



HAL
open science

Louis de Funès : le modèle de la commedia dell'arte

Céline Candiard

► **To cite this version:**

Céline Candiard. Louis de Funès : le modèle de la commedia dell'arte. Louis de Funès, à la folie, Alain Kruger (dir.), éd. de La Martinière, 2020. halshs-03543637

HAL Id: halshs-03543637

<https://shs.hal.science/halshs-03543637v1>

Submitted on 11 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Céline Candiard

« Louis de Funès : le modèle de la *commedia dell'arte* », in Alain Kruger (dir.), *Louis de Funès à la folie*, catalogue d'exposition, Paris, La Martinière, 2020, pp. 194-197

Louis de Funès s'est souvent vu reprocher par la critique de son temps de jouer toujours le même personnage de bourgeois grincheux, agité et mesquin, en agrémentant ses scènes de mimiques et de grimaces destinées à plaire au public populaire. À une époque où s'impose, au cinéma comme au théâtre, le modèle de l'acteur polyvalent, caméléon, capable de jouer tous les rôles et de se transformer à l'envi, ce grief insinue généralement une idée de facilité, voire de paresse : de Funès se serait borné à recourir, d'un film à l'autre, aux mêmes artifices éculés, sans prendre la peine de se renouveler ou de s'aventurer sur de nouveaux territoires.

De fait, on sait qu'il refusa à plusieurs reprises de jouer des scènes émouvantes ou tristes (ce qu'il appelait « la larmiche »), à la différence de Bourvil par exemple. Pour autant, tous les comédiens et réalisateurs qui l'ont côtoyé soulignent son acharnement au travail et son perfectionnisme : de Funès manifestait une exigence et une rigueur qui contrastaient, par leur sévérité, avec la drôlerie de ses personnages. Son application au travail et son refus de changer de registre sont en réalité deux aspects complémentaires d'une même conception du métier d'acteur, devenue très minoritaire, que l'on peut rattacher à la tradition italienne de la *commedia dell'arte*.

Senex iratus, Magnifico, Pantalone : les avatars d'un rôle

Si la fascination de Louis de Funès pour Molière est connue, notamment grâce à son adaptation de *L'Avare*, il convient cependant de le situer dans une tradition comique plus large qui traverse l'Europe aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles sous l'influence de la *commedia dell'arte* italienne. C'est du reste ce que suggère Jean Anouilh, lorsqu'il écrit que Louis de Funès « a d'instinct retrouvé un très ancien style de jeu qui remonte aux atellanes, passe par la *commedia dell'arte*, les tréteaux du Pont-Neuf, pour aboutir à l'Illustre-Théâtre et, j'en suis persuadé, à la façon de jouer du patron du théâtre français ¹. Les acteurs comiques se spécialisent alors volontiers en rôles-types aux caractéristiques bien définies dont ils raffinent et renouvellent le jeu tout au long de leur carrière : il s'agit à la fois pour eux de respecter et d'approfondir les traits attendus de leur personnage, pour donner au public le plaisir de reconnaître une figure familière, et de le surprendre malgré tout à chaque nouveau spectacle par des variantes et des trouvailles inattendues.

¹ (Jean Anouilh, préface du programme de *La Valse des toréadors*, 1973).

Critiques et metteurs en scène ont parfois perçu les affinités particulières entre l'acteur et l'univers de la *commedia dell'arte* : en 1960, Pierre Gaspard-Huit lui confie dans *Le Capitaine Fracasse* le rôle de Scapin, un acteur de la troupe spécialisé dans les rôles de valets rusés, tandis que Pierre Marcabru voit en lui « la résurrection de Polichinelle »². Mais plutôt que de ces vedettes de la comédie italienne, c'est du Magnifico que le personnage récurrent de Louis de Funès se rapproche le plus : riche marchand vénitien, père de famille sec, nerveux et avare, souvent de mauvaise humeur, le Magnifico est l'un des deux rôles d'origine de la *commedia dell'arte* avec le Zanni, son valet fourbe et farceur qui le trompe avec la complicité du public. Parmi ses variantes les plus célèbres figure Pantalone, reconnaissable à sa longue culotte rouge, à sa cape noire et à son nez crochu.

Petit, mince et très vif malgré son âge respectable et sa position sociale avantageuse, Pantalone est apprécié du public pour son agitation nerveuse et ses numéros de virtuosité physique³. Goldoni, faisait l'éloge de l'acteur Andrea Cortini, célèbre Pantalone, pour la fougue dont il faisait preuve dans son rôle, notamment « dans la scène de l'agitation »⁴. C'est un rôle de vieillard paradoxal, dont l'énergie toute juvénile contraste de façon comique avec son opposition grincheuse aux projets des amoureux.

Si ce rôle-type prend une forme particulièrement spectaculaire dans la *commedia dell'arte*, il se rattache à une tradition plus ancienne, qui remonte à la comédie antique : les vieillards en général véhéments et irascibles, prompts à se livrer à des scènes de colère spectaculaires connues à Rome sous l'expression « *senex iratus* » (« vieillard en colère »). Si l'on en croit le témoignage de l'orateur Quintilien⁵ ou encore du poète comique Térence⁶, elles font partie des scènes préférées du public romain, mais aussi les plus exigeantes pour les comédiens : il s'agit de tours de force, que seuls des artistes en pleine possession de leurs moyens physiques étaient en mesure d'assumer. Ces caractéristiques se retrouvent dans le rôle-type récurrent de Louis de Funès, devenu célèbre à l'aube de la cinquantaine. Si les personnages qu'il joue portent des noms différents d'un film à l'autre, ils apparaissent comme les avatars d'une seule et même *persona*, comme en témoigne la traduction allemande des titres des films où il figure, notamment à la fin de sa carrière (*Louis, der Geizkragen* (*L'Avare*, 1980), *Louis und seine außerirdischen Kohlköpfe* (*La Soupe aux choux*, 1981), *Louis und seine verrückten Politessen* (*Le Gendarme et les gendarmettes*, 1982)). La plupart de ses personnages ont

² Pierre Marbabru, *Arts*, n° 6, 3 octobre 1965.

³ Voir notamment à ce sujet M. Gordon, *Lazzi. The Comique Routines of the Commedia dell'arte*, New York, Theatre Library Association, 1974 (Performing Art Resources, vol. VII).

⁴ L. Rasi, *I comici italiani*, Fratelli Bocca, Florence, 1905, vol. II, p. 707.

⁵ Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 74 et 178-180.

⁶ Térence, *Heautontimoroumenos*, prologue, v. 35-45.

en commun leur position de domination (grand patron, maire, père de famille, chef d'orchestre, chorégraphe...) et surtout leur nervosité et leur irritabilité. L'énergie nerveuse que le comédien consacrait à ses performances était légendaire, et caractéristique de son rôle-type. On comprend ainsi pourquoi son interprète se refusait à jouer des scènes tristes ou émouvantes, tout en acceptant des défis très exigeants comme les scènes de danse de *Rabbi Jacob* ou de *L'Homme-orchestre* : il ne s'agissait pas pour lui de se cantonner à ce qu'il savait déjà faire, mais de repousser tant qu'il le pouvait les limites de son personnage sans jamais le dénaturer.

L'art du lazzo : « un acteur comique est un auteur avant toute chose »

Interprète virtuose de son rôle-type, Louis de Funès revendiquait à son propos une compétence qu'il plaçait au-dessus de l'autorité du metteur en scène et de l'auteur lui-même :

Je ne veux plus être dirigé. C'est-à-dire : « Dis donc, Louis, tu vas te mettre là et tu vas faire ça. » Il n'y a que moi qui peux le sentir. Mais en revanche on peut me dire : « je crois que tu pourrais essayer ça ». Essayer, d'accord. Les ordres, je n'accepte plus, maintenant, c'est fini. Ils ne font faire que des âneries, surtout dans le comique. Et c'est pourquoi il y a tant d'artistes comiques qui sont, croyez-moi, aussi forts, sinon plus forts que moi, et qui sont en bas, en ce moment, parce qu'ils se laissent diriger par des gens qui ne sont pas du tout compétents pour les diriger. (...) Des gens comme Dufilho, Jean-Marc Thibaud, Roger Pierre, Fernand Reynaud, Devos, Darry Cowl, ces gens-là, ce sont des auteurs, déjà. Un acteur comique est un auteur avant toute chose. On ne devrait jamais leur donner du texte à jouer. On devrait leur dire : « voilà une situation, vous allez m'écrire votre texte ». Et puis les conseiller, les diriger tout doucement.⁷

Comme les comédiens *dell'arte*, qui concevaient et écrivaient eux-mêmes leurs *lazzi*, séquences de jeu spectaculaires qu'ils remplaçaient d'une pièce à l'autre au prix de quelques variations et soudures, de Funès participait régulièrement à l'écriture des scénarios ou ajoutait des scènes de son cru, à l'exemple de celle où il dirige la création d'une chorégraphie par un groupe de danseuses dans *L'Homme-orchestre* (1970) : dans cette scène qui n'était pas prévue par le scénario initial⁸, on le voit exécuter un numéro de danse exigeant, puis réprimander deux interprètes qui bavardent, et enfin commenter la performance en commençant par des compliments qui tournent rapidement à une critique acerbe. Ces ingrédients correspondent très exactement à ceux d'une autre scène célèbre, celle où il dirige l'orchestre de l'Opéra de Paris dans *La Grande Vadrouille* (1966), et dont la scène de *L'Homme-orchestre* est la simple transposition dans un univers plus moderne.

⁷ Interview de Louis de Funès figurant dans les bonus du DVD d'*Oscar*, « Une mouche dans un bocal », 25'10'' à 26'26''.

⁸ Le réalisateur Serge Korber mentionne cela dans les commentaires audio du film (DVD Gaumont vidéo, 2008).

De Funès est familier de cet art du *lazzo*, où l'intrigue s'efface pour laisser place à une pure invention comique. C'est au théâtre qu'il l'avait d'abord expérimenté, en particulier dans *Oscar* de Claude Magnier⁹, où il avait imprimé sa marque si fortement que le metteur en scène, Jacques Mauclair, avait rapidement renoncé à le diriger¹⁰. De Funès avait notamment étiré une simple didascalie¹¹ en un long commentaire gestuel qui pouvait durer, selon les soirs, plusieurs minutes. Son partenaire de jeu Guy Bertil raconte ainsi de lui : « Il improvisait dans la longueur. S'il y avait un truc avec un moustique qui marchait, il faisait un deuxième moustique le lendemain. À la fin, ça fait une demi-heure. » Ce mode d'élaboration correspond exactement à celui des *lazzi* de *commedia dell'arte*, élaborés par l'acteur seul au cours du spectacle, mais en prenant en compte les réactions du public. Si la scène, dans le film d'Edouard Molinaro en 1967, ne dure plus que trois minutes, elle n'en reste pas moins une séquence d'anthologie où l'on goûte les expressions de l'acteur, qui fait se succéder sur son visage la mitraille d'un avion de guerre, le nez extensible d'un Pinocchio, un violon dont il joue quelques notes et un ballon qu'il gonfle jusqu'à le faire éclater.

C'est donc à l'aune des acteurs de la *commedia dell'arte* qu'il convient de mesurer son travail. Magnifico moderne dont le public prend plaisir à retrouver à chaque film les caractéristiques du rôle-type, mais aussi lazziste inépuisable capable de surprendre sans cesse, il est l'un des derniers représentants d'une tradition pluriséculaire où la virtuosité se juge non pas à l'étendue du registre, mais à l'inventivité de ce qu'on y accomplit.

Céline Candiard, laboratoire IHRIM (UMR 5317), Université Lumière Lyon 2

⁹ En 1959 il avait repris triomphalement le rôle de Barnier créé par Pierre Mondy.

¹⁰ Bertrand Dicale, *Louis de Funès, grimaces et gloire*, Paris, Grasset, 2009, p. 182.

¹¹ « *Il raccroche et continue à insulter le téléphone en mimant les boutons de Honoré, puis va s'asseoir avec des tics nerveux.* » (Claude Magnier, *Oscar*, acte III, Paris, L'Avant-scène théâtre, 1958)