'ère Trump. Et aujourd'hui, bien après la fin de la série, sa *persona* publique résonne encore avec le personnage de Selina Meyers dans un activisme politique lors des récentes élections en faisant d'elle une personnalité au cœur de l'imaginaire culturel états-unien.

– Marta Boni



Fabrice Luchini

Les nuits de la pleine lune de Rohmer. C'est une séquence de fête, Pascale Ogier danse avec Fabrice Luchini. Les fêtards regardent leur partenaire ou par terre, pas lui. C'est une vraie bombe nerveuse. Il se laisse merveilleusement aller les pieds, mais il ne peut pas s'empêcher de promener son regard partout. Quand il tourne sur lui-même, c'est autant par panache que par anxiété – comme s'il voulait vérifier ses arrières. Dans cette scène, comme dans toutes les scènes où il apparaît, le film devient sien. Sur les plateaux de télévision, espace où il a consolidé son mythe de prodige du verbe à grand renfort d'envolées lyriques, nos yeux ne peuvent que se braquer sur lui. C'est une exaltation égale à celle d'observer les grandes beautés ou les génies physiques du cinéma comique. Il n'y a pas de doute : Fabrice Luchini est un virtuose, encore que ses habiletés – versant souvent dans le comique – ne soient pas le fruit de sa superbe ou de son assurance, mais de son angoisse. Sa virtuosité, c'est une verve stimulée, excitée par la névrose. Il fait sonner les mots comme personne, mais toute cette énergie qu'il génère n'est qu'une stratégie pour divertir l'attention.

S'épivarder, voilà qui dissimule le mal-être. Mais parler constamment de tout et de rien peut finir par lasser. Alors il faut en mettre, exagérer, crier, faire rire, gesticuler, réciter Flaubert et Céline – en somme, se transformer en homme spectacle. Puis pour se distinguer, un « showman » a besoin d'un *gimmick*. Fabrice Luchini a évidemment la littérature. *Alceste à bicyclette*, *Gemma Boveri*, *Le mystère Henry Pick*, *Dans la maison* : la filmographie récente du comédien met de l'avant plus que jamais la passion maniaque et démesurée de l'homme. Vers la fin du film d'Ozon, Luchini se fait assommer par une copie de *Voyage au bout de la nuit* qui est, dans la mythologie luchinienne, l'ouvrage à la base de ses obsessions littéraires. C'est donc dire qu'à l'instar de ses collègues virtuoses, c'est autour de son talent spécifique que s'articule généralement la mise en scène.

Comme un danseur qui perfectionne un mouvement élégant ou un artiste martial, un coup spectaculaire, Fabrice maîtrise l'art oratoire. Il est toutefois l'un des seuls acteurs dont la virtuosité relève davantage de l'ébauche que du produit fini ; ce qui épate et surprend, c'est l'incessante rumination des phrases et les associations que permet cet éternel travail. Il est au sommet de sa forme lorsque ses fantaisies verbales ne sentent pas la chorégraphie inutile : ruminant ses obsessions littéraires, il est toujours échauffé, prêt à évoquer une correspondance nouvelle entre Baudelaire et son plus récent échec sexuel ou sentimental. Banque infinie dans laquelle le comédien pige-rerait à volonté ses mots ou ses expressions, Fabrice transmue le geste simple consistant à construire une phrase en une action jubilatoire.

– Antoine Achard



Hitoshi Matsumoto

Tout comme Takeshi Kitano, Hitoshi Matsumoto est en premier lieu une star comique de la télévision japonaise, grâce à son duo avec Masatoshi Hamada, *Downtown*. À la différence de Kitano en revanche, sa carrière de cinéaste est moins amplement connue, surtout à l'international. Il est pourtant l'auteur de quatre films totalement inclassables, ainsi que l'incroyable acteur principal des deux premiers, *Big Man Japan* (2007) et *Symbol* (2009).

Sa première comédie, *Big Man Japan*, une parodie des films de kaijū (les fameux monstres japonais), débute de surcroît comme une parodie de film documentaire, où l'on suit le quotidien d'un marginal qui est en réalité mandaté par le gouvernement pour combattre les monstres, après s'être transformé en géant musclé dans une centrale. Autant dire que cet antihéros mal-aimé, joué donc par Matsumoto, est propice à l'humour physique : la tête de l'acteur, coincée entre un corps à la limite du difforme et une improbable coiffure en pointe, n'a pas l'air à sa place. Cet état renvoie au jeu de Matsumoto, qui arbore souvent un air ahuri et possède un visage qui parvient à être à la fois extrêmement expressif et étrangement impassible.

L'ahurissement se transforme en une sorte de terreur primordiale dans le sidérant *Symbol*. Matsumoto, coupe au bol et pyjama coloré, se réveille dans une pièce aux murs blancs d'où émergent de petits pénis de poupons qui, lorsqu'on appuie dessus, émettent une note et font apparaître aléatoirement un objet. Ce cauchemar éveillé est en quelque sorte à l'image de son créateur et de son sens de la comédie : épuré d'un côté, excessif de l'autre, enfantin au premier abord, angoissant sur le fond, et aussi légèrement absurde que dramatiquement existentialiste. Dans ce huis clos imprévisible, Matsumoto livre une performance de chaque instant en se mettant dans la position d'un cobaye qu'on observerait en laboratoire : pour le spectateur comme pour le protagoniste, le moindre geste banal devient extraordinaire, la moindre action devient une énigme.

Il est à la fois étonnant et au fond logique que Matsumoto n'ait pas lui-même endossé le rôle du samouraï déchu dans son œuvre suivante, *Saya Zamurai* (2010) : le film est une réflexion profonde sur l'essence de la comédie et une mise en abîme du jeu comique, digne en cela du *Cirque* de Chaplin. L'acteur Takaaki Nomi, qui joue le samouraï dépressif condamné sous peine de mort à faire rire le fils d'un seigneur qui ne sourit plus depuis la mort de sa mère, devient l'alter ego métaphysique du cinéaste dans ce qui est peut-être son chef-d'œuvre, et son film le plus personnel. Enfin, dans son dernier long métrage en date (2013), la vertigineuse fable sado-masochiste *R100* (pour « Film interdit aux moins de 100 ans »), il délègue à nouveau le premier rôle tout en revenant à l'écran pour une apparition qui n'est pas anodine : l'acteur Nao Ōmori est le « héros » masochiste tandis que Matsumoto se retrouve dans la position du sadique le temps d'une scène : une inversion discrète, alors que son jeu d'acteur et ses affinités en tant que cinéaste le rapprochent au contraire de la souffrance du bouffon qui ne rit jamais.

– Apolline Caron-Ottavi



Claude Meunier, Serge Thériault

Les personnages de Claude Meunier et Serge Thériault sont profondément absurdes. Non pas dans le sens employé actuellement en humour où le bizarre, le décalé, le ridicule, l'incompréhensible et l'illogisme provoquent le rire, mais bel et bien dans le sens philosophique du terme. C'est leur drame. C'est notre comédie.

Albert Camus notait que le sentiment absurde naît de la « confrontation de l'appel humain avec le silence déraisonnable du monde ». C'est précisément la tragédie qui habite chacune des créations du célèbre binôme. Des *Voisins* à *La petite vie*, l'incommunicabilité n'est pas dû à une inintelligibilité des propos. En effet, les protagonistes s'expriment, s'entendent même, mais ils ne s'écoutent pas. Ils ne sont pas dupes, pas plus qu'ils ne se sentent terrassés par le poids d'une absence de sens. Ils en sont plutôt hyperconscients. Ils souffrent d'un excès de logique.

Cela est évident dans le répertoire scénique, télévisuel et cinématographique de leurs alter ego Ding et Dong. Ces

deux joyeux lurons interprètent tout au premier degré. Ils sont convaincus d'être plus intelligents que la moyenne. Leur constant besoin de le prouver révèle leur inculture. C'est d'ailleurs le moteur narratif du long métrage d'Alain Chartand mettant en vedette le duo. Ding et Dong aspire à la culture avec un grand C et non pas, comme ils le précisent si bien, à la « culture des patates pilées ». Lorsqu'ils héritent de la fortune d'un magnat des affaires, ils fondent leur propre théâtre : le TNT, Théâtre de la Nouvelle Tragédie. À la soirée d'ouverture, ils annoncent leurs nobles et prétentieuses intentions artistiques : « Les pièces qu'on va présenter ce ne sont pas des navets, mais des oignons. Ça va brailler ! »

Les personnages du duo ont toujours eu cette innocence fondamentale, proche de l'enfance, si caractéristique des grandes figures comiques. Ils ne comprennent ni ce qui se passe, ni le monde qui les entoure. Tel Sisyphe, ils ne cessent de répéter les mêmes choses, mus par un lucide espoir, conscients de leur condition, mais ne cédant jamais à son insoutenable gravité. Ils sont à la verticale du monde. Le comique selon Meunier et Thériault pose le problème absurde. En somme, il réside tristement dans cette épreuve insensée du monde.

– Éric Falardeau



Bill Murray

Il y a au moins deux Bill Murray : celui formé à la dure école de *Saturday Night Live* qui s'éclate dans les comédies loufoques d'Ivan Reitman ou Harold Ramis, et l'acteur caméléon célébré par Wes Anderson et, à un moindre degré, par Jim Jarmusch, Tim Burton et Sofia Coppola. À partir de *Rushmore* (Anderson, 1998) Murray troque son allure de jeune premier cool (et « baveux ») pour un look de « vendeur de chars usagés » derrière lequel se cache un personnage souvent écorché et éminemment poétique qui donne une réelle épaisseur aux héros que l'acteur va désormais incarner. Cette transformation n'est d'ailleurs pas accidentelle : dès le début des années 1980, alors que sa réputation de comique s'est imposée, il tente périodiquement de s'en éloigner alors qu'on (studios et réalisateurs) l'y ramène vertement.

Vint Wes Anderson qui, avec *Rushmore*, propose le premier d'une série de personnages faits sur mesure pour donner de l'épaisseur, de la profondeur, à ce presque quinquagénaire dont la dégaine n'est sûrement pas celle d'un jeune premier. Depuis lors, Murray est de toutes les entreprises d'Anderson qui redessine son personnage en autant d'emplois révélateurs de sa réelle complexité – le cas limite étant sans doute celui du

psychanalyste amoureux de *The Royal Tenenbaums* (2001).

Quel que soit le rôle, que lui propose Anderson, l'acteur ajoute toujours une dimension proprement poétique au personnage sans jamais oblitérer pour autant le caractère comique de celui-ci. Derrière cette allure de quidam indifférent au mouvement des choses, se cache inmanquablement une espèce de Pierrot lunaire qui appartient tout entier au monde du rêve, monde qu'il nous cache en affichant une propension permanente à la dérision, sa défense la plus redoutable. La voix, sa texture, son débit, y contribue pour beaucoup : les hésitations et les silences sont toujours là pour signaler qu'il y a un autre niveau, bien au-delà du « tongue in cheek ».

C'est de ce Pierrot dont Jarmusch s'emparera magnifiquement pour en faire le héros de ses *Broken Flowers* (2005) dans lequel Murray et le personnage de Don Johnston se fondent littéralement l'un dans l'autre. Le rire (plus souvent, le sourire) « distanciateur » est bien présent, mais jamais il ne dépouille le héros des composantes tragiques de son parcours. Le registre est fort différent dans *The Dead Don't Die* de 2019 dans lequel le cinéaste se joue des codes du film de zombies et fait de Murray le chef de police imperturbable de Centerville. Truffé de dialogues absurdes, le film fait davantage appel aux qualités de comique de l'acteur, en privilégiant une fois de plus la dérision.

Acteur comique, Bill Murray?... Oui, bien sûr ! Et il a fait rire quelques millions de spectateurs, devant leur poste de télé ou bouffant leur popcorn dans un cinéma de banlieue. Mais derrière ce comique irrespectueux, sans crainte de l'énorme, se cachait une sorte de mutant, lourd d'humanité et riche d'une précieuse charge poétique.

– Robert Daudelin



Leslie Nielsen

« Frank Drebin, brigade spéciale ». Le célèbre détective de la trilogie *Naked Gun*, personnage stéréotypé et réactionnaire inspiré par ses équivalents télévisuels et cinématographiques, représente à lui seul un genre humoristique qui a marqué les années 1980 : la comédie parodique, popularisée par le trio Zucker, Abrahams et Zucker. Figure conservatrice satirisant, tout en remythifiant une certaine droite typique de la production culturelle sous l'administration Reagan, Drebin repose pour son attrait autant, sinon davantage, sur les épaules de son interprète que sur l'écriture décalée, truffée de références et de gags visuels. En effet, si la star comique se caractérise souvent par son jeu outrancier ou ses exubérances faciales, le Canadien Leslie Nielsen marque le genre par son jeu pince-sans-rire, évoluant dans des situations absurdes, livrant des répliques inattendues sans sourciller. Sa physionomie singulière – on dirait qu'il a toujours été « vieux » avec ses cheveux couleur poivre et sel – n'est pas étrangère à la redoutable efficacité de ses performances.

Pourtant, rien ne prédisposait cet acteur de télévision (il aura tourné dans plus de 150 séries au fil d'une

carrière débutant dans les années 1950) à devenir une vedette comique. L'un de ses premiers rôles au cinéma est celui d'un jeune premier dans l'influent long métrage de science-fiction *Forbidden Planet* (1956). C'est toutefois sa présence dans le film catastrophe à succès *The Poseidon Adventure* (1972) qui provoque une réaction en chaîne imprévisible menant à son casting dans la caricature du genre *Airplane!* (1980), considérée comme l'une des comédies les plus populaires du cinéma américain. Nielsen y personnifie le stoïque Dr. Rumack. Cette prestation culte jette les bases de son style se distinguant par une interprétation posée, une assurance inébranlable et des manières surannées qui accentuent candidement le caractère anachronique (attitudes, traits, valeurs) ou archétypal (allures, clichés, profils) de ses personnages.

C'est donc en 1982 qu'il s'impose comme un personnage comédien, tel Charlot/Chaplin, en enfilant l'habit du cultissime Frank Drebin dans la série télévisée de 6 épisodes *Police Squad!* (1982). À mi-chemin entre les héros du film noir et le Dirty Harry d'Eastwood, Nielsen devient un « type ». Il incarne, à sa manière, nos grands-pères démodés, venant d'une autre époque et dont les points de vue souvent conservateurs nous horrifient, mais qui parviennent toujours à nous désarçonner par leur rire bon enfant et leur sourire désarmant. Ce décalage assumé entre un individu inassimilable à la modernité et un monde qu'il croit maîtriser crée des moments hilarants. En observant Nielsen à l'écran, le spectateur ne peut que s'exclamer face à la succession de moments tous plus ridicules les uns que les autres : « Surely you can't be serious! » Ce à quoi il nous répondrait de sa voix grave, laconique, « I am serious, and don't call me Shirley. »

– Éric Falardeau



Julien Poulin

C'est dans un court métrage signé par Pierre Falardeau que Julien Poulin apparaît pour la première fois sous les traits d'Elvis Gratton, rôle qui le conduira au sommet de sa popularité. Sobrement intitulé *Elvis Gratton* et livré au public en 1981, le film marque le début d'une fructueuse collaboration entre les deux hommes qui se prolongera jusqu'en 2004, année de la sortie du troisième et (ô combien oubliable) dernier opus de la «trilogie Gratton».

Aujourd'hui gravé dans l'inconscient collectif du Québec populaire, le personnage d'Elvis Gratton fut d'abord créé en réaction à l'échec référendaire de 1980. Empruntant au cynisme si typique des comédies de l'époque, Poulin dresse, à travers son alter ego, une caricature du Québécois fédéraliste et américanisé, incapable d'adopter les mœurs provinciales. «Ils l'ont tu l'affaire, les Américains!», lance-t-il à maintes reprises, témoignant de sa fascination assumée pour la «classe américaine». Pour Elvis Gratton, biberonné à la *pop culture* états-unienne, l'herbe est toujours plus verte de l'autre côté de la frontière. Tout comme Denys Arcand dans *Le confort et l'indifférence* (1981) – quoiqu'en s'appuyant sur une démarche dissemblable –, Falardeau et Poulin alertent sur les menaces qui, selon eux, plongeront le

Québec dans l'abîme: la non-érection de l'identité québécoise et l'américanisation, voire l'acculturation, d'une population soumise à l'impérialisme culturel.

Bob (de son véritable prénom) est habité par une obsession: devenir le meilleur imitateur d'Elvis Presley, son idole de toujours. Pour parvenir à ses fins, il s'entraîne quotidiennement et obstinément devant sa glace. Inutile de préciser que ses tentatives de pastiche sont loin de s'avérer concluantes... Non seulement son jeu de jambes est-il terriblement malhabile mais son *look*, kitsch à outrance, est d'une vulgarité sans nom. Coiffure ébouriffée, chemise criarde, collier clinquant, lunettes ostentatoires... son accoutrement ne fait pas dans la dentelle. Nonobstant l'usage abondant qu'il fait de la surenchère, Julien Poulin fait partie de ces comiques à qui il faut peu pour provoquer l'hilarité. À peine apparaissent-ils à l'écran que le public est déjà plié en deux. Sa forte corpulence, ses dents écartées et les bagues tape-à-l'œil qu'il arbore sans vergogne invitent assurément au burlesque, en plus de refléter l'esprit grossier, puéril et abrupt de sa création. Son corps, véritable vecteur d'accidents cocasses, se confronte maladroitement à des obstacles divers sur le mode de l'accrochage. Son habileté à manier l'art du slapstick le place de toute évidence parmi les maîtres du genre.

Outre la «saga Gratton», le jeu comique dans la carrière de Julien Poulin s'articule autour de motifs et de tonalités analogues. Qu'il parsème de touches grotesques *Le party* de Pierre Falardeau (1990) ou qu'il décline le mythe du vampire avec irrévérance dans *Karmina 2* de Gabriel Pelletier (2001), Poulin renforce sa réputation de chantre de la bizarrerie. Comique déconcertant, son humour parodique n'a jamais cessé de nous accompagner; il appartient à notre patrimoine. Ses succès font rire un public de tout âge; Julien Poulin est un trésor national.

– Louis-Jean Decazes



Adam Sandler

Dans les dix dernières années, Adam Sandler a joué dans 26 films. Il est devenu la star la plus rentable – et la mieux payée – de Netflix. Or, Sandler est peut-être la vedette de comédie la plus improbable qu'on puisse imaginer. Comment définir le style Sandler ou, pour reprendre ses propres termes, qui est le *Sandman* ? Le discours qu'il prononça en 2020 aux Independent Spirit Awards après avoir remporté les grands honneurs pour son rôle dans *Uncut Gems* (Josh et Bennie Safdie, 2019) recèle de nombreuses pistes de réponses.

Sortant une pile de feuilles froissées, Sandler prend une voix ridiculement grave et rocailleuse pour lire son texte. «Hello, I am Adam Sandler», commence-t-il par dire en se retenant difficilement de rire, les yeux fixés sur ses papiers. S'en suivent une comparaison entre les cérémonies de prix et les récompenses de la fin du secondaire, une fausse colère envers les critiques qui, à une exception près (*Funny People* de Judd Apatow en 2009) détruisent tous ses films depuis dix ans, une lecture sociologique hilarante de ses propres œuvres, de même qu'un hommage à sa famille et à tous les collègues avec lesquels il a eu la chance de travailler dans «un esprit *d'indépendance*

tout en encaissant des chèques de paye d'un montant véritablement indécent.» Évidemment, en cours de route, il change le ton de sa voix pour mimer une émotion à fleur de peau.

Pour un acteur comique, Sandler est peu expressif, son visage alternant la plupart du temps entre une forme de passivité morne et des irrutions soudaines de colère. Ses yeux sont souvent vides d'émotion, quand il ne regarde pas tout simplement le sol. Il n'est pas vraiment gauche, ni spectaculaire physiquement. Chez Sandler, la performance passe avant tout par la voix. Un organe au timbre naturellement nasillard et monocorde, mais qu'il change constamment et radicalement, parfois au sein d'une même phrase, comme un enfant qui ne peut jamais s'empêcher d'imiter maladroitement des stéréotypes d'adulte.

Longtemps confiné aux rôles d'hommes-enfants proches de la sociopathie, Sandler a toujours fait de sa voix un double usage : comme un rempart de protection et de provocation puérile envers le monde, mais aussi comme un outil d'imitation volontairement imparfait. Bien qu'il soit probablement un bourreau de travail, Sandler n'aime rien tant que de donner une impression d'amateurisme permanent. En témoigne son dernier spectacle *100% Fresh*, dans lequel il multiplie les courtes saynètes sarcastiques de façon désinvolte. Presque toujours habillée comme un ado ou comme un père de banlieue, la superstar Sandler déjoue tous les codes de la comédie en faisant semblant d'être un gars ordinaire – et souvent peu aimable – qui s'amuse à être acteur. Or, non seulement cette stratégie en a fait LE comédien auquel une partie du public semble s'identifier depuis désormais trois décennies, mais il lui suffit aussi parfois d'un infime retour à son timbre de voix naturel pour que les masques tombent subitement, dévoilant un rapport angoissé et hypersensible au monde qui nous hante longtemps.

– Bruno Dequen



Song Kang-ho

Sans pareil dans l'art de jongler avec les genres et les registres, Song Kang-ho est un symbole de l'immense souplesse du nouveau cinéma coréen. Tour à tour grave et charmant, lâche et audacieux, l'acteur fétiche de Bong Joon-ho, Kim Jee-woon et Park Chan-wook a tendance à se mettre en abyme à travers des individus en transformation : c'est le fait de jouer un rôle, et de se construire ainsi une nouvelle identité, qui semble amorcer leur évolution psychologique. Les plus drôles sont bien entendu ceux qui évoluent le moins, comme le personnage principal de *The Foul King* (Kim Jee-woon, 2000), un employé de bureau infantile qui décide de se venger de son patron en se lançant sur un coup de tête dans une carrière de lutteur professionnel.

Ce film met en valeur le travail physique de Song, qui se montre capable de réaliser ses propres cascades, mais aussi de créer un contraste intrigant entre l'attitude soumise et le potentiel de violence de son protagoniste ; on entrevoit derrière sa posture courbée une taille imposante, et derrière sa mollesse une agilité remarquable. Les personnages de l'acteur existent en effet entre plusieurs états qui s'emboîtent comme des poupées russes : du moment qu'ils refusent de se laisser marcher sur les pieds et

concrétisent leur désir d'affranchissement, ces êtres ordinaires et lourdauds que définissait jusqu'alors leur passivité servile commencent à manifester une dimension criminelle ou transgressive. Song évite les héros en carton, leur préférant de loin les figures ambiguës qui peuvent être difficiles à situer sur l'échiquier moral. C'est pourquoi il était le candidat idéal pour réinterpréter dans *Le bon, la brute et le cinglé* (Kim Jee-woon, 2008) le célèbre « Truand » d'Eli Wallach, celui qui secoue par son humour et sa complexité un environnement autrement des plus manichéens. Contrairement à ses partenaires de jeu, il agit comme s'il ne se savait pas invincible, et paraît toujours être à un doigt de la mort ; de là naît notre sympathie pour lui, et le réel plaisir que l'on prend à le voir se tirer d'affaire avec autant de gaieté.

Il a le pouvoir d'enrichir par des nuances comiques l'humanité de n'importe quel personnage, y compris ceux qui n'avaient pourtant jamais été représentés de cette façon, comme le soldat nord-coréen qu'il incarne dans *Joint Security Area* (Park Chan-wook, 2000). À partir de ce rôle, Song sera régulièrement confronté à l'histoire difficile de son pays, parfois d'une manière amusante et directe : tel Tom Hanks dans *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), il est intégré dans *The President's Barber* (Im Chan-sang, 2004) à des images d'archives, apparaissant discrètement aux côtés de Richard Nixon. Les éléments saugrenus de ce type servent toutefois principalement à exprimer la naïveté des individus en question envers la position qu'ils occupent au sein de l'Histoire. Dans des films satiriques comme *Parasite* (Bong Joon-ho, 2019), ou purement dramatiques comme *A Taxi Driver* (Jang Hoon, 2019), l'humour de Song s'estompe progressivement et laisse place à un brutal désarroi, à mesure que ses personnages s'éveillent à la réalité politique du monde qui les entoure.

– Elijah Baron



Phoebe Waller-Bridge

Une anecdote révélatrice raconte que lorsque Phoebe Waller-Bridge a auditionné pour l'un de ses premiers rôles à la télévision dans la série d'époque *Downton Abbey*, les directeurs de casting se sont écriés, suite à sa performance : « Nous n'avions aucune idée qu'elle était si hilarante ! ». Phoebe Waller-Bridge n'a pas obtenu le rôle dramatique convoité, mais ce refus présageait peut-être déjà une évidence : l'actrice anglaise, aujourd'hui scénariste et réalisatrice, était faite pour l'art de la comédie. Née à Londres en 1985, Phoebe Waller-Bridge s'est imposée dans la dernière décennie comme l'une des figures montantes de l'humour. Son personnage de Fleabag, issu de la série éponyme, est mémorable parce qu'il propose une vision de la féminité défiante où causer le bouleversement social, braver l'interdit, dire ce qu'il ne faut pas dire et faire ce qu'il ne faut pas faire, s'avère une forme de résilience devant l'absurdité de la vie et des bienséances imposées. Il y a, dans la gestuelle de Waller-Bridge, une nonchalance travaillée, qui est comique car peu habituelle chez la plupart des personnages féminins qu'on rencontre à l'écran. Fleabag est une trentenaire

« paumée » qui s'amuse de la drôlerie involontaire des gens qui partagent son quotidien. De manière tantôt omnisciente, tantôt détachée, elle déambule dans les rues comme dans sa propre vie, s'attarde à des trivialités, fait des apartés à la caméra, la jeune femme pouvant à tout moment couper les conversations qu'elle entretient – même lors de rapports sexuels – pour briser le quatrième mur et adresser un commentaire caustique, une moue dubitative, un regard entendu au spectateur. Le rythme choisi par Waller-Bridge est décalé, intuitif, et témoigne de l'imprévisibilité et du côté méta discursif de son projet. Sa performance de comédienne se construit d'ailleurs sur cette mise à l'épreuve de la provocation vue comme moyen humoristique, celui-ci s'actualisant autant dans une quête de la parfaite réplique cinglante que dans la performance physique déployée pour donner à l'allure de Fleabag son côté folâtre. Cette provocation s'épuise, ultimement, et ouvre sur la vérité d'une émotion enfouie, d'une forme d'intimité bafouée. La mort et la dépression sont, chez Waller-Bridge, tournées en dérision parce que la tragédie fait partie intégrante de la vie, et qu'il faut la colorer, l'ornementer, pour réussir à se l'approprier dignement. La comédienne parvient à jouer de la subtilité de ses expressions narquoises, de son sourire malicieux, pour créer une impression de rire « interrompu », comme si chaque discussion ou situation comportait un fond si profondément ridicule qu'il pouvait toujours mener à l'esclaffement, ne serait-ce que l'espace d'un instant. Waller-Bridge fait de la constante de cette douce moquerie une manière d'approcher l'existence, mais elle revendique également un rapport au monde décomplexé, dans lequel les femmes qui « ne se prennent pas trop au sérieux » et réussissent à demeurer intelligemment espiègles n'ont plus rien à craindre de personne.

– Alice Michaud-Lapointe



Robin Williams

Dans l'histoire du Roi pêcheur, que Robin Williams raconte étendu nu dans l'herbe de Central Park, le *fool* s'approche du roi avec une coupe, sans voir son statut de noblesse. Le *fool* ne veut qu'offrir de l'eau à son prochain, mais ce faisant, il apaise la souffrance qui étreint le roi depuis des années, et lui remet en toute innocence l'objet que le souverain recherchait désespérément, le Saint-Graal. Cette fable tirée de *The Fisher King* (Terry Gilliam, 1991) résume à merveille la carrière de Williams, ce fou qui voit au-delà des apparences pour s'adresser à l'intériorité des gens, et qui leur apporte réconfort en leur donnant ce qu'ils désiraient sans savoir où chercher.

À revoir les films de Williams aujourd'hui, difficile de ne pas avoir en tête le geste par lequel il a mis fin à sa vie en 2014, tant la tristesse et la douleur se terrant derrière son sourire bienveillant et ses yeux pétillants apparaissent désormais évidentes, même si elles ont toujours été là. Mais ce n'est pas là ce qu'il faut retenir de sa carrière : au contraire, il s'agit plutôt de la dimension thérapeutique du rire, de la folie. Pensons à *Patch Adams* (Tom Shadyac, 1998), film médiocre, mais qui offre toutefois un rôle parfait

pour Williams, en médecin au passé suicidaire trouvant dans l'humour une manière de se rapprocher des patients, ce qui lui permet en retour de trouver du sens à son existence. Dans *Mrs. Doubtfire* (Chris Columbus, 1993), il se déguise en femme âgée pour retrouver une harmonie familiale brisée après un divorce ; dans *Cadillac Man* (Roger Donaldson, 1990), il rassérène le personnage de Tim Robbins, trouvant en lui un reflet de sa propre folie. Et dans ces deux cas, Williams plaide la folie de l'amour : s'il se fait passer pour une gardienne afin de se rapprocher de ses enfants dont il a perdu la garde, c'est parce qu'il les aime trop, et si Tim Robbins est prêt à tuer l'amant de sa femme, c'est parce qu'il est fou d'amour pour elle. Ces films présentent une version gentille de Williams, un côté naïf de grand gamin, alors que ses stand-ups l'avaient révélé comme un verbomoteur frénétique, improvisant à une vitesse folle, souvent avec un humour irrévérencieux s'attaquant avec mordant au politique. Le cinéma a peu témoigné de cette dimension, sans doute trop radicale dans le contexte hollywoodien, mais nous en trouvons des échos dans un film comme *Good Morning, Vietnam* (Barry Levinson, 1987), entre autres.

Dans tous les cas, l'humour apparaît chez Williams telle une posture éthique : à la fois moyen de défense contre la détresse, et aussi une manière de transformer le monde pour mieux y vivre. L'exubérance, les envolées verbales, les prouesses vocales, cette façon de moduler sa voix pour se métamorphoser à sa guise cherchent à ébranler la rigidité des institutions, les performances de Williams venant injecter une part de folie bienfaisante dans une société en manque d'empathie. Clown triste s'il en est, il dégagait une énergie qui nous manque cruellement.

– Sylvain Lavallée