Âge et numéro d'acteur de la comédie romaine à Louis de Funès

Age Performing and Acting Solos from Roman Comedy to Louis de Funès

Céline Candiard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/729>

DOI : [10.4000/recherchestravaux.729](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.729)

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 28 mai 2015

Pagination : 23-34

ISBN : 978-2-84310-298-1

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Céline Candiard, « Âge et numéro d'acteur de la comédie romaine à Louis de Funès », *Recherches & Travaux* [En ligne], 86 | 2015, mis en ligne le 28 novembre 2016, consulté le 29 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/729> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.729>

Âge et numéro d'acteur de la comédie romaine à Louis de Funès

Pour un historien du théâtre, la question des âges de la vie et de leur représentation sur scène renvoie de manière quasiment inévitable à une réflexion très ancienne, initiée au I^{er} siècle de notre ère par le poète romain Horace dans son *Art poétique*, sur la composition et l'interprétation des rôles comiques :

Il faut marquer exactement les traits de chaque âge et peindre de couleurs convenables les caractères qui changent avec les années. L'enfant, quand il sait répéter ce qu'on lui a appris et marcher d'un pas assuré, brûle de jouer avec ses camarades ; il se met en colère et se calme sans motifs ; il change à tout instant. L'adolescent imberbe, enfin libéré de son précepteur, aime les chevaux, les chiens, la piste ensoleillée du Champ de Mars ; comme une cire molle, il se laisse façonner au vice, regimbe aux avertissements, met longtemps à songer à l'utile, dépense sans compter, a de l'orgueil, des désirs extrêmes ; il abandonne vite ce qu'il a aimé. Quand vient l'âge d'homme, les goûts et le caractère changent : on recherche le crédit, les relations, on sacrifie tout aux honneurs ; on se garde d'une faute, pour n'avoir pas ensuite la peine de revenir en arrière. Le vieillard est sujet à d'innombrables maux ; il amasse, puis, ô pitié ! met de côté son argent et n'ose pas s'en servir, il administre ses affaires avec lenteur et timidité, remet au lendemain, a peu d'espairs, peu d'activité, voudrait être maître de l'avenir ; il est difficile à vivre, grondeur, fait l'éloge du temps où il était enfant, ne cesse de critiquer et de reprendre les jeunes. Les années apportent avec elles maints avantages, qu'elles nous enlèvent quand nous sommes sur le retour. Ne confie donc pas à un jeune homme un rôle de vieillard, à un enfant un rôle d'homme, et donne à chaque âge la vie extérieure et le caractère qui lui conviennent¹.

1. Horace, *L'Art poétique ou l'Épître aux Pisons*, v. 156-178, trad. F. Richard, Paris, Garnier, 1944.

Horace recommande ainsi au poète dramatique de représenter de manière adéquate, à travers ses personnages, les caractéristiques liées à chaque âge de la vie : il s'appuie pour cela sur des stéréotypes dont la force ne s'est toujours pas démentie vingt siècles plus tard, tant il est aisé de reconnaître ici, *mutatis mutandis*, les lieux communs de notre temps sur les désirs impétueux de la jeunesse et la frilosité du grand âge. Le xvii^e siècle français a fait de ce texte l'un des piliers de la règle de vraisemblance, Boileau en proposant une quasi-translation dans son propre *Art poétique* : « Ne faites point parler vos acteurs au hasard, / Un vieillard en jeune homme, un jeune homme en vieillard². » Si le classicisme français a compris ce texte avant tout comme la primauté de l'opinion commune, dont le poète se doit de respecter les catégories afin de rendre possible les processus de reconnaissance et d'identification, l'historien y verra plutôt le rappel des codifications très fortes de la comédie romaine antique, largement structurée par les oppositions générationnelles.

De fait, si l'on s'intéresse au système des rôles de la comédie romaine, on se trouve devant un tableau à trois entrées prenant en compte le statut juridique (esclave ou homme libre), le sexe (homme ou femme) et l'âge (jeune ou vieux), chaque combinaison donnant lieu à un rôle-type. On a par exemple le précepteur, qui correspond à la catégorie du vieil esclave de sexe masculin, ou la prostituée, qui appartient à la catégorie des jeunes esclaves de sexe féminin. Mais c'est avant tout dans la catégorie des hommes libres que l'opposition entre jeunes et vieux est mise en valeur, à travers deux rôles-clés de la comédie, désignés (de manière significative) par la mention de leur tranche d'âge : le *senex* (vieillard) et l'*adulescens* (jeune homme). Ces deux rôles focalisent les deux principales logiques qui s'opposent à chaque fois dans la comédie romaine : la logique festive avec le jeune homme, généralement amoureux et prêt à faire toutes les dépenses que cet amour exigera, qu'il s'agisse de louer sa bien-aimée à un proxénète (quand c'est une prostituée) ou d'organiser un coûteux banquet de mariage (quand c'est une jeune fille libre) ; et la logique anti-festive avec le vieillard, hostile aux dépenses et aux désirs des jeunes gens. C'est l'opposition radicale et paralysante de ces deux logiques qui constitue habituellement la situation de départ des comédies et que l'intervention d'un esclave (*servus*) s'emploiera à surmonter, le plus souvent par le recours à des stratagèmes rusés, afin de contourner l'opposition du vieux et de faire triompher le désir des jeunes gens. Notons d'ailleurs que les jeunes et leur logique de consommation obtiennent systématiquement gain de cause, comme on peut s'y attendre dans le contexte festif des Jeux où sont représentées les comédies à Rome.

2. N. Boileau, *Art poétique*, chant II, v. 389-390.

L'âge : un caractère ?

À ces deux logiques correspondent, pour chacun des deux rôles, des attitudes récurrentes. Ainsi l'*adulescens*, en butte à la sévérité du vieux, se livre volontiers à de longues plaintes au pathétique ridicule, qui parodient celles de la tragédie et de la poésie élégiaque : c'est notamment le cas dans la *Cistellaria* de Plaute, où le jeune Alcésimarque vit les pires tourments en se trouvant confiné à la campagne et donc empêché de fréquenter la prostituée dont il est amoureux :

ALCÉSIMARQUE : Moi, je crois que l'amour a été le premier à inventer l'art du bourreau chez les humains : je n'ai aucun mal à comprendre ça tout seul, pas besoin d'aller chercher bien loin, puisque je dépasse et surpasse tous les mortels par les souffrances de mon cœur. Secoué, torturé, tourmenté, transpercé, tourné et retourné sur la roue de l'amour, je suis malheureux à en mourir ; je suis transporté, disloqué, mis en morceaux, écartelé, il n'y a plus que ténèbres dans mon esprit³.

L'image d'un supplice généralement subi par les esclaves, renforcée par les assonances et les allitérations⁴, fait entendre la tirade du jeune homme comme une plainte hyperbolique, qui constitue le principal ressort comique du rôle.

Quant au *senex*, qui voit son autorité bafouée par les stratagèmes de l'esclave et la désobéissance du jeune homme, il s'adonne régulièrement à des scènes de colère à leur rencontre, comme dans la *Mostellaria* de Plaute, où le vieux Théopropide vient de découvrir que son esclave s'est moqué de lui en lui faisant croire que sa maison était hantée :

THÉOPROPIDE (*parlant à des esclaves*) : Restez où vous êtes, derrière la porte : dès que je vous appelle, sortez immédiatement, et mettez-lui les menottes en quatrième vitesse. Moi, je vais l'attendre devant la maison, ce fameux lascar qui m'a joué la comédie ; et je vous jure que c'est mon fouet qui va lui jouer la comédie, et pas plus tard qu'aujourd'hui⁵.

Comme dans cet exemple, la séquence se caractérise à chaque fois par une véhémence verbale et physique (c'est presque toujours une scène chantée et dansée, un *canticum*, donc une scène à forte valeur spectaculaire), et très souvent par des menaces de violences sur l'esclave qui l'a trompé, violence qui toutefois ne s'exerce jamais. On trouve une trentaine d'exemples de ces séquences dans les comédies romaines de Plaute et de Térence qui nous sont restées.

Ces scènes récurrentes (la plainte pour le jeune homme, la colère pour le vieux) ont souvent été interprétées par les théoriciens classiques comme

3. Plaute, *Cistellaria*, v. 203-210. Je traduis.

4. Ce qui est traduit ici comme une suite de participes passés en -é se présente dans le texte latin comme une série de verbes au passif : « *Iactor, crucior, agitor, / stimulator, vorsor* [...] ».

5. Plaute, *Mostellaria*, v. 1064-1067. Je traduis.

l'expression de types psychologiques : la comédie romaine serait une comédie de caractères où les tempéraments propres à chaque âge s'exprimeraient et s'affronteraient entre eux⁶. L'idée est séduisante, se présentant comme une clé de lecture de la comédie romaine, mais elle ne résiste pas à une lecture approfondie des textes. En effet, on observe tout d'abord que les vieux (n'en déplaise à Horace!) n'y sont pas toujours grincheux et irascibles : on trouve quelques exemples de vieux sympathiques et dévoués à la cause des jeunes gens, comme Périplectomène dans *Le Soldat fanfaron* de Plaute. La critique traditionnelle en a parfois déduit qu'il y avait non pas un, mais deux types de *senes* : le *senex iratus* (celui qui se fâche volontiers) et le *senex lepidus* (le vieux, plus doux)⁷. On resterait donc dans la logique du caractère. Mais là encore, la solution trouvée n'est pas satisfaisante : en examinant de plus près les pièces de Plaute et de Térence et les scènes de véhémence des *senes*, on se rend compte qu'à une exception près, la plupart des *senes* sont en fait composites et qu'alternent des scènes de colère et d'autres de douceur, sans que cela suive une véritable logique psychologique ni même narrative.

Le spectacle de l'âge

S'il existe quelque chose qu'on pourrait appeler *senex iratus*, ce n'est pas un type de personnage, mais plutôt, comme l'a démontré récemment Marion Faure-Ribreau⁸, un type de séquence spectaculaire associée de manière régulière au rôle du vieux. Loin de présenter des caractères psychologiquement et narrativement cohérents, la comédie romaine met en scène les masques dans des séries de séquences conventionnelles où prime la logique spectaculaire, et où le public se plaît à admirer les variations qu'on lui propose sur un code connu. Ainsi donc, le *senex iratus* serait l'une de ces séquences conventionnelles : ce ne serait pas un sous-rôle du *senex*, mais une manière parmi d'autres de le jouer, une séquence parmi d'autres dans une réserve de séquences associées au *senex*. Cela semble appuyé par de nombreux masques de *senex* qui nous sont parvenus dans la sculpture ou la peinture : ceux-ci donnent souvent à voir une

6. Voir par exemple M. Meyer, *Études sur le théâtre latin*, Paris, Dezobry, 1847, ou plus récemment D. Wiles, *The Masks of Menander*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 1-3, qui y voit l'influence de Théophraste sur Ménandre et ses imitateurs romains.

7. Voir par exemple J. Wright, *Dancing in Chains: The Stylistic Unity of the Comoedia Palliata*, *Papers and Monographs of the American Academy on Rome*, 25, Rome, 1974, p. 109-111.

8. M. Faure-Ribreau, *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, en particulier p. 166-211.

asymétrie des sourcils⁹, l'un froncé et l'autre droit. Cette dissymétrie permet à l'acteur, en orientant le masque, de jouer différentes attitudes au cours d'une même pièce. Ainsi un même *senex* pourra être tour à tour *iratus* et *lepidus*. On n'est pas dans une logique de caractère, mais bien dans une logique de spectacle : le personnage assume des séquences non pas nécessairement en raison de son tempérament ou de sa situation, mais dans un souci de variété et de surprise. L'une des variations possibles consiste d'ailleurs à ne pas jouer de séquence de *senex iratus* là où la situation narrative en appellerait une : c'est le cas notamment de Déménète dans *La Comédie des ânes*, dont le fils vient de lui désobéir : au lieu de se mettre en colère, le *senex* déclare à son esclave qu'il ne veut pas se mettre en colère contre son fils comme le font les autres pères.

DÉMÉNÈTE : Pourquoi est-ce que moi je devrais t'interroger là-dessus et te menacer, en te reprochant de ne pas m'avoir mis au courant ? Pourquoi enfin est-ce que je devrais me mettre en colère contre mon fils, comme le font tous les autres pères¹⁰ ?

Déménète choisit ici de jouer sa *persona* non pas avec une séquence de *senex iratus*, mais avec une séquence de *senex lepidus* (« vieux gentil »). Le choix est évoqué explicitement, avec une référence claire à la convention comique : en se déroband à une séquence attendue de *senex iratus*, Déménète surprend les attentes du spectateur et joue avec elles.

Cela posé, la séquence de *senex iratus* reste d'assez loin la plus fréquente des séquences associées au vieillard dans la comédie romaine. Mais là encore, cette récurrence se fait sur le mode de la variation. Ainsi, que l'on compare l'exemple tiré de *Mostellaria*, précédemment cité, au passage suivant, extrait des *Bacchides* :

NICOBULE : Tous les imbéciles de l'univers, passés, présents, futurs, tous les crétins, tous les abrutis, tous les ahuris, tous les bêtas, tous les benêts, tous les balourds, à moi tout seul je les dépasse largement par mon idiotie et ma bêtise. J'ai tellement honte, ça me tue : à l'âge que j'ai, m'être fait jouer la comédie comme ça, c'est indigne ! Et plus j'y repense, plus les frasques de mon fils me font bouillir. Je suis mort, je suis anéanti, je suis torturé de mille manières ; tous les maux se sont ligüés contre moi, et je meurs de toutes les morts à la fois ! Aujourd'hui Chrysale m'a déchiré en morceaux, Chrysale m'a dépouillé ! Ah misère, le brigand, il m'a ratissé de mon or, il a fait ce qu'il voulait de moi, pauvre idiot, avec ses ruses savantes. [...] Et ce qui me rend vraiment furieux, ce qui est un vrai supplice pour moi, c'est de me faire avoir à mon âge, et par une comédie pareille ! Avec mes cheveux blancs, ma barbe blanche, on m'a fait cracher mon argent comme un pauvre type. Et le pire, c'est que c'est mon esclave, ce moins que rien, qui a osé me faire ça !

9. Voir notamment les nombreux masques présentés dans l'ouvrage de T. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy* [1961], Londres, Institute of Classical Studies, 1995.

10. Plaute, *Asinaria*, v. 46-49. Je traduis.

J'aurais préféré perdre beaucoup plus, si au moins ça s'était passé autrement, j'en aurais moins souffert, et ça m'aurait fait moins de tort¹¹.

Les deux séquences de *senex iratus* présentées ici sont très dissemblables. Bien que volontiers interchangeables sur le plan narratif, comme la plupart des séquences de *senex iratus*, elles présentent pour le reste d'innombrables variations : elles peuvent être courtes ou longues, omettre ou déplacer un élément ; ainsi, dans l'exemple tiré des *Bacchides*, on remarque que les termes habituels de châtiment ne s'appliquent plus à l'esclave mais au vieux lui-même, qui se décrit comme un esclave déchiré par le fouet (*laceravit*) ou mis en croix (*excrucior*, *percrucior*). La séquence de *senex iratus* fonctionne comme un numéro de base toujours renouvelé, tout comme les numéros de cirque, de music-hall ou de prestidigitation. L'acteur qui la joue fait son numéro plus qu'il ne répond à une situation narrative spécifique ou à une psychologie cohérente et distincte de son personnage : il se livre à un numéro conventionnel, sur lequel le public attend des variations qui sauraient le surprendre à chaque nouvelle pièce.

Une autre variation possible du numéro de colère est de le déplacer sur une autre *persona* que le *senex*. Dans la comédie romaine, ce déplacement fait lui-même l'objet d'une seconde convention, celui de la matrone en colère (*matrona irata*). Cette convention intervient dans un contexte bien particulier, lorsque le *senex* est amoureux, ce qui revient à voler le rôle de l'*adulescens* et à refuser d'assumer le pôle de l'opposition à la fête. C'est alors sa femme qui l'assume à sa place, en reprenant la séquence de colère qui lui correspond, mais cette fois en la dirigeant contre le *senex* lui-même, comme dans cet exemple de *Casina* :

CLÉOSTRATE : Puisqu'il a décidé de nous contrecarrer, moi et mon fils, pour contenter ses ardeurs libidineuses, il va voir un peu, ce pervers immonde, comment je me venge : il connaîtra la faim, il connaîtra la soif, il sera insulté, maltraité, c'est tout ce qu'il mérite, ce vicelard. Oui, je vous jure, je vais carrément le noyer sous les reproches ; je vais lui faire la vie qu'il mérite. De toute façon il finira aux Enfers, il ne sait faire que des immondices, un vrai nid à fornication¹².

On retrouve ici la même véhémence verbale et physique (le passage est un *canticum*, donc il est dansé) et les mêmes menaces de supplices que dans la séquence de *senex iratus*, même si le contexte de la tromperie a changé.

Ainsi donc, la séquence de *senex iratus* répond plutôt à une logique spectaculaire qu'à une logique psychologique, et c'est à ce titre qu'elle connaît un grand succès à Rome. Ce n'est pas un hasard qu'elle soit souvent évoquée par les auteurs romains¹³ comme l'une des séquences les plus populaires de la scène

11. Plaute, *Bacchides*, v. 1087-1103. Je traduis.

12. Plaute, *Casina*, v. 150-160. Je traduis.

13. Voir notamment Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 74 et 178-180.

comique : elle est appréciée pour sa grande virtuosité, manifestement beaucoup plus forte que pour les séquences de plaintes de l'*adulescens*. Une séquence de *senex iratus* est avant tout du grand spectacle, qui suppose un travail d'acteur très exigeant. C'est notamment ce que souligne Térence dans le prologue de l'*Héautontimoroumenos*, où un vieil acteur est chargé de prononcer le prologue et d'expliquer pourquoi il jouera dans cette pièce le rôle du jeune homme et non celui du vieux :

Venez à nous l'esprit tranquille ; donnez-moi la possibilité de jouer une pièce calme, dans le silence, pour que je ne sois pas à chaque fois obligé de jouer l'esclave qui court, le vieux en colère, le parasite bâfreur, le sycophante insolent ou le maquereau grippe-sou, en gueulant et en me démenant. Je me fais vieux ! Ne serait-ce que pour moi, dites-vous que cette cause est juste, pour m'alléger un peu la tâche. Parce que de nos jours, ceux qui écrivent de nouvelles pièces n'épargnent rien à un vieux comme moi : dès qu'une pièce est fatigante à jouer, on se précipite pour me la confier ; et quand elle est plus calme, on la donne à une autre troupe¹⁴.

Ainsi décrite, la séquence de *senex iratus* apparaît comme un tour de force, une performance d'acteur qui relève de l'acrobatie, du « numéro », et qu'un acteur âgé et fatigué ne serait plus en mesure d'assumer. Malheureusement, on ne dispose d'aucun témoignage extérieur précis sur le spectacle que pouvait constituer une séquence de *senex iratus*. On sait juste, grâce à la versification, qu'il s'agit le plus souvent de scènes chantées et dansées, donc de performances physiques, et ce passage nous indique que dans la pratique, la présence ou non d'une séquence de *senex iratus* est plutôt régie par la présence ou non dans la troupe d'un comédien capable de la jouer. Il s'agit d'une démonstration de virtuosité, qui n'a pas vraiment d'autre valeur que l'effet spectaculaire produit dans l'instant sur le public.

Avatars modernes du *senex iratus* : Pantalon, Louis de Funès

Si l'on suit l'histoire de la comédie occidentale en se rapprochant un peu de nous, on constate que le rôle du vieillard et la séquence de colère s'y retrouvent périodiquement. Le Pantalon de la *commedia dell'arte*, vieux marchand vénitien volontiers opposé aux projets des couples d'amoureux et trompé par ses valets, présente lui aussi – sans surprise – des scènes de colère. Les témoignages et documents qui nous sont parvenus¹⁵ indiquent bien que les comédiens

14. Térence, *Héautontimoroumenos*, prologue, v. 35-45. Je traduis.

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

spécialisés dans le rôle disposaient généralement de plusieurs *lazzi* de colère – les *lazzi* étant de petits jeux de scène écrits et répétés à l’avance par un comédien, le plus souvent à forte valeur spectaculaire, et faciles à réutiliser d’une intrigue à une autre. Tout comme pour le *senex iratus* romain, son succès reposait sur le talent de l’acteur qui jouait ces *lazzi*, et cette capacité à le jouer constituait d’ailleurs souvent un véritable critère pour évaluer un Pantalon : ainsi, on sait que Goldoni loua l’acteur Andrea Cortini dans le rôle de Pantalon, car il voyait en lui un grand *lazziste*, particulièrement remarquable dans la « scène de l’agitation¹⁶ ». La comédie classique française présente également quelques exemples de vieillards assumant des scènes de véhémence, mais ils restent relativement discrets – sans doute parce qu’aucun comédien français de premier plan ne s’est spécialisé dans le rôle, même si Molière y fit quelques incursions vers la fin de sa vie, en particulier en jouant Harpagon dans *L’Avaro* et Argan dans *Le Malade imaginaire*. Le rôle du jeune homme amoureux, en revanche, n’est généralement plus ridicule : au lieu de plaintes caricaturales, les Italiens et les dramaturges classiques lui accordent une expression authentiquement émouvante du sentiment amoureux, ménageant ainsi dans leurs comédies de véritables moments de pathétique. Ce ne sont donc plus vraiment des séquences comiques.

Plus près de nous, on trouve encore, avec Louis de Funès, l’exemple à la fois parfaitement isolé et très emblématique d’un rôle de vieillard associé à de mémorables séquences de colère. Pour un amateur de comédie romaine ou de *commedia dell’arte*, le rapprochement du *senex* romain, du *Pantalone* italien et de l’« emploi » habituel de Louis de Funès (que l’on pourrait, dans son cas, comparer à un emploi italien ou à la *persona* romaine) est un rapprochement assez naturel, que je ne suis probablement pas la première à établir, et qui s’impose d’autant plus que le cas de Louis de Funès (sa carrière, ses rôles, sa manière de travailler) est inhabituel à tous points de vue. Il est tout d’abord assez significatif que la carrière de Louis de Funès n’ait véritablement commencé qu’après ses quarante-cinq ans, c’est-à-dire au moment où il s’est mis à correspondre physiquement à l’âge du *senex* (quarante-six ans à Rome). Et il est particulièrement frappant qu’une grande partie de ses scènes d’anthologie¹⁷ sont des scènes de colère. De fait, comme les séquences spectaculaires de comédie romaine, ces passages peuvent être vus comme des sketches quasiment autonomes, et beaucoup pourraient être interchangeables d’un film à l’autre d’un point de vue narratif, puisque le personnage reste pour ainsi dire

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

17. Cela apparaît très clairement quand on cherche « Louis de Funès » sur des sites de partage vidéo comme YouTube ou Dailymotion.

identique. Il est d'ailleurs significatif que les traductions allemandes des titres des films de Louis de Funès, vers la fin de sa carrière, aient toutes commencé par son prénom, « Louis » : *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). Le phénomène est comparable aux traductions françaises des titres de courts-métrages de Chaplin, *Charlot dentiste*, *Charlot soldat* ou encore *Charlot immigrant*. On perçoit ainsi les films de Louis de Funès comme constituant une sorte d'entité générique, quels que soient les réalisateurs, et les divers personnages incarnés par l'acteur comme les avatars d'une seule et même *persona*.

Comme le contexte est celui du cinéma et non plus d'un théâtre à numéros, ces scènes de colère se produisent généralement sur le fond d'une personnalité grincheuse et agitée qui se donne en spectacle de manière plus ou moins continue. C'est notamment le cas de la première scène de Louis de Funès dans *Les Aventures de Rabbi Jacob*, de Gérard Oury (1973) : on y voit son personnage de Victor Pivert conduire nerveusement sa voiture à la place de son chauffeur Salomon et s'emporter contre les conducteurs des autres voitures présentes sur la route. Le passage fonctionne comme un sketch, et en même temps comme une séquence représentative du genre « film avec Louis de Funès » : usage des grimaces, embardées de la voiture, faux aboiements de chien, le but est ici de créer du spectacle, et de provoquer un rire immédiat, sans présentation préalable du rôle, puisque c'est la première séquence de l'acteur dans le film et qu'elle commence *in medias res*. Cette scène pourrait correspondre aux scènes d'entrée de rôle des comédies romaines, où c'est la *persona* qui vient se présenter avec une séquence typique : il est fréquent que le *senex* fasse une entrée de rôle en *senex iratus*¹⁸. Ici, on constate une logique similaire : le spectateur retrouve ses repères, le type de spectacle habituel des films de Louis de Funès, dont la *persona* est caractérisée par l'agitation et la mauvaise humeur. Cela ne veut pas dire que de Funès n'exécute pas également d'autres types de séquences (obséquiosité avec des personnages perçus comme supérieurs dans le rapport de force, par exemple), mais que les séquences de colère et de mauvaise humeur font partie de ses séquences les plus caractéristiques.

De façon amusante (cela relève un peu de l'anecdotique, mais je ne résiste pas au plaisir de l'évoquer ici), on a une *mulier irata*, qui fait son entrée de rôle un peu plus loin, dans *Les Aventures de Rabbi Jacob* : il s'agit de Germaine, l'épouse de Victor Pivert, qui fait une véritable crise de jalousie à son mari au téléphone, tout en malmenant un patient dans son cabinet de dentiste. Si cette

18. Par exemple, Euclion dans *Aulularia* (v. 40-66), Périplectomène dans *Miles gloriosus* (v. 156-168), ou Démonès dans *Rudens* (v. 89-159).

séquence n'intervient pas dans la même situation que dans la comédie romaine, la tromperie de Victor Pivert étant purement fantasmagique, elle correspond cependant au même ressort comique : l'épouse, comme la *matrona* romaine, est le seul personnage en présence duquel la colère du vieux est rendue impossible et doit céder la place à une docilité suppliante.

À côté de cet état plus ou moins régulier du rôle, on trouve des scènes où la colère est plus paroxystique. Si les scénaristes écrivent toujours pour Louis de Funès des séquences de colère, c'est précisément parce qu'elles font partie de ses « bonnes » scènes, celles où il offre le meilleur spectacle. C'est d'ailleurs une scène mémorable de colère qui a lancé sa carrière, en 1959 : il était chargé de jouer dans la tournée en province de la pièce *Oscar*, de Claude Magnier, une petite pièce de boulevard écrite au départ pour Pierre Mondy et Jean-Paul Belmondo, qui n'avait connu qu'un succès médiocre à Paris. Pour la tournée provinciale, on engagea des comédiens moins en vue ; or, avec de Funès dans le rôle du père, la pièce connut un véritable triomphe, et fut alors rejouée à Paris, au théâtre du Palais-Royal, où le triomphe se confirma. La pièce connut en effet plus de six cents représentations entre 1959 et 1972, et donna même lieu à un film d'Édouard Molinaro en 1967. Son succès est principalement dû, de l'aveu de tous, à l'interprétation de Louis de Funès, et notamment à une improvisation de deux ou trois minutes que l'on pourrait décrire comme un *lazzo* de colère, et qui intervient au début de la deuxième heure du film. Le personnage joué par Louis de Funès vient d'apprendre que sa valise remplie de soixante millions de francs en bijoux a été enlevée par erreur : il se met alors en colère contre son interlocuteur téléphonique puis, juste après avoir raccroché, le traite à la cantonade de « boutonneux », imite par des gestes et par la voix le vol d'un avion de guerre mitraillant son visage de balles, mime ensuite un allongement démesuré de son nez, et joue à tirer sur ce nez imaginaire comme sur un élastique, à le relâcher, à l'étendre de nouveau et à en jouer comme d'un violon ; il fait alors mine de souffler dedans comme dans un ballon, mimant un gonflement progressif, puis un éclatement de sa tête, et finit par s'allonger d'un air las sur un banc, sous les yeux ahuris de sa femme, sa fille et son masseur.

La présence de cette séquence-*lazzo* dans le film est problématique : de Funès l'avait élaborée au théâtre au fil des représentations, en improvisant pour le public, en testant des gestes et des mimiques et en gardant ce qui fonctionnait le mieux. C'est donc véritablement une séquence d'improvisation à l'italienne, élaborée conjointement avec les spectateurs, en prenant en compte leurs réactions. De ce fait, quand Molinaro a demandé à Louis de Funès de la refaire pour le film, le comédien a commencé par refuser, en expliquant qu'il lui était impossible de donner efficacement ce genre de séquence sans la présence d'un public. Ce n'est que lorsque Molinaro a constitué sur le plateau un

public suffisant en faisant venir des techniciens d'autres tournages (ils étaient alors dans de vastes studios où plusieurs films se tournaient en même temps) que de Funès a accepté de jouer la scène¹⁹. Bien au-delà d'un caprice d'acteur, cet épisode confirme que cette séquence, développement hypertrophié d'une courte didascalie figurant dans la pièce écrite²⁰, n'a pour raison d'être qu'une efficacité immédiate sur le public, efficacité qui contribue à son élaboration même. De Funès se livre ici à un art de « performeur », proche du jeu de la comédie italienne, où l'acteur nourrit et modifie son *lazzo* au gré des réactions du public.

De fait, les films où de Funès brille le plus sont, contrairement à ce qui se passe pour la plupart des acteurs, ceux où les réalisateurs lui ont laissé une grande marge de manœuvre et ont écrit le film en fonction de lui, comme les canevas de *commedia dell'arte* étaient construits en fonction des acteurs disponibles et de leurs *lazzi* les plus réussis. Si le cinéma comique français des années 1960 et 1970 comporte autant de séquences de ce genre, c'est précisément parce que Louis de Funès y excellait.

Ainsi, l'étude successive du *senex iratus* romain et des scènes de colère de Louis de Funès nous aura permis de comprendre la logique qui préside à l'élaboration de ces séquences : plutôt qu'une logique de vraisemblance ou de caractère, c'est une recherche de grand spectacle actorial qui guide les auteurs : la représentation de l'âge est alors plutôt une convention, voire un prétexte, qu'une véritable préoccupation en elle-même. Il est du reste paradoxal que ces séquences censées être emblématiques du rôle de vieillard soient particulièrement problématiques à jouer lorsque l'acteur vieillit et perd de l'énergie. Car même si nous n'avons guère d'éléments pour imaginer le spectacle du *senex iratus* sur la scène romaine, nous savons par Térence qu'il partageait au moins une chose avec Louis de Funès : une incroyable énergie, paradoxale puisqu'elle caractérise un personnage de vieux, à l'inverse d'un jeune homme toujours mou ; une énergie propre à épuiser un vieil acteur, et que les Romains avaient pour habitude de confier à des acteurs bien plus jeunes que ne le suggérait leur masque ; une énergie qui valut à Louis de Funès de multiples attaques cardiaques, le conduisit à abandonner la scène et à ralentir son rythme de tournage (qui atteignait, certaines années, huit films par an), et lui coûta finalement la vie. La fin de sa carrière fut marquée par une progressive disparition

19. Anecdote racontée par É. Molinaro dans les bonus du DVD d'*Oscar*, « La mouche dans un bocal », édité chez Gaumont en 2002.

20. « *Il raccroche et continue à insulter le téléphone en mimant les boutons de Honoré, puis va s'asseoir avec des tics nerveux* » (C. Magnier, *Oscar*, Paris, L'Avant-Scène, 1972).

des scènes de colère dans ses films. Et lorsque, après un double infarctus qui avait failli l'emporter, Louis de Funès revint au cinéma pour *L'Aile ou la cuisse* de Claude Zidi (1976), ce fut pour s'écrier à travers son personnage sorti lui aussi de l'hôpital : « Non mais, tu te rends compte ? Je ne peux même plus me mettre en colère. » Comme si de Funès, au crépuscule de sa carrière, faisait ici ses adieux à son vieux numéro de *senex iratus*.