

# *Le cinéma burlesque* *ou la subversion par le geste d'Emmanuel Dreux*

## I) Le burlesque (nom français) VS le slapstick (terme anglo-saxon)

Seuls les français utilisent cette étiquette de "**burlesque**", les anglo-saxons parlent de "*slapstick comedy*"<sup>1</sup>. Le terme "slapstick" signifie littéralement "**bâton pour frapper**" et désigne initialement le bâton d'Arlequin : il a ensuite qualifié le **comique physique et violent de la farce** puis le **comique burlesque** au cinéma. Au moment où apparaissent les premières comédies de la Keystone (1912), la slapstick comedy n'était pas nouvelle au cinéma : la presse employait depuis longtemps le terme "slapstick" pour faire allusion aux comédies axées sur l'action.

Il s'agit dans les deux cas d'un comique dans lequel le **gag prévaut sur la psychologie et sur la progression dramatique**. De plus, le burlesque **ne se soucie pas de la vraisemblance**: le comique burlesque peut être outré. Dans le burlesque, l'action n'a plus besoin d'intrigue, de rebondissement, de quiproquos, de coups de théâtre...

Néanmoins, pour les Anglo-saxons, le slapstick n'est pas vraiment un genre à part entière, juste un sous-genre de comédie (au même titre que la *true comedy*) . Alors que pour les français, le burlesque est un genre en soi.

Notons que chez les Anglo-saxons, le comique cinématographique des premiers temps fait partie de la "contre-culture" du nouvel humour : **il est jugé dangereux et dénoncé comme dégradant par certaines revues** qui promeuvent plutôt l'humour réfléchi et la comédie vraie. Selon ces revues, la bonne comédie serait supérieure au slapstick par son ton plus réaliste, ses narrations plus structurées, le jeu plus réaliste, etc. De fait, elles déploraient le fait que le **jeu et les expressions des personnages de slapsticks soient basés le plus souvent sur le numéro comique et/ou la performance acrobatique et non sur la constitution d'un personnage ou d'un caractère réalistes**. De plus, les courses-poursuites et les tartes à la crème sont notamment décriées car jugées grotesques. Ces jugements offraient un portrait peu flatteur de l'école comique Keystone de Mack Sennet.

En France, les **surréalistes** n'ont eu de cesse d'exalter le burlesque : ils en célébraient les images insolites, le style rapide et violent, les ruptures avec la logique, le potentiel subversif... C'est aussi parce que dans le burlesque la poésie naît paradoxalement du prosaïsme d'un corps ou d'une silhouette, du concret d'un objet, de la banalité d'un décor, etc. Le **merveilleux naît du réel lui-même**.

## II) Entre talent individuel et émulation collective...

L'âge d'or du burlesque va s'incarner surtout aux E-U, au cours des années 20 et 30, dans l'oeuvre personnelle de grands créateurs ,mais aussi dans la prolifération des séries de courts-métrages basés sur une ou plusieurs figures comiques et produites par des studios spécialisés dans le genre. De fait, dans le burlesque, l'oeuvre d'un seul est celle de tous (producteurs, réalisateurs, scénaristes, comédiens, techniciens...). Le détail des génériques de cette production et des filmographies de son personnel dévoile ce tissu infini de collaborations qui apparente le burlesque à une véritable création collective. Ce qui a participé à la réussite du burlesque, c'est certes le talent de réalisateurs et comédiens singuliers mais aussi les échanges, l'émulation, l'élaboration collective... (Keaton a régulièrement parlé de ses collaborateurs et gagmen...et il sera lui-même gagman à la fin de sa carrière ; de même, Stan Laurel a quitté son statut d'acteur vedette à succès en 1925 pour devenir gagman et réalisateur ; pendant deux ans, il a alors renoncé à jouer et était simple figurant des films qu'il aidait à réaliser. )

## III) Le gag et son articulation avec l'intrigue

La question la plus souvent traitée par les théoriciens du burlesque est celle de son articulation à la narration. Doit-il constituer une interruption du récit ou être au contraire parfaitement intégré à celui-ci ? Lequel prend le pas ? Le gag ou le récit ? Idéalement, le film burlesque se déroule sous la menace constante du gag et de l'écart qu'il introduit par rapport à l'ordre qu'il a mis en place. C'est ce qui explique que "l'intrigue" y fasse figure de prétexte,

---

<sup>1</sup> Parler de "burlesque pictures" aux Etats-Unis aujourd'hui, c'est faire allusion aux films de strip-tease et de danse *topless*. Ils sont ainsi nommés d'après les spectacles de burlesque, issus du music-hall et mêlant numéros comiques, chansons, danses devêtues...Le mot "burlesque" en langue anglaise ne fut jamais employé pour désigner ce que nous appelons cinéma burlesque. Le terme renvoie pour les Anglo-Saxons à ce qui a un caractère parodique et caricatural.

de simple fil conducteur qui relie les gags entre eux. Mais ce prétexte, si ténu soit-il, n'est pas sans importance. On trouve ainsi nombre d'exemples, dans les récits et interviews des cinéastes burlesques, de gags sacrifiés au profit du rythme ou du déroulement de l'intrigue, ou au nom d'un "enchaînement naturel" dans une situation donnée.

Cf ce que disait **Buster Keaton** : "**Il n'y a rien de pire qu'un gag déplacé. Cela peut flanquer une scène par terre, même si le gag en lui-même est drôle.**"

Keaton a donné lui-même **un exemple** à propos de la séquence sous-marine de "**The navigator**" (1924) : "une fois les spectateurs empoignés par les actes du héros, ils refusaient tout ce qui pouvait le dévier de sa trajectoire, quelle que fût la qualité du gag proposé." Ainsi, une fois son héros immergé au fond de l'eau en tenue de scaphandrier pour désensabler le bateau sur lequel se trouve l'héroïne en danger, Keaton raconte que le public appréciait quelques gags qui "étaient en situation et n'empêchaient pas le héros de sauver la jeune première." Mais quand le héros se mettait à régler la circulation sous-marine, interrompant le flot ininterrompu d'un banc de poisson pour aider un poisson hésitant à "traverser", plus personne ne riait. Le gag fonctionnait bien seul dans la bande-annonce mais provoquait un flop lorsqu'il se trouvait au sein du film : "Quand je me mettais à jouer les flics de la circulation sous-marine, j'interrompais mon sauvetage pour faire quelque chose de totalement gratuit, abandonnant pour un temps précieux l'héroïne à son triste sort", écrit Buster Keaton, contraint de couper le gag sous prétexte que le héros n'a pas le droit de "musarder quand une jeune fille est en péril."

Cet exemple va à l'encontre de l'idée reçue qui voudrait que le burlesque n'accorde que peu d'importance à son intrigue. D'ailleurs, si **Pierre Etaix a pris Keaton comme modèle**, c'est parce qu'il constate que "chacun de ses gags n'était pas une digression mais faisait avancer l'histoire."

En fait, dans le burlesque, il y a une intrication gag/récit, complémentaires et non dans un rapport de soumission.

#### **IV. La construction du gag**

La forme traditionnelle du gag se **ramène à trois temps : exposition, développement, chute**. La fonction fondamentale du gag est de créer une surprise en trompant une attente. Cette surprise peut venir autant de l'ellipse que de la répétition (ex : Dans *Way Out West*, à l'effet, attendu, d'une chute dans l'eau lors de la traversée d'un gué, amorcé par la maladresse coutumière de Laurel à l'égard de sa victime Hardy, le tandem ajoute la surprise de l'immersion brutale et prolongée d'Hardy dans un trou suffisamment profond pour le contenir tout entier, image insolite à laquelle succède l'effet comique de son regard-caméra habituel, mélange d'incrédulité, d'exaspération et de lassitude. S'ajoute également la surprise d'une stricte répétition -pourtant improbable- de la chute.) Il y a donc toujours un **décalage entre ce qui est attendu du récepteur et ce qui survient**, et qui fait "exploser" le rire.

Il y a toutefois aussi **quelques gags instantanés** (qui ne sont pas construits en trois temps): par exemple, quand une cafetière fait office de biberon ("*The Kid*"), le comique repose sur le double usage de l'objet. C'est d'ailleurs une des caractéristiques comiques du personnage de Charlot, lequel a une façon inimitable de réagir aux événements par le réflexe, le geste immédiat, l'improvisation où justement il adapte ce qui l'entoure à la situation en fonction de ses besoins ; il excelle dans le **détournement d'objets**. Beaucoup de gags naissent de cette spontanéité de Charlot.

Il y a en outre un **lien inextricable du gag avec le personnage burlesque**. Le gag traduit une manière particulière de se mouvoir, d'exister, d'agir et de réagir, etc. Les gags n'étaient donc pas interchangeables : ils allaient au pers.

#### **V. Le personnage burlesque**

Le cinéma burlesque a tendance à entretenir une certaine connivence avec le public en multipliant les gestes qui soulignent ce rapport privilégié. Les comiques des premiers temps multiplient les adresses directes au spectateur. En outre, certains des premiers personnages comiques donnent le sentiment de cabotinages inutiles, d'une crispation autour des mêmes tics, des mêmes grimaces, des mêmes jeux de scène... Mais même après les années 20, il y a un exhibitionnisme propre au personnage burlesque. Il suffit de penser aux regards caméra d'Oliver Hardy, par lesquels il nous signifie son exaspération ou sa lassitude... Max Linder, pour sa part, fait des apartés. Toutefois, il y a différents degrés d'exhibitionnisme... (entre la "dépense" de Charlot et "l'économie" de Keaton...).

Par ailleurs, ce qui fait la spécificité du personnage burlesque, c'est qu'en toute situation il propose une attitude insolite, il invente un geste remarquable, il trouve une inspiration inédite...

Ainsi, l'inspiration des burlesques se réinvente sans cesse. Par exemple, le motif éculé du papier collant dont on ne parvient pas à se débarrasser est renouvelé par Keaton dans "Sherlock Jr" : après avoir retrouvé plusieurs fois ce papier adhérent à sa semelle ou à ses mains, Keaton le posera à terre poru qu'il y rencontre la semelle d'un passant.

Le corps de Charlot n'est jamais inerte : il fait l'effet d'un corps qui s'anime en permanence. Et le geste de Charlot paraît toujours inouï, surprenant... Son jeu ne fait jamais appel à la convention.

## VI. De la scène à l'écran ; du music-hall au cinéma...

Chaplin a été recruté pour reproduire au cinéma son personnage de scène (avec jacquette, gilet rayé, cravate à pois, chapeau haut de forme, monocle, moustache tombante). Mais son patron a déchanté très vite... Le costume de dandy utilisé au music-hall par Chaplin ne convenait pas: sur une scène de théâtre, c'était drôle mais pas sur l'écran.

La construction du nouveau costume de Chaplin s'est faite rapidement, à partir de vêtements éparpillés dans sa loge. Voici ce que dit Charlie Chaplin lui-même : "Je voulais que **tout fût en contradiction** : le pantalon exagérément large, l'habit étroit, le chapeau trop petit et les chaussures énormes." D'ailleurs, le principe de contraste fonctionne à tous les niveaux : le **contraste entre la défroque du vagabond et la dignité qu'il s'efforce constamment d'afficher** crée un relief supplémentaire. Enfin, conscient des possibilités que lui offrait le cinéma, Chaplin déclare avoir choisi "une petite moustache" qui lui "donnerait quelques années de plus sans dissimuler son expression". Et selon Chaplin, son personnage découla de son costume. Il adapta alors son jeu à l'écran.

Pour vérifier la précision de ses gestes, Chaplin utilisait des miroirs. Mais il était également toujours présent au moment des premières projections, contrairement aux autres acteurs. Et il était très exigeant avec lui-même. De plus, une fois réalisateur, Chaplin montait plusieurs prises de chaque scène et vérifiait systématiquement chaque séquence pré-montée non pas sur visionneuse mais en salle de projection. Il testait ainsi plusieurs versions du même gag. Quant à Jerry Lewis, il a inventé pour lui-même un système de vidéo-assistance, qui lui permettait d'avoir au tournage un oeil sur ce qu'il faisait.

## VII. Acteur et auteur

Il y a une constante dans le cinéma burlesque : celle d'un acteur qui est aussi un auteur, qui met son jeu au service de sa propre création. L'identification du comique -de l'auteur- à travers son personnage tient notamment à la réapparition permanente de ce dernier. Ce qui se répète à travers le personnage burlesque, hormis le costume et la gestuelle, c'est avant tout une allure, ou plutôt une nature. Néanmoins, le pers. Burlesque se réinvente sans cesse. Par exemple, la naïveté chronique du personnage de Laurel laisse parfois la place à une redoutable perspicacité.

Mais il a des gestes récurrents que l'on prend plaisir à retrouver : la démarche de Charlot, les regards de Hardy vers la caméra, la façon particulière dont Laurel se prépare à pleurer, etc.

Chaque acteur/auteur burlesque s'appuie s'appuie sur une équipe de collaborateurs pour mettre en oeuvre l'univers spécifique dont son personnage est le centre. Quand il n'assume pas entièrement la création, son jeu et son allure restent les éléments décisifs du film, ce pour quoi il a été fait. (D'ailleurs, les Marx Brothers ne pouvaient s'astreindre à exécuter des gags qui ne leur appartenaient pas : ils trouvaient leurs gags en improvisant et en adaptant leur jeu en fonction des réactions du public qu'ils faisaient venir. Cela donnait lieu à un joyeux chaos... Il aurait été impossible et vain pour les producteurs d'astreindre les Marx à un quelconque plan de travail...)

## VIII. Le paradoxe de l'improvisation préparée

Paradoxe : les auteurs insistent à la fois sur la très longue et très minutieuse préparation de leurs tournages autant que sur la part d'improvisation sur lesquelles sont basées leurs films. Mais en fait l'improvisation dont il est question ne consiste pas en trouvailles de dernière minute trouvées dans la foulée mais est bel et bien un temps de travail nécessaire où l'acteur, avec son équipe, ajuste son jeu à un accessoire, au décor, à ses partenaires, à la situation...en fonction de l'effet précis qu'il cherche à obtenir. Il s'agit justement de ne rien laisser au hasard.

NB. Chaplin tournait sans scénario mais iil avait une base de départ. L'improvisation "contrôlée" était la règle en vigueur à la Keystone de Mack Sennett et dans les studios de Chaplin, de Lloyd ou de Keaton. Quand Keaton est entré à la MGM, il n'a jamais pu imposer cette méthode de travail artisanale (avec un scénario qui n'est qu'une base

et qui évolue, une équipe permanente qui collabore et comprend vite...et non des techniciens irréguliers, des caméramans qui acceptent de laisser tourner la caméra pour que le gag naisse de l'improvisation, etc. ). Cela explique en grande partie le déclin de Buster Keaton, qui avait ainsi perdu sa liberté de création.

## IX. La poursuite

La poursuite, qui connut une grande vogue au cours des premières années de la production cinématographique, va rester l'une de sfigures favorites du cinéma burlesque sous la forme courante de la course finale, ou encore du film-poursuite qui engage un ou plusieurs personnages dans une course qui parcourt tout le film. Le film y apprend la continuité et le rythme ; c'est aussi une des premières formes abouties au cinéma de comique basé sur la répétition.

Avec l'arrivée des *Keystone Cops*, la mécanique de la poursuite tourne à plein régime, mécanique dont ils sont le rouage apparent, le révélateur, tant leur intervention est gratuite, pour devenir purement rituelle. Au fur et à mesure de l'évolution du genre, les "cops" ne sont même plus appelés : ils surgissent de nulle part...C'est devenu rituel.

On oppose couramment Charlot et Buster par leur comportement dans la poursuite, le premier cultivant l'esquive dans la fuite, le second donnant l'impression de fuir tout en trouvant sur son chemin, courageusement, à affronter plus grand et plus dangereux que ce qu'il fuit. De plus, Chaplin organise des **poursuites circulaires** dont le parcours répétitif ne varie que par le comportement du personnage à chaque passage. Keaton, pour sa part, met en place des trajectoires où il privilégie la **fuite en avant** d'un personnage chargé d'un projet à accomplir, d'un but à atteindre.

Le rituel de la poursuite est donc surtout, pour chaque figure du burlesque, un signe distinctif de sa façon d'être, au même titre qu'un élément de son costume ou que son utilisation d'un accessoire.

Cela permet même de créer des images emblématiques : cf le corps tout entier tendu en avant de Buster Keaton.

## X. Charlot ou l'évidence du geste

Charlot **se réinvente sans cesse**. Par exemple, le fameux salut du chapeau est parfois un réflexe furtif esquissé avant la fuite devant l'uniforme ou ailleurs un geste de séduction, répété de nombreuses fois (sur l'avant, l'arrière, les deux côtés de la tête...) et destiné à faire rire une jeune fille...

Le programme de Charlot est renouvelable à l'infini : **l'éternelle dignité dans l'indignité du comportement ou l'incongruité de sa présence...** Ses films reposent sur les embarras qu'il fait subir à son personnage, lequel s'efforce alors de rester digne malgré son ridicule.

Le geste de Charlot symbolise dans l'imaginaire collectif la liberté et la lutte contre l'oppression. Mais en fait il ne brandit pas d'étendard révolutionnaire, **il se contente de lutter pour sa survie**. Ainsi, dans "Les temps modernes", c'est par hasard que Charlot ramasse et brandit ce que la police prendra pour le drapeau rouge de la contestation sociale. Nombreuses sont les scènes dont l'enjeu est la nourriture. Le personnage des "Temps modernes" n'épouse finalement la cause ouvrière que dans la mesure où elle ressemble à la sienne, c'est-à-dire quand être ouvrier signifie lutter debout, comme lui, pour sa propre existence.

Charlot excelle dans le détournement d'objets. Il a le génie de l'instant. Du coup, certains gags sont très brefs.

L'identité de Charlot est changeante et incertaine : il n'a ni passé ni avenir. Le monde pour Charlot se résume à l'endroit où il a posé ses deux pieds, à la place qu'il occupe déjà. Charlot paraît ainsi souvent tout entier investi dans l'action, vivant dans l'ici et le maintenant (au point que souvent il ne voit pas les policiers venir dans son dos). Sans domicile, il est partout chez lui. Il ne va nulle part puisqu'il est déjà là. Certes, à la fin des "Temps modernes", lui et la gamine partent sur un chemin qui va vers les montagnes, vers un horizon à découvrir qui suppose un monde meilleur, même s'il est incertain. Mais ce type de fin ouverte s'achevant sur l'espoir d'un lieu possible est rare chez Chaplin. La seule position de Charlot vis-à-vis du monde consiste à y maintenir son mouvement perpétuel.