

Les prolongements des langages du clown chez les clowns cinématographiques. (1)

Odile Crépin-Etaix

Envisager, de prime abord, la question du clown en terme de "langage" relève à la fois d'une ambiguïté et d'une complexité qui persistent suivant les modes et les champs opératoires que ce personnage hors du commun emprunta au long de son histoire, jusqu'à son avènement et son accomplissement au cinéma. Et si l'on tente délibérément d'apprécier ses moyens d'expression en un système de signes ou un ensemble de faits perceptibles, servant intentionnellement et conventionnellement à évoquer de façon fixe sa capacité de communiquer de manière drolatique, il semble que le clown échappe inéluctablement et fort heureusement aux caractéristiques génériques de la notion même de langage, comme à tout type de classification véritable. On peut assurément distinguer le clown (ou blanc) de l'auguste, du contre-pitre, des augustes de soirée, mais ces espèces répondent elles-mêmes à une extrême diversité de natures qui, observées globalement, ne déterminent en rien la possibilité de créer une codification avérée de modalités expressives, tant elles tiennent à la personnalité de l'artiste qui incarne son propre personnage.

Au regard des divers ouvrages savants qui ont déjà été consacrés au clown, il semble que leurs auteurs – qu'ils soient Wilson Fisher, Tristan Rémy, Henry Thétard ou Pierre Robert Levy – aient sciemment esquivé d'aborder le sujet de manière formellement thématique et aient finalement préféré relater, au cas par cas, la carrière et la spécificité comique des grandes personnalités clownesques qui se sont illustrées et ont faits les beaux jours du cirque et du music-hall. Fort de constater que, dans le champ cinématographique, les historiens et les critiques, pour faire état du cinéma comique, ont opéré de manière analogue – qu'ils soient James Agee, Gerald Mast, David Robinson, Fabbio Piercarlo ou encore Neil Sinyard, mais aussi Petr Kràl qui, nonobstant la nomenclature de son ouvrage en forme d'approches thématiques des variétés de principes comiques au temps du muet, crée une distinction et finalement un traitement au cas par cas pour chacun des comiques cinématographiques ayant accompli « la plus grande époque du cinéma comique » (2).

En dépit de la reconnaissance de l'expression clownesque comme un art à part entière et par conséquent un "langage", il semble qu'il vaille plus assurément le comprendre – fut-il de cirque, de music-hall ou de cinéma – en fonction de ses différentes personnalités qui font autorité en la matière, leur savoir-faire et leur capacité expressive.

Par conséquent, il nous semble plus aisé de parler du clown en corrélation avec ses langages, c'est-à-dire ses moyens expressifs. L'évolution du clown cinématographique peut être naturellement

rapprochée de celle du clown de cirque qui de façon similaire n'eut guère le recours à la parole à ses débuts, encore moins au son audible, le cinéma étant alors muet. Cette astreinte l'oblige naturellement à trouver un substitut : la pantomime que Charlie Chaplin définit par : « la concentration silencieuse, l'art de jouer sans dire un mot, l'anti-théâtre, la technique des sourds-muets qui sont les plus grands acteurs du monde, tout ce qui est le contraire du cinéma : le cirque. Cela a été une grande et épuisante école : à l'opposé de la comédie. » (3) Il faut à ce moyen d'expression un corps soumis à rude épreuve, discipliné à l'acrobatie, la danse, le mime, la jonglerie, ses disciplines de bases dont l'harmonie résulte aussi d'une instruction musicale qui confère au clown en général cette justesse et cette science du timing dans son évolution corporelle et ses constructions comiques. A ce propos, Buster Keaton témoigne qu'un film comique « s'assemble, pour ainsi dire, avec la même précision que les rouages d'une montre. » (4)

Comprenant que l'art du clown, cette « profession » comme le dit Chaplin « fait de vingt métiers à la fois » procède et s'accomplit pleinement à l'écoute des réactions du public, sorte de caisse de résonance de son comique, il n'ait pas vain de rappeler que la quasi-totalité des clowns cinématographiques (5) ont fait l'apprentissage de leur métier au cirque et au music-hall. Sa réussite dépend intrinsèquement, comme au cirque et au music-hall de sa condition de Self Made Man : d'auteur-metteur-en-scène-interprète. Affranchi de limites spatio-temporelles que lui réservaient la piste et la scène de music-hall, le clown cinématographique – tel Buster Keaton qui comprit le jour où Fatty Aburkle le mena au cinéma, que sa nouvelle scène « c'était le monde entier »(6) – joue de transposition libre de l'héritage comique qu'il puisa tout naturellement du fond commun à tous les clowns, pouvant parfois le conduire au-delà des limites de la réalité, sans que le public s'en trouve nécessairement désorienté, au point que ce dernier ressente une authentique proximité avec le comique en action, une véritable connivence à l'opposé de la parodie qui le tient à distance l'objet soumis à la dérision. Nombreux sont les éléments et canevas empruntés à la comédie clownesque qui les avait également extraits de la farce et de la commedia dell'arte. Il en va de même lorsque Charlie Chaplin reprend, entre autres, le jeu du chapeau et de la main tendue dans §The Great Dictator§ qu'il adapte aux saluts respectifs d'Hynkel et de Napaloni n'arrivant jamais à se serrer la main, ou encore celui du chapeau qui jaillit lorsqu'on le met sur la tête dans §Modern Times§, de même le numéro du « petit bonhomme » dont la taille diminue derrière un journal dans The Iddle Class (1921) ou lorsque sa jambe disparaît dans son pantalon, effet comique qu'il renouvelle dans Limelight.

L'entrée de §La Boxe§ reprise notamment par Charlie Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel, celle intitulée §La Corrida§ reprise par Max Linder et Stan Laurel, celle du Barbier avec l'inévitable seau de mousse renversé sur la tête de l'auguste, que Charlie Chaplin reprit dans §The Circus§ et dont on peut voir un prolongement dans les batailles

de tartes à la crème chez les comiques des premiers temps et bien d'autres encore ont été adaptées cinématographiquement. Et le jeu du travestissement, le fait de se faire passer pour un autre avec plus ou moins le souci de véracité, régulièrement exploité en piste et magnifié dans l'entrée du §Miroir Brisé§ est également renouvelé à l'écran.

Max Linder fut le premier à l'avoir transposé dans son film §Sept ans de malheur§. Elle fut par la suite esquissée notamment par Harry Langdon, dans §All Night Long§, renouvelée par les Marx Brothers dans §Duck Soup§ avec l'intervention d'un troisième personnage et de nouveau amorcée par Roberto Benigni dans §Johnny Stecchino§ (1993). Alors qu'au cirque où le clown finit par comprendre la supercherie de l'auguste, ce grand classique de duettistes de part et d'autre du cadre d'une psyché se termine, par une simple course-poursuite manquant d'une véritable chute alors que Max Linder, au cinéma peut en donner une meilleure résolution. Max s'apercevant que son reflet n'est autre que son valet de chambre, il s'apprête à le frapper d'un coup de chausson sur la tête. C'est alors que la sonnerie du téléphone retentit dans la pièce voisine. Max s'y précipite pour prendre la communication. Pendant le court laps de temps qui suit, deux livreurs remplacent le miroir de la psyché commandé antérieurement par le valet. Sa communication téléphonique achevée, Max passe prudemment sa tête dans l'entrebâillement de la porte et, le valet se trouvant hors champ, il en voit le reflet dans le miroir. Croyant l'atteindre à travers le cadre, Max lui lance sa pantoufle et brise ainsi le nouveau miroir. Par cette chute, il est doublement dupé. Cette entrée subit également une évolution dans §Duck Soup§. La trame de cette farce quelque peu irréaliste, quoique logique dans sa construction, devient alors bouffonne chez les Marx Brothers avec l'intervention d'un deuxième reflet joué par Chico qui vient surprendre Harpo se faisant le reflet de Groucho. Le jeu de duperie bascule alors dans la mascarade la plus pure.

Comme au cirque, le cinéma parlant fait apparaître une nouvelle génération de clowns cinématographiques qui utilisent le verbe comme le pendant du gag visuel et prolonge ce que Stan Laurel et Oliver Hardy avaient apporté d'original dans leur exploitation des dialogues au cinéma. Avec cette nouvelle lignée principalement constituée des Marx Brothers et de W.C. Fields, poursuivi et s'arrêtant, à ce jour, avec Jerry Lewis et Pierre Etaix, le verbe est parfois efficace dans son autonomie, d'autres fois complémentaire au gag visuel avec lequel il se fonde dans une construction infaillible.

Cette alliance subtile aboutit parfois à un gag dont les deux éléments forment un ensemble homogène. Pour n'en citer qu'un parmi le registre foisonnant des Marx Brothers, la séquence de §A Night In Casablanca§ au cours de laquelle Harpo est adossé à un pan de mur. Il se fait apostropher par un tiers qui, ironiquement, lui demande s'il tient le mur. D'un signe de tête, Harpo acquiesce. Et lorsqu'il s'en éloigne, le mur s'effondre. De cette complémentarité

naît le gag parfaitement construit.

On aurait pu reprocher au clown en quittant les lieux originels, dénués ou quasiment dépourvus de tout artifice, d'avoir perdu de sa pureté initiale dans sa singulière capacité à exprimer avec presque rien. C'est vraisemblablement à cette condition que le clown, apprivoisant son nouveau mode d'expression, devient clown cinématographique. Il retrouve alors une même rigueur, la même simplicité de moyen dans l'expression comique.

Odile Crépin-Etaix

Docteur en Esthétique, Sciences et Technologie des Arts, spécialité
Cinéma et Audiovisuel

Chargée de cours à L'université de Paris 8 – Vincennes Saint-Denis,
département Cinéma et Audiovisuel.

Notes:

(1) Appellation reconnue, suscitée par nos travaux universitaires pour distinguer le clown de la figure, de son image à travers un rôle interprété par un comédien, ainsi que des autres comiques cinématographiques qui ne répondent pas à la notion tripartite d'auteur-metteur-en-scène-interprète.

(2) En référence à l'article de James Agee : COMEDY'S GREATEST ERA, Mack Sennet's Maniacs and Four Master Clowns Made Action Both Louder and Funnier Than Words, repris en français dans le recueil de textes de l'auteur : Sur le cinéma et traduit de manière simpliste par : « La grande époque du burlesque ».

(3) Dans un entretien d'Yves Salgues : « Chaplin et son complexe. »

(4) Buster Keaton, in « Le métier de faire rire »

(5) Seul, Harold Lloyd, Oliver Hardy et Max Linder ont une formation théâtrale.

(6) Buster Keaton, in My Wonderful World of Slapstick.