

## Petit dictionnaire de la comédie

Olivier Asselin, Alain Charbonneau, Marcel Jean, Thierry Horguelin, Georges Privet et Yves Rousseau

Numéro 68-69, septembre–octobre 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22710ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Asselin, O., Charbonneau, A., Jean, M., Horguelin, T., Privet, G. & Rousseau, Y. (1993). Petit dictionnaire de la comédie. *24 images*, (68-69), 37–46.

# PETIT DICTIONNAIRE DE LA COMÉDIE

**Paradoxes et symptômes du comique d'aujourd'hui, excentriques et corps singuliers, nos toquades et nos perplexités, sans compter les inévitables oublis (volontaires ou non): pour les réunir en un seul bouquet, l'inusable formule du lexique désopilant n'a pas paru la plus mauvaise.**

ONT COLLABORÉ:

Olivier Asselin — O.A. Alain Charbonneau — A.C. Marcel Jean — M.J.  
Thierry Horguelin — T.H. Georges Privet — G.P. Yves Rousseau — Y.R.

**AU BOULOT, JERRY.** L'autre jour, sur les ondes de la radio nationale française, Mme Denise Bombardier nous a encore fait honte. Après y avoir été d'un numéro très au point de provinciale puritaine condamnant les «reality shows» et la dérive sensationnaliste de la télé française (ce qui, peu de temps après l'affaire Gérard Étienne, ne manquait pas de sel), elle couronna le tout d'un: «Et puis, nous au Canada (sic), on ne comprend pas que les Français admirent Jerry Lewis, pour nous, c'est le comble du ridicule» (cité de mémoire). Quitte à nous couvrir de ridicule aux yeux de Mme Bombardier et de ses semblables (ce dont nous n'avons cure et sommes plutôt fiers), proclamons haut et fort notre amour immodéré pour l'auteur de *The Ladies' Man* et de *The Nutty Professor*, le dernier grand burlesque du cinéma américain, qui a prouvé par ailleurs l'étendue de son registre de comédien dans *The King of Comedy* de Scorsese et *Arizona Dream* (où Kusturica a très bien su l'utiliser comme un mythe vivant). Dix ans après l'ahurissant *Smorgasbord* et ses lapsus en rafales, Lewis vient de donner pour Disney une suite à *The Nutty Professor*. Nous l'attendons avec impatience. — T.H.

**BAGOUT.** On n'en finit pas d'annoncer la mort de la comédie à l'italienne, mais seuls quelques comiques, Benigni, Troisi, Verdone, Nuti, dans un pays où la production et l'exploitation ont été laminées par la télé, fracassent régulièrement le box-office. Ce n'est que justice dans une Italie qui n'a jamais oublié ce qui, jusque dans le fatras des variétés télévisuelles, relie encore le cinéma au cirque, aux saltimbanques et au divertissement forain (cf. Fellini). Faconde italienne oblige, ce comique est essentiellement fondé sur une logor-



PHOTO: COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Jerry Lewis dans  
*The Patsy*  
(1964).

rhée intarissable: qu'il s'agisse de Roberto Benigni, farfadet à la voix de stentor et au bagout innarrable (*Le petit diable* est d'ailleurs en partie une fable sur l'apprentissage de la communication usuelle, cf. la scène de l'interphone), ou de l'ahurissant autant qu'ahuri Massimo Troisi, monomane égocentrique dont les monologues allient le piéti-





Roberto Benigni dans *La Voce Della Luna* de Fellini.

nement obsessionnel au baragouinage bougon (*Ricomincio Da Tre*). Maurizio Nichetti, dont le burlesque rêveur semble échappé du muet, reste un cas à part. Il lui sera revenu de poser le parfait diagnostic de la situation du cinéma italien contemporain, tenté par le retour au néoréalisme et dévoré par la télé et la pub (*Le voleur de savonnets*), avant d'y aller de sa version des rapports cinéma-dessin animé dans le sympathique et longuet *Volere Volare*.

Dans la tradition de l'auteur complet, tous ces acteurs réalisent leurs propres films, ce qui ne va

*Pentimento* de Tonie Marshall.



pas sans un certain flottement de la mise en scène autour de leur prestation: l'approximation spatiale et le tempo incertain sont souvent de mise dans les films de Benigni, de Troisi ou du conventionnel Franco Nuti. Inversement, la présence d'un Benigni est si envahissante qu'elle agit comme un révélateur involontaire dans les films où il n'est qu'interprète: si Fellini a su employer au mieux le caractère poétique et lunaire de son personnage dans *La Voce Della Luna*, notre homme phagocyte complètement les films de Jarmusch où il apparaît (*Down By Law* et un sketch de *Night On Earth*, qui confine au numéro d'acteur, d'ailleurs étourdissant). L'incontrôlable Peter Sellers ne pouvait rêver meilleure descendance, et Blake Edwards a prouvé qu'il pouvait canaliser dans un style incomparable les dérapages d'acteurs les plus imprévisibles. On espère donc un feu d'artifice du choc de leur rencontre annoncée (*Le fils de la panthère rose*) — T.H.

**CHAMPAGNE.** Mis à part des auteurs trop rares (Jacques Rozier) ou trop tôt disparus (Jacques Davila, dont l'inclassable *Campagne de Cicéron* négociait de main sûre, avec une grande franchise du trait et de hardies ruptures de ton, le passage de la comédie au drame), le salut de la comédie française ne réside ni chez *Les visiteurs* ni au théâtre mal filmé (*Cuisine et dépendances*), mais du côté de petits films inégaux mais rafraîchissants comme *Suivez cet avion* (Patrick Ambard) ou *Pentimento* (Tonie Marshall): croisant l'intrigue sentimentale et le prétexte policier, la screwball comedy américaine et le cinéma populaire français des années 30, ils partagent avec un égal bonheur (et quelques ratés) la vivacité du tempo, l'exubérance des comédiens, des dialogues à la mitraille, le sens du geste et du gag burlesque, ... et du charme à revendre. Que ce soit aussi l'occasion de dire qu'on aimerait voir plus souvent dans des films du même genre côté dames: l'extravagante Sabine Haudepin et cette grande tige délurée nommée Isabelle Gélinas (qui transporte sa vitalité jusque dans *Louis, enfant roi*); côté messieurs, des acteurs «dramatiques» qui ont fait leurs preuves inattendues dans la comédie, comme Lambert Wilson (*Suivez cet avion*) ou Philippe Laudénbach et Philippe Morier-Genoud (*Vivement dimanche!*). — T.H.

**CHAMPIGNON.** L'humour gallois existe, nous l'avons rencontré en 1986 dans l'épatant *Coming Up Roses*. Premier (et jusqu'à plus ample informé



dernier) film en langue galloise (il sortit à Londres sous-titré en anglais), c'est aussi la seule comédie qu'inspira le thème pathétique, alors fort à la mode, de la «mort du cinéma». Dans une région minière du Pays de Galles, sur fond de crise et de sinistrose, le dernier cinéma de la ville va être démolli pour faire place à un parking. C'est compter sans l'imagination du projectionniste et de la vendeuse d'esquimaux, qui vont reconverter clandestinement la salle en champignonnière... Réalisé par un Américain, Stephen Bayly, parti depuis sans laisser d'adresse, *Coming Up Roses* est de ces films sans lendemain qui rafraîchissent au mois d'août le festivalier harassé: un parfait alliage d'humour british, de drôlerie loufoque et de mélancolie douce-amère, servi par une interprétation savoureuse. — T.H.

*Coming Up  
Roses* de  
Stephen Bayly.



## CARNAVAL, MARDI GRAS, CARNAVAL

À Carlos Ferrand

C'était un mardi soir de tempête dans un cinéma de troisième ordre, relents de toilettes et de pop-corn au beurre rance, taches brunâtres sur l'écran, fauteuils éventrés, plancher si collant qu'on croyait marcher sur du tapis avec des semelles en velcro, murs borgnes décorés de fresques kitsch représentant d'un côté Dirty Harry pointant sur la salle un magnum 44 long comme ça et de l'autre une partouze en ombres chinoises. J'ai pensé à Beyrouth, parce qu'à l'époque il n'y avait pas encore Sarajevo. Le public jeune, plutôt «punkisant», invectivait les bandes-annonces avec l'arrogance propre à ceux qui n'ont plus rien à perdre tandis que des joints circulaient ouvertement. Une fois les lumières éteintes et remonté le torchon orange qui servait de rideau, les ouvreurs n'osaient plus s'aventurer dans cette salle, la numéro trois du Cinéma de Paris à Québec; une salle et une ambiance idéale pour un film Troma, en l'occurrence *The Toxic Avenger*. Et mes penchants pour la série Z ont rarement été si bien servis que lors de cette soirée mémorable.

Les «kids» jubilaient dans la salle, connaissaient les répliques par cœur, rigolaient des éviscérations et commen-

taient les têtes d'enfants écrapouties en gros plan, les seins arrogants des playmates recyclées en «actrices», les tribulations de Toxic, les flots d'hémoglobine et de mauvais goût, les méchancetés des méchants, les clins d'œil cinéphiliques de *Citizen Kane* à *The Elephant Man*. Pas de doute, un film-culte était né, qui reléguait *The Rocky Horror Picture Show* au rang d'inoffensive bluette sentimentale à l'intellectualisme léché.

Les artisans de *The Toxic Avenger*, Michael Hertz et Lloyd Kaufman (qui se cache parfois sous le pseudonyme de Samuel Weil), méritent notre admiration pour avoir réuni dans un seul film tous les ingrédients nécessaires à une série Z fauchée bien juteuse. Un patient travail sur les formes est nécessaire pour arriver à conjuguer un filmage outrageusement pourri, un montage nerveux, des comédiens minables, des effets spéciaux ringards, une histoire qui annonce celle de *Darkman*, énormément de violence, des clichés éléphantiques, des scènes sexy, un humour très noir qui n'épargne personne, une grossièreté quasi insoutenable, un total déni de réalité, un raffinement dans la cruauté gratuite administrée à doses massives. Bref, un vrai film bête et méchant, ex-

ploitant sans vergogne les côtés les plus inavouables de la psyché humaine, un gros ça sans son surmoi. Un antidote à notre monde de plus en plus policé où la pensée incorrecte est stigmatisée, refoulée par les nouveaux visages de la censure.

*The Toxic Avenger* reste hélas le seul fleuron vraiment réussi de l'équipe de production de Troma. Deux suites n'ajoutent rien d'essentiel à l'original, ayant perdu toute fraîcheur sous le poids du fric généré par le premier *Toxic*. Il reste tout de même *Troma's War*, qui pastiche les films de survie dans la jungle avec un bonheur inégal, ayant subi les foudres de la censure, dont les ciseaux ont amputé un bon quart d'heure à la version intégrale de 105 minutes.

En ressortant de la salle du Paris, la tempête s'était calmée, la neige tombait docilement sur le carré d'Youville, les petits punks se dispersaient en rasant les murs de pierre sous le regard réprobateur des braves gens qui revenaient en masse d'une beuverie n'ayant de carnavalesque que le nom. Ce soir-là, le carnaval était au cinéma. — Y.R.





*Delicatessen* de Jeunet et Caro.

**FILS DE PUB.** Ou le cinéma des Chatiliez, Boivin, Jeunet et Caro. Ils viennent de la publicité, et leurs films semblent conçus d'après une étude de marché. Avant d'être des personnages, les Groseille, le barjo et Tatie Danielle sont des concepts (comme on dit). Le sens du slogan et de la bande-annonce leur tient lieu de regard, mais, comme il arrive souvent, la campagne promotionnelle est supérieure au produit qu'elle est censée vendre.

Conséquemment, ils ont le souffle court: ils savent emballer prestement une scène (déclinant



Micheline Presle et Claude Piéplu dans *Beau temps mais orageux en fin de journée*.

chacune *une* idée, comique, sociologique ou graphique), mais pas vraiment construire un film: les leurs ressemblent plutôt à un bout à bout de sketches, où l'audace, plus proclamée que réelle (toujours la pub), s'accommode volontiers d'un certain bâclage. Plus grave est qu'on cherche en vain chez Chatiliez ou dans *Delicatessen* une once de fantaisie vraie ou de générosité: dans leurs univers post- ou para-publicitaires où tout est d'emblée codé, au second degré, le cinéma se réduit à du «visuel» (pour reprendre le mot de Serge Daney), et le fin du fin de ce comique de petit malin (Chatiliez) ou de cyniques poseurs (Jeunet et Caro) consiste à cligner de l'œil au public sur le dos des personnages. Est-ce bien sympathique? — **T.H.**

**FRANÇAIS MOYEN.** Suave. Voilà, en un seul mot, Claude Piéplu. Chez Buñuel (*Le charme discret de la bourgeoisie*, *Le fantôme de la liberté*) comme chez Chabrol (*Les noces rouges*), chez Miller (*La meilleure façon de marcher*, *Dites-lui que je l'aime*) comme chez Polanski (*Le locataire*), il impose un style fait de solennité et d'ironie, misant sur une démarche raide, une diction incomparable et un regard sec. En 1986, Gérard Frot-Coutaz lui a offert son grand rôle dans *Beau temps mais orageux en fin de journée*. Imperturbable, Piéplu l'a abordé de la même façon que ses seconds rôles, attaquant chaque scène de manière irrésistible, comme si c'était sa dernière. Deux ans plus tard, Christine Ehm lui a offert un autre premier rôle dans *Un ange passe*, celui d'un homme qui, assailli par l'intrusion d'un jeune acteur dans sa vie privée, finit par lui avouer qu'il est en fait un meurtrier. On s'en doute, Piéplu annonce qu'il a tué quelqu'un comme il dirait qu'il a oublié de se brosser les dents. C'est son art. On dit de Piéplu qu'il est le spécialiste des personnages de Français moyen. C'est oublier que joué par lui, le Français moyen est un homme hors du commun. — **M.J.**

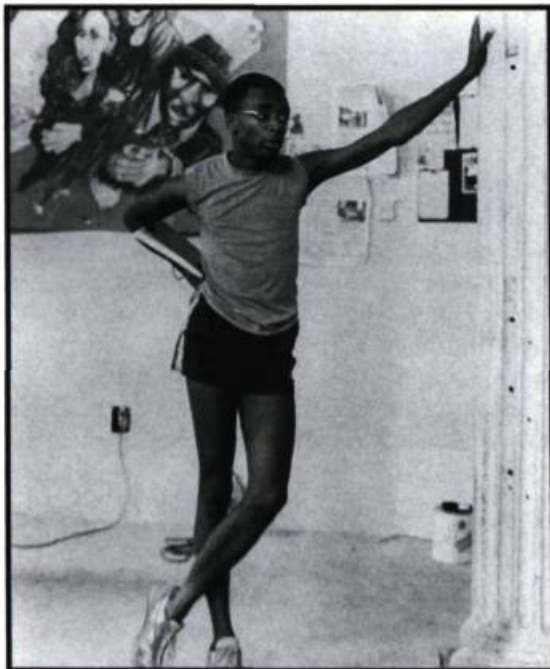
**FX.** Le capital humoristique des effets spéciaux a été exploité dès les premiers temps du 7<sup>e</sup> art. Qu'on se souvienne seulement des jeux de caches et de substitutions que bricolait Méliès, ou même Linder dans *Max l'illusionniste*: la drôlerie de ces films était, et reste irrésistible et proprement magique. Mais il faut attendre les années 80 pour qu'effets spéciaux et comédie se concurrencent l'un l'autre, voire que les premiers phagocytent la seconde, qui présente à cette époque d'inquiétants signes d'essoufflement. Cas type de ce curieux cocktail: *Death Becomes Her* de Robert Zemeck-



kis, qui plonge le cinéma comique dans l'âge des corps élastiques et de l'esthétique pâte-à-modeler, jusqu'alors privilèges exclusifs du cartoon. Ici, le trucage n'est plus au service des comédiens, ce sont plutôt les comédiens qui sont littéralement pris en otage par la technique, comme en témoignent les contorsions inhumaines qu'on fait subir à cette pauvre Meryl Streep. Cette «révolution» marque peut-être la fin du comique d'acteur puisque le rire naît lors de la rencontre fortuite d'un scalpel informatique et d'un corps accessoire. L'antidote à cette dépersonnalisation de la comédie: *A Fish Called Wanda*. Voir: *Pêche*. — **A.C.**

**HUMOUR NOIR.** Qu'est l'humour acidulé de *She's Gotta Have It* devenu? En engageant sa production dans les voies du manifeste afro-américain, Spike Lee semble avoir renoncé à cette insolente drôlerie que dégageait son premier film, et même le transitoire *Do the Right Thing* où cohabitaient encore préoccupations socio-racistes et comique de mœurs. Ce renoncement va de pair avec un effacement progressif de l'acteur, qui cédera de plus en plus la place à des personnages porte-parole. Dommage, car son jeu relâché et son corps de tortue-sans-carapace font de ce petit frère de Bill Cosby et de Richard Pryor une sorte d'apôtre de l'autodérision qu'on ne se fatiguait pas de suivre. — **A.C.**

Spike Lee, comédien et réalisateur de *She's Gotta Have It*.



Pedro Almodóvar et les comédiens de *Talons aiguilles*.

**IMPORT-EXPORT.** Le comique est la chose au monde la moins exportable, dit la sagesse des nations. Et certes, notre perplexité vaguement consternée devant les productions destinées à la consommation intérieure d'autres pays qu'il nous arrive de voir en festival (par exemple, les désolants films du comique flamand Urbanus, immense vedette populaire chez lui) n'a d'égale que celle qu'on suppose à une salle de Djibouti qui visionnerait *La Florida*... Pourtant, les succès internationaux des comédies de l'Est ou des comédies à l'italienne, dans les années 60-70, voire du *Déclin de l'empire américain*, prouvent a contrario que c'est en s'ancrant dans les particularismes locaux qu'on a des chances de toucher à l'universel. Beau sujet de dissertation. — **T.H.**

**LIBIDO STREAMS.** On le sait: le cinéma encourage une certaine régression. Sous hypnose, l'œil y tête goûlumen. la lumière, comme jadis la bouche, le lait. Le cinéma de Pedro Almodóvar préfère l'ironie, qui cultive une distance critique (sans exclure l'émotion). Il offre de la société contemporaine une analyse des moins puritaines et des plus décapantes, formulant (ce qui est rare), dans l'intrigue même et par le langage, avec une acuité exemplaire et une merveilleuse désinvolture, ce qu'on préfère ne pas montrer ou montrer pour ne pas dire ou dire autrement ou sérieuse-



ment, la loi dernière de tous les rapports humains et sociaux: non pas l'argent (qui n'est qu'un substitut, un signifiant bien émancipé), mais l'amour ou, pour parler moderne, le sexe, la libido, l'Œdipe, bref: «la loi du désir». Ce n'est que ça, qui circule, bloque ou s'inverse, entre maman, papa, moi, toi, tous et toutes, déterminant l'amour, la haine, l'identité, les vocations, les actions: entre la chanteuse rock nymphomane, le fils gai de l'empereur d'Iran, le gynécologue qui, par peur du sexe, s'intéresse à l'insémination artificielle, la psychanalyste lacanienne qui préfère la pratique à la théorie, la mère supérieure lesbienne et héroïnomane, l'avocate qui tue les matadors à l'aiguille au moment de l'orgasme, le spectateur psychotique qui aime le réalisateur qui aime son acteur principal, le jeune homme devenu transsexuel après avoir été abandonné par son père, la toxicomane, vedette de cinéma cochon, séquestrée par un fan orphelin, la speakerine qui, par amour filial, empoisonne un premier amant de sa mère chanteuse et en marie un second, etc. «Labyrinthe des passions». Mais pour dire tout ça, point de métaphysique: Almodovar réinvente avec brio un genre

John Goodman  
dans *Barton*  
*Fink* des frères  
Coen.



John Candy dans *Only the Lonely*.

injustement négligé (il est des plus difficiles): la parodie, jouant, avec un bonheur évident, les stéréotypes, ceux du corps (la femme fatale, le macho, le travesti, etc.), ceux de l'image (les soaps, les romans-photos, le cinéma hollywoodien, la série B, etc.). Toutes proportions gardées, Almodovar appartient sans doute à cette très petite société d'éducation catholique mais pince-sans-rire (c'est-à-dire athée, de Dieu, de l'Œdipe) dont étaient Hitchcock et Buñuel — les plus grands, indubitablement. Bref, un cinéma pour adultes. — O.A.

**LIBRE ÉCHANGE.** SCTV, c'était le *Saturday Night Live* canadien ou, si vous préférez, le concept plus ou moins piraté par Yvon Deschamps dans son triste et éphémère CTYVON. Réalisée à Edmonton, l'émission avait été inspirée par les performances théâtrales de la troupe Second City, à Chicago. Véritable pépinière d'acteurs, SCTV a notamment légué au cinéma John Candy (lourd héritage qui comprend *Splash*, *Planes, Trains and Automobiles*, *Uncle Buck*, etc.), Rick Moranis (célèbre pour ses réductions et ses agrandissements d'enfants, mais aussi pour sa prestation dans le tonifiant *Little Shop of Horrors*, de Frank Oz), Catherine O'Hara (*After Hours* de Scorsese, mais surtout la mère du petit monstre dans les deux *Home Alone*) et Martin Short (qui est passé d'une excellente imitation de Trudeau à des rôles dans *Three Amigos* de John Landis et *Three Fugitives*). Quant à Dave Thomas, qui campait un réjouissant Bob Hope à la télé, il a entre autres



choses réussi le tour de force de convaincre un studio de produire un long métrage à partir d'un sketch de l'émission (*Strange Brew*) et, encore mieux, il est arrivé à convaincre Max von Sydow d'y jouer. Certainement pas un bon cinéaste, mais il ferait un vendeur d'assurances épataant. — **M.J.**

**MAISON MOBILE.** Pour reprendre la formule étonnante inventée lors des plus récentes séries éliminatoires par un analyste de hockey, John Goodman c'est «une main de velours dans un corps de maison mobile» (Qui a dit que le sport à la télévision ne contribuait pas à l'accomplissement intellectuel des téléspectateurs?). Et puisqu'il est question de maisons mobiles, souvenons-nous que Goodman tenait l'un des rôles principaux dans l'aussi amusant qu'ambigu *True Stories*, de David Byrne. Il y jouait ce cow-boy esulé qui, après avoir cherché l'âme sœur pendant tout le film, finissait dans les bras d'une esclave de la télévision qui n'avait pas quitté son lit depuis des années. Au cinéma, surtout grâce aux frères Coen, le partenaire de Roseanne a prouvé qu'il pouvait à la fois faire rire et terrifier (souvent dans le même plan). Lorsqu'il émerge, boueux et hurlant, au milieu d'un champ dans *Raising Arizona*, on dirait une image sortie de nos plus troublants cauchemars. De même, on n'oubliera pas de sitôt son allure menaçante, au cœur de l'hôtel en flammes de *Barton Fink*. Dans le médiocre *The*

*Babe*, d'Arthur Hiller, Goodman joue encore adroitement la carte de l'exubérance et de l'angoisse; son Babe Ruth amuse autant qu'il fait peur. Il troquera bientôt le chandail de baseball pour les peaux de bêtes dans l'adaptation des *Flinstones*. On peut s'attendre à tout. — **M.J.**

**OH! DENYS, FAIS-MOI RIRE!** Quand on réalise que le long métrage le plus drôle jamais tourné depuis quarante ans au Québec n'est pas une comédie au sens classique, on aimerait tout de même que son auteur récidive ouvertement dans ce genre si délicat. Denys Arcand, puisqu'il faut bien nommer celui qui nous a donné *Le déclin de l'empire américain*, est en effet le cinéaste auquel pensent bien des gens lorsqu'il est question de la comédie au Québec. Car sans faire directement dans le comique, les films d'Arcand nous ont fait rire, que ce soit des politiciens et du bon peuple (pourquoi pas?) dans *Le confort et l'indifférence*, des bourgeois et des gangsters (au second degré dans *Réjeanne Padovani*), des intellectuels, des publicitaires, des curés, des naïfs et des mystiques, des critiques, des profs, du sexe, de la religion, de la pornographie, du commerce, du Canada et du Québec, enfin de tout, de nous.

Nonobstant ce paradoxe (évoqué ailleurs dans ce dossier) du puissant complexe rigolo-industriel local qui accouche de souris cinématographiques, les films d'Arcand, même les plus sordides (*La*

Denys et Gabriel Arcand sur le tournage du *Déclin de l'empire américain*.







Jean Reno dans  
*Les visiteurs*.

*maudite galette*) nous ont toujours démontré qu'il possède absolument toutes les qualités requises pour être le sauveur de la comédie québécoise; toutes sauf une peut-être: il a l'inconvénient d'être né et de travailler au Québec, terre peu féconde pour le rire en pellicule. Très fin observateur des mœurs de ses contemporains, Arcand semble réunir à la fois les qualités d'anthropologue de son frère Bernard et les qualités d'acteur de l'autre frère, Gabriel. Rêvons du jour où ce dernier viendra annoncer à Denys: «Tu enfanteras une comédie!»

Sa direction d'acteurs à la fois souple et précise se prête admirablement aux subtilités rythmiques du genre. Combien de comédies locales ont en effet été gâchées par des réalisateurs qui ne savaient pas quoi demander aux acteurs principaux (direction mollassonne comme dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, ouf!) ou aux seconds rôles (capital dans une comédie) qui refont toujours le même numéro? Alors que d'autres, trop rigides, obnubilés par leur idée, restreignent leurs acteurs dans le carcan dramatique et dilapident le potentiel comique d'une scène qui aurait fait respirer le film.

Mais c'est dans le dialogue qu'Arcand trouve le plus son espace ludique, souvent à travers les pires contraintes: jargon des sciences humaines universitaires ou arguments théologiques. Le tout dans une langue riche et subtile, bien d'ici, tout en étant exportable à Paris sans sous-titres, ce qui n'est pas donné à tout le monde.

En fait, après quarante ans dans le désert, une comédie d'Arcand est aussi attendue que le Messie par les Juifs. — **Y.R.**

**OVNI.** Il faut avoir vécu l'expérience improbable entre toutes qu'est une interview de ce sympathique personnage pour achever de s'en convaincre: Jean Reno est un ovni dans le ciel du cinéma français (mais à ce propos, où est passé Yves Afonso?). Excentrique par essence, pourrait-on dire, praticien spontané du dialogue décalé, il donne toujours l'impression de jouer dans un autre film que celui pour lequel on l'a engagé: ce qu'il va dire ou faire dans la seconde qui suit est rigoureusement imprévisible. S'il est «bête», c'est à la manière dont on a pu dire que l'était (toutes choses égales d'ailleurs) un John Wayne, lequel, paraît-il, ne comprenait ou ne voulait rien comprendre aux scénarios qu'il tournait: avec une simplicité, une innocence et une générosité qui lui font amener son univers propre dans les films des autres. Sa manière de faire irruption dans *Nikita* comme s'il s'était trompé de film fait souffler un vent de burlesque panique dans le monde aseptisé de Luc Besson. Au milieu du foutoir des *Visiteurs*, alors que ses comparses s'épuisent en pitreries pitoyables et pas drôles, son sérieux imperturbable donne une vraie grandeur au personnage de Grégoire de Montmirail. Du reste, Reno semble égaré dans le cinéma français d'aujourd'hui comme Montmirail au XX<sup>e</sup> siècle. S'il se tournait encore de nos jours des films de cape et d'épée, qui d'autre que lui pourrait, sans ridicule, incarner un vrai héros chevaleresque? Côté comédie, il ne lui reste plus qu'à trouver son Frank Tashlin. Hélas, il n'est tombé que sur Jean-Marie Poiré. — **T.H.**

**PÊCHE.** Fruit de l'union d'un réalisateur semi-retraité (Charles Crichton) et d'un orphelin des Monty Python (le scénariste et acteur John Cleese), *A Fish Called Wanda* s'est taillé depuis sa sortie en 1988 la renommée d'un mini-film-culte au sein du monde de la comédie. Avec raison d'ailleurs car sur la rencontre heurtée entre l'ineffable quant-à-soi «british» et l'indécrottable vulgarité américaine, on ne fait pas mieux. Cette comédie qui ne dit



pas son nom plaque l'absurde et l'esprit nonsensique des sketches de *The Meaning of Life* sur un canevas de thriller classique — une histoire de bijoux volés qui déclenche le billard rituel d'extorsions et d'impostures entre protagonistes. Pas de gags à proprement parler, mais une exacerbation constante des signes, qui entraîne un joyeux retournement de tous les codes liés au genre. Ici, la mauvaise foi qui pousse les malfrats à se faire mutuellement faux bond leur est consubstantielle, et la thématique sexuelle passe à l'avant-scène, véritable moteur de ce film tout en cascades et en clins d'œil, servi par la sulfureuse Jamie Lee Curtis, le satyrique Kevin Kline et le flegmatique John Cleese. Inspire une complicité qui ne se dément pas. — **A.C.**



Dan Aykroyd et Jane Curtin dans *Coneheads*.

**PERVERSION.** Pour un critique, aimer les films de Paul Bartel, c'est se laisser séduire par une voix qui nous chuchote: «Allez, laissez les bons films aux cinéphiles sans imagination!» (merci à André Forcier). Il a découvert Sylvester Stallone dans *Dead Race 2000*, il a filmé le cul de Divine en affirmant qu'il cachait un trésor dans *Lust in the Dust*, et a passé Marx à la moulinette du soap dans *Scenes From the Class Struggles in Beverly Hills*. A réalisé, avec *Eating Raoul*, une satire de l'aliénation capitaliste dans laquelle un couple de banlieusards s'adonne au meurtre en série dans le but d'amasser l'argent nécessaire à l'acquisition d'un restaurant. Pour le cinéaste, la sauvagerie des petits entrepreneurs n'a d'égale que leur puérité. Parce qu'elle triture avec la même vigueur la société américaine et son cinéma, l'œuvre de Bartel est doublement parodique. On ne lui connaît de parenté qu'avec les films de John Waters (*Pink*

*Flamingos, Female Trouble, Polyester, Hair-spray* et *Cry-Baby*). — **M.J.**

**SATURDAY NIGHT LIVE.** *Saturday Night Live* est à la comédie ce que Hygrade est à la saucisse. Et l'humour «fast-food» de Lorne Michaels continue d'alimenter chaque semaine quelque trente millions de spectateurs satisfaits. Pourtant, l'émission «underground» conçue par ce Torontois il y a dix-huit ans a perdu depuis belle lurette son humour bête et méchant. Et la satire socio-politique qui faisait jadis son intérêt a aujourd'hui cédé sa place à un humour plus traditionnel. Nul ne peut pourtant nier l'impact qu'ont eu les diplômés de cette école de l'humour sur les comédies produites par les studios d'Hollywood. Et cela, qu'ils viennent de la première équipe (comme Chevy Chase, Bill Murray ou John Belushi...); de la seconde (comme Eddie Murphy, Joe Piscopo ou Billy Crystal...); ou encore de la troisième (comme Mike Myers, Dana Carvey ou Jan Hooks...). En fait l'influence des comiques de *SNL* a profondément marqué la comédie américaine des *Blues Brothers* à *Wayne's World* et des *Coneheads* à *Wired*. Sans parler de *SCTV*, *Samedi de rire* et autres *Kids in the Hall*... Reste que l'esprit révolutionnaire de l'équipe formée à Second City s'est lentement transformé en un fonctionnariat de la comédie. Et que *Saturday Night Live* est devenu aujourd'hui le genre d'émission dont ses comédiens se moquaient jadis si cruellement... — **G.P.**

**RIDICULE.** Y a-t-il un comique rohmérien? Rien n'est moins sûr, car il y a chez Rohmer quelque chose d'irréductiblement analytique, qui le rend imperméable à la comédie de stricte observance.

Arielle Dombasle et Béatrice Romand dans *Le beau mariage* d'Éric Rohmer.





Les emprunts au marivaudage de *L'amie de mon ami* exceptés — et encore, ses films restent dans l'ensemble sous le seuil du rire. C'est compter toutefois sans un sens très aigu du ridicule, qui s'ex-

Billy Crystal.



Madonna dans *Dick Tracy*.



prime chez lui principalement par les voix de deux interprètes tout à fait singuliers: Arielle Dombasle (*Le beau mariage*, *Pauline à la plage*, *L'arbre, le maire et la médiathèque*, 1993) et Fabrice Luchini (*Le genou de Claire*, *Les nuits de la pleine lune*, *L'arbre, le maire et la médiathèque*). L'une s'égare plus ou moins consciemment dans l'aire de flottement qui sépare le premier du second degré, l'autre pratique la dérision par le verbe avec une froide jubilation. Et tous deux marchent à pas d'acrobate sur la ligne qui démarque le risible (par excès) du ridicule (par défaut). Voilà peut-être pourquoi, quand il nous arrive de douter du réalisateur de *Conte de printemps*, c'est vers les œuvres où opèrent ces deux oiseaux rares que nous nous tournons, spontanément. — A.C.

**UPPERCUT.** Si Billy Crystal était boxeur, il serait dangereux. Il frappe vite, sec, bas et de tous les côtés. Alors, comme en plus il n'a l'air de rien (ni beau, ni grand, les bras courts, une calvitie naissante), on aurait tendance à ne pas se méfier. Le rôle type de Crystal, mis à part celui d'animateur lors de la soirée des Oscars, c'est celui de Harry dans l'excellent *When Harry Met Sally* de Rob Reiner; de prime abord le type est insupportable mais on apprend à l'apprécier à mesure qu'on le connaît. S'il apprend à mieux choisir ses films (encore que *City Slickers* soit moins mauvais qu'on l'a dit), Crystal pourrait devenir le maître des pincésans-rire. — M.J.

**VIERGE.** La pauvreté de *Body of Evidence*, dernier opus de l'effrayant Uli Edel, ne devrait pas faire oublier que Madonna, avant de chausser les escarpins de Sharon Stone ou de se livrer à un ego trip maquillé en documentaire (*Truth or Dare*), a fait montre de beaucoup d'humour dans ce qui reste le meilleur film de Susan Seidelman, *Desperately Seeking Susan*, et dans le très mésestimé *Who's That Girl?*, de James Foley. Si le Seidelman confirmait surtout l'immense talent de Rosanna Arquette (que personne n'osait de toute façon mettre en doute depuis le formidable *After Hours* de Scorsese), le film de Foley reposait en majeure partie sur le corps burlesque de la rock star. Dans le registre occupé par Goldie Hawn (*Housesitter*) et Ellen Barkin (*Switch*), Madonna peut se tailler une place. N'était-elle pas la seule à se fondre sans maquillage dans l'univers de bande dessinée du *Dick Tracy* de Warren Beatty? — M.J. ■