

## INTRODUCTION

**A**vec Pierre Etaix, nous retrouvons le rameau français de ce grand cinéma comique issu de Max Linder et porté au zénith par les plus prestigieux burlesques américains des années vingt : Chaplin, Keaton, Lloyd, Langdon...

Un peu plus de trente ans après cet âge d'or, Etaix et Tati feront renaître la tradition, celle qui, dans l'écriture d'un film, accorde toujours au gag la primauté sur la continuité dramatique, faisant ainsi de la construction comique un véritable langage. Pourtant, au cours des années soixante qui marquent leur apogée, les deux grands créateurs paraissent bien isolés dans le contexte du nouveau cinéma français. Cette solitude contribue certes à leur prestige, mais également à leur fragilité. Car la pyramide de leur œuvre possède une assise particulièrement étroite ; la quantité de films produits est en effet très faible : tout juste une demi-douzaine de longs métrages pour chacun d'eux.

Leur singularité siamoise fit que, pendant longtemps, on les crut très proches l'un de l'autre, presque au point de les assimiler, de confondre dans une même étreinte cinéphilique le maître et son disciple.

*La première partie de ce livre réunit les communications présentées lors des journées d'étude « LE CINÉMA DE PIERRE ETAIX » qui se sont tenues à l'Université Montpellier III les 21 et 22 février 2011 à l'initiative du département des arts du spectacle et sous l'égide du centre de recherche RIRRA21.*

*Que soient particulièrement remerciés Guillaume Boulangé, organisateur de ces journées, Emmanuel Feulié et Marie-Pierre Gudin de Vallerin qui les ont soutenues, ainsi que tous les collègues et les très nombreux étudiants et amis qui ont activement participé à leur succès. Merci donc à François Amy de la Bretèque, Maryse Baute, Jérôme Cantié, Annick Douellou, Philippe Goudard, Julie Jourdan, Laurent Leforestier, Jean-Baptiste Massuet, Antoine Pereniguez, Marie-Eve Thérenty, Jean-Philippe Trias, Octavie Delaunay, Barthélémy Py, ainsi que Fabien, Emmanuelle, Louis, Damien, Mathias et Mylène...*

Aujourd'hui, avec le recul, on perçoit mieux ce qui les distingue. Tati, à travers une œuvre monolithique peignant de façon forte et pénétrante la société française de l'après-guerre, recherche avant tout une nouvelle forme de comique qui situerait le genre au plus près possible du réel. Etaix, au contraire, diversifiant les projets sans viser jamais à récrire une quelconque *Comédie humaine*, choisit de rester libre, tout en respectant une tradition qu'il aime et à laquelle il veut demeurer fidèle. Chez lui, on reconnaît l'empreinte des modèles que, contrairement à son maître, il ne cherche nullement à faire oublier.

Peut-être à cause de ces influences multiples et clairement revendiquées, l'œuvre de Pierre Etaix est-elle aujourd'hui un peu plus difficile à cerner. En outre, sa carrière sera assez brève (1961-1971) et, dans l'ensemble, moins aisée encore que celle de Jacques Tati.

Il est heureux cependant que la période qui s'ouvre nous permette enfin de redécouvrir cette œuvre qui, par une suite de malencontreux accidents, fut quasiment absente des écrans durant près de vingt ans.

**A** l'origine, rien, non vraiment rien ne destinait Pierre Etaix à faire du cinéma. Né en 1928 à Roanne, petite ville de province dont la spécialité était le travail du cuir, il révèle très tôt une passion pour le cirque, et devenir clown sera l'un de ses premiers rêves. A la question souvent posée : « Que voudrais-tu faire plus tard ? », la réponse de l'enfant sera toujours la même : « Je veux être clown pour m'amuser et amuser les autres. » Par ailleurs, le jeune Pierre est un dessinateur exceptionnellement doué. C'est de là que, d'une façon imprévisible, naîtra sa chance. Il a alors vingt-six ans. Répondant un jour à une annonce entendue à la radio, le jeune homme se voit engagé par Jacques Tati – qui était alors au sommet de sa gloire – pour dessiner des gags et préparer le

tournage de son prochain film : *Mon oncle*. Ainsi, entre 1955 et 1958, jour après jour, Pierre Etaix exécutera des milliers de dessins, arrachant de ses calepins des silhouettes drolatiques, des mises au point de personnages, des projets de décors, des épures de gags. Un gag n'est cependant pas une histoire drôle. Raconté, expliqué, il n'est le plus souvent que le dérisoire mécanisme d'une scène sans vie. Mais dessiné, mais construit en trois croquis, il prend des couleurs, il s'anime. Mieux : il peut faire rire. Certains de ces croquetons initieront plusieurs séquences parmi les plus célèbres du film, et inspireront aussi des œuvres à venir, dont *Playtime* et *Trafic*.

Un entraînement aussi intense était évidemment la formation rêvée pour qui voulait, plus tard, réaliser à son tour des films comiques dont l'efficacité, on le sait, repose sur la concision, le rythme et la structuration des effets. De fait, chez Pierre Etaix, l'esprit même du dessin marquera l'œuvre en profondeur : il induira un nouveau regard, contribuera à la naissance d'un style, deviendra mode de pensée.

Le premier chapitre de ce livre, sous la plume de Jean-Baptiste Massuet, met particulièrement bien en lumière, et peut-être pour la première fois, l'importance créatrice d'une telle influence.

**L**e cinéma de Pierre Etaix témoigne également d'une grande culture dans le domaine de l'art comique. Pétri de références, l'homme révèle une authentique tendresse pour Laurel et Hardy, Harold Lloyd, Roscoe Arbuckle ou Harry Langdon ; Max Linder, le précurseur, l'impressionne également par son élégance et la précocité de son génie. Il y a d'ailleurs du Max Linder dans la silhouette du châtelain de *Yoyo*.

Mais Buster Keaton sera pour lui la découverte majeure. Il est en effet celui qui, retournant la proposition aristotélicienne d'un risible lié au laid, fait du comique

un domaine à part entière de l'esthétique. Buster atteint une grâce acrobatique qui, à sa façon, exalte la machine humaine. Chez lui, il n'y a pas d'effort, pas de peine, pas de tension déformante, mais un jeu de forces géométriques où, dans la contemplation théorique des causes et des effets, se réalise une image de beauté. Sur le versant moral, le personnage échappe également à la laideur. C'est peu dire en effet que Keaton se distingue des autres comiques par son refus de la moindre petitesse. Il deviendra vite pour Etaix une sorte d'idéal. Quant à Charlie Chaplin, véritable étoile du Berger de ce grand cinéma burlesque, il l'admire certes profondément, mais cesse progressivement de l'estimer, sans doute à cause de sa position dominante qui contribua si sûrement à éclipser son rival. Il lui reproche en outre un recours trop fréquent au pathos, qu'il ressent comme une facilité, presque comme une tricherie.

Toutefois, dans la seconde moitié de l'œuvre d'Etaix, voici qu'un nouveau venu, Sacha Guitry, s'affirme et monte en puissance. Son surgissement correspond à un tournant : le cinéaste s'intéresse désormais un peu moins au comique de personnage et se sent de plus en plus attiré par les potentialités comiques de la narration. Ainsi, dans *Le Grand Amour*, la prodigieuse virtuosité des jeux du récit initiée par une voix off qui, contant le parcours sentimental du personnage, se trompe, revient en arrière, se trompe encore pour recommencer à nouveau, évoque-t-elle très fortement la remarquable liberté de ton et la pétillante légèreté du *Roman d'un tricheur*. Car, comme le rappelle Jean Cocteau, « le beau chez Guitry possède un air de chance désinvolte, un air facile et vif que ne possède jamais la fausse gravité qui trompe souvent son monde. » Enfin, avec *L'Age de Monsieur est avancé*, téléfilm tourné pour FR3 en 1987, Pierre Etaix pastiche cette fois ouvertement le Maître, imite ses intonations, le timbre de sa voix et parvient même à lui ressembler physiquement.

Guillaume Boulangé révèle, à travers l'examen de quelques exemples particulièrement éloquents, l'ampleur et la fécondité de ces imprégnations nourricières.

Une question se pose alors : l'auteur parvient-il, en dépit d'un compagnonnage aussi prégnant, à exprimer une vision réellement personnelle du monde ?

Afin de mieux répondre à cette interrogation, il convient peut-être de resituer les choses dans le contexte du cinéma comique des années soixante. Avec *Le Soupirant* (son premier long métrage), Pierre Etaix s'inscrit en plein – comme d'ailleurs Jacques Tati avec *Jour de Fête* – dans la voie classique du comique de personnage. L'auteur y incarne un jeune homme naïf, timide, maladroit, à la silhouette assez ingrate sur qui s'acharne le mauvais sort. Toutefois – et il ne s'agit pas là de sa moindre originalité – le personnage se positionne de plus en plus nettement au fil du temps comme spectateur d'un monde qu'il subit et qui ne lui plaît guère, (voir *Yoyo* (1964), *Tant qu'on a la santé* (1965) ou encore *Le Grand Amour* (1969)) et avec lequel il lui arrive même de chercher à rompre. Sur ce plan, le personnage n'est pas loin de ressembler, par sa circonspection et sa pudeur, à Pierre Etaix lui-même. Cependant, bien qu'observant un certain retrait vis-à-vis de la société dans laquelle il a décidé de beaucoup de mal à s'intégrer, le personnage demeure l'agent principal des effets comiques. Tout comme chez Chaplin, Keaton où Linder, il est la clé de voûte des films, leur raison d'être essentielle, le centre autour duquel tout gravite.

Or, la tradition n'ayant pas que de bons côtés, il arrive qu'elle finisse par peser, par brider l'esprit de création. Pierre Etaix se rend parfaitement compte que cette convention est devenue contraignante et qu'elle empêche le cinéma comique d'évoluer. En outre, peut-être sous l'influence de Jacques Tati, finit-il par être convaincu que

ce héros est loin d'être toujours le mieux placé pour révéler ce qu'une situation peut avoir de cocasse.

Comme Tati donc, il cherchera une autre voie en réduisant l'importance du personnage au profit d'une meilleure diversification des sources du comique. On sait que chez Tati, l'effacement de M. Hulot sera progressif, jusqu'à sa réduction dans certaines séquences de *Playtime* à la dimension d'une silhouette. Les effets porteront désormais davantage sur le milieu, l'espace, les décors, augmentant d'autant la force réaliste du propos. Chez Etaix, l'évolution paraît moins planifiée, moins « pensée ». Mais lorsqu'elle se produit, elle est beaucoup plus radicale. Ainsi, avec *Pays de Cocagne*, le cinéaste passe sans aucune transition d'une thématique assez traditionnelle de comédie bourgeoise (*Le Grand Amour*) au documentaire pur, c'est-à-dire sans intrigue ni véritable personnage, préférant débusquer le risible là où il se trouve, dans la vie, auprès des personnes bien réelles, en abandonnant complètement toute idée de fiction.

Laurent Leforestier montre en quoi le traitement « à la marge » que Pierre Etaix réserve à son personnage relève tout autant de l'éthique que de l'esthétique.

Notre démarche visant à mieux cerner l'œuvre du cinéaste resterait toutefois bien incomplète si nous ne revenions, au terme de notre parcours, sur cette vocation d'enfance dont il fut question au début, cet amour du cirque et de l'art clownesque. Etaix mènera d'ailleurs longtemps de front les carrières de cinéaste et de clown, accomplissant, souvent entre deux films, des tournées de plusieurs mois avec les cirques Bouglione et Pinder, ou encore sous le chapiteau du Nouveau Cirque de Paris qu'il créera en 1974 avec Annie Fratellini. Il n'est d'ailleurs pas exagéré de prétendre que la véritable essence de l'œuvre comique de Pierre Etaix repose sur la fusion du cirque et du cinéma, du comique de la piste et de celui des plateaux.

Chez lui, l'entrée clownesque se rapproche en effet au même titre que le cinéma burlesque d'une certaine abstraction du rire ou, pour être plus précis, tend vers la création de la sensation comique à l'état pur.

Au cirque, Il existe traditionnellement deux sortes de clowns : ceux qu'on nomme les clowns blancs et les autres que, sans doute par dérision, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle on baptisa « augustes ». Le clown blanc se doit d'être élégant, et même éclatant. Ses attitudes sont nobles et gracieuses et il convient de rappeler ici l'importance de la danse classique dans la formation d'un clown. Cette préciosité physique n'est pas gratuite puisqu'elle a pour fonction de valoriser la gaucherie enfantine de son partenaire. Pierre Etaix, comme François Fratellini, cultive, sans rien perdre de son ascendant, une élégance de lutin. Le clown ainsi conçu devient un spectacle où la beauté n'intervient pas dans le cocasse, l'inattendu ou l'absurde, mais bien dans la nécessité, le savoir-faire, la maîtrise. La perfection de la démarche, la sveltesse des petits pas courts, l'exécution nette des différents tours situent l'intérêt à un tout autre niveau que pour l'auguste. On pourrait dire que le clown blanc construit le merveilleux dans la réalité, à l'opposé de l'auguste qui la provoque toujours dans l'anomalie.

La coutume veut donc qu'habituellement chaque artiste opte pour l'un ou l'autre de ces deux emplois, tant leur différence d'esprit réclame des aptitudes tranchées. Or, Etaix pratiquera les deux avec un égal bonheur, étant de surcroît fréquemment l'un puis l'autre au cours d'un même spectacle. Rien d'étonnant à ce que chez lui l'art clownesque ait largement influencé le cinéaste et l'interprète. D'où, peut-être, cette fréquente stylisation du jeu et des situations qui, confrontée à l'univers toujours plus réaliste du cinéma moderne, participe d'un certain dépaysement, sinon d'un certain déphasage.

En resituant l'art de Pierre Etaix dans l'histoire de l'art clownesque, c'est à Philippe Goudard qu'il revient de clore le cercle, de boucler la boucle par ce précieux retour aux sources.

Pour conclure ce petit ouvrage, nous avons choisi de laisser la parole à Pierre Etaix lui-même qui, lors d'un entretien public organisé le 22 février 2011 au cinéma Diagonal à Montpellier, évoqua pour nous, avec toute la tendresse et la drôlerie qui le caractérisent, les métiers et les mondes qui, malgré ses quatre-vingt trois ans, n'ont jamais cessé de l'habiter.

CHRISTIAN ROLOT  
FRANCIS RAMIREZ