

Au-delà du scénario

L'acteur et l'improvisation dans la comédie américaine contemporaine

Alexandre Fontaine Rousseau

Numéro 167, juin-juillet 2014

Les multiples visages de l'acteur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71882ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fontaine Rousseau, A. (2014). Au-delà du scénario : l'acteur et l'improvisation dans la comédie américaine contemporaine. *24 images*, (167), 14–15.

Au-delà du scénario

L'ACTEUR ET L'IMPROVISATION DANS LA COMÉDIE AMÉRICAINE CONTEMPORAINE

par Alexandre Fontaine Rousseau

Si le blockbuster, en raison de son ubiquité culturelle, s'attire périodiquement l'attention de la critique sous prétexte qu'il apparaît inévitable que l'on en parle de temps à autre, la comédie américaine n'a généralement pas droit à de tels égards. Même au sein de l'industrie hollywoodienne, on sent que celle-ci est traitée avec un certain mépris : confinée à sa propre catégorie aux Golden Globes, largement ignorée une fois venu le temps des Oscars, la comédie ne s'attire le respect que lorsqu'elle est affublée du qualificatif « dramatique » qui lui confère un semblant de légitimité. Comme si la comédie pure, celle qui n'a que faire des bons sentiments et des morales édifiantes, était tout juste bonne à combler les attentes limitées d'un public arriéré.

Dans l'étonnant *Tropic Thunder* (2008), l'acteur et réalisateur Ben Stiller souligne l'existence de cette déconsidération sans équivoque, dressant une hiérarchie des genres hollywoodiens où la comédie occupe l'échelon le plus bas. Aux côtés de la vedette d'action (Stiller) et de l'acteur « respectable » (Robert Downey Jr.), le pauvre Jack Black fait ici office de crétin de service – multipliant les rôles d'obèses ridicules dans une série fictive intitulée *The Fatties*. Pourtant, le film prouve que la comédie est un terrain de jeu propice à la réinvention. Robert Downey Jr. s'y permet un petit tour de force dans le rôle d'un acteur qui altère radicalement son identité pour les besoins d'un rôle. Multipliant les niveaux de jeu au sein d'une même prestation, il s'amuse follement avec le constant décalage qu'implique ce dédoublement de personnalité.

Les plus grandes performances comiques ne sont pas effacées, comme le sont si fréquemment les performances dramatiques justes. Elles sont au contraire éminemment remarquables. Peter Sellers, qu'il jongle entre trois rôles dans *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick ou qu'il incarne un acteur d'origine indienne dans *The Party* de Blake Edwards, cherche toujours à mettre en avant son jeu. Mais, plus encore, il s'approprie ces rôles à un tel point qu'il peut se permettre de dérapier, dérogeant au scénario pour inventer ses propres répliques dans le feu de l'action. Ce que l'exemple de Sellers démontre, c'est que le bon acteur comique se doit aussi d'être un improvisateur doué.

Dans la comédie américaine contemporaine, l'improvisation n'est pas seulement valorisée : elle s'est imposée en tant que fondement même de l'interprétation et le dispositif de tournage y semble désormais conçu pour favoriser l'émergence de l'imprévu. Immédiatement, on pense à la démarche hybride de Sacha Baron Cohen qui, dans *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (2006) et *Brüno* (2009), entre dans la peau d'un personnage pour provoquer des réactions comiques en se frottant au réel. Mais même au sein de productions plus classiques, on assiste à une véritable systématisation des moments impromptus. D'où la prolifération de versions longues, de montages de *bloopers* et de



Ben Stiller dans *ZOOLANDER* (2001)

prises alternatives ayant été favorisée non seulement par l'apparition du support DVD, mais aussi par l'évolution du mode de tournage.

En rétrospective, c'est un autre film réalisé par Ben Stiller, *Zoolander* (2001), qui semble avoir jeté les bases de la comédie populaire des années 2000 – établissant une recette qui sera reproduite à maintes et maintes reprises tout au long de la décennie. Dans *Zoolander*, le concept repose entièrement sur la nature du protagoniste principal. Le personnage et le film ne font qu'un, ce qui, par extension, implique que c'est l'acteur qui fait le film en faisant son cirque. Grimaçant et gesticulant énergiquement, l'inépuisable Stiller y livre une prestation qui, contrairement à celles de Sellers, ne s'apparente plus, en rien, à une forme de jeu classique.

Taillant un film sur mesure pour sa propre personnalité, Stiller n'a ici à répondre à personne et s'en donne visiblement à cœur joie – les sketches complètement délirants se succédant les uns les autres sans autre raison d'être que la mise en valeur du jeu de Stiller et de la troupe qu'il a rassemblée. Au sein de celle-ci se trouve d'ailleurs l'acteur qui, dans les années suivantes, viendra parfaire la formule établie par *Zoolander*: Will Ferrell. Avec *Anchorman: The Legend of Roy Burgundy* (2004) puis *Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* (2006), notamment, Ferrell imposera un style de jeu particulier tout en créant une série de personnages hautement mémorables – prouvant par le fait même que sa propre identité pouvait s'adapter à de nombreux rôles.

Tablant sur une indéniable présence à l'écran, Ferrell marie habilement un style de jeu extrêmement physique à un sens inné de la formule saugrenue. Capable de dire et de redire la même chose tout en trouvant constamment de nouvelles façons de formuler ses propos, il est surtout passé maître dans l'art de parler pour ne rien

dire. Dominant les échanges verbaux par le biais de formidables logorrhées sautant du coq à l'âne, Ferrell a fait de la digression absurde sa signature. Alors que la plupart des films tendent à faire progresser le récit, ceux qui mettent en scène Ferrell sont à leur meilleur lorsqu'ils piétinent. Une scène, au lieu de se terminer, va ainsi se prolonger jusqu'à ce qu'elle soit complètement épuisée – car le gag est un citron que Ferrell presse jusqu'à ce qu'il n'ait plus aucun jus. Tandis que Stiller, par son cabotinage, contribue à la logique narrative du film, Ferrell la court-circuite pour sa part complètement.

Parfois, ce n'est pas le gag, mais au contraire le crescendo y menant qui, en se prolongeant exagérément, produit l'effet comique espéré. Prenons une scène particulièrement réussie du *Semi-Pro* (2008) de Kent Alterman, dans lequel Ferrell incarne un *one-hit wonder* de l'ère disco devenu l'incompétent propriétaire d'une mauvaise équipe de basketball. Lors d'une partie de poker, un homme en insulte un autre – qui s'offusque et pointe un fusil dans la direction de celui qui l'a traité de « *jive turkey* ». Lorsqu'il découvre que le revolver n'est pas chargé, Ferrell, qui a assisté à l'altercation, décide de jouer avec l'arme pour détendre l'atmosphère. Ici, le fonctionnement de la blague ne repose pas sur le fait que l'on se doute que l'arme est probablement bel et bien chargée et qu'un coup de feu, tôt ou tard, retentira. Si elle se révèle si efficace, c'est que, tandis que cette résolution prévisible tarde à venir, le malaise que provoque la situation à force de s'étirer a tout le temps nécessaire pour dégénérer.

Plus le gag est gratuit, plus il sera efficace chez Will Ferrell. Il faut briser le rapport de causalité, se libérer des chaînes de la logique narrative pour imposer l'incohérence comme mode de fonctionnement primaire du film. Ferrell ne sert pas le film. Il se sert du film comme tremplin pour entrer dans une forme de transe du ridicule – cherchant dans chaque situation la faille qui permettra à l'entropie de croître de manière exponentielle. Ses meilleures interventions servent systématiquement à faire dérailler l'ensemble, à faire primer le gag sur tout ce qui se situe dans son rayon d'action. Voilà sans doute pourquoi Ferrell est si efficace dans le contexte d'une parodie de genre telle que *The Other Guys* (2010) d'Adam McKay : placé dans un environnement aussi rigide, aussi strictement codifié que celui du film policier, l'acteur en compromet l'intégrité structurelle par sa simple présence.

De tous les cinéastes avec lesquels a collaboré Ferrell, McKay est sans contredit celui qui le comprend le mieux et lui laisse le plus d'espace pour déborder. Dès *Anchorman*, pierre d'assise de leur filmographie conjointe, l'ancien scénariste de *Saturday Night Live* s'assure de laisser le champ libre à l'acteur, pensant chaque scène comme un canevas autour duquel celui-ci pourra improviser. Ensemble, Ferrell et McKay ne font pas des films « efficaces » au sens traditionnel du terme. Ce sont au contraire des films conçus pour dérapier, pour que les acteurs prennent le dessus sur la mise en scène et dérogent du scénario. Ce sont ces moments, totalement inutiles sur le plan du récit mais totalement libres au niveau du jeu, qui sont généralement les plus drôles : le solo impromptu de flûte jazz s'étirant sur près de trois minutes dans *Anchorman*, l'absurde bénédicité qui s'éternise dans *Talladega Nights...*

À la limite, la comédie populaire se situe aux antipodes du *blockbuster* contemporain dans lequel la mise en scène, de plus en plus virtuelle, rend quasi accessoire la présence de l'acteur. Reposant



Will Ferrell, en haut dans *ZOOLANDER* (avec Nathan Lee Graham) et en bas dans *SEMI-PRO* (2008) de Kent Alterman.

presque entièrement sur le charisme et l'énergie de ses interprètes, la comédie forme des acteurs qui s'approprient la scène au lieu de la soutenir. Cette manière de penser le rapport entre la mise en scène et l'interprète semble même vouloir rejaillir sur certaines productions dramatiques plus classiques. Quand Martin Scorsese offre un rôle à Jonah Hill dans *The Wolf of Wall Street*, il ne se contente pas de placer un acteur comique dans un contexte dramatique. Il exploite une manière particulière de concevoir le jeu qui découle de sa formation comique. Car, bien plus qu'un simple genre cinématographique, la comédie semble être devenue, aux États-Unis, une manière de concevoir le jeu au cinéma. ■



THE WOLF OF WALL STREET (2013) de Martin Scorsese