

L'essence du cinéma est le silence

Le film parlant s'attaque aux traditions de la pantomime que nous avons essayé d'établir avec tant de peine à l'écran, et sur quoi l'art cinématographique doit être jugé.

Le film parlant détruit toute la technique que nous avons acquise. Histoire et mouvement se soumettent à la parole pour permettre une reproduction exacte de sons que l'imagination du spectateur peut entendre. Insensiblement notre jouet s'est mué en une forme d'art reconnue. Les acteurs savent que l'objectif enregistre non des mots mais des pensées. Des pensées et des émotions. Ils ont appris l'alphabet du mouvement, la poésie du geste.

Maintenant, le geste commence où la parole finit. (...)

Les spectacles de Karno respectaient toutes les traditions de la pantomime. Acrobaties et clowneries, rire tragique et secourable, mélancolie, sketches, danses et jongleries sobrement mêlés traduisaient le comique anglais sans rival. Ce n'étaient que voleurs de bicyclettes, joueurs de billard, ivrognes rentrant chez soi, leçons de boxe dans les coulisses d'un music-hall, illusionnistes qui ratent leurs effets, chanteurs qui s'apprennent à chanter et n'y parviennent pas. On exécutait chaque tour avec cette impassibilité qui ne manque jamais de provoquer le rire. Chaque coup portait aussi sûrement qu'un poing de grand boxeur. Chaque stratagème atteignait l'auditoire comme un coup de canon.

Il ne pouvait y avoir de meilleure école pour un mime à l'écran car l'essence du cinéma est le silence. Dans mes films je ne parle jamais. Je ne crois pas que ma voix puisse ajouter à l'une de mes comédies. Au contraire, elle détruirait l'illusion que je veux créer, celle d'une petite silhouette symbolique de la drôlerie, un faites-passer-muscade, non un personnage réel, mais une idée humoristique, une abstraction comique.

Charlie Chaplin, dans *Motion Picture Magazine*, 1930

Le héros burlesque (texte qui permet de comparer Charlot aux autres héros burlesques)

Période la plus « mythique » de l'histoire du cinéma, le muet en est également une étape candidement idéaliste. La naïveté simplificatrice et touchante avec laquelle il interprète le monde se reflète on ne peut mieux dans sa foi en l'Action. Tout est action dans les vieux films, rien ne compte pour leurs héros intrépides hormis les instants où – par un hold-up ou par l'enlèvement d'une dulcinée – ils prennent eux-mêmes leur destinée en main. L'Amérique, en Terre promise de l'entreprise individuelle (à l'époque, de plus, en plein essor), célèbre naturellement ce culte de l'action avec le plus de ferveur : c'est pratiquement tout le pays qui le partage avec ses cinéastes. L'action, cependant, est reine dans la majorité écrasante des films muets, quel que soit leur pays d'origine. Pour le cinéma, en fait, elle est aussi et avant tout un langage, fort primaire, certes, mais qui n'en correspond que mieux à ses besoins immédiats. Et pas seulement parce que le nouvel art en est encore à ses premiers balbutiements ; il doit aussi pouvoir s'exprimer sans paroles et, de surcroît, rester compréhensible aux plus larges couches du public.

Les héros du muet vivent ainsi dans un monde plein d'événements et jouissent tous d'une extraordinaire vitalité, qui implique autant une maîtrise de tout le corps qu'un courage et une décision sans limites. Obligé qu'il est de rendre visible sa moindre pensée, le héros muet ne connaît point de rupture entre ses intentions et ses actes ; les entraves intérieures sont pour lui un luxe qu'il ne peut guère s'offrir. Dès qu'il aime, alors, il embrasse ; à peine fâché, il distribue des coups. Les héros des films « psychologiques » ne font pas exception ; même s'ils ne sont censés exprimer qu'un état d'âme, ils le traduisent en une agitation tout extérieure et peu équivoque.

A la netteté des gestes correspond celle des caractères : bons ou mauvais, les personnages le sont à part entière, au point de devenir des allégories vivantes. Reconnaissable au premier coup d'œil à son costume comme à son maquillage, n'importe quel gigolo ou jardinier du muet est aussi le Gigolo, le Jardinier tout court. Par contagion, le comportement des héros transmet également sa netteté aux choses, abstraites aussi bien que concrètes : l'amour est la baiser, la colère égale le coup de poing. Les plus humbles des objets, identifiés sans résidu à leur usage commun, ont encore cette lisibilité de symboles universels : tout couteau est le Couteau qui n'attend que d'être brandi par l'Assassin, toute fleur est la Fleur et évoque à l'avance l'Amour, l'Innocence virginale, la menace de sa future corruption. Walter Kerr remarque à ce sujet (1) l'usage démesuré que les entretitres des films muets font de l'article défini : une tempête est annoncée comme *la* tempête, un frère aîné comme *le* frère aîné. Tout, ici, est fatalité et valeur absolue. Le monde du cinéma muet est essentiellement anthropomorphe et « anthropocentriste » ; tout chose y existe – et prend sens – uniquement par l'usage qu'en fait l'homme, les planètes les plus lointaines tournent autour du nombril de ce dernier. Même quand le destin joue au héros un mauvais tour, c'est encore pour lui confirmer qu'il a bien la vedette du spectacle comique...

(...)

Tout comme ceux des autres héros du muet, les gestes d'un Keaton ou d'un Semon sont aussi, pour commencer, une manifestation on ne peut plus directe et assurée de leur être. Quelle que soit leur aptitude à atteindre un but, les comiques, face au monde, n'hésitent pas à agir (à l'exception du seul Langdon). Les personnages épisodiques d'ailleurs compris : au vu d'une échelle appuyée contre une fenêtre, le fermier de *The Tramp (Charlot vagabond, 1915)* l'escalade sans attendre, même si ce n'est que pour recevoir un coup de maillet une fois au sommet. Le gag lui-même, cette « unité de base » du langage burlesque, est avant tout un acte. S'il finit souvent par prendre un sens « intérieur » - comme nous le verrons -, ce n'est, précisément, qu'en dernier ressort, grâce au seul effet insolite (sur le spectateur) du comportement du comique. Celui-ci, par ailleurs, peut être mû par des motifs tout à fait « primaires » (en tant que personnage, s'entend) : c'est par un besoin vital que Keaton utilise des raquettes de tennis comme un gril ou qu'il chausse deux guitares comme des raquettes de neige. De la part du Keaton-auteur, toutefois, ces trouvailles n'en sont pas moins des métaphores ludiques, et de charmants exemples de la plus pure gratuité poétique.

Fréquemment, la conduite du « héros » est en elle-même tout aussi intéressée, tenace et dénuée de scrupules que celle des plus durs pionniers du Far West ou de l'entreprise moderne. Quand il a besoin d'un véhicule, le comique, tout à fait dans l'esprit du capitalisme sauvage, s'approprie simplement le premier, vélo ou voiture, qui lui tombe sous la main. Harold Lloyd, dans *Why Worry ? (Faut pas s'en faire, 1923)*, n'hésite pas à provoquer des accidents pour recommander par la suite aux victimes les soins d'un médecin ami. (...) Dans un film non identifié de la série « Lonesome Luke » où il est clochard, Lloyd trouve devant la poubelle qu'il « habite » - et qu'il est en train de quitter – un homme agenouillé devant une belle inconnue ; il renverse alors simplement la poubelle sur lui pour courtiser la belle lui-même.

(1). Dans *The Silent Clowns*, p. 30.

Peter KRAL, *Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, ch. « Quand l'action était reine », p.68-71, Ramsay Poche Cinéma, 1984, rééd. 2007.