http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Minh Vu Cong,
" La figure du Joker, de Jack Nicholson (Batman, Tim Burton, 1989) à Heath Ledger (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008) "
Cycnos, Volume 27 n°2 - 2011,
mis en ligne le 08 juillet 2013.
URL : http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=6779

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepiniere

La figure du Joker, de Jack Nicholson (*Batman,* Tim Burton, 1989) à Heath Ledger (*The Dark Knight,* Christopher Nolan, 2008)

Minh Vu Cong

Minh Vu Cong est doctorant en histoire du cinéma à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sa recherche porte sur les super-héros au cinéma à travers une démarche non seulement historique mais plus largement philosophique et mythologique.

Étrange est le masque grotesque du Joker où le sourire invoque, non pas une joyeuse pensée mais un sentiment terrifiant. Quelles sont ses origines et pour quelles raisons émerge-t-il aujourd'hui. En comparant le jeu d'acteur de Jack Nicholson d'une part et celui de Heath Ledger d'autre part, nous pouvons non seulement saisir la différence dans leur travail respectif mais également celle de deux générations. Nous tenterons, à travers l'analyse de leur première apparition, de mettre au jour l'expérience de la folie que nous offre le Joker dans chaque film. Puis, à travers l'étude plus approfondie des personnages, dans leur nature, nous chercherons à montrer l'aspect de critique sociale dont cette figure est porteuse.

The Joker's frozen mask is strange. His smile does not reflect a joyful thought but a terrifying feeling. What are the origins of this mask? And why does it emerge now? By comparing Jack Nicholson's Joker to Heath Ledger's, one can seize differences not only in the actors' work but also in the manner it mirrors two generations. What experience of madness does the Joker suggest in each movie? What strategies does he use? Why? Through an in-depth analysis of the characters, we will try to show the social criticism they convey.

« Il y a une chose dans ce bon vieux monde qui est absolument sûre : le bonheur est pour tous ceux qui s'efforcent d'être heureux, et ceux qui rient sont heureux » déclarait Douglas Fairbanks, figure héroïque du cinéma classique (Fairbanks 3). Cependant, il semble que le cinéma moderne et, au-delà, la culture contemporaine, nous offrent bien des exemples allant à l'encontre de cet élan jovial et optimiste. Nous pensons notamment à la figure du Joker dont le visage est pétrifié dans un sourire sans joie. Le paradoxe de ce masque figé nous renseigne sur un changement clair et net dans l'art cinématographique.

De ce fait, nous proposons ici d'étudier l'évolution de cette figure paradoxale. Toutefois, quelle méthode, quelle démarche devons-nous employer ? Interroger le passé pour mieux éclairer notre actualité sans forcément imposer une lecture chronologique, telle apparaît, selon nous, la démarche à suivre. Du fait de cette exigence autant historique qu'actuelle, nous envisageons de suivre la méthode généalogique afin de répondre au mieux à notre problème.

La généalogie comme procédé d'investigation historique se différencie des autres pratiques en ce qu'elle ne postule jamais de manière péremptoire la légitimité absolue de son interprétation. Là où d'autres cherchent à affirmer que tel ou tel phénomène doit être ainsi et pas autrement, la généalogie s'attache à briser cette continuité, à écarter tout déterminisme, à récuser l'unicité.

« La généalogie, c'est l'histoire comme carnaval concerté » disait Michel Foucault (2001, 1021). Mais qu'en est-il de ce carnaval au cinéma ? Si, dans cet espace clownesque qu'est un film, c'est le corps de l'acteur qui demeure la plus claire manifestation de ces appropriations successives, que signifie faire la généalogie d'un acteur, d'un personnage ou plus précisément faire la généalogie de l'interprétation actorale d'une interprétation cinématographique du monde ?

Pour rester dans cette fête folle où ne cessent de tournoyer les masques, les costumes les plus délirants, nous voulons inviter à la danse cette figure extravagante du Joker, incarnée successivement par Jack Nicholson dans le *Batman* de Tim Burton en 1989 et par Heath Ledger dans *The Dark Knight* de Christopher Nolan en 2008. Si c'est par le fil de la folie que passe une certaine continuité entre ces deux compositions actorales, quels sont au fond leurs réels écarts, leurs prises de distances réciproques ? Quelles sont les forces, les idées que s'emploient à s'approprier cette figure de l'insanité ?

L'idée d'un visage au sourire figé se manifeste pour la première fois dans le roman *L'homme qui rit* de Victor Hugo daté de 1868, adapté au cinéma par Paul Leni sous le titre *The Man Who Laughs* en 1928.

Le roman met en scène le personnage de Gwynplaine qui, défiguré par les *comprachicos*, doit à jamais arborer un sourire monstrueux sur son visage. Les *comprachicos,* aux dires de Hugo, pratiquent la chirurgie esthétique avant l'heure afin de transformer des enfants en monstres de foire ou en bouffons pour les Lords. Les créateurs de Batman, Bob Kane et Bill Finger, avouent s'être inspirés de Gwynplaine pour créer le personnage de Joker. Cependant, ils n'ont peut-être pas lu le roman mais certainement vu le film de Paul Leni. Le Joker des *comics* ressemble en effet fort peu à Gwynplaine qui demeure un personnage romantique et idéaliste. Seule l'image d'un sourire figé est conservée et avec elle le paradoxe d'un rire sans joie. Si nous sommes pris dans quelque chose de cosmique dû à l'opposition féroce entre l'homme et la Nature dans le roman, la figure du Joker véhicule autre chose dont ce masque souriant est emblématique et caractéristique d'un changement dans la pensée, dans les codes symboliques et les intérêts entre deux époques.

Le monstre au XXème siècle ne fait plus rire. Il n'apparaît plus comme un bouffon sans crédibilité mais inspire la peur. En effet, l'expressionnisme est passé par là et a bouleversé les perceptions esthétiques pour initier les spectateurs à l'imagerie fantastique. Il n'est pas inutile de rappeler que Gwynplaine en 1928 est joué par l'illustre acteur expressionniste Conrad Veidt. Cependant, la terreur qu'inspire le Joker de 1989 est-elle la même que celle inspirée par celui de 2008 ? Quelles sont les différences dans la construction du personnage puis dans le jeu actoral ?

L'apparition du Joker de 1989 (36'10 à 36'47) équivaut à un spectacle : la musique foraine nous invite clairement à le penser. L'arrivée du Joker est pleine de suspense et de tension. On distingue à peine son visage puis il avance vers la lumière comme une vedette entrant sur scène. Le jeu de Nicholson, statique jusqu'ici, devient alors tourbillonnant. Remarquons que, à cause du maquillage, il joue essentiellement avec ses sourcils : d'abord, il les écarquille puis les plie un peu pour enfin les froncer. C'est dans ce changement d'expression très rapide qu'il nous communique un sentiment de déchaînement, non pas de haine, mais de folie. La terreur mise en scène est liée à la démence qui a sa source dans l'amour de soi ou plus précisément l'amour de sa propre image.

Dans cette scène, toute l'attention doit être portée vers le Joker de sorte que rien ne subsiste en dehors de lui. De fait, l'élimination de son ancien patron comporte quelque chose de symbolique. Si ce dernier est repoussé précisément dans son fauteuil, c'est-à-dire mis à la place du récepteur passif, cela est bien la métaphore d'une liquidation du spectateur. Le Joker, à la limite, n'a nul besoin d'admirateurs vivants car dans sa folie, il est à la fois vedette et spectateur : l'admiration de soi ne suppose pas d'autre spectateur que soi-même.

Il est clair que l'emploi d'un acteur aussi connu et attendu que Jack Nicholson dans un tel rôle encourage fortement le spectateur à le regarder et à admirer sa performance. De plus, en face, dans le rôle de Batman, Michael Keaton reste vraiment discret, ce qui augmente le contraste et l'idée d'un amour de soi excessif chez le Joker. Il est à noter que cette stratégie n'est aucunement à l'œuvre dans *The Dark Knight*. Le jeu de Heath Ledger relève bien plutôt d'un exploit personnel qui surprend le public.

Pour avoir une perception plus claire sur la différence dans leur jeu, comparons avec un extrait qui se situe dans la scène d'ouverture du Batman de 2008 (5' à 5'41). Le Joker, joué par Heath Ledger, est construit selon une stratégie complètement différente voire contraire. Si c'est autour d'un sujet égocentrique que se constitue la scène précédente, dans celle-ci, il s'agit plutôt de l'éclatement du « Je » de la subjectivité. D'abord, nous ne pouvons identifier le Joker véritable puisqu'il en existe une multitude. De plus le dialogue tend à mythifier l'existence de ce personnage. Le montage et la musique contribuent à intensifier la confusion et le tournoiement de la scène. Dans cette configuration, comment jouer ? De la manière la plus discrète possible, c'est-à-dire se confondre avec les autres, se dissimuler jusqu'au moment de son dévoilement véritable. Et là, encore un masque sous le masque. Or ce masque se manifeste à nous en une fraction de seconde telle une apparition fantomatique contrairement à la lenteur et l'occupation progressive de la scène de Nicholson. La terreur ici est plutôt de l'ordre de la dissolution du sujet, de l'abolition de la catégorie de l'Identité et de la Vérité car il n'y a que l'apparence derrière les apparences.

Il semble que dans la mise en scène du personnage, la destruction matérielle demeure une étape attendue et balisée mais comment opère-t-elle dans chaque film ?

Dans la fiche biographique du Joker de 1989 procurée par Batman, il est écrit qu'il possède des aptitudes en science, en chimie et en art. Et la référence à l'art comporte quelque chose de bien curieux. Pourquoi donc cette précision ? Pourquoi cet enrichissement du personnage par rapport à sa création originelle ?

Pour y répondre, allons donc au musée avec le Joker (58'58 à 1h00'45).

Ayant endormi tout le monde, il arrive en fanfare sur une musique de Prince, accompagné de ses compères. Là, il commence à vandaliser toutes les œuvres : briser les statues, barbouiller de peinture les tableaux, le tout dans une ambiance plutôt frivole et ironique. Nicholson continue ici dans un registre tout à fait excentrique qui va des grands gestes exagérés des bras et des jambes jusqu'à l'imitation plus ou moins fidèle d'une pause en danse classique. La scène devient dès lors une espèce d'aire de jeu dont le meneur serait le Joker. Et ce qu'il parvient à nous faire sentir c'est une certaine euphorie, un certain enthousiasme qui provoque parfois une étrange sensation de liberté. Il va d'ailleurs même jusqu'à dessiner le signe du dollar sur le portrait de George Washington. Geste de folie ou geste critique ? Tentative de répudier la culture et ses traditions ou pure provocation ? Geste véritablement artistique ou acte de vandalisme ?

Pour mieux situer cette ambiguïté, rappelons-nous la performance de l'artiste contemporain Alexander Brener qui, en 1997, a bombé un signe du dollar sur le tableau de Malevitch, *Suprematism*, lors d'une exposition à Amsterdam. De cette manière, il veut dénoncer la répression et l'oppression du système capitaliste dans l'art. Évidemment, après cela, Brener va se reconnaître immédiatement comme étant l'auteur de cet acte et nous allons voir pourquoi. Mais de tels gestes ne sont pas isolés dans l'art moderne. Nous pouvons considérer de manière analogue la moustache ajoutée à la Joconde par Marcel Duchamp ou les scandales des Surréalistes. Il apparaît que ce genre de geste possède tout de même une histoire, un prolongement possible dans un cadre critique bien particulier. Ainsi, le geste du Joker, aussi polémique soit-il, ne peut-il pas être inscrit dans un certain courant de l'art moderne ?

Par le scandale qu'il provoque, par la franchise presque idiote avec laquelle il le fait ou le dit, son geste fait partie d'un ensemble de comportements critiques dont le modèle le plus explicite serait le cynisme grec. Cette secte philosophique prônait une vie dépouillée, pauvre, sans attache, une vie mendiante et errante. Ses adeptes s'installaient souvent sur la place publique et criaient à qui voulait l'entendre la vérité de leur vie de débauche. Leur principe est de mordre par la vérité. Et il serait intéressant ici de suivre les analyses de Michel Foucault

concernant le rapport entre le cynisme et l'art moderne qui se situent dans son cours au Collège de France prononcé le 29 février 1984 sous le titre *Le Courage de la Vérité*.

Dans ce texte, Foucault fait une analyse des Cyniques à travers la notion de *parrêsia*, le dire-vrai, la franchise de dire toute la vérité, peu importe les conséquences pour celui qui parle. Il y relève dans cette forme de scandale de la vérité une cohésion, une cohérence philosophique entre vérité et existence. Non seulement celui qui dit la vérité risque parfois la mort ou le bannissement mais surtout il nous montre, dans son mode de vie dépouillé, le peu d'importance des conventions et des opinions pour faire apparaître les choses vraies c'est-à-dire indispensables pour la vie humaine. La vraie vie est dès lors une vie indépendante, une vie sans attache, dans sa liberté fondamentale. Le Cynique fait de sa vie même une condition essentielle du dire-vrai. Il y a là une espèce de pacte entre dire la vérité et exister, dans les formes les plus radicales.

Pour revenir à l'œuvre, le fait que le Joker signe son passage : « *Joker was here* », de même que Brener revendique son acte, rend ces gestes tout sauf anodins. C'est là une manière de lier leur dire-vrai à leur existence et ainsi d'affronter les conséquences qui vont suivre. Il est clair qu'en apposant partout la marque de sa subjectivité, même dans une attitude de défi et d'ironie perpétuelle, le Joker s'engage à lier sa vie à son discours, à ses actes. Et ce jusqu'à choisir une œuvre plutôt qu'une autre, jusqu'à effacer celle-ci pour mieux valoriser celle-là. Le risque, nous le voyons bien, c'est le choix arbitraire de vie ou de mort des choses aussi bien que des hommes.

Cette séquence marque également une filiation importante avec l'art moderne qui « est de l'ordre de la mise à nu, du démasquage, du décapage, de l'excavation, de la réduction violente à l'élémentaire de l'existence » (Foucault 2009, 174), qui doit désormais permettre « l'irruption de l'en-dessous d'une culture, c'est-à-dire ce qui n'a pas droit, ou du moins n'a pas de possibilité d'expression. » (Foucault 2009, 174). L'art est espace de vérité et non plus lieu d'apparence et d'imitation comme chez Platon. Par là, il « établit à la culture, aux normes sociales, aux valeurs et aux canons esthétiques un rapport polémique de réduction, de refus et d'agression. » (Foucault 2009, 174). Il y a désormais dans toute forme d'art une sorte de critique permanente à l'égard de tout acquis. De ce double refus, l'art endosse une fonction anti-culturelle en retournant sans cesse la culture contre elle-même, contre la société qui l'a engendrée.

C'est en ce sens que la figure du Joker de 1989 s'inscrit dans ce mouvement critique. Sa présence relève du défi à la morale et à la convention mais surtout son geste manifeste l'irruption violente de la vérité dans un espace régi par la représentation, par l'apparence, ici métaphoriquement évoqué par l'espace du musée. L'enjeu de la destruction et du jeu frivole, plein de sarcasme, de Nicholson apparaît dès lors comme une formulation ironique, comme une critique radicale contre la société et ses représentations. En montrant le geste même d'imposer partout son image, il nous révèle la réalité de notre société, de notre culture à savoir l'imposition arbitraire et violente d'une image sur une autre, d'une identité sur une autre.

Mais qu'en est-il du Joker de 2008 ? À travers la destruction de la subjectivité et de l'identité jusqu'à rendre tout méconnaissable, qu'est-ce que l'interprétation de Heath Ledger essaie de nous faire percevoir ?

Tout d'abord revenons à un détail de la scène d'ouverture du film. Il s'agit de la question adressée au Joker par une de ses victimes : « En quoi tu peux croire ? ». Il semble que se formule là non seulement une provocation mais, sous-jacente, une question encore plus terrible : comment peut-on vivre si l'on ne croit en rien ? Et cette question existentielle va régir chacune des apparitions du personnage. Partout où il passe, se profile à l'horizon cette terrible interrogation, à l'instar du Sphinx de Thèbes qui demande à tous ceux qu'il croise l'énigme de l'homme. Incessamment, dans l'urgence terrible d'une disparition imminente, le Joker nous hante par cette même question et nous oblige, en y répondant, à engager tout notre

mode de vie, tout notre style d'existence, toute notre éthique, tout notre courage face à la vérité. Plus terrible que la mort, c'est l'affrontement direct avec l'absence de vérité, avec ce que l'on considérait jusque là comme des valeurs sûres de notre existence qui provoque en nous terreur et résignation.

Regardons un extrait emblématique de cette épreuve de vérité : la scène de la mise en feu de la pyramide d'argent (1h 38'00 à 1h39'51). Cette scène reprend sans ambigüité le mouvement critique de la société capitaliste déjà présent dans le précédent film. Pourtant, si auparavant c'était par la dérision et la mise à nu violente que fonctionnait la critique, ici elle prend radicalement la forme du défi, de l'affrontement systématique jusqu'à la mort, de l'*agôn* à la fois axiologique et existentiel. Cela transparaît dans l'interprétation de Ledger à travers son jeu du regard et aussi dans sa posture du corps allant jusqu'à sa manière d'occuper l'espace scénique.

Regard fixé sur son adversaire qu'il domine et dont il surveille l'arrivée depuis le haut de sa ziggourat, il se concentre de plus en plus sur le visage de l'autre, sur les yeux de l'autre. On voit bien que s'exprime là une attitude de défi, ce que la posture même du corps confirme : sa tête inclinée un peu en avant d'abord pour feindre l'intimité mais en réalité pour serrer de près sa proie, les épaules un peu voûtées afin de mettre en avant l'intensité de son regard dans l'attitude d'affrontement et de défi. Pas un seul instant, nous ne voyons le Joker s'extasier devant la ruine ou la destruction. Nulle trace d'euphorie ou d'enthousiasme liés au plaisir du jeu comme dans l'extrait précédent. Toujours concentré sur le visage de l'autre, pour y scruter la moindre faiblesse, le moindre signe de désespoir, d'où le sens ultime de son défi : provoquer la ruine de l'homme et de ses valeurs. Ainsi il faut voir dans cette agression radicale la ruine non seulement du symbole du pouvoir économique mais surtout l'embrasement de tout un système de pensées, de croyance et de compréhension du monde.

On a souvent taxé cette attitude du Joker de nihiliste en prenant cette épithète simplement comme marque d'une certaine volonté de destruction. Rien de plus réducteur. En réalité, c'est dans la radicalisation du mouvement cynique que s'inscrit justement le nihilisme du Joker de 2008. C'est-à-dire dans la radicalisation du rapport entre manière de vivre et vérité. Le nihilisme est à considérer comme un défi issu de la tradition cynique. Et cette radicalisation opère à la fois sur le plan théorique et pratique : ne plus se contenter seulement de porter à la face du monde les apparences, les impostures et les mensonges d'un système social et culturel fondé sur l'image et la représentation de soi, mais surtout le renverser, le mettre en pièce, l'anéantir pour ensuite faire éprouver à chacun de nous la fragilité de notre monde. Ainsi s'ajoute là une dimension théorique et existentielle qui n'existait pas dans le précédent rôle : qu'est-ce que mon existence véritable si je dois me confronter au « rien n'est vrai » ?

Pour conclure, insistons une fois encore sur l'évolution d'une figure étrange où se croisent folie, terreur et destruction. Il est clair que le jeu et la construction du personnage dans chaque film demeurent assez divergents, avec d'un côté une folie hyper-centrée sur soi et de l'autre l'éclatement de toute subjectivité, d'un côté l'imposition de l'image de soi dans tout espace, de l'autre l'anéantissement de toute image préfabriquée et tenue pour incontestable.

Cependant, il apparaît que ces différences suivent une problématique commune et peut-être inhérente à la figure du Joker, à savoir le rapport à la vérité. Dans le premier cas, il est question d'une mise à nu violente quant au fonctionnement de notre société de consommation fabricatrice d'apparences. Dans le second, il s'agit de porter à l'extrême cette logique afin de faire sortir chacun de ses derniers retranchements à la fois théoriques et pratiques.

Si depuis Descartes, en passant par Kant puis Husserl, la philosophie n'a cessé de vouloir fonder la Raison en unissant la subjectivité à la vérité, il nous semble que l'exemple du Joker apparaît comme une interrogation, un contre-exemple ironique de ces tentatives, puisque son discours de fou et ses actes démentiels sont tout de même intimement liés à sa subjectivité. Ainsi, cette étrange figure nous met face au paradoxe de notre propre rationalité.

Quelle est la valeur de notre vérité ? Quelle est la valeur de nos valeurs ? Et celle de notre civilisation si n'importe qui peut détenir la vérité ? Dès lors, surgissent plusieurs choix : revenir aux anciennes valeurs pour les réaffirmer de plus belle, dans une attitude autoritaire allant jusqu'à l'intolérance et la xénophobie tout en entretenant la nostalgie d'un passé forcément toujours meilleur ; afficher une posture cynique (au sens moderne cette fois-ci) et désabusée envers toutes les conventions et les valeurs en cours, alimentée par l'amertume et le dégoût de la vie ; ou bien rechercher en profondeur ce qu'est réellement notre liberté pour tenter d'inventer notre existence tout en gardant à l'esprit que Je est nécessairement un autre ?

FAIRBANKS, Douglas. *Laugh and Live*. New York: Britton, 1917.

FOUCAULT, Michel. ''Nietzsche, la généalogie, l'histoire'', *Dits et écrits I*, Paris: Gallimard, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Le Courage de la Vérité*. Cours au Collège de France, 1984. Paris: Seuil/Gallimard, coll. Hautes Etudes, janv. 2009.

HUGO, Victor. *L'homme qui rit*. Paris: Gallimard, coll. Folio classique, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Généalogie de la Morale,* trad. Eric Blondel, Ole Hansse-Love, Théo Leydenbach et Pierre Penisson. Paris: Garnier Flammarion, 2002.