

CinéCirque

Carnet de recherche sur le cirque au cinéma

Printemps 2020 N°2

Franco et Ciccio

Ninetto et Totò

Footit et Chocolat

& les générations de comiques au cinéma



Préambule

Du cercle de la piste aux formes quadrilatérales des écrans, les artistes-banquistes ont su profiter de la transition offerte par l'invention du cinématographe pour immortaliser ce que le spectacle vivant avait donné jusque là d'éphémère. Et ceux qui avaient omis de passer devant la caméra ont été rattrapés, bien des années après par des cinéastes leur rendant hommage en les faisant revivre à travers leurs films. Cristalliser un instant de grâce comique pour révéler aux spectateurs ce que les yeux émerveillés des générations du siècle dernier pouvaient capter, c'est ce que met en évidence ce nouveau numéro consacré aux duos comiques qui portent en eux l'héritage d'une tradition instaurée au cinéma.

À travers le duo comique italien Franco et Ciccio, Enrico Gheller rappelle que la comédie italienne s'inspire fortement du répertoire ancien des masques de la *commedia dell'arte* et que le fait d'avoir travaillé, sur scène ou sur la piste, les a conduits à une forme de récit fondamentalement linéaire afin que la continuité dans l'action ne soit pas altérée par le montage. Gabriella Merloni quant à elle, rend compte de l'univers de la piste à travers le duo Foottit-Chocolat que Roschdy Zem fait revivre avec sa caméra, pour assumer une dimension socio-politique à l'intérieur même du cirque. Les clichés racistes trouvent une voie de représentation dans l'univers circassien, rejoignant par là le duo Totò-Ninetto dirigé par Pasolini qui tente de défaire les stéréotypes raciaux en faisant parler les animaux : le monde du cirque et le monde extérieur tantôt se contredisent, tantôt se renforcent. Odile Étaix enfin, passe au peigne fin les trois générations de comiques du cinéma mettant en évidence que le cinéma des origines se trouve bel et bien dans les cirques, là où le public cherche avant tout à se divertir, à s'amuser. Une transition qui se veut prolongement entre ce que Théophile Gautier appelait « l'opéra de l'œil » pour désigner le cirque et « l'œil de la caméra ».

Élodie Hachet

Présentation des auteurs

- **Enrico Gheller** est chargé d'enseignement en études cinématographiques à l'université de la Sorbonne Nouvelle ainsi qu'à la Faculté des Arts d'Amiens. Doctorant au sein de LASLAR de l'université de Caen Normandie, il mène une recherche sur la réception du cinéma italien en France pendant l'après-guerre (1945-1960), sous la direction de Christian Viviani et en cotutelle avec l'Université de Padoue en Italie.

- **Élodie Hachet** est fondatrice, directrice et rédactrice en chef de *CinéCirque*. Doctorante en études cinématographiques, sous la direction de Cécile Sorin en cotutelle avec Augusto Sainati de l'université napolitaine Suor Orsola Benincasa. Son projet de recherche porte sur la figure d'Antonio de Curtis dit « Totò » dans le cadre de la dramaturgie comique. Elle est également chargée de cours sur le néoréalisme à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis.

- **Gabriella Merloni** est doctorante en études théâtrales à l'université Paris 3 Elle mène une recherche sur la dynamique et le fonctionnement du couple comique dans les cinémas italiens et français dans la seconde moitié du XXe siècle, sous la direction de Gilles Declercq.

- **Odile Étaix** est docteure en cinéma et audiovisuel et chargée de cours à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Soutenue en 2005, sa thèse portait sur le "clown cinématographique", des origines à Jerry Lewis et Pierre Étaix, sous la direction de Claudine Eizykman. En 2015, elle coécrit avec Marc Étaix *C'est ça, Pierre Étaix* (Arte éditions / éditions Séguier), qui retrace le parcours du cinéaste sous forme d'abécédaire.

Sommaire

- Présentation des auteurs	2
- Franco et Ciccio... et la revanche des clowns	
Par Enrico Gheller	4
- Totò et la pensée sauvage chez Pasolini	
Par Élodie Hachet	10
- La parabole de « Foottit et Chocolat » à travers le regard de Roschdy Zem	
Par Gabriella Merloni	18
- Quand le comique régnait en seigneur et mètre-étalon absolu du rire au cinéma, en Europe et aux Etats-Unis.	
Par Odile Étaix.....	27

Franco et Ciccio... et la revanche des clowns

Par Enrico Gheller

Dans les nombreux ouvrages portant sur l'histoire du cinéma italien, les années 1960 sont évoquées pour l'essor du cinéma d'auteur de Fellini, d'Antonioni, de Bertolucci, de Bellocchio. Ou bien les historiens mettent l'accent sur l'essor des genres, tels que le western spaghetti ou la dite « comédie à l'italienne ». Cette dernière, influencée par les expériences néoréalistes, a le mérite d'ennoblir l'humour aux yeux d'une critique depuis toujours méfiante : les éclats de rire des Italiens commencent à résonner dans les salles citadines et le genre comique acquiert ses quartiers de noblesse intellectuelle. Avec les œuvres de Mario Monicelli, Dino Risi, Ettore Scola, le public petit et moyen bourgeois apprend à rire de lui-même, devant la parade grotesque des personnages interprétés par Alberto Sordi, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi. Il est important de noter, en même temps, l'apparition d'une comédie télévisée, qui engloutit massivement ce qui reste du théâtre de variété en le nettoyant de ses aspects les plus politiquement dérangeants.

Il ne faut toutefois pas oublier que, dans cette phase, l'âme populaire du rire cinématographique s'impose à niveau commercial. Cette âme a une longue histoire : elle est née et a été élevée dans les rues, dans les théâtres de variété et sous les chapiteaux des cirques de province. Méprisée par les intellectuels et par la critique, une comédie 'artisanale' triomphe auprès des publics populaires qui se pressent dans les petites salles périphériques. La mort de Totò (le 15 avril 1967) et la progressive disparition de l'ancienne génération de comédiens de variété contribuent à laisser un vide que les producteurs tâchent de combler. Les Siciliens Franco et Ciccio deviennent les héros de ce *cinema di profondità*¹ : entre 1960 et 1972, ils sont les rois incontestés de ce courant, avec pas moins de 115 films à leur actif. Se plonger dans leur filmographie signifie découvrir l'âme authentiquement populaire du film comique italien, en redécouvrant ses racines qui plongent dans la pratique des spectacles de rue. Dans cet article, après une brève référence aux origines de ce duo comique, nous mettrons en évidence trois aspects du cinéma de Ciccio et Franco, afin d'établir sa parenté avec le monde du cirque : sur le plan stylistique, nous soulignerons le caractère rudimentaire de leurs gags ; ensuite nous mettrons en évidence le caractère clownesque de leurs personnages ; enfin l'on soulignera le rôle de la parodie qui sous-tend la structure de tous leurs films.

Franco Franchi (de son vrai nom Francesco Benenato, 1928-1992) et Ciccio Ingrassia (Francesco Ingrassia, 1922-2003) naissent à Palerme et leurs chemins artistiques trouvent leurs origines dans le monde précaire et marginal des spectacles de rue. Le jeune Franco rejoint très tôt une compagnie de *posteggiatori* napolitains², et

¹ J'emprunte à Orio Caldiron cette expression qui décrit de façon pertinente la dynamique de diffusion capillaire de ce

² Dans la tradition napolitaine, la *posteggia* est un orchestre itinérant qui se produit dans des lieux publics très fréquentés comme les restaurants ou les fêtes de village. « C'était mon premier pas vers ce qui allait devenir mon cheval de bataille : les parodies, que je présentais après leur numéro ; je faisais aussi des sauts périlleux, je me tenais

forge son répertoire en s'inspirant des masques de Totò et de Jerry Lewis. Selon un témoignage direct de l'acteur, il travaille également dans un cirque, où il prend contact avec le monde du spectacle ambulants³. Ciccio naît, lui aussi, dans un quartier très pauvre de Palerme et fait preuve d'un intérêt précoce pour le métier de comédien : il acquiert une formation théâtrale traditionnelle, en formant une petite compagnie d'*avanspettacolo*⁴. Selon les chroniques, leur collaboration débute en 1954 dans un petit théâtre sicilien. Leur premier numéro définit dès lors le caractère clownesque de leurs spectacles à venir : prenant un air hautain, Ciccio tente de chanter un air du répertoire mélodramatique napolitain, mais Franco intervient rocambolesquement pour déranger son partenaire et le traîner dans une série croissante de gags.

Aux origines du comique

Standardisation des gags, simplification des scénarios, jeu marqué par l'improvisation, parodisation systématique de films connus, trouvailles de mise en scène limitées à l'extrême⁵ : il serait inapproprié et vain d'attribuer une quelconque valeur artistique aux films du duo en question. Le cinéma de Franchi et Ingrassia semble plutôt relever d'un esprit de contradiction : à l'embourgeoisement du rire, cette partie (culturellement) marginale du cinéma italien réagit en regardant aux origines, au cirque et aux freaks shows. Le cinéma, d'ailleurs, est né dans les foires et, depuis ses débuts, il

est synonyme de divertissement [car] aller au cinéma signifie toujours aller s'amuser. [...] En fait, ce n'est pas dans les bibliothèques ou dans les théâtres traditionnels que l'on trouve les ancêtres les plus proches du cinéma des origines, mais dans les music-halls, dans les cirques, dans les parcs d'attractions, dans ces pavillons des merveilles où le public ne cherche pas la culture, mais seulement le plaisir⁶.

Ainsi, devant les films interprétés par le couple Franchi-Ingrassia on a souvent l'impression de retrouver l'esprit du burlesque et de la slapstick comedy : si la parole y joue un rôle considérable (calembours et « seconds degrés » sont fréquents), l'effet comique s'appuie spécialement sur les performances corporelles des acteurs. Nous pouvons également affirmer que la comédie de Franchi et Ingrassia s'inspire fortement du répertoire ancien des masques de la commedia dell'arte et qu'elle fonde ses possibilités sur les qualités d'homme-marionnette du premier (*Figure 1*). Dans le célèbre ouvrage qu'il a consacré à l'humour, Bergson situe précisément dans ce trait l'un des éléments déclencheurs du rire.

Supposons qu'au lieu de participer de la légèreté du principe qui l'anime, le corps ne soit plus à nos yeux qu'une enveloppe lourde et embarrassante, lest importun qui retient à terre une âme impatiente de quitter le sol. Alors le corps deviendra pour l'âme ce que le vêtement était tout à l'heure pour le corps lui-même,

la tête en bas et les pieds en l'air, suscitant la sympathie des gens qui s'exclamaient : "Que ce petit gars est beau !". En échange, nous avons, plus que de l'argent, les restes de leurs repas. Avec ces "clowneries", je traversais la ville, quartier par quartier, allée par allée » Témoignage de Franco Franchi, in CASTELLANO, Alberto, NUCCI, Vincenzo, *Vita e spettacolo di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Naples, Liguori, 1982, pp. 42-43.

³ « Je me suis également produit dans un petit cirque, le cirque Curatola, où je faisais tout, du clown au concierge, de l'acrobate au comédien, mais sans utiliser les dispositifs scéniques classiques ». Ibid., p. 45.

⁴ L'*avanspettacolo* est une forme légère et courte de spectacle joué sur la scène pour divertir les spectateurs avant le spectacle principal. C'est un mélange de chanson populaire, de ballet, de comédie et d'autres formes de divertissement populaires.

⁵ « Nos films n'étaient pas basés sur un scénario rigide, mais sur un simple canevas, une suggestion réduite au minimum, et tout ce qui devait être construit était confié à notre capacité d'improvisation et d'invention ». Témoignage de Franco Franchi, in CASTELLANO, Alberto, NUCCI, Vincenzo, op. cit., p. 68.

⁶ GIACOVELLI, Enrico, *Breve storia del cinema comico in Italia*, Turin, Lindau, 2006, p.13.

une matière inerte posée sur une énergie vivante. Et l'impression du comique se produira dès que nous aurons le sentiment net de cette superposition⁷.

Une grande partie des films interprétés par le couple Franchi-Ingrassia tend naturellement à rechercher la dimension circassienne comme une sorte d'issue naturelle. Leur cinéma remonte aux origines du médium dans la mesure où ce dernier se configure comme un montage (pas nécessairement cohérent) d'attractions. Ce n'est donc peut-être pas par coïncidence si un film qui se situe à l'apogée de leur carrière se déroule dans un milieu circassien : dans *Franco et Ciccio... ladro e guardia* (Marcello Ciorciolini, 1969, Figure 2), les deux héros, accusés de meurtre, s'infiltrèrent dans un cirque afin d'échapper aux vrais tueurs. Lorsque, après mille péripéties, ils se retrouvent sur la piste déguisés en clowns, Ciccio prévient Franco : « La situation est très sérieuse, nous devons être des clowns ! ». Mais les exemples peuvent être très divers : il n'y a que peu de films du



Figure 1. Un des numéros habituels de Franchi et Ingrassia : l'homme-mannequin.



Figure 2. Affiche du film *Franco e Ciccio... ladro e guardia* (1969)

couple Franchi-Ingrassia qui ne présentent des indices liés au milieu du cirque. Par exemple, au début du film *Due bianchi nell'Africa nera* (Bruno Corbucci, 1970), les deux protagonistes travaillent comme concierges dans un cirque, d'où ils partent pour le continent africain à la recherche d'animaux sauvages. Dans ce milieu, Franco est le seul à pouvoir communiquer avec le chimpanzé Filiberto, qui devient en quelque sorte le troisième héros de l'histoire.

Mais les modules du cirque peuvent aussi être transposés ailleurs. Dans *Continuavano a chiamarli er più e er meno* (1972), Franco se glisse dans une réception luxueuse vêtu d'une queue-de-pie surdimensionnée (qu'il prétend avoir volée à un prestidigitateur), qui le caractérise immédiatement comme un personnage de cirque. Son arrivée soudaine dans cet

environnement haut de gamme déclenche une réaction en chaîne perturbatrice qui n'a rien à envier à celle de *The Party* (Blake Edwards, 1968). A ce propos, le clown-professeur Philippe Goudard relève que « ce qui

⁷ BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Lyon, Félix Alcan, 1938 [1899], p. 51. En 1967, Pier Paolo Pasolini rend un hommage ému au monde perdu des marionnettes dans *Che cosa sono le nuvole ?*, un sketch faisant partie du film collectif *Capriccio all'italiana*. Dans ce compromis entre la tradition shakespearienne - le film est une transposition d'*Othello* - et l'humble spectacle itinérant, Pasolini confie les rôles de Roderigo et Cassio à Franchi et Ingrassia.

fait la spécificité du clown c'est de faire surgir en nous, ce personnage, cette créature, cette face d'un humain en désordre, inadapté, dérangé et dérangeant, où persiste une présence d'enfance »⁸. Or, ces caractéristiques s'appliquent parfaitement aux personnages joués par Franco Franchi : grimaces et chutes sont les éléments fondateurs de son répertoire, qui repose sur la répétition frénétique d'interventions qui bouleversent l'ordre des choses.

Le duo clownesque

À cet égard, il est important de noter que le personnage de Ciccio constitue un contrepoids nécessaire, car il tente désespérément d'imposer l'ordre dans le chaos. Plus grand que son partenaire, il incarne le Père et le Pouvoir et finit presque toujours par devoir subir l'échec de ses tentatives de contrôler les mouvements de Franco. A l'animalité vitale, sensuelle et anarchisante de ce dernier, Ciccio tâche d'opposer une rationalité maladroite et quelque peu mélancolique⁹. D'ailleurs, toute figure comique (au cirque comme au cinéma) n'existe que grâce à son revers, ce qui en souligne la profonde, tragique humanité.

La contradiction se manifeste surtout sur le plan physique : la malléabilité du corps de Franco Franchi (souple mais toujours prêt à se raidir comme un mannequin), est mise en contraste avec la banalité corporelle de Ciccio. (Figure 3). Il faut également souligner que la vitalité irrépressible de Franco se traduit par une impulsivité sexuelle explosive, tandis que la figure de Ciccio s'enorgueillit de montrer une indifférence particulière à l'égard du genre féminin. En adoptant des catégories marxistes, on pourrait dire que le corps trapu de Franco est celui du sous-prolétarien, tandis que la figure élancée de son partenaire incarne la prétendue intégrité morale du petit-bourgeois : entre les deux, contraints de coexister pour survivre, la proximité ne peut que déboucher sur une lutte.



Figure 3. Franco Franchi (à gauche), l'homme-marionnette vs Ciccio Ingrassia (à droite), l'homme sans qualités.

⁸ GOUDARD, Philippe. « Le clown, poète du désordre », *Sens-Dessous*, vol. 11, no. 1, 2013, pp. 129-138.

⁹ Dans les années 1970, la tristesse austère des personnages de Ciccio Ingrassia sera saisie et mise en valeur par deux habiles sélectionneurs de caractères tels que Federico Fellini et Elio Petri, respectivement dans *Amarcord* (1973) et *Todo Modo* (1976).



Figure 4. Dans une des séquences finales de *Franco e Ciccio...ladro e guardia* Ciccio (à gauche) est le clown blanc. Franco (à droite) est l'auguste (ou clown rouge).

Dans le déjà cité *Franco e Ciccio...ladro e guardia*, cette opposition se traduit par l'opposition des deux figures fondamentales de la tradition clownesque. Dans ce schéma, Ciccio incarne le clown blanc (Figure 4). Vêtu d'un costume candide, il est, en apparence, digne et autoritaire : malicieuse et parfois autoritaire, cette figure sert surtout pour mettre en valeur celle du clown rouge. Ce dernier porte un nez écarlate, un maquillage utilisant le noir, le rouge et le blanc, une

perruque, des vêtements de couleur éclatante, des chaussures immenses. Le clown rouge est un être non-civilisé : il est maladroit, grossier et impertinent et il déstabilise le clown blanc dont il fait sans cesse échouer les entreprises¹⁰. Ses gestes sont « l'écriture d'une impossibilité de coexistence entre l'ordre apparent et les besoins dictés par les besoins primaires de l'individu »¹¹. A propos de cette séquence, il faut par ailleurs noter que le montage alterne les images des numéros réalisés par le couple (les points forts de leur répertoire) avec de nombreux contre-champs du public : la comédie de cirque est indissociable de son contexte et le spectacle ne peut se dérouler qu'en présence des spectateurs. A ce propos, il faut noter que, le public transalpin étant traditionnellement réticent à pratiquer l'idolâtrie de la star cinématographique, le succès incontestable des deux guitti¹² du cinéma italien est sans doute dû à leur nature d'anti-stars par excellence et à leur être, en quelque sorte, des acteurs pré-technologiques.

Un cinéma transformiste

À l'instar du cirque, le cinéma de Franchi et Ingrassia est une forme de spectacle aux contours précaires et profondément ambigus. Il suffit de considérer, à cet égard, l'usage démesuré que ces media font de la parodie et du pastiche : il n'y a pratiquement pas un seul film de Franchi et Ingrassia qui n'exploite pas le succès d'un autre film (de préférence hollywoodien) pour s'en nourrir et en proposer une version revisitée. Ainsi, tout au long de leur carrière, les deux acteurs ont incarné des cow-boys, des astronautes, des gangsters, des soldats et pratiquement toutes les autres catégories sociales possibles. La vitesse frénétique avec laquelle Franco et Ciccio changent de vêtements d'un film à l'autre est parfaitement comparable à l'art du transformisme propre au milieu spectaculaire circassien. Dans *Le Spie vengono dal semifreddo* (L'Espion qui venait du surgelé, 1966) Mario Bava confère à Franco, grâce à des simples expédients de montage, des super-pouvoirs de transformation. Par ailleurs, dans le même film, une des armes employées par Franco est la fleur lance-eau (Figure 5), un détail qui met l'accent sur la dimension clownesque du film. Comme l'auguste dans le milieu circassien, la

¹⁰ Cette lecture du duo Franchi Ingrassia est également soutenue par le réalisateur-acteur Carlo Verdone, qui déclare qu'ils « font penser au couple classique de clowns du cirque, du théâtre de variété, du vaudeville : c'est-à-dire le "bavard", plus ciselé, soutenu, plein de sagesse [...] et le rustre, parfois même le clochard, qui cause sans cesse des malentendus ». VERDONE, Carlo, in CASTELLANO, Alberto, NUCCI, Vincenzo, op. cit., p. 92.

¹¹ CASTELLANO, Alberto, NUCCI, Vincenzo, op. cit., p. 30.

¹² En italien, un guitto est acteur comique de bas niveau, qui mène une vie misérable et errante, en jouant dans des compagnies qui battent les petites villes de province ou les théâtres populaires des banlieues.

parodie sabote le spectacle et se moque de son modèle. Dans l'essai qu'elle a consacré à ce thème, Cécile Sorin rappelle que l'étymologie du mot 'parodie' renvoie à l'idée de « chanter faux », mais aussi à celle du « chanter contre », donc à une idée de conflit. Comme les clowns du cirque qui sabotent - parfois littéralement - la lucide perfection des acrobates et des dompteurs, les parodies cinématographiques « ne se contentent pas d'égratigner personnages, sujets et styles. Ils s'attaquent également à la relation entre la fiction et le réel : toute velléité de réalisme, d'authenticité ou de vraisemblance est systématiquement raillée »¹³.

Comme le monde circulaire et fermé du chapiteau, le cinéma de Franco Franchi et Ciccio Ingrassia est un microcosme, le monde de tous les possibles où ils sont toutefois condamnés à toujours répéter les numéros habituels : durant plus d'une décennie, des masques, des histoires et des aventures ont été dessinés sur leurs corps et sur leurs visages.

En 2004, les réalisateurs siciliens Cipri et Maresco ont consacré un documentaire à l'histoire de ce couple, qu'ils ont intitulé *Come inguaiammo il cinema italiano* (littéralement, « comment nous avons mis à bas le cinéma italien ») : Franchi et Ingrassia ont tenté de saboter la comédie italienne en la ramenant à ses humbles origines. Leur humour direct, sans filtres intellectuels, basé sur d'obscures lois ataviques, fier de ses origines populaires, tente de reprendre le contrôle d'un genre pour le rendre au monde des clowns.

Bibliographie :

ADRIAN, *Cirque au cinéma. Cinéma au cirque*, Paris, Édition Paul Adrian, 1984.

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Lyon, Félix Alcan, 1938 [1899].

BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo. Da La dolce vita a Centochiodi*, Bari, Editori Laterza, 2014.

CANOVA, Gianni (ed.), *Storia del cinema italiano 1965-1969*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venise-Rome, 2002.

CASTELLANO, Alberto, NUCCI, Vincenzo, *Vita e spettacolo di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Naples, Liguori, 1982.

D'AMICO, Masolino, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milan, Il Saggiatore, 2008 [1985].

KRÀL, Petr, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 2007 [1984].

SORIN, Cécile, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2010.

¹³ SORIN, Cécile, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 203.

Totò ou la pensée sauvage chez Pasolini

Par Élodie Hachet



*Pier Paolo Pasolini et Totò sur le set de L'aigle, épisode coupé des Oiseaux petits et gros (1966) Angelo Novi
© Cineteca di Bologna*

En 1966, Pasolini avait prévu d'inclure dans son film *Des Oiseaux petits et gros* un épisode à la fois fantastique et apologétique, dans lequel il s'attaquait au chauvinisme français et à l'arrogance colonialiste de l'homme blanc. Il confie à Totò le rôle d'un dompteur à moustache qui prétend apprivoiser un aigle royal, symbole du Tiers Monde... Le vieux comédien, Totò revient ainsi à la caricature et au mime : il parle aux animaux et va jusqu'à se métamorphoser en oiseau de proie dans la scène finale. Une satire piquante de nos sociétés occidentales avec des hommes et des bêtes qui parlent comme dans une fable d'Ésope. *L'aigle* ou *Totò au cirque* est donc cet épisode coupé d'une durée de huit minutes, silencieux car jamais doublé, retrouvé par Laura Betti¹⁴ qui y a ajouté les sous-titres du script et dont l'Istituto Luce Cinecittà à Rome possède désormais la copie.

¹⁴ Laura Betti, de son vrai nom Laura Trombetti, est une actrice et chanteuse italienne, née le 1er mai 1927 à Casalecchio di Reno (Émilie-Romagne) et morte le 31 juillet 2004 à Rome. Elle restera avant tout l'égérie de Pier Paolo Pasolini pour lequel elle travaillera à plusieurs reprises (*Théorème* lui vaut le prix d'interprétation à la Mostra de Venise en 1968). Desdémone passionnée dans une transposition en spectacle de marionnettes d'Othello (le rôle-titre est tenu par Ninetto Davoli et celui de Iago par Totò).

Le grand cirque de France comme décor d'une fable cinématographique

Totò au cirque qui n'a pas été utilisé lors du montage final et qui est donc destiné à rester inédit, est un épisode qui, pris isolément, pour sa nature schématique et aussi pour une certaine complaisance excessive dans le jeu de Ninetto Davoli, peut être perçu comme mineur alors qu'il est fondamental pour mieux comprendre l'apologiste Ciccillo, frère franciscain également interprété par Totò dans des *Oiseaux petits et gros*. Le protagoniste est ici un dompteur français appelé Monsieur Cournot (en référence directe au nom du critique du *Nouvel Observateur*, qui avait censuré *L'Évangile selon Matthieu*¹⁵ » deux ans plus tôt. Rationaliste et manichéen, ce dompteur est convaincu qu'il est possible d'instruire n'importe quel animal, donc aussi un bel aigle royal auquel il tente d'imposer, d'abord avec patience, le modèle de la pensée rationaliste française. Tigre, lion, dromadaire et même un assistant humain effrayé, joué par Davoli, tout le monde parle parfaitement la langue du dompteur et se comporte selon les bonnes règles de la bourgeoisie parisienne. Seul l'aigle est réfractaire à tout enseignement et cette insoumission attise la colère de Cournot au point qu'il frôle la crise cardiaque.



¹⁵ Titre original : *Il vangelo secondo Matteo*, Sorti en 1964. Reconstitution fidèle de l'Évangile selon Matthieu, qui reprend une sélection de scènes de l'histoire de la vie du Christ, de l'Annonciation à la Passion. Censuré d'abord, finalement réhabilité par l'Église catholique, il figure dans la liste des meilleurs films selon le Vatican rédigée en 1995.

Enfin, lorsque l'aigle finit par lui révéler de manière inattendue qu'il doit « prier », le dompteur change de méthode et commence à lire des textes du philosophe Pascal. Mais là encore, la défaite est totale. Démoralisé, Cournot va encore plus loin, grimpe cette fois sur un perchoir placé devant l'aigle et commence à imiter ses gestes jusqu'à prendre son envol vers le ciel.

Dans cet épisode, Totò parle aux animaux, est compris par eux et lui-même comprend leur langue. De ces échanges, Pasolini utilise l'allégorie pour traduire son récit cinématographique en véritable apologue. En effet, quatre ans auparavant, *Il Padre Selvaggio*, « Le Père Sauvage », un bout à bout d'essais de neuf minutes, tourné en un seul jour dans un camp de gitans de la banlieue de Rome en décembre 1962 et sévèrement condamné pour irrévérence envers la religion avait contraint Pasolini à stopper son tournage : « la douleur que j'avais me brûle encore douloureusement. Je dédie le scénario du *Padre Selvaggio* au procureur général du procès et au juge qui m'a condamné ». Également en 1963, il avait été condamné à quatre mois de prison pour « outrage à la religion d'Etat », à la suite de la diffusion de *La Ricotta*, un film jugé blasphématoire (Pasolini obtint finalement un non-lieu). C'est dans cette amertume que s'inscrit le projet *Des Oiseaux petits et gros* et donc de *Totò au cirque* où tous les animaux sont des symboles.

Quant à Totò, alors âgé de soixante sept ans, est devenu encore plus misanthrope. Il a toujours mené une vie privée avec très peu d'amis ; mais depuis quelque temps, il s'est encore plus isolé. C'est la nuit, qu'il passe ses heures les plus heureuses, erre dans sa maison déserte et parle, tel un saint François d'Assise, avec ses chiens. Celui qui élève plus de deux cents chiens dans son domaine de la Cassia et qui possède une maison pleine d'animaux de toutes races semble particulièrement à l'aise (comme un dompteur dans un cirque) dans l'enceinte du Grand Cirque de France. Peut-être parmi les animaux sauvages plus qu'avec n'importe qui d'autre, car avec les années et les déceptions, son amour pour les animaux va crescendo et, en retour, le scepticisme et la méfiance des hommes : « Souvenez-vous de ma boutade, dit-il, *sommes-nous des hommes ou des caporaux ?* Eh bien, à mon âge, je me rends compte que dans le monde des caporaux il y en a beaucoup, mais des hommes très peu ». Il ne peut dissiper cette humeur qu'en se mettant au travail. C'est pour cette raison qu'avec une santé très instable, Totò insiste pour continuer à tourner dans des films, tout en morcelant ses semaines de tournage pour se reposer. Ainsi, pendant le tournage *Des Oiseaux petits et gros*, il a dû prendre de courtes périodes de repos, mais c'est toujours lui qui a téléphoné à Pasolini pour reprendre où il s'était arrêté. En vain, sa femme et ses amis tentent de le convaincre d'abandonner définitivement le cinéma et de se retirer des feux des projecteurs¹⁶ : « Si je ne travaille pas, je suis perdu, répond Totò invariablement ; Laissez-moi travailler pendant que je suis debout ». Bien qu'il ait fait rire des millions de personnes, Totò est un homme triste et pessimiste par nature et au fil des ans, cette mélancolie intérieure s'est alourdie, lui faisant traverser des périodes de dépression de plus en plus fréquentes, de méfiance envers les autres. Et la croissance de son amour pour les bêtes est la confirmation de cette humeur...

Mais Pasolini, à sa recherche pour son film *Des Oiseaux petits et gros*, n'a pas pensé à l'amour passionné de Totò pour les animaux.

¹⁶ En effet, les projecteurs n'étaient pas conseillés pour Totò qui souffrait d'un décollement de la rétine et a fini sa vie totalement aveugle, le contraignant à porter de larges lunettes noires entre deux prises.

« Non, je l'ai choisi parce que c'est le plus vrai, le plus vigoureux des mimes comiques, dit Pasolini. Ce film, malgré ses intentions de satire engagée, est essentiellement comique. Mon premier film comique. Mais pour moi, le cinéma comique authentique reste ce qui s'est exprimé par des gestes plutôt que des mots. La grande époque du comédien fut celle de Charlot, de Buster Keaton ; puis, avec l'avènement du son, la comédie est devenue plus lumineuse, mais moins profonde. Peut-être que le seul comédien du cinéma contemporain qui me touche, en plus du simple effet mécanique de me faire rire, est Tati. Et lui aussi parle sans mots. Donc, ayant besoin d'un comédien qui m'aiderait à trouver cette validité du cinéma muet, je ne pouvais penser qu'à Totò. Non pas que dans mon film les dialogues manquent, mais ils ne sont que complémentaires, ce sont des annotations qui complètent les discours déjà mis en évidence par l'action, les expressions, par la présence d'allégories. Pourtant dans le film les animaux parlent plus que les hommes »¹⁷.

Pier Paolo Pasolini

Et même aujourd'hui, dès qu'il doit jouer, Totò, « le clown du quartier de la Sanità¹⁸ », malgré son âge et sa fatigue, retrouve toute la vigueur et la force du vieux mimétisme tel « un stradivarius réagissant avec une symphonie absurde et merveilleuse de gestes et d'expressions »¹⁹ comme au temps de ses *avanspettacolo*²⁰ imbibés de critiques sociales et politiques dans lesquels il égrainait les événements du jour par la satire et les jeux de mots improvisés. C'est dans cette scène-clé de *Totò au cirque*, dans laquelle il tente obstinément d'appivoiser l'animal le plus hautain et le plus rebelle, que Totò, à travers un jeu de mimétisme complexe, se transforme lui-même en aigle.

« Les bêtes ont la même fonction dans mon film que dans les fables d'Ésope, peut-être avec une intention polémique et satirique plus directe puisque mon œil est toujours focalisé sur la réalité contemporaine - explique Pasolini. - Que représentent par exemple le dompteur d'un côté et l'aigle de l'autre dans cet épisode ? Il est l'abstraction du rationalisme occidental et bourgeois (...) Tant et si bien que j'ai décidé de faire de lui un Français (...), et l'aigle est, philosophiquement, un pur irrationalisme. En tout cas, les symboles sont poétiques et donc leur compréhension logique n'est pas nécessaire : leur présence suffit à créer une certaine suggestion dans l'histoire ».



¹⁷ Article de Luigi Costantini, paru dans la *Settimana Incom*, anno XVIII, n.50, 12 décembre 1965.

¹⁸ Expression du journaliste Maurizio Porro dans un article du *Corriere della Sera* du 22 novembre 2004.

¹⁹ Définition de l'acteur Totò par Pasolini.

²⁰ « Avant-spectacle », sketches comiques joués avant, à l'entracte ou après la projection d'un film.

Étant donné le contenu socialement engagé du film, il peut surprendre que Totò, qui se soucie tant de son titre royal de « Prince de Byzance », ait accepté de travailler avec Pasolini. Mais à la question « pensez-vous que Totò se soucie vraiment de ces titres ? », Pasolini répond : « Il veut être appelé « Prince » parce qu'il sait qu'il est un noble qui travaille ». Totò lui-même, parlant des autres aristocrates, dit amèrement : « Ils me snobent, ils ne me regardent que parce que je travaille, et à leurs yeux je ne suis qu'un clown. Je suis pourtant un prince comme eux, et même plus qu'eux ». En effet, des titres de noblesse, tous authentiques, Totò peut en aligner plusieurs : Altesse Impériale, Comte Palatin, Chevalier du Saint Empire Romain, Officier de la Couronne d'Italie, Chevalier de la Grand-Croix de l'Ordre de Sainte Agathe et Saint-Marin, Marquis de Terziveri, et la liste est longue... Pourtant on découvre qu'il a appelé son chien Dik, « Vicomte », son caniche Pepe, « Chevalier » et son perroquet Gennaro, « Baron »... Du sérieux donc, mais dans une certaine limite et toujours associé à une pointe d'humour et d'ironie jusque dans son quotidien.

L'univers circassien : un tremplin vers un monde « différent »

Paradoxalement, une autre chose rapproche Totò et Pasolini : tous deux, à leur manière, voudraient un monde complètement différent. Ouvertement athée et marxiste mais fasciné par la foi, Pasolini soutient que ce film est la suite idéale de la réflexion commencée avec *L'Évangile selon Saint Matthieu*. Et Totò, un homme profondément religieux, rêve d'un monde sans caporal. À cet égard, il convient de rappeler que Totò était l'un des rares acteurs qui, alors que l'occupation nazie pesait sur Rome, a eu le courage de dénoncer l'intimidation des Allemands à travers un sketch satirique qui s'est terminé avec une exhortation aux alliés à se dépêcher de libérer la ville. « J'ai compris une chose importante : les choses les plus tragiques et les plus terribles de la vie ne peuvent s'exprimer que par une touche comique, affirme Pasolini ». Et Totò acquiesce :



c'est la conclusion à laquelle il est parvenu instinctivement depuis le début de sa carrière.

C'est ainsi que Monsieur Cournot, imprésario du Grand Cirque de France, convoque une conférence de presse pour annoncer sa prochaine entreprise sensationnelle : la domestication d'un aigle. Cet « homme civilisé » s'apprête à engager « un être arriéré » sur le chemin de l'histoire et de la parole. Cependant, il s'avère que tous les efforts pour attirer l'aigle dans son monde rationnel s'avèrent vains : le plus frustrant de tous, il ne peut pas convaincre la bête taciturne de parler. Cournot trouve alors sur une formidable idée : il présentera l'aigle à ses frères du Tiers-Monde, représentés par des animaux en cages et dont l'inscription sur chaque pancarte accrochée à la cage vient préciser la colonie dont chacun est issu. Un par un, ils expriment leurs plus grands

espoirs : Monsieur le Crocodile du Congo veut « étudier à Bruxelles et obtenir son baccalauréat ! », Monsieur le Chameau du Ghana, un peu plus ambitieux, aspire à être « au courant de toute la haute culture européenne, de Marx à Lévi-Strauss, puis à l'enseigner dans la capitale de son propre pays ! ». Seul Monsieur le Lion d'Algérie (dont la cage est vide) n'a pas répondu à l'appel. Malgré toute cette persuasion fraternelle, l'aigle maintient son silence et Corneau plaide : « acceptez notre monde ne serait-ce que pour le réfuter ! » A ce moment, encouragé par son sympathique assistant interprété par Ninetto, l'aigle avec condescendance finit par rétorquer : « voulez-vous vraiment savoir ce que je fais ? Je prie ! ». À la lumière de cette révélation, la tentative de Cournot de scolariser la bête cède la place à une tentative sincère pour comprendre la religiosité de l'aigle. Le Français plonge dans des lectures dont il espère extirper des indices pour comprendre ce noble animal : Pascal, Rimbaud, l'encyclique papale *Pacem in terris*. Bien qu'aucun ne semble tout à fait adapté à la situation, Cournot commence néanmoins à subir une transformation inexplicable, ressemblant peu à peu à ce qu'il avait autrefois espéré domestiquer. Finalement, Cournot pousse son *imitatio aquilae* à l'extrême : poussé par une force mystérieuse, il rassemble ses forces et quitte les confins du Grand Cirque décollant littéralement et s'éloignant dans l'azur du ciel.

Ce conte moral constitue la première partie d'un scénario, *Des Oiseaux petits et gros*, écrit par l'une des figures les plus importantes de la culture italienne d'après-guerre. Ici, Pasolini se moque d'une position proche de celle qu'il avait lui-même occupée quelques années auparavant : Cournot est une représentation sarcastique de l'intellectuel occidental essayant de se concilier avec la réalité du Tiers Monde à la libération politique des anciens territoires coloniaux. La rencontre problématique de Pasolini avec le tiers-monde, ce qui l'a amené à adopter cette position idéologique est donc le sujet de cet épisode. Bien que l'idée du Tiers-Monde²¹ et sa différence essentielle avec le capitalisme mondial aient continué d'attirer Pasolini jusqu'à sa mort, il a par la suite abandonné la tentative de donner une expression littéraire à cette idée.

S'il choisit un cirque pour décor, c'est donc que pour lui, les animaux en cages et le domptage, apparaissent comme des allégories de la soumission du tiers-monde aux impératifs occidentaux. Aussi, s'appuie-t-il sur la théorie de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss pour qui la pensée à l'état sauvage est présente en tout homme - contemporain ou ancien, proche ou lointain - tant qu'elle n'a pas été cultivée et domestiquée à des « fins de rendement ».

Le cirque, symbole du tiers-monde et d'une pensée sauvage

La Pensée sauvage est un essai de Claude Lévi-Strauss publié pour la première fois en 1962. L'auteur cherche à décrire les mécanismes de la pensée en tant qu'attribut universel de l'esprit humain. Par l'utilisation de l'idée de rendement, il met en opposition l'utilité immédiate de la science et des connaissances dont a besoin la communauté pour se reproduire, avec une forme de pensée adaptée aux besoins de productivité des sociétés modernes. La pensée sauvage, « bricoleuse », associe les événements aux structures ; la pensée moderne, « ingénieuse », part de la structure pour créer l'événement. Lévi-Strauss aborde donc les mythes, les rites, les croyances et les autres faits de culture comme autant d'êtres « sauvages » comparables à tous ceux que la nature engendre sous d'innombrables formes, animales, végétales ou minérales.

²¹ Lancé en 1952, ce terme est considéré comme obsolète par certains au profit de celui de « pays les moins avancés ».

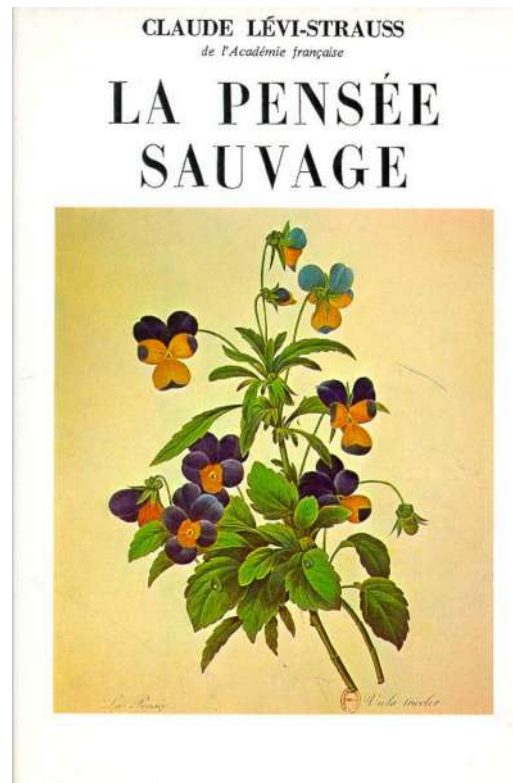
Heureuse coïncidence qui veut que l'image de couverture de son essai représente des « pensées de Curtis », des fleurs sauvages en voie d'extinction. La « pensée de Curtis » ou « pensée des dunes » (*Viola saxatilis ssp. curtisii*, *Violacées*) est une espèce rare, vulnérable et protégée et que l'on peut apercevoir dans les dunes de la baie de Somme ; « surtout ne pas cueillir ! ». Claude Lévi-Strauss affirme que la « pensée sauvage » et la « pensée savante », aussi éloignées fussent-elles dans le temps et dans l'espace, sont appelées à se rejoindre et c'est dans l'enceinte d'un cirque que Pasolini les fait se rejoindre.

Ainsi, Totò lisant un extrait de ces *Pensées*, devient une mise en abyme, une allégorie du totémisme, de l'identification d'êtres humains à des plantes et des animaux, qui renvoie à des « vues générales sur les rapports de l'homme et de la nature » :

« Il est dangereux de trop faire voir à l'homme combien il est égal aux bêtes, sans lui montrer sa grandeur. Il est encore dangereux de lui trop faire voir sa grandeur sans sa bassesse. Il est encore plus dangereux de lui laisser ignorer l'un et l'autre. Mais il est très avantageux de lui représenter l'un et l'autre. Il ne faut pas que l'homme croie qu'il est égal aux bêtes, ni aux anges, ni qu'il ignore l'un et l'autre, mais qu'il sache l'un et l'autre. L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête. S'il se vante, je l'abaisse ; s'il s'abaisse, je le vante ; et le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible. Que l'homme maintenant s'estime à son prix. Qu'il s'aime, car il y a en lui une nature capable du bien ; mais qu'il n'aime pas pour cela les bassesses qui y sont. »

PASCAL, *Pensées*

Paroles prophétiques qui viendront s'accomplir lors de la scène finale dans laquelle Totò se voit métamorphosé en aigle, symbole de sagesse, de vie nouvelle et de divinité.





Avec *L'Aigle*, Totò clôt sa carrière et évoque pour la dernière fois l'imitation d'un oiseau, l'œil hagard par de nouvelles visions intérieures, les articulations encore très mobiles à soixante-sept ans. Mais c'est la partie la plus idéologique et autobiographique du film, et Pasolini, poursuivi par le producteur Bini, l'éliminera. L'être humain est partie intégrante de la nature, et il ne saurait en être dissocié que de façon artificielle et illusoire, de la même manière que Totò ne saurait être dissocié de ses mimiques. L'épisode part de présupposés idéologiques mais les métaphores, références sociales, implications politiques refroidissent l'aspect comique inhérent à Antonio de Curtis, la voilent, la transforment. Totò est Totò et il n'est plus, et le public le remarque : de ses cent films, ce sera le moins rentable, le moins aimé de la masse totophile. Pourtant, démontrant encore une fois ses possibilités, il y a bien là une résurrection de son masque et c'est à travers cet épisode que Totò réalise pour la première et unique fois son vieux rêve de jouer dans un film muet (même s'il n'était pas destiné à l'être lors du tournage) et qu'il signe pour la première fois de son nom « Antonio de Curtis ».

Bibliographie

- PATRIARCA Emanuele, *Totò dans le cinéma de poésie de Pier Paolo Pasolini*, Florence, Atheneum, 2006.
- DUFLOT Jean, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Editions Gutenberg, 2007.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, « Portrait du cinéaste en poète », dans *Le dernier poète expressionniste*, Les Solitaires Intempestifs, 2005.
- ZANUTTINI Paola « Totò l'eterno famoso » in *A prescindere*, 12 aprile 2017 [en ligne]. URL : www.repubblica.it/venerdi/articoli/2017/04/12/news/toto_funerale-162844056/
- « L'aigle ovvero Totò al circo, scena tagliata da Uccellacci e uccellini » in *Cittapasolini.com* [en ligne]. URL : www.cittapasolini.com/pasolini-toto-al-circo

La parabole de «Foottit et Chocolat » à travers le regard de Roschdy Zem

Par Gabriella Merloni



Chocolat entre fiction et vérité historique

Un paysage ensoleillé au milieu duquel un cirque vient de s'installer. Les cordages sont fixés, une enseigne, « Delvaux », est placée à la tête du chapiteau et des ouvriers déplacent les accessoires tandis que des artistes nettoient et jouent de leurs instruments. Les roulottes, en bois, dessinent le périmètre d'un nouvel espace, temporaire : celui des saltimbanques qui, tels des bohémiens, créent, n'importe où, leur campement. C'est ainsi que *Chocolat* (2016) de Roschdy Zem, inspiré de la véritable histoire de Rafael Padilla (esclave affranchi originaire de Cuba devenu le premier clown noir « Chocolat »²²), s'ouvre, en plongeant les spectateurs à l'intérieur d'un spectacle en train de se construire.

Placés du côté des artistes, dans un prolongement continu entre la scène (le chapiteau) et les coulisses (le campement), on découvre cet univers à travers une succession rapide de plans qui donne une illusion d'instantanéité et d'immédiateté : d'un premier plan d'ensemble, à l'esthétique proche d'un tableau d'époque – une didascalie nous situe, d'emblée, dans le nord de la France à la fin du XIXe siècle – on pénètre rapidement à l'intérieur du chapiteau en nous faisant conduire par le mouvement de la caméra. Un homme, de dos, s'apprête à entrer pour passer une

²² NOIRIEL Gérard, *Chocolat clown nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Bayard, 2012.

audition. Cet homme c'est le clown, George Foottit, et il déboule, seul, sur la piste, en s'exhibant dans une pantomime endiablée. Hélas, il n'est pas drôle et sa performance est même qualifiée de « sinistre » ! M. Delvaux lui lance, en guise de défi : « On est bientôt au XXe siècle, maintenant les gens veulent du moderne, du nouveau ! » et, face au désespoir du clown qui pense tout arrêter, il ajoute, « continue de chercher. ».²³

Ainsi, à la manière d'une scène d'exposition, les premières séquences du film se chargent de nous présenter, d'abord individuellement, chacun de protagonistes : le clown anglais Georges Foottit (1864 – 1921) et, ensuite, Rafael Padilla, le clown noir « Chocolat » (1865/1868 – 1917), qui formèrent au cours de la Belle Époque, le duo à succès, « Foottit et Chocolat ». Foottit (interprété par James Thierrée), est présenté, comme on vient de le voir, tel un artiste en panne d'inspiration à la recherche d'un partenaire de scène tandis que Rafael Padilla/Chocolat (le rôle-titre incarné par Omar Sy), est un jeune noir qui, chaque soir, terrorise le public populaire du cirque Delvaux costumé en sauvage d'Afrique. Il porte le nom de scène de « Kananga » et n'a d'autre avenir que celui de « faire peur aux gens ». Dès le départ, le scénario fournit aux spectateurs les éléments déclencheurs de la rencontre entre le clown et le « nègre » : que ce soit pour des raisons professionnelles (le premier) ou pour des raisons de discrimination raciale (le deuxième) ils partagent tous les deux un manque qui pourrait se reconvertir en succès s'ils s'associent.

En s'écartant en partie de la vérité historique²⁴, la mise en scène de Roschdy Zem se focalise sur la relation artistique et amicale entre George Foottit et Rafael Padilla tout en exacerbant le lien de dépendance entre les deux protagonistes. Selon la fiction, c'est Foottit – figure à la fois intransigeante et paternelle – qui va apprendre à Rafael le métier de clown et qui va assumer, au sein de leur duo, un statut qu'on pourrait qualifier de démiurge : il est le *talent scout* qui découvre le potentiel comique de Rafael lorsque ce dernier est encore perçu par le public comme « un représentant de notre espèce » ; il se place en inventeur et promoteur du duo formé par le clown blanc et l'auguste (« mon idée c'est de les associer pour la première fois. On les ferait jouer en duo. ») ; il contribue, enfin, au changement de statut social de Rafael (immigré sans-papiers²⁵) en lui offrant l'opportunité de devenir à côté de lui le clown à succès « Chocolat ».

D'une façon romancée et symbolique, *Chocolat* décrit donc, en s'emparant de l'histoire vraie de « Foottit et Chocolat », les relations de pouvoir entre les artistes – l'un représentant idéalement le metteur en scène et l'autre, l'acteur –, mais aussi et, surtout, l'union/confrontation entre l'homme blanc et l'homme de couleur. Lorsque Foottit initie Rafael à l'art clownesque, le geste hautement significatif de l'un serrant la main de l'autre et les propos idéalisés qui l'accompagnent donnent le ton à l'ensemble du film : « Sur la piste, on deviendrait les deux faces d'une même pièce totalement indissociables. »

On voit donc aisément le choix du réalisateur de se concentrer sur l'aspect totalement inédit, à l'époque, du duo « Foottit et Chocolat »,²⁶ mais également sur le

²³ Je vous propose ici et dans les pages qui suivront une libre retranscription des dialogues du film cités entre guillemets. ROSCHDY Zem (réal.), *Chocolat*, Mandarinine Cinéma (prod.), 2016, couleur, 116 min.

²⁴ Je cite Gérard Noiriel : « En réalité, avant de travailler régulièrement ensemble, Foottit et Rafael ont œuvré pendant plusieurs années chacun de leur côté, au sein de la troupe des clowns du Nouveau-Cirque ». NOIRIEL Gérard, *op cit.*, p. 45.

²⁵ Pendant toute sa vie, la situation administrative de Rafael ne sera jamais régularisée.

²⁶ Foottit et Chocolat ne sont pas les inventeurs du duo associant le clown blanc et l'auguste (ils avaient été précédés par deux autres clowns, Salamontès et Pierantoni). En revanche, ils sont les premiers à faire référence dans leurs numéros à l'actualité de leur temps. NOIRIEL Gérard, *op cit.*, p. 141.

rapport complexe entre les deux clowns. Foottit, peut-il vraiment réaliser l'union utopique dont il parle ?

En effet, si d'une part, chaque numéro est rythmé par le rituel d'un Foottit autoritaire qui assène des gifles et des coups de pied dans le derrière de Chocolat (en donnant de ce dernier l'image d'un souffre-douleur ou, plutôt, celle d'un valet face à son maître), d'autre part, le clown noir sait faire la sourde oreille et sait conquérir la sympathie du public par son humour ravageur et son charme naturel. Rafael/Chocolat, tout en étant enfermé par le cliché raciste du nègre qui accepte la sentence de Foottit – « Monsieur Chocolat, je vais être *obligé* de vous gifler »²⁷ – représente la véritable *star*, celui qui, par sa seule présence, confère de la nouveauté au traditionnel duo clownesque. À cela, il faut également ajouter un véritable talent artistique qui lui a permis, malgré les conditionnements et une formation incomplète dans les arts du cirque²⁸, de sortir du lot. Chocolat, réussira-t-il à se défaire des stéréotypes raciaux qui, à tout moment, le guettent ? Comment s'émancipera-t-il de Foottit ?

Sur le mode d'une *success-story* et d'un *buddy movie*, on suit le parcours commun de George Foottit et Rafael/Chocolat de leur ascension jusqu'à la chute réciproque due à leur rupture. Ici, le réalisateur prône la version d'une rébellion progressive de Rafael/Chocolat envers Foottit jusqu'à la décision de le quitter définitivement. La réalité fut moins sentimentale : à Paris, Le Nouveau Cirque (1886 – 1929)²⁹, – qui programma « Foottit et Chocolat » à partir de 1894 –, changea de direction en 1905 et leur contrat ne fut plus renouvelé.³⁰

Roschdy Zem est toutefois dans le vrai lorsqu'il montre l'énorme succès du duo au sein de l'établissement et la déchéance de deux clowns après leur rupture. En effet, le public n'accordera plus à Foottit la faveur qu'il espérait tandis que Rafael, après avoir échoué en 1911 en tant que comédien (engagé par Firmin Gémier au théâtre Antoine), mourra des années plus tard dans la misère et l'anonymat. Enfin, conjointement aux thèmes de l'amitié-rivalité entre les deux clowns, de leur succès et de leur chute, on est pris à témoin du difficile chemin d'intégration de Rafael tant à l'intérieur et qu'en dehors du monde clos du cirque (dépeint avec soin tout au long du film.).

En ce qui concerne le décor, *Chocolat* doit beaucoup à la reconstruction fidèle, opérée par le scénographe Jérémie Duchier (alias D. Lignol), des cirques du XIX^e siècle : le cirque Delvaux³¹ caractérisé par ses roulottes en bois (« chacune entièrement et minutieusement fabriquée à partir d'une carriole voire même des simples roues par les menuisiers ») et créé en rhabillant un chapiteau moderne avec des éléments plus fidèles aux matériaux utilisés à l'époque (par exemple, des cordages substitués par du chanvre)³² ; le Nouveau-Cirque avec son décor luxueux similaire à celui d'un théâtre

²⁷ *Ibid.*, p. 80.

²⁸ *Ibid.*, p. 68.

²⁹ Fondé en 1886 par l'homme de spectacle catalan Joseph Oller (1839 – 1922), Le Nouveau-Cirque de Paris, installé au 251 rue Saint-Honoré, était un établissement conçu pour servir de cirque l'hiver et de piscine l'été. Voir : Dominique Denis, *Nouveau Cirque de Paris – 251 rue Saint-Honoré* [article en ligne], 20 juillet 2016, [vu le 19 février 2020] <http://www.circus-parade.com/2016/07/20/nouveau-cirque/>

³⁰ Foottit cherche à diversifier ses prestations, crée un cirque et se produit aux côtés de ses enfants tandis que Chocolat demeure sans emploi. On assiste aussi, au niveau général, à une « désaffection du public pour le cirque qui s'explique par l'apparition de nouveaux concurrents, principalement le cinéma et les spectacles sportifs [...] ». NOIRIEL Gérard, *op cit.*, p. 66-67.

³¹ Le cirque Delvaux n'a en réalité jamais existé.

³² DUCHIER Jérémie dans BILLON Béatrice, *Jérémie Duchier Chef Décorateur de Chocolat* [article en ligne.], 30 juillet 2016, [vu le 19 février 2020], <http://www.parisfaitsoncinema.com/autour-du-cinema/metiers-cinema/jeremie-duchier-chef-decorateur-chocolat.html> : « [...] nous avons loué un chapiteau contemporain que nous avons

aux fauteuils et aux rideaux en velours rouge a été reconstitué en studio à partir d'images de cirques d'époque ; le dernier cirque situé à Bordeaux (où Rafael termine ses jours), au style pauvre et minimaliste, a été aussi construit pour les besoins du film.³³ Cette scénographie soignée se révèle fondamentale, car elle place l'histoire de « Chocolat » au sein d'un cadre historique stylistiquement bien défini sans écart de style.

On voit donc que le film en question a comme ambition celle de mettre en scène l'univers du cirque et, en même temps, de pointer les doigts contre la violence du racisme. En retraçant, par bribes, la biographie de Rafael Padilla entre *flashbacks* montrant son enfance d'esclave à Cuba et d'autres séquences nous dévoilant la discrimination raciale dont il est l'objet, le film s'évade à plusieurs reprises de l'univers de la piste pour assumer une dimension sociopolitique. À la différence de l'historien Gérard Noiriel, dont la démarche est celle de restituer avec exactitude la biographie de Rafael et le contexte socioculturel dans lequel il évolua, Roschdy Zem semble plus intéressé par une transposition des problématiques actuelles (dont, par exemple, celle concernant les sans-papiers et les actes de violence policière)³⁴ : la France de La Belle Époque, une période marquée par les conquêtes coloniales et par une très forte stigmatisation des immigrés de couleur. En un mot, le réalisateur s'inspire de la vérité historique uniquement lorsqu'elle sert l'efficacité de l'intrigue dans le but de mettre en exergue la problématique, toujours d'actualité, relative à l'immigration et au racisme. L'histoire de Rafael (alias Chocolat), l'ex-esclave affranchi qui, malgré son succès de clown, souffrit toute sa vie des stéréotypes racistes qu'on formulait à son encontre, semble, en effet, entrer en résonance avec le parcours du réalisateur Roschdy Zem.³⁵

Enfin, *Chocolat* nous place face à la problématique de la mise en scène à l'écran du duo clownesque « Foottit et Chocolat » tout en nous donnant à voir la dynamique qui s'instaure entre le monde du cirque et la question raciale. Car, à travers la relation Foottit-Chocolat (« blanc » dominant et « noir » dominé), à l'intérieur même du cirque, les clichés racistes trouvent une voie de représentation : tantôt schématique, tantôt subtile.

Le « clown » et le « nègre » : la naissance du duo

D'un point de vue dramaturgique, dans les premières séquences de *Chocolat*, la relation entre les personnages de Foottit et Rafael/Chocolat est condensée en deux journées où se déroulent le premier contact entre les deux artistes, l'idée de s'associer et, ensuite, l'acte de naissance du duo « Foottit et Chocolat ».

Le choix de dérouler l'action au cirque Delvaux crée, en quelque sorte, une unité de temps qui permet de justifier la mise en présence rapide de deux hommes et de déterminer, au détour d'une représentation, les circonstances de leur rapprochement.

totalelement transformé en le rhabillant de coton. Nous avons également remplacé les cordages par du chanvre pour plus d'authenticité. Cette métamorphose a demandé cinq semaines de travail en atelier et sur place ».

³³ Jérémie Duchier (César 2017 du meilleur décor pour *Chocolat*) se livre au sujet de son travail dans un entretien organisé par l'Académie des Césars. Académie des Arts et Techniques du Cinéma, *Nommés César 2017, Paroles de Nommés* [vidéo en ligne], Vimeo, 9 février 2017, [vue le 19 février 2020] <https://vimeo.com/203298353>.

³⁴ En effet, le statut de « sans papiers » de Rafael est souligné dès le départ par une scène le montrant en train de se cacher en dessous d'une roulotte car recherché par la police et, une autre, particulièrement violente où il est arrêté à Paris et subit, en détention, des violences physiques.

³⁵ Le réalisateur-acteur, immigré d'origine marocaine, a connu, en effet, une enfance difficile, vivant d'abord dans des familles d'accueil et ensuite dans des HLM à Drancy. Voir : KRÉMER Pascale, « Roschdy Zem, être acteur ce n'est pas pour les enfants d'immigrés », *Le Monde*, 18 février 2016.

Les événements s'enchaînent symétriquement : en effet, tant le premier que le deuxième jour sont scandés de façon binaire en s'ouvrant le matin par une audition et se terminant, le soir, par un spectacle devant le public.

Ainsi, lors de la première journée on assiste à l'audition en *solo* de Foottit tandis que, la nuit tombée, on découvre sur la piste Rafael dans la peau de « Kananga ». Assis parmi le public, Foottit observe avec une pointe de frayeur et de fascination l'arrivée sur la piste de ce grand homme aux gestes imposants et au corps sculpté et décide, tout de suite après en avoir vu la performance, de proposer à ce dernier de former avec lui un duo clownesque. Ensuite, le deuxième jour s'articule de manière similaire : le matin, Foottit et Rafael répètent et essaient leur premier numéro en présence de M. Delvaux, le patron du cirque, qui n'est, toutefois, pas convaincu par leur proposition ; le soir venu, Foottit et Rafael tentent leur chance en se produisant ensemble sur la piste.



À ce sujet, Roschdy Zem propose de mettre en scène la reconnaissance du duo Foottit-Chocolat de la part du public en soulignant le caractère improvisé, voire accidentel, du *gag* qui constituera la marque de fabrique de tous leurs numéros : le coup de pied dans le derrière que Chocolat reçoit de Foottit. Pour montrer cet événement au caractère anecdotique, une série des circonstances particulières sont ainsi mises en place. En effet, après l'arrivée sur la piste de Foottit qui se présente en faisant une acrobatie et celle de Rafael – « Monsieur Kananga ! » –, qui se tortille en une série de gestes désarticulés, un silence embarrassant s'installe. Personne ne rit. Rafael, presque hypnotisé, fixe une petite fille assise parmi les spectateurs. C'est donc pour réanimer son complice et sortir de l'embarras l'ensemble de l'assistance que Foottit lui assène un premier coup de pied dans le derrière qui le laisse, toutefois, inerte. Exaspéré, Foottit, répète l'opération plusieurs fois.³⁶ La petite fille rit. Rafael se ressaisit et donne libre cours à toute son inventivité à chaque coup de pied qu'il reçoit : chasser des mouches

³⁶ Gérard Noiriel, à propos d'un « numéro du téléphone » : « Foottit hurle dans l'oreille de son compère [...] il lui grimpe dessus, perce son tympan avec une vrille mais Chocolat ne réagit pas. Finalement Foottit tombe épuisé et Chocolat lui dit à ce moment-là : « J'avais compris la première fois ». » NOIRIEL Gérard, *op cit.*, p. 143.

invisibles, faire tanguer son corps souple d'une part et d'autres de la piste, glisser des mots d'esprit, fredonner. La musique scande désormais une petite course-poursuite entre les deux clowns. Le public est aux anges. Le duo est né. On assiste donc à la métamorphose de Rafael de sa condition d'attraction à celle de clown : « Il faut trouver un autre nom : Kananga c'est bon pour un nègre, mais pas pour un clown ! ».

Ce rituel de passage est aidé, d'abord, par le rire des jeunes spectateurs. Grâce à eux, Rafael réussit à briser la glace. En introduisant le regard de la petite fille en tant que spectateur privilégié par Rafael, le réalisateur informe d'emblée le spectateur du rapport complice que le clown noir garda tout au long de sa carrière avec les enfants, son public le plus fidèle. Un autre message subliminal semble nous être adressé : la petite fille n'a pas peur de Rafael qui, déguisé en sauvage d'Afrique, criait au rang des spectateurs le soir précédant. Les enfants seraient donc, selon l'interprétation de Roschdy Zem, les seuls à ne pas être concernés par les préjugés raciaux et à adresser au clown noir un regard humain. D'ailleurs, comme l'atteste Gérard Noiriel, on assiste aussi à un processus d'identification des enfants de La Belle Époque au clown Chocolat parce que « le « nègre » est constamment présenté dans le discours colonial comme un « grand enfant » ». ³⁷ De même, la dynamique clown blanc-auguste peut également assumer une fonction éducatrice : le premier « représente le couple de parents confondus avec son costume robe-culotte » tandis que le deuxième « se livre à des exercices qui aboutissent toujours à l'échec, mais comme il termine son numéro en rigolant, l'enfant retrouve sa sérénité ». ³⁸

À un tout autre niveau, il faut noter que George Footit et Rafael (avant d'être rebaptisé « Chocolat ») sont présentés d'abord avec leurs costumes de scène : Footit en habit de clown puis en train de se démaquiller ; Rafael dans la peau de « Kananga » puis en train de donner à manger à son singe, Pacha. Sans doute en raison de sa double casquette d'acteur et de réalisateur, Roschdy Zem emploie un soin particulier dans la présentation de chacun des interprètes et protagonistes de la fiction. Ainsi, le choix de nous faire découvrir l'espace circassien d'abord à travers le rituel de l'entrée en scène des acteurs (filmés dans les coulisses, de dos, debout derrière les rideaux) n'est pas anodin. James Thierrée et Omar Sy font leur entrée au sens littéral comme au sens figuré. Ils franchissent les coulisses pour se dévoiler aux spectateurs (diégétiques) alors que l'apparition de leurs personnages à l'intérieur de la fiction a pour fonction d'exposer le différent statut de deux protagonistes avant leur rencontre : l'un déjà clown expérimenté et l'autre, relégué au rôle de phénomène de foire. Toutefois, cette version accentue l'exotisme de la présence scénique d'Omar Sy et crée un raccourci entre la problématique du colonialisme (l'esclavage, la conquête de Nouveaux Mondes, l'exposition des noirs tels des animaux) et les débuts artistiques de Rafael. Cela contribue également à donner du futur clown « Chocolat » l'image d'un homme sans métier qui doit tout apprendre de Footit. ³⁹

On découvre, par la même occasion, les présences scéniques et cinématographiques de James Thierrée et de Omar Sy. En effet, la correspondance entre les interprètes et leurs rôles se révèle particulièrement réussie : James Thierrée, neveu de Chaplin, est, tout comme Footit – qui venait d'une famille de Circassiens et fut

³⁷ NOIRIEL Gérard, *op. cit.*, p. 185 – 186.

³⁸ *Ibid.* p. 186.

³⁹ Selon Noiriel Gérard, Frank Nohain (1872 - 1934) contribua avec son ouvrage (*Les Mémoires de Footit et Chocolat, clowns*, éd. Lafitte, 1907) « à répandre la légende que le clown Chocolat n'aurait pu exister sans Footit » alors qu'il était célèbre bien avant sa rencontre avec le clown anglais. *Ibid.*, p. 105.

d'abord écuyer et acrobate avant de devenir clown – un fils d'art ayant développé plusieurs talents (acteur, metteur en scène, mime, acrobate) tandis qu'Omar Sy partage avec le clown Chocolat un véritable désir d'intégration et le fait d'être devenu un artiste noir de premier plan dans le panorama culturel français. En outre, comme il témoigne, pour les besoins du rôle, il a dû s'impliquer dans un travail corporel important aux côtés de James Thierrée : « Lui s'exprime par le corps, moi par le verbe. Il fallait qu'on arrive à rebondir l'un avec l'autre. J'ai appris à bouger différemment et c'est intéressant parce que j'ai dû déplacer mon sens comique à cet endroit-là. »⁴⁰

Enfin, la séquence en plein air montrant George Footit en train d'initier Rafael à l'art clownesque nous paraît, à ce propos, emblématique, car on assiste, à la manière d'une chorégraphie, à un corps à corps entre Footit/James Thierrée et Chocolat/Omar Sy. Une Alchimie s'instaure entre la nonchalance d'Omar Sy et le côté volontaire et têtu de James Thierrée. D'ailleurs, cette séquence résume, à elle seule, le principal *leitmotiv* du film : la dynamique enseignant-élève qui caractérise la relation entre les deux clowns, le rapport dominant-dominé synthétisé par les coups de pieds et gifles que Footit (le clown blanc) inflige à Chocolat (l'auguste).

La révolte de Rafael/Chocolat

Dans la deuxième partie du film, la dénonciation du racisme assume une importance majeure au fur et à mesure que le personnage de Rafael/Chocolat décide de ne plus accepter les limitations et les humiliations qu'on lui impose. Le théâtre de cette prise de conscience progressive c'est Paris et, plus précisément, le Nouveau Cirque où il se produit avec succès aux côtés de Footit. Le décor change ainsi radicalement : après leurs débuts modestes au sein du cirque Delvaux, les deux clowns jettent leurs vieilles défroques contre de nouveaux costumes reluisants (dont la célèbre livrée rouge qui compose le costume de Chocolat) ; ils évoluent à l'intérieur d'une architecture somptueuse (garnitures en or, fauteuils et rideaux de velours rouge) ; les soirées parisiennes attirent de plus en plus Rafael qui devient, tant sur la piste qu'à la ville le fameux « clown Chocolat ». Roschdy Zem met en scène cette identification entre Rafael, l'homme, et son identité scénique (Chocolat) en faisant évoluer le récit en deux phases : d'abord d'acceptation où Rafael consent à son rôle de nègre battu (ne manquant pas, toutefois, de répondre avec ironie et humour aux provocations de Footit et aux propos racistes qui lui sont adressés), ensuite, de rébellion aux codes établis. Ainsi donc, le cirque devient parallèlement un refuge, une opportunité d'intégration donnée aux artistes aux origines les plus variées, mais aussi le lieu où l'on représente les stéréotypes sociaux (élément qui contribue à enfermer, limiter, l'identité de Rafael à celle de son clown).

C'est là que réside l'un des paradoxes : lorsque Rafael semble adhérer à son identité de clown Chocolat (tant sur scène que dans les sorties mondaines et promotionnelles) il remporte le succès. Il est applaudi sur la piste et aimé par les femmes, il se montre enjoué et amuseur dans la vie mondaine, il sort de la misère et de l'anonymat en devenant le premier clown noir de l'histoire. Cela lui donne l'illusion de pouvoir franchir la barrière sociale, pourtant très lourde, qui sépare la communauté

⁴⁰ SY Omar dans « Omar Sy : "J'ai du déplacer mon sens comique pour jouer Chocolat" », *Première* [article en ligne], 3 février 2016, [vu le 19 février 2020.] <http://www.premiere.fr/Cinema/Omar-Sy-J-ai-du-deplacer-mon-sens-comique-pour-jouer-Chocolat>

noire de l'ensemble de la population blanche. Toutefois, un événement traumatique secoue Rafael au point de remettre radicalement en question ses précédents acquis (la confiance qu'il repose en son compère, Foottit, mais aussi en une possible reconnaissance, en France, en qualité d'être humain et artiste) : saisi par la police, car il ne possède pas les papiers d'identité, il est incarcéré au cours d'une très longue nuit où il devient victime de tortures de la part des policiers. Il faut dire que, cette séquence dont la violence sert de clivage entre la première et la deuxième partie du film (Rafael subi un choc dont il ne pourra plus se remettre) naît davantage d'un désir, de la part de Roschdy Zem, de dramatisation du conflit opposant les immigrés et la population française que d'un fait historiquement attesté.⁴¹ Néanmoins, cette mise en scène de la discrimination raciale permet au réalisateur de fournir aux spectateurs les éléments clés du développement successif de l'intrigue : la rencontre en détention d'un autre homme de couleur politiquement engagé qui provoquera l'envie de revanche de Rafael.

Le monde du cirque et le monde extérieur tantôt se contredisent, tantôt se renforcent. Le film se construit en grande partie sur cette alternance entre numéros sur la piste et actes de racismes en dehors. D'un côté, Rafael est tour à tour victime et spectateur de la discrimination raciale (lorsqu'il voit une famille d'indigènes exposée au public lors de « l'exposition universelle » de Paris); de l'autre, à l'intérieur du cirque, Rafael/Chocolat représente la véritable attraction, le phénomène qui anime le duo, mais est aussi victime d'humiliations de la part de Foottit, des autres clowns (qui, envieux, lui lancent des mots racistes) et du patron même (qui n'a rien à redire face aux propositions de publicitaires de promouvoir l'image de « Chocolat » sous les traits d'un singe).

Le traitement par l'humour et le jeu corporel particuliers de deux clowns s'ajoute à cette problématique de fond : la tentative d'émancipation de Rafael à laquelle feront écho ses différentes attitudes au cours des numéros clownesques. En effet, l'on assiste à l'inventivité et qui se dégage du jeu de James Thierrée/Foottit et d'Omar Sy/Chocolat : le premier, bougie à la main, appelle frénétiquement son compère et crie d'effroi lorsqu'il le voit en face de lui ; le deuxième, joue avec humour de son mimétisme (étant noir, symboliquement, il doit se confondre avec l'obscurité), chante et se livre à des pantomimes hilarantes (par exemple, imiter un ballon qui se gonfle et se dégonfle).

D'autre part, on est également pris à témoin des vexations répétées que le clown blanc fait subir au clown noir. Foottit ne cesse de rappeler à Rafael/Chocolat que « sans lui » il ne serait « rien » et le gronde en lui disant : « vous n'avez pas assez répété ! ». Enfin, l'acte du coup de pied derrière et de la gifle condense, à jamais, le rapport de force où chacun doit rester à sa place. Cela renforce également l'idée qu'il s'agit d'une relation à sens unique. Le rapport dominant/dominé fonctionne tant qu'il s'inscrit dans les codes de représentation admis par le public.

À l'inverse, lorsque Rafael/Chocolat prend conscience de la cage sociale à l'intérieur de laquelle il a été enfermé, petit à petit, il prend les distances vis-à-vis de son identité clownesque (on ne l'appelle jamais par son vrai nom, mais toujours par le sobriquet « Chocolat ») et il va, enfin, jusqu'à répondre à la gifle de Foottit par une autre gifle (en brisant ainsi le code de représentation ainsi que leur association artistique). Ici, encore une fois, derrière l'humour et les différentes trouvailles

⁴¹ Aucun document ne montre que Rafael ait été pour de vrai victime de violences policières. On mentionne plutôt une querelle éclatée entre clowns au Nouveau Cirque. Cette affaire l'amena au poste de police aux côtés des autres artistes interpellés. NOIRIEL Gérard, *op. cit.*, p. 38-40.

scéniques⁴², l'aspect dramatique qu'assume l'acte raciste sur la piste et le statut de victime de Chocolat priment sur une clé de lecture satirique selon laquelle, les numéros de « Foottit et Chocolat » avaient été conçus.⁴³

Après avoir rompu avec Foottit, Rafael court à sa perte. L'interprétation d'Othello⁴⁴ au théâtre Antoine scelle l'échec de la tentative d'émancipation de Rafael. Il souhaite en effet être reconnu en tant qu'être humain au-delà des préjudices raciaux et aussi être pris au sérieux en tant qu'artiste en dehors du cirque. Le théâtre qui constitue pour Rafael un défi majeur ne fait que l'enfoncer davantage et le mettre brutalement face à sa condition d'homme de couleur victime de discrimination. En s'écartant du cirque et de son identité scénique, Rafael/Chocolat perd presque tout : un statut, un cadre de vie, une possibilité d'intégration dans une société encore fermée face aux nouveaux immigrants. La parabole de Chocolat s'achève ainsi tragiquement.

Chocolat se termine par un retour symbolique au point de départ. En effet, l'ensemble du film se divise en trois temps auxquels se rattachent trois univers circassiens différents : le premier, consacré, comme on vient de le voir, à la rencontre et à l'association artistique de deux clowns, se déroule à l'intérieur du cirque Delvaux (un cirque itinérant fréquenté par un public populaire) ; le deuxième temps, narrant le succès du duo « Foottit et Chocolat », se situe au sein du Nouveau Cirque à Paris ; le troisième, montrant la chute progressive de Rafael/Chocolat, se clôt sur l'image, des années plus tard, d'un Rafael vieilli et malade dans un cirque très pauvre de Bordeaux (et itinérant tout comme le premier).

Le début et la fin du film se rejoignent donc idéalement : tout comme le cirque Delvaux avait fait office de lieu de rencontre pour Foottit et Chocolat, le dernier cirque de province se charge de réunir une ultime fois les deux hommes, l'un assis au chevet de son compère d'autrefois. Alors que le milieu de l'intrigue pose l'accent sur les successives fractures qui amèneront Chocolat à rompre son duo avec Foottit, le début et la fin célèbrent, au contraire, leur union soit dans le présent de l'action soit de façon nostalgique, en se tournant vers un passé lointain.

⁴² Par exemple, un numéro où Foottit/James Thierrée est déguisé en Geisha (élément qui renvoie à l'une des spécialités du clown anglais : les travestissements). NOIRIEL Gérard, *op. cit.*, p. 114.

⁴³ Je cite Noiriel Gérard : « Un grand nombre de leurs numéros sont issus du vieux répertoire des entrées clownesques que Foottit a adapté en mettant à profit sa verve satirique. [...] C'est la critique de la modernité et de sa technologie prétentieuse qui alimente l'humour de ces deux clowns. ». Il ajoute plus loin que les sketches de Foottit « visaient les préjugés de ceux qui venaient l'admirer ». *Ibid.*, p. 141 – 142.

⁴⁴ Rafael avait été engagé en vérité dans une pochade intitulée *Moïse*. *Ibid.*, p. 191 – 205.

Quand le comique régnait en seigneur et mètre-étalon absolu du rire au cinéma, en Europe et aux Etats-Unis

Par Odile Étaix



Rire, sourire, s'esclaffer, se gausser, pouffer, glousser, ricaner.... autant de termes qui expriment des actions dont les premières manifestations impulsives transcendent une « *émotion subite de l'âme qui paraît aussitôt sur le visage, quand on est surpris agréablement par quelque chose qui cause un sentiment de joie. C'est le propre de l'homme, en tant qu'un être pensant, et par un effet de la conformation des muscles de son visage* ». ⁴⁵

Depuis l'article de Louis de Jaucourt publié dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, revisitant Aristote et Rabelais à l'instar de son homologue, Jean François Marmontel pour, être ensuite examiné par Hegel, puis être, entre autres, réinvesti par Henri Bergson, le rire n'en finit pas de nous étonner, de nous questionner, pour inéluctablement nous laisser aller à la spontanéité de cette expression si authentique, dont la liberté n'a de cesse de nous surprendre et nous satisfaire. Le rire est sublime en ce qu'il déborde les barrières que les sociétés s'imposent, en tout temps. Il est la jubilation individuelle qui réclame inexorablement l'approbation des autres en partage. Il est à la fois autonome, communicatif et affirmatif d'un besoin si expressif. Et lorsqu'il est transcendé par des artistes dont le génie patiemment travaillé, augmenté et renouvelé, le rire devient le bonheur absolu que le public attend et pour lequel il s'abandonne avec allégresse. Dans un rapport de cause à effet, il est le corollaire d'un

⁴⁵ In article : *Ris ou Rire* de Louis de Jaucourt, *Encyclopédie, ou Dictionnaire des Sciences et des Arts et Métiers*, dirigée par Denis Alembert Jean Le Rond, 1751 à 1772.

travail qui ne souffre pas l'insuffisance et que son audience juge sur pièce. Sans vouloir remonter le court du temps, le rire *entre en scène* dans l'Histoire au moment où on ne l'attend pas ou plus. Et c'est Shakespeare, et c'est Lope de la Vega et c'est Molière, pour n'en citer que trois, qui le renouvellent et le prolongent par le truchement de ce que la *Commedia dell'Arte* avait fait renaître d'un Antique passé, d'abord en Italie et en Espagne, puis en France, pour enfin traverser les frontières de l'Europe. Les ancestrales troupes de foires et de places publiques ont sans conteste toujours eu leurs bouffons, leurs paillasses ou leurs grotesques pour amuser les passants. Mais à la fin du XVIII^e siècle, le clown alors banni du théâtre de Shakespeare, resurgit en Angleterre, en la personne de Joe Grimaldi, pour devenir légion à travers le monde. Il est certain que le clown parleur ait existé dès l'origine, quoiqu'il fût périodiquement censuré du fait de sa trop grande liberté, au mépris des mœurs, de la politique ou des religions. Ces pitres, sauteurs, jongleurs, acrobates et écuyers de valeur prennent graduellement place, au début au XIX^e siècle dans les pistes de cirque et sur les scènes des music-halls naissants. Ils sont assurément la synthèse de différents types comiques qui, au cours du temps, surent divertir les publics des divers pays devant lesquels ils se produisirent. Car depuis les origines, ils furent et demeurent des *banquistes*, c'est-à-dire des voyageurs. A l'avènement du cinématographe, cette foule d'histrions se déplace naturellement vers les studios de cinéma pour immortaliser ce que le spectacle vivant avait donné jusque-là d'éphémère. Leur force drolatique tient à cette longue et patiente mutation qui débordent les carcans culturels et dont la filiation s'accomplit par la transmission d'un fond commun de trames comiques et de *traditions*⁴⁶. Mais au commencement du cinéma, le Verbe n'était pas encore.

En France, les premiers opérateurs d'alors immortalisent, les quelques numéros typiques de clowns de cirque et d'excentriques du music-hall, avec l'authentique volonté de cristalliser pour les yeux émerveillés d'un public éminemment populaire, un instant de grâce comique possible, comme la réminiscence de ce qu'il connaissait déjà sur scène ou en piste. Et c'est *Little Tich* vraisemblablement filmé par Alice Guy (1900), et c'est le duo Footitt et Chocolat par les opérateurs des frères Lumières (1901), et c'est le duo clownesque Antonio et Averino pour la maison Pathé (1902), qui se matérialisent alors à l'écran. Puis, le cinématographe se faisant prestement fiction, les premiers cinéastes emploient ce type d'artistes dans leurs courts métrages, eu égard à leurs propensions comiques, acrobatiques, mimiques et gestuelles. Naissent alors des singularités telles Prince Rigadin, Boireau, Onésime, que le public découvre et retrouve régulièrement à l'écran dans de courtes saynètes répertoriées dans les premiers catalogues des productions Pathé et Gaumont sous l'appellation de *vues comiques*, *vues acrobatiques* ou *fantaisistes*, et parfois de *scènes burlesques* ou *comédies burlesques*. Ces deux dernières réaffirment explicitement le déplacement du genre littéraire au cinéma, jouant des mêmes principes du travestissement des personnages, des situations ou des décors, entre autres *Le tripot clandestin* de George Méliès (1905). Cette saynète, dont la gratuité propose un monde soumis à l'extravagance des lois du genre, repose sur l'escamotage de son décor qui, de maison de jeu prohibée se métamorphose instantanément en commerce de lingerie au moment l'introduction inopinée des forces de l'ordre.

L'accession des clowns et des excentriques fut sans conteste d'une portée

⁴⁶ Terme du spectacle vivant pour désigner les jeux scéniques et les mots comiques improvisés au sein d'une pièce, que les troupes se transmettaient oralement.

considérable dans l'évolution de l'expression comique cinématographique, non seulement par leur inventivité, sachant adapter à leur personnalité les canevas de leur fond commun, mais aussi par la conception du rythme qu'ils avaient préalablement éprouvée sur le public. Comme en témoigne le critique et historien français Jacques Richard, le cinéma comique des premiers temps prolongea en France la comédie clownesque vers une émancipation du clown et l'affirmation d'un style hautement comique : « À partir du lieu clos que constituait la piste de cirque, le comique a pris du large. La caméra lui a offert la clé des champs. Il a fallu cet affranchissement total pour qu'en jouant avec le temps et l'espace, s'épanouisse un *burlesque* à la française. »⁴⁷

Mais, un fait marquant survint dans l'histoire du comique au cinéma : un Nouveau vint perturber les lois de la filiation. Franchissant la scène du théâtre de Boulevard où il avait expérimenté les mécanismes du jeu de langage dans des pièces satiriques, teintées d'érotisme et obéissant au registre du *coup de théâtre*, Max Linder advint à l'écran. Il s'émancipe rapidement des rôles de fantoches jusque-là portés à l'écran – qui n'avaient cessé de perpétuer l'image en mouvement dans d'infatigables courses-poursuites des productions Pathé et Gaumont – pour élever le comique dans des intrigues élaborées, délivrées progressivement des ressorts grossiers de la farce primitive. Max Linder devient très vite son propre metteur en scène et affirmer un style qui fut le fer de lance de ceux qui le suivirent par la suite aux Etats-Unis, ce que confirme le critique George Sadoul : « Après 1906, un miracle se produisit. Les pitres devinrent des clowns, puis des comédiens, et l'on ne tarda pas à crier au génie. »⁴⁸

La propension comique de Max n'a d'égale que sa singulière personnalité de dandy à la démarche chaloupée, vacillant à la moindre apparition féminine dans son champ de vision. Le génie de ses trouvailles, croissant au gré d'une chronique des moins ordinaire, bientôt se meut en un véritable roman-feuilleton, sorte d'inventaire des frasques de ce pétulant et insatiable mondain que le public affectionne particulièrement. Tournant alors en moyenne deux à trois films par mois, Max assimile rapidement la technique et le langage que ce nouvel outil offre à son expression, comme en témoigne l'historien André Beucler : « Il a vu simple, et il a vu en Mouvement »⁴⁹. Des situations drolatiques, voire fantasques, pour autant soumises à la logique du quotidien dans lequel son personnage excelle, le gag discipliné à la loi des trois temps rudimentaires advient dans *Max et les crêpes* (1911), à la faveur de l'une d'entre elles qui, après avoir été lancée en l'air sans jamais retomber, finit par coiffer, à la toute fin du film, la tête de Max, alors que l'on ne l'attendait plus. Et de la primitive farce de l'*Arroseur arrosé* (1895) des Frères Lumière, prenant rapidement le large dans les multiples courses-poursuites pour s'épanouir dans de petits scénarios dont les situations comiques graduellement renouvelées par les ressorts classiques de la comédie, éclot enfin le troisième temps : l'improbable chute – sorte de réminiscence du fameux *coup de théâtre* des pièces de boulevard – que le public accueille avec engouement et encourage par ses éclats de rire féconds. Avec Max, le gag prend enfin son envol et le rire, son éclat.

Mais, la première guerre mondiale vient interrompre cette production prolifique et les nouveaux intérêts de la maison Pathé qui, dès 1914, se lance dans la production et la distribution des films américains majoritairement comiques, vient contrarier quelque peu la donne. Lorsque la paix revient, en 1918, les comiques américains rivaux ont atteint une renommée mondiale et une qualité de comique dont les pionniers français ne

⁴⁷ Jacques Richard, *Les Acrobates du Rire, aux sources des burlesques français*, in *Archives* 89, 2001.

⁴⁸ Georges Sadoul, *Le comique est-il français ?*, *Voyage surprise de Pierre Prévert*, in *Les Lettres françaises*, 1947.

⁴⁹ André Beucler, *Le Comique et l'humour*, in *L'Art Cinématographique*, I, 1926.

parent se remettre pour disparaître rapidement des écrans.

Max Linder pour sa part s’émancipe des petits drames bourgeois que la production Pathé et la condition de son personnage imposaient jusque-là. Sa quête cinématographique le pousse vers de nouveaux horizons, les studios hollywoodiens où il tente, non sans mal, sa chance et son indépendance. Son sens de l’observation lui permet de graduellement synthétiser son jeu en le débarrassant de toute forme de théâtralité, au point d’en tirer, dicit Louis Delluc, « une grande force d’expression comique »⁵⁰ et les derniers films qu’il réalise témoigne de son plein accomplissement dans le cinéma comique que les américains désignent par le terme : *slapstick*⁵¹ ou *sight-gag comedy*. Avec *Seven Years Bad Luck* (*Sept ans de Malheur*, 1921), il joue à la fois du fond et de la forme, explorant la logique du point de vue subjectif de son personnage et est le premier à avoir transposé l’entrée clownesque du *Miroir brisé*. Cette entrée fut par la suite esquissée notamment par Harry Langdon, dans *All Night Long* (1924), renouvelée par les Marx Brothers dans *Duck Soup* (1933) avec l’intervention d’un troisième personnage et à nouveau amorcée par Roberto Benigni dans *Johnny Stecchino* (1993). Ce grand classique de la piste se passant de tout dialogue, issu du répertoire des farces et intermèdes du vieux théâtre espagnol du XVII^e siècle, puis repris par les clowns espagnols à la seconde moitié du XIX^e siècle, est un jeu de pantomime savante de duettistes, de part et d’autre d’une psyché dont la surface réfléchissante est inexistante. Elle repose sur le principe d’un jeu de leurre, par remplacement improvisé et dont voici l’argument. Un auguste se voit dans l’obligation de se faire passer pour le reflet de son clown afin d’éviter sa colère, parce qu’il vient de briser en coulisse le miroir que ce dernier lui a demandé d’apporter en piste, pour répéter un rôle dramatique qu’il vient d’obtenir. Lorsque le clown, entre-temps parti dans sa loge pour réceptionner une caisse de champagne offerte par un admirateur, revient en piste, sa démarche et sa gestuelle laisse comprendre qu’il n’a pas pu s’empêcher de goûter au cadeau qu’on vient de lui faire. Et s’approchant de la psyché, il ne se rend pas compte tout de suite de la supercherie, compte tenu de son état d’ébriété avancé. Malgré la différence de maquillage et de costume, l’alcool aidant, il est momentanément dupé par l’auguste qui tente avec maladresse de reproduire ses attitudes, de l’autre côté du cadre. Cette entrée se termine par une simple course-poursuite au moment où le clown finit par comprendre la supercherie et manque par conséquent d’une véritable chute. Grâce aux possibilités cinématographiques, Max Linder l’adapte au récit de son film, en lui donnant une fin beaucoup plus aboutie. Au lendemain d’une soirée plus qu’arrosée de champagne, Max est réveillé par le bruit d’un miroir que son domestique vient de briser. Ce dernier tente de le rassurer en déguisant la vérité après avoir demandé au valet de chambre de Max de se faire le reflet de son maître. Mais, s’apercevant de la supercherie, Max 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 par le domestique. Une fois la communication téléphonique achevée, Max

⁵⁰ Louis Delluc, *Écrit Cinématographique II, Cinéma et Cie*, in *Comédiens ou Interprète ?*, 1917.

⁵¹ Jacques Richard considère le mot *slapstick* comme la réunion du mot *stick* (le bâton) accolé au terme anglais *slap* (la claque), mais s’interroge toutefois sur son sens véritable et le relie directement au travail du clown : « En France, on sera en droit un jour de parler de « slapstick » (ou comique de bâton) encore que le dialecte soit plus fréquemment à base de coups de pied dans l’arrière-train – toujours à l’imitation des entrées clownesques – de tartes à la crème échangées, où la , in crème est mousse de savon. », in *Les Acrobates du Rire, aux sources des burlesques français*, in Archives 89, édité 2001.

passe prudemment sa tête dans l'entrebâillement de la porte et, le valet se trouvant hors champ, il en voit le reflet dans la nouvelle glace. Croyant l'atteindre à travers le cadre, Max lance sa pantoufle dans sa prétendue direction et brise ainsi le miroir remplacé. Par cette chute, il est doublement dupé et les sept ans de malheur lui reviennent de plein droit. Son avant-dernier film *The Tree Must Get There (L'étroit Mousquetaire, 1923)* qu'il réalise et interprète, est en quelque sorte la quintessence de son accomplissement cinématographique. Imposant un style proprement comique affranchi du récit construit sur le mode de tableaux, tels ses deux avant-derniers films *Be My Wife ! (Soyez ma Femme, 1920)* et *Sept ans de malheur* et cette fois, établi sur le registre de la parodie du film *Les Trois Mousquetaires* de Douglas Fairbanks, Max Linder propose une adaptation singulière du roman d'Alexandre Dumas. Les invraisemblances de récit font rapidement place au fantasque des situations, jalonnées d'anachronismes hautement irrésistibles. Ainsi l'appel de téléphone auquel il répond, la rampe de pompier qu'il descend en trombe pour se réceptionner sur son fringant destrier lancé dans une course contre la montre semée d'embûches afin de récupérer les ferrets de la reine de l'autre côté de la manche, toujours à califourchon sur sa fidèle monture. Le délire est à son comble et le public aux anges du paradis du rire. Sa mort prématurée laisse une plaie béante dans le cinéma comique en France. Gageons que l'on puisse voir un jour enfin *Le roi du cirque* (1924), dernier film du Père du cinéma hautement comique, si l'état et les pouvoirs publics français s'accordent enfin à faire leur travail de reconnaissance d'un patrimoine qu'ils ont négligé jusque-là et que Maud Linder, la fille du *Grand petit homme*, a patiemment reconstitué, au long sa vie. Il faudra alors attendre plus d'une vingtaine d'année pour voir le comique renaître de ses cendres à la grâce de Jacques Tati puis de Pierre Etaix, les deux uniques et actuels garants en France de ce type cinématographique, héritiers du slapstick, proprement et hardiment comique.

A l'avènement du cinéma aux Etats-Unis, les clowns de cirque et les excentriques du vaudeville et du music-hall également engagés par les studios pour leur propension drolatique et leur aptitude à cascader, deviennent rapidement et assez logiquement les instruments à rire des productions hollywoodiennes, et pour un très petit nombre, leur propre metteur en scène. Ils sont, jusqu'à l'arrivée du parlant, les vedettes de renommée internationale : Roscoe Harbuckle (Fatty), Charlie Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel, Harry Langdon, Harold Lloyd, Charlie Chase, Ben Turpin, des films que quelques uns réalisent ou écrivent les scénarios et les gags qu'ils préparent et règlent sur le plateau. Ils affirment ainsi une singularité d'une cocasserie sans égale à travers les personnages qu'ils développent au long de leur carrière, au sein des grandes firmes à rire – la mémorable Keystone dirigée par Mack Sennett, la Hal Roach Company, la Christie Comedy Company, la Edison Film, la Lubin Manufacturing Company, la Essanay Film Factory, pour ne citer qu'elles.

A l'instar de Max Linder, Charlie Chaplin comprit l'importance de doter son personnage d'une dimension psychologique qu'il équilibra graduellement. Et malgré l'abandon de la silhouette si distinctive, après *The Great Dictator* (1940), chaque personnage qu'il incarne tend à confirmer qu'au-delà de l'habit, l'âme du *tramp* demeure de film en film.

Nouveau venu, dès 1912, au studio de la Keystone, Charlie Chaplin impose prestement, lui aussi, un personnage digne des Héros, pour lequel les dernières générations du XXI^e siècle admettent sinon le renom, du moins la silhouette, celle de Charlot, sans connaître véritablement ses films, ou pour autant se souviennent d'un

extrait vu à la télévision ou sur internet. Aussi inconsistante la vision soit-elle, l'image reste à jamais gravée sur la rétine. Elle est celle d'un autre *Grand petit homme*, affublé d'un chapeau melon et d'une canne courbée, d'une veste et d'un gilet étriqués, d'un large pantalon recouvrant deux chaussures surdimensionnées et d'une moustache qui fit tant couler d'encre à la suite de son *Great Dictator* (1940) ; film dont il accoucha, contre vents et marrées, dans une période des plus sombres de l'Histoire de l'humanité. Sans vouloir refaire le cours de l'incroyable épopée cinématographique de cet autre génie comique, l'affirmation du vagabond, *The Tramp* – accréditée par le titre éponyme de son sixième film qu'il réalise au Studio de la Essanay en 1915 – est incontestablement le cachet de sa singularité. Le critique James Agee le reconnaît comme le premier des *Four Master Clowns* du cinéma comique américain au temps du muet : « Le clochard est la représentation centrale de l'humanité, autant complexe que mystérieux, comme Hamlet, et il semble fort peu probable que n'importe quel danseur ou n'importe quel acteur puisse exceller comme lui dans l'éloquence, la variété ou l'émotion du mouvement. »⁵² Et bien qu'il soit proprement issu des scènes du music-hall anglais sur lesquelles il se produisait avec la troupe de la Fred Karno, le cirque et les clowns sont les garants de l'authenticité de son personnage. Tel un voyageur, sa destinée le replace perpétuellement sur les routes en quête d'un meilleur possible ; illusion à laquelle il consent de moins en moins, de film en film.



A l'instar de Théophile Gautier qui conçoit le cirque comme « l'opéra de l'œil », Charlie Chaplin lui rend un vibrant hommage dans *The Circus* (1928). De simple hère, il devient le *galoupe*⁵³ de ce microcosme dont la rudesse n'a d'égal que sa particularité, pour enfin être la révélation du comique suprême, le clown auguste malgré lui, qui remporte l'approbation du public. Avec lui, le rire renaît enfin et ne tient plus qu'à lui-

⁵² James Agee, in article *Comedy's Greatest Era, Mack Sennet's Maniacs and Four Master Clowns Made Action Both Louder and Funnier Than Words*, (*L'ère la plus grande de la Comédie, les fous de Mack Sennett et quatre Maîtres Clowns qui ont fait l'action plus forte et plus drôle que les mots*), publié in *Life Magazine*, le 3 septembre 1949.

⁵³ Terme spécifique au cirque, qui définit l'ouvrier, l'homme faisant les basses besognes.

seul. Quelques années avant sa mort, Charlie Chaplin redira de son amour éperdu pour cette forme spectaculaire si particulière : « Quelque chose d'essentielle : 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. Notre profession est faite de vingt métiers à la fois. Ce sont ces vingt métiers qui font une vedette. »⁵⁴ Contrairement aux autres comiques à leurs débuts qui évoluent dans des intrigues relativement sommaires, en fonction de l'enchaînement des gags qui construisent le récit, Charlie Chaplin, lui, intègre au cœur de ses films, des moments désopilants qu'il expose et développe de manière intrinsèque. Certains d'entre eux se révèlent être de véritables morceaux de bravoure, distincts de l'argument principal, telle la séquence du match de boxe dans *City Lights*, scène de pur chef-d'œuvre comique, qui nous écarte momentanément de l'histoire, mais se révèle, dans sa durée, être un pur moment jubilatoire au cours duquel le rire explose de la façon dont il fait les choses. Les bases de son apprentissage d'excentrique à la Fred Karno lui confère son originalité drolatique, bien que le côté incroyablement débrouillard du personnage ne conduit pas toujours à des dénouements heureux. Nonobstant la teneur hautement risible des récits, nombre de ses films s'apparentent pour beaucoup au mélodrame. Hormis le classique « happy end » de *Gold Rush* (1925), la fin de chacun de ses autres longs métrages joue sur une ambiguïté. Dans *The Kid* (1921), Charlot est certes reçu chez la mère de l'enfant enfin retrouvé, mais il est difficile d'imaginer par ces retrouvailles, le prolongement d'un couple possible. A la fin de *The Circus*, Charlot accepte que celle qu'il aime, s'en aille avec un autre que lui et la fin du film *City Lights* demeure ambiguë. Bien que la jeune fleuriste finisse par reconnaître Charlot, il subsiste cependant un doute quant à ses véritables sentiments et intentions. Et la route sur laquelle le couple de *Modern Times* (1936) repart donne certes lieu à de nouvelles perspectives auxquelles Charlot veut croire, bien qu'au lointain l'horizon soit largement obstrué par les montagnes hollywoodiennes. De sorte que chacun de ces différents dénouements reste en forme d'interrogation à l'idée d'un bonheur possible ; sans parler celles de *Monsieur Verdoux* (1947) et de *Limelight* (1952), quant à elles tragiques, se concluant sur la mort du personnage.

De tout temps, le public fut et reste invariablement sensible au caractère profondément humain de Charlot. Son expression absolument originale de toutes les manifestations physiques possibles des sentiments, lui confère par sa dimension universelle, cette incroyable complicité avec les spectateurs jusqu'à la fin de sa carrière, en dépit de la perte de sa défroque après *The Great Dictator*. Sa propension de cinéaste se développa au cours du temps. Tout comme Max Linder, il fut une des singularités comiques essentielles du cinéma des premiers temps, sinon la plus célèbre, et demeure une figure emblématique au point que les clowns de cirque le reconnaissent comme un des leurs. Ils lui rendent souvent hommage en reprenant sa silhouette, parfois stylisée ou transposée afin d'en accuser le côté mythique.

Mais un Autre, venu tout droit des spectacles du vaudeville américain, fit son entrée en trombe au cinéma, en 1917 : Buster Keaton. Il démontra qu'un film comique « s'assemble, avec la même précision que les rouages d'une montre. » Par l'entremise

⁵⁴ Yves Salgues, *Chaplin et son complexe*, entretien avec Charlie Chaplin, in *Historia*, 1974.

de son ami Roscoe Arbuckle, Buster Keaton fit ses premiers pas au studio de la Keystone. Il comprit alors l'importance de ce nouvel espace spectaculaire, élargissant le champ de ses moyens d'expression : « Jamais sur aucune scène, fût-elle aux dimensions de l'Hippodrome de New York, on ne pouvait montrer autant de choses. L'appareil cinématographique ne connaissait aucune limite. Sa scène, c'était le monde entier. Si vous vouliez une ville, un désert, l'Océan Atlantique, la Perse ou les Montagnes Rocheuses pour votre mise en scène et décor, il suffisait d'apporter sa caméra. Au théâtre, il fallait créer l'illusion d'être sur un bateau, dans un train ou un avion. La caméra permettait de montrer à votre public de l'authentique : de vrais trains, chevaux et charrettes, tempêtes de neige, inondations. L'appareil cinématographique avait tous les pouvoirs !...Du premier jour où j'y fus introduit, je n'ai jamais douté que j'allais aimer travailler au cinéma. »⁵⁵ A la différence des autres comiques de son époque, Buster Keaton développe un personnage singulier dont l'une des composantes expressives est principalement travaillée sur une économie de moyen. Son masque tellement distinct de celui des autres portés à la mimique, avec le souci de se rapprocher du simple quidam, fait valoir son regard dont l'éloquence révèle une sensibilité exacerbée et un caractère volontaire, profondément humain. Le personnage de Buster Keaton ne mime jamais une situation, il la vit. Certes, sa beauté plastique joue de paradoxe avec sa sensibilité et les situations héroïques qu'il traverse avec une fougue contenue, que seul le regard laisse transparaître. Mais s'il vit d'aussi inconfortables péripéties avec patience et abnégation, c'est toujours en proie à ses sentiments impérieux. Ainsi dans *The General* (1927), il n'hésite pas à se lancer, seul, à la poursuite de l'armée Nordiste ennemie qui vient de lui ravir son auguste locomotive et sa fiancée. C'est toujours par amour, dans *College* (1927), qu'il essaye de dépasser son incapacité sportive, et encore par amour, dans *Sherlock Jr.* (1924), qu'il défie les limites physiques humaines, lors de son cauchemar. Le caractère volontaire de Buster Keaton engendre des prouesses acrobatiques sans égales que son métier lui permit d'effectuer en toute connaissance. Son personnage vit, affronte des situations dramatiques qu'il fait partager émotionnellement au public, comme l'unique témoin autorisé à rire de l'adversité qu'il rencontre, qu'elle soit sociale, météorologique, familiale, amoureuse, ou liée aux objets, à la nature... Qui veut amuser se garde de rire soi-même, et les moments de détente des grands clowns sont rarissimes, de telle sorte que le héros comique ne doit pas paraître exceptionnel, même si ce qu'il fait est hors normes. Il en va de même pour les situations dont l'argument doit être pris dans la réalité afin d'être crédible, quand bien même le développement qui s'ensuit peut aller jusqu'à l'insolite le plus délirant ; ce qui fait lui dire par la suite : « Dans un film, il fallait que les spectateurs croient aux personnages qu'on leur montrait. Si dans une fiction nous leur avions proposé un gag absurde, c'est comme si nous leur avions crié tout à coup « poisson d'avril ! » ou « on vous a eu ! » pour avoir cru à notre histoire. Une autre chose intéressante que j'appris par la suite : une fois que vous avez réussi à captiver le public dans ce que le héros est en train de faire, il refuse résolument tout ce qui peut l'interrompre. Peu importe le gag sensationnel que vous lui offrez. »

A l'avenant de cette théorie, Stan Laurel et Oliver Hardy viennent pour autant défier les lois de la vraisemblance pour porter au sublime ce que le comique avait donné d'absurde jusque-là. Stan Laurel, qui fit également ses débuts au Vaudeville dans la

⁵⁵ Buster Keaton, *My Wonderful World of Slapstick*, 1960.

troupe de Fred Karno au côté de Charlie Chaplin, avant d'être engagé aux Studios Universal, puis à la Hal Roach Company, devint lui aussi un inclassable du slapstick au côté de son partenaire Oliver Hardy, duo mythique qu'il formèrent à partir de 1926. Avec eux, le rire se fait ravageur et leur alliance en toute circonstance réduit bientôt l'action au chaos et la question sociale à l'absurde. Leurs premiers courts métrages, conçus sur ce type d'argument que l'on retrouve également dans nombre de farces, et dont l'objectif manifestement n'est autre que le pur divertissement – tels *Two Stars* (1928) et *Big Business* (1929) – relèvent d'un procédé de destruction méthodique dans lequel la violence et l'agressivité des protagonistes sont poussées au paroxysme alors que l'enjeu initial est certes, dérisoire. Le fait qu'ils passent du muet au parlant, n'entache en rien la pérennité de leur duo antérieur. Ils eurent cette capacité d'adapter leur fantaisie au moyen d'expression qui leur est alloué. Le cinéma parlant a proposé, au-delà du dialogue, un élément non négligeable pour le comique : le son. Ils demeurent les héritiers de la tradition clownesque par la simplicité de la trame et des dialogues de leurs films. A la question qu'on lui posa un jour quant à la définition du comique, il répondit, quelque peu confondu, en insistant sur la notion de travail indissociable du rire qui en découle. « Qu'est-ce que le comique ? Je ne sais pas. Quelqu'un le sait-il ? Pouvez-vous le définir ? Ce que je sais, c'est que j'ai appris comment faire rire, et c'est tout ce que je connais à son propos. Vous devez savoir ce qui fera rire le public, et agir ensuite en conséquence. En premier lieu, vous devez commencer, je pense, avec une intrigue suffisamment crédible, sans qu'elle soit nécessairement compliquée, et ensuite travailler là-dessus. Mais vous devez apprendre comment partir de là. Personne ne vous l'enseignera. C'est pourquoi l'un des meilleurs moyens pour un jeune acteur d'apprendre son métier est de se faire un répertoire aussi vaste que possible, en changeant de rôle, en se plaçant dans différentes situations encore et encore jusqu'à ce qu'il sache « sentir » le public. Il doit étudier pourquoi certains gags « marchent » et pourquoi d'autres ne marchent pas. Vous développez une intuition après avoir affronté différentes sortes de publics. L'un rira, l'autre ne rira pas, et vice versa. Un jour, vous saurez pourquoi. Alors vous serez dans le métier... »⁵⁶

Un autre du métier, débutant au cinéma un an avant Charlie Chaplin, porta haut et fort le comique de la Hal Roach Company. Pour se distinguer de la star émergente, Harold Lloyd porte des vêtements cintrés, trop courts, et adopte une attitude volontaire. S'il semble avéré qu'il chercha, avec son personnage de Lonesome Lucky, pour se distinguer de celui de Charlot, quelques détails laissent à penser qu'il lui fut difficile dans les premiers temps de se départir de l'influence du maître. Son producteur Hal Roach rend hommage à cet autodidacte, lui reconnaissant le mérite de s'être écarté de sa condition de comédien pour devenir un authentique comique. « Harold Lloyd travailla pour moi parce qu'il pouvait jouer un comique. Ce n'était pas un comique. C'est le meilleur comédien que j'ai vu devenir un comique. Il était l'un des comédiens les plus consacrés que j'ai jamais rencontré dans ma vie. Personne n'a travaillé aussi dur que lui. Il n'avait pas eu l'apprentissage du music-hall que Chaplin avait eu, aussi il travailla plus dur que les autres. »⁵⁷ Indépendamment de ses lunettes d'écaille et de son canotier qui fixent, dès 1917, sa silhouette de jeune homme distingué, sa

⁵⁶ Extrait de *Mr. Laurel and Mr. Hardy*, de John McCabe, New York, 1961.

⁵⁷ Jeffrey Vance et Suzanne Lloyd, *Harold Lloyd, Master Comedian*, New York, 2002.

singularité comique dans le travail extrêmement nuancé de son masque agrémenté d'un large sourire, dont la variété expressive le rend encore plus saisissant. Les aventures dans lesquelles il s'illustre, notamment dans *Safety Last* (1923), proposent un personnage opiniâtre, d'une élégance acrobatique, sortant toujours indemne des situations aussi périlleuses qu'in vraisemblables, comme suspendu dans le vide accroché à l'aiguille d'une horloge situé tout en haut d'un building, exprimant une peur communicative vertigineuse. Issu du théâtre comme Max Linder, il soumet lui aussi son physique à rude épreuve, bien que son succès populaire réside dans son caractère pleutre. Cet aspect fait de lui, non pas un héros, mais un personnage qui touche le public par ce sentiment si humain de peur qu'il éprouve et qu'il transmet, dont il dira : « Ce personnage que j'ai imaginé pourrait être votre voisin. Ce n'était pas qu'un jeune homme à lunettes. Il pensait un peu différemment des autres gens, toutefois. Dans un grand nombre de cas, il donnait l'impression de n'avoir aucune chance de réussir, de ne pouvoir venir à bout des difficultés apparemment insurmontables. Mais il faisait preuve de beaucoup de concentration et de détermination. La situation pouvait paraître désespérée, il allait de l'avant et finissait par réussir. De plus, c'était un personnage agréable, inspirant la sympathie : en même temps, il était bizarre, amusant et pathétique. On ne riait pas seulement de lui, mais *avec* lui. C'est son attitude devant les choses, les difficultés qu'il rencontre et sa manière de les aborder qui créent le comique. »⁵⁸ Il fut aussi un très grand metteur en scène, comme en témoigne, entre autres, le film *The Kid Brother*.



Alors que l'ère du cinéma comique muet touche bientôt à sa fin, une des dernières découvertes de Mack Sennett fait son entrée dans les studios, en 1924, de façon tellement silencieuse que le rire s'arrête momentanément pour laisser place à la stupéfaction la plus totale. Voici, venu Harry Langdon et jamais on avait vu pareille silhouette. Son personnage, par sa candeur et sa gestuelle à l'égale de celles des enfants en bas âge, exploite de façon antinomique un érotisme exacerbé qui l'amène malgré lui à des situations des plus déroutantes. N'ayant aucune velléité de combattre qui ou quoi que ce soit, il s'étonne et subit placidement les événements qui s'opposent à lui et les personnes, très souvent des femmes, qui le dominent. Son personnage est éternellement surpris par un monde qu'il n'en finit pas de découvrir et qu'il ne saisit pas. Harry Langdon doit d'abord son originalité à sa

formation d'artiste acrobate de cirque et de music-hall aux multiples facettes et Mack

⁵⁸ Extrait de l'entretien d'Arthur B. Friedman : « An interview with Harold Lloyd », paru in *Film Quarterly*, 1962.

Sennett voit en lui l'égal de Ben Turpin, artiste de premier ordre. « Il avait des numéros bien à lui qu'il avait parfaitement rôdés au music-hall et qu'il pouvait exécuter sur mesure. »⁵⁹ Quoique l'on puisse trouver des similitudes dans son accoutrement avec celui de Charlot et qui est celle l'héritage clownesques, les effets qu'Harry Langdon en tire n'ont rien à voir avec ce que Chaplin en fait. Ses grandes chaussures de tramp traditionnel lui donnent une démarche qui évoque les premiers pas d'un bébé, tout comme sa gestuelle malhabile, dont les subtilités et la parfaite précision témoignent de la maestria de l'artiste. A la différence de Charlie Chaplin, Harry Langdon use de très peu d'accessoires. Comme le remarque James Agee, « il y a bien sûr une immense différence d'inventivité et de virtuosité. On pourrait dire que Chaplin est capable de n'importe quoi, qu'il sait jouer de tous les instruments de l'orchestre. Langdon jouait d'un petit pipeau au son bizarre. Mais il savait en tirer d'incroyables mélodies. »⁶⁰

Le passage du muet au parlant fait apparaître une nouvelle lignée anarchique de comiques utilisant le verbe d'une autre façon que dans la comédie théâtrale, raillant les archétypes de la société avec une opposition brillante et une audacieuse intelligence verbale. Cette nouvelle génération de comiques accomplis – tels les Marx Brothers et W.C. Fields – prolongea ce que Stan Laurel et Oliver Hardy avaient apporté d'original dans leur exploitation des dialogues au cinéma. Le verbe se fait alors le pendant du gag visuel, tantôt efficace dans son autonomie, tantôt complémentaire au gag visuel avec lequel il se fond dans une construction infaillible. Cette alliance subtile aboutit parfois à un gag dont les deux éléments forment un ensemble homogène. Ainsi la séquence du film *A Night In Casablanca*, où Harpo adossé à un pan de mur, dans une rue de Casablanca, se fait apostropher par un tiers qui, ironiquement, lui demande s'il tient le mur. D'un signe de tête, Harpo acquiesce et se dégage du mur qui s'effondre. De cette complémentarité visuelle et verbale naît le gag parfaitement construit.

W.C. Fields et les Marx Brothers sont au tout premier rang du slapstick, en ce qu'ils ont su renouer avec la forme originelle fondée sur le comique de l'absurde. Ils allient le gag visuel et verbal en un acte de violence non-conformiste sans précédent. Et les Marx Brothers sont leurs authentiques homologues comiques du surréalisme dans leur résolution à démonter tous les tabous, qui affirmèrent dans leurs films un caractère burlesque tant visuel que sonore, musical et dialogué. Mais le slapstick, proprement nommé, est progressivement boudé par les productions européenne et américaine, au bénéfice du Verbe naissant à l'écran, accordant largement l'avantage à la comédie, antérieurement travaillée au temps du muet, dont le comique repose cette fois essentiellement sur le jeu de mots d'auteur imbriqué dans des situations complexes, à rebondissements constants. Les studios voient dans cette évolution esthétique l'opportunité de faire synchroniser révolution technologique avec succès et profit. Le rire alors se diversifie suivant une variété d'intrigues, regroupées sous l'appellation de *comédie*, qui renvoie explicitement aux caractéristiques du genre littéraire et théâtral, mais dont la perméabilité de ses frontières et l'imprécision lexicale, astreint néanmoins à d'autres dénominations.

Aux Etats-Unis, la *comedy of manners* (autrement dit la comédie de mœurs) issue directement du théâtre et dont on remonte les origines cinématographiques, en

⁵⁹ Mack Sennett, *Le roi du comique*, Paris 1994.

⁶⁰ James Agee, « Comedy's Greatest Era, Mack Sennett's Maniac and Four Master Clowns Made Action Louder and Funnier Than Words », in *Life*, 1949.

1919-1920, avec le film *L'admirable Crichton* de G. B. Samuelson et *Erikon (Vers le bonheur)* du suédois Mauritz Stiller, explore sur le mode satirique les mœurs et la question des classes sociales, liée aux travers de son époque. La *sophisticated comedy* (comédie sophistiquée) élaborée par Ernst Lubitsch déjà au temps du muet, subit l'influence novatrice du film *L'opinion publique* (1923) de Charlie Chaplin, dont le récit évoluant sur le mode elliptique avec une volonté de retenue dans le jeu des acteurs, révèle de manière nuancée et allusive les traits et comportements de ses protagonistes. Situé au cœur de la *high society*, ce type d'intrigues de salon repose essentiellement sur les rapports conflictuels de protagonistes de triangle amoureux qui, *happy end* oblige, finissent par se réconcilier.

Puis, sous l'impulsion de nouveaux scénaristes hollywoodiens, venus de Broadway au début des années 1930, la *screwball comedy* (comédie loufoque) dûment exploitées par des réalisateurs tels que Frank Capra dans *It Happened One Night (New York Miami, 1934)* ou Howard Hawks avec *Twentieth Century (Train de luxe, 1934)* et *L'Impossible Monsieur Bébé* (1938) élabore un style bien particulier, sur fond de lutte des classes et guerre des sexes. Mais très vite, Howard Hawks se départit de la comédie mondaine et de mœurs, pour progressivement se centrer sur un aspect plus sociologique de la question du couple, mis à rudes épreuves dans des situations extravagantes et cocasses. Mais le spectateur américain en mal d'un monde qu'on lui propose et qui ne lui ressemble guère, préfère aux comédies mondaines, le ton des comédies populistes de réalisateurs de la veine de Frank Capra. Après avoir appris son métier auprès de Mack Sennett comme scénariste et gagman, Frank Capra fut le digne représentant de ce style, dans des films tels *L'extravagant Monsieur Deed (Mr. Deeds Goes to Town, 1936)*, *Vous ne l'emporterez pas avec vous (You Can't Take It With You, 1938)*, ou *Monsieur Smith au sénat (Mr. Smith goes to Washington, 1939)* et *La vie est belle (What a Wonderful Life, 1946)*. L'homme issu de la classe moyenne a pris le pas sur celui des sphères aristocratiques, préfigurant ainsi l'anti-héros possible en perpétuelle quête de justice et soif d'équité, dans un monde plus qu'incertain asservi aux règles d'un pouvoir autocratique vieillissant.

Toutefois, le rire se prolonge dans les comédies musicales de l'époque, bien que le héros comique soit souvent relégué aux rôles secondaires, ainsi le faire-valoir de Gene Kelly, Cosmo Brown, brillamment incarné par Donald O'Connor, dans *Singin' in the Rain* de Stanley Donen (1952). Seuls Stan Laurel et Oliver Hardy garderont le statut de héros dans leurs films musicaux *Fra Diavolo* ou *The Devil's Brother* (1933), *Swiss Miss* (1938), *The Bohémian Girl* (1936), tout comme les Marx Brothers. Comme au cirque, le comique naît bien souvent de la dérision musicale. Les clowns ont fréquemment repris des thèmes de musique classique sur des instruments incongrus. Et, dans les films des Marx Brothers, le doigté époustouflant de Chico au piano et celui d'Harpo sur son instrument de prédilection traduit une incomparable virtuosité qui participe d'un phénomène comique de même nature.

Stan Laurel et Oliver Hardy sont pour ainsi dire les seuls à avoir gardé une constante de leur style au moment du parlant, n'ayant pas failli aux règles d'or de leur métier dont ils possédaient la parfaite maîtrise et le profond respect qu'il implique, comme le secret d'un savoir-faire dont les exigences sont à la mesure du bonheur qu'il procure en partage avec le public. Et passant au long métrage, calibre imposée par les studios, ils savaient les contraintes que le comique impose d'une durée limitée, en introduisant des « breaks » dans le récit par des séquences musicales, sorte de moments de respiration du public, avant de relancer l'action comique.

Les Marx Brothers et W.C. Fields représentent, quant à eux, la troisième génération de comiques du cinéma, bien que ce dernier soit déjà mort à l'époque et que les trois autres s'illustrent dans des films de qualité inférieure à ceux de leurs débuts. La comédie est par la suite savamment transgressée au profit d'autres genres dans lesquels s'imbrique le champ de la farce pour donner une tonalité comique à l'ensemble de films difficiles à répertorier ; ainsi le film *Docteur Folamour* (*Docteur Strange Love*, 1964) de Stanley Kubrick et *M.A.S.H* (1970) de Robert Altman. La seconde guerre mondiale, puis les guerres d'Indochine et du Viêt-Nam, ont irrémédiablement modifié le regard du public en phase avec le bouleversement de la société et l'évolution des mentalités. Pour autant, les années 50-60 et l'indépendance des cinéastes donnent un nouveau regain à la comédie avec des cinéastes de la trempe de George Cukor, William Wyler, Stanley Donen, Blake Edwards, Richard Quine ou Billy Wilder dont les héros comiques interprétés par d'authentiques *comedians*, tels Peter Sellers, Shirley MacLaine, Katharine Hepburn, Audrey Hepburn, Jack Lemmon, qui dérogent au cadre de la comédie qu'il leur est réservé par leur puissance comique, comme l'avait fait antérieurement Cary Grant. Ils illustrent à la perfection cette phrase légendaire souvent répétée au sein des studios qui distingue les singularités comiques des autres qui empruntent la voie drolatique, sans leur appartenir pour autant : « A *comedian* ouvre une porte d'une façon drôle, et a *comic* ouvre une drôle de porte. » La phrase est sans appel et atteste du caractère hautement ontologique du comique, qui est le propre de ceux qui savent l'incarner formellement.

La France, comme l'Angleterre et l'Italie, ne s'est jamais départie de la comédie, son genre de prédilection. Et le passage du muet au parlant affirma un style et une variété pleinement assumés. En Angleterre, la comédie relativise dès ses débuts les lois du genre et propose des récits qui dérogent ou pastichent les procédés d'autres genres, tels le film d'espionnage ou le film policier. Ces comédies sont regroupées sous l'appellation de *film d'humour* et sont principalement tournées entre 1947 et 1955 aux studios d'Ealing. Elles reposent toutes sur le principe d'une simple contradiction : la logique de l'absurde (ou le *no sense*). Elles ont pour toile de fond réaliste, la vie d'une petite communauté évoluant au gré de situations anormalement logiques poussées jusqu'à l'absurde avec une dose d'humour « pince sans rire ». Avec les années 60-70, la comédie est renouvelée avec un groupe d'acteurs réalisateurs issu de la télévision. Les Monty Python, dans les années 80, ajoutent une dose supplémentaire de cynisme et de violence pour mieux révéler les travers de la société anglaise en de crise politique et sociale.

La comédie italienne, après s'être départie de la comédie mondaine de la période mussolinienne et de ses improbables « téléphones blancs », est beaucoup inclinée aux réalités sociales de son pays détruit par la guerre. Une nouvelle génération de scénaristes issue de la presse satirique, de la radio et du *Varietà*, élabore des intrigues dont le réalisme populaire repose sur les problèmes de cette société en totale reconstruction. Les films de Monicelli, Dino Risi de Scola et de Vittorio de Sica, de Toto, sont marqués de cette empreinte, jusqu'à Nani Moretti et Daniele Luchetti.

En France, des personnalités venues principalement du théâtre font leur entrée sur les plateaux de cinéma, prenant conscience que la transposition n'est pas aisée. René Clair, Marcel Pagnol et Sacha Guitry sont les instigateurs d'un champ nouveau de la

comédie, chacun dans son propre registre posant les jalons de son épanouissement. On doit au talent de l'avant-gardiste René Clair, scandaleusement oublié, des comédies, dont l'humanisme hédoniste fit des émules jusqu'à la fin du XX^e siècle. *Un jour sans fin* (*Groundhog Day*, 1993) de Harold Ramis est l'exemple même de la comédie prise à contre-pied de *C'est arrivé demain* (*It Happened Tomorrow*, 1944). Sacha Guitry en véritable autodidacte, transcende pour sa part la comédie de boulevard au cinéma, et avec lui, l'illusion filmique, l'inventivité et le caractère imprévisible définit le mot dès 1936, avec son *Roman d'un tricheur*. Après la seconde guerre mondiale, la comédie se diversifie dans une variété de récits, plus ou moins aboutis, où le mot d'auteur prend bien vite le pas sur l'image. Mais, avec les dialoguistes et scénaristes Henri Jeanson, Daniel Boulanger et Michel Audiard, le verbe reprend, en France, de la hauteur et l'intrigue de son esprit fantasque, tel le film *Les tontons flingueurs* (1963) de Georges Lautner et les films de Philippe de Broca, dont *L'homme de Rio*.

Il faut cependant attendre les années 50-60 pour que le rire renoue avec le slapstick, alors tombée en désuétude, à la faveur de Jacques Tati, puis de Pierre Etaix, en France, et de Jerry Lewis aux Etats-Unis. Leur métier originel d'excentrique de music-hall se retrouve dans la conception même de leurs films. La relation *image et son* est toujours l'assemblage subtil de deux éléments à des fins éminemment comiques. Elle emprunte des voies bien différentes de la comédie à mots d'auteur. Le fait d'avoir travaillé, sur scène ou dans la piste, les a conduits à une forme de récit fondamentalement linéaire afin que la continuité dans l'action ne soit pas altérée par le montage. Le spectateur a ainsi une vision plus crédible de l'action comique ; simplicité que l'on retrouve également dans les films des cinéastes Otar Iosseliani et Aki Kaurismäki. Ils portent en eux l'héritage d'une tradition instaurée au cinéma par les *Master Clowns*. Le renouvellement qu'ils ont apporté à ce mode d'expression, se fit en regard des chefs d'œuvre de leurs maîtres. C'est par l'apprentissage de leur périlleux métier d'amuseur public lié à la volonté de n'y jamais déroger qu'ils ont pu tirer le meilleur de leur nature comique. C'est aussi grâce à leur connaissance du langage et de la technique cinématographique, qu'ils ont su enrichir le comique – l'unique règle étant de partager avec le public ce qui les fait rire. « C'était son privilège de faire revivre les erreurs, les folies, les stupidités, tous les malentendus qui sont les plaies de la race humaine. Etre l'ineptie même, c'était quelque chose que même le roi des imbéciles pouvait piger. »⁶¹

⁶¹ Henry Miller, *Le Sourire au Pied de l'Echelle*, Paris 1962.