



L'HOMME BURLESQUE DU CINÉMA

FABRICE REVAULT D'ALLONNES

Mon propos s'axera autour de ce qui m'est aussitôt apparu comme une évidence, une certitude : le cinéma, notamment avec le burlesque, va très vite développer la figure de l'homme moderne ou contemporain, c'est-à-dire de l'homme *confronté comme jamais au réel*, aux êtres, objets et lieux, au monde et à la société, à autrui et à soi-même ; c'est-à-dire encore et enfin de l'homme *confronté comme jamais à l'espace-temps*.

C'est sur ce dernier aspect, la confrontation à l'espace et au temps, et ses différentes formes, que je mettrai bientôt l'accent ; le reste étant mieux connu, je pense, ne serait-ce que par l'essai de Petr Kral intitulé *le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*. Mais, pour mieux en venir à mon propos, je crois utile de rappeler ses acquis. En effet, grâce notamment à Petr Kral, nous savons un certain nombre de choses importantes sur le genre et sur le personnage burlesque ; quoique Kral, à bien y regarder, ait surtout en tête l'œuvre de Mack Sennett, et généralise un peu trop à partir de ce burlesque génésique ou primitif encore largement inscrit du côté de la débauche et de la démesure. Qu'on me permette donc de commencer par résumer fortement son propos, en le complétant à ma façon, pour dessiner d'emblée la silhouette de l'homme burlesque...

Premier point. L'œuvre et l'homme burlesque se présentent comme des *parodies critiques de la société contemporaine*, industrielle et marchande, avec sa frénésie, sa trépidation, sa surconsommation, sa course à la réussite. Mais, là-dessus, j'adresserai deux remarques à Kral.

D'une part, quant au fond, il ne dit pas assez que cette critique sociale qu'opère le burlesque ne consiste nullement en un message délivré, en une thèse illustrée, en une démonstration idéologique : elle procède d'une simple présentation des choses ou monstration pragmatique, avec confrontation à l'ordre existant. Ce qui fait que le film burlesque échappe à toute récupération politicienne, en dépassant largement la critique sociale, en l'inscrivant dans une remise en cause, en jeu, bien plus vaste et profonde du lien entre les choses, entre les êtres, et entre celles-là et ceux-ci. Propos qui amène d'ailleurs à réfléchir sur l'individualisme flagrant du personnage burlesque : bien plus que le produit de l'individualisme triomphant dans la société contemporaine (américaine par excellence), bien mieux que la parodie critique de celui-ci, il faut y voir une farouche auto-

mie, indépendance, ou autarcie (comme dira plus tard Nanni Moretti) : l'affirmation sans relâche, la sauvegarde permanente d'une individualité, d'une singularité — face, il est vrai, de la massification de tout et de tous ; ce qui redonne au burlesque toute sa force de critique sociale.

D'autre part, quant à la forme, et bien qu'il parle de cinéma « jazziste », Kral ne dit pas assez à mes yeux combien cette époque de trépidation, de surcon-sommation, de course à la réussite s'inscrit dans le tempo même de l'œuvre, en tant qu'avalanche ou torrent de corps, d'objets, de lieux, d'actes, de situations, de gags. J'y reviendrai donc sous peu, car on touche là, d'emblée, au temps...

En revanche, Kral dit bien comment ceci s'inscrit dans l'homme burlesque lui-même, en tant qu'automate, que pantin, qu'être machinique-mécanique, qu'homme-objet.

Évoquant Bergson à propos du conflit entre l'organique et le mécanique, à la base de tout comique, puis Breton et « l'automate intérieur » à tout être, Kral parle à juste titre de *dépsychologisation* de l'homme burlesque, homme-machine, reflet critique de l'homme robotisé moderne, tout comme il parle de *dépersonnalisation*, *réification* ou *chosification* de cet homme burlesque (du héros lui-même, des autres alentour), dans laquelle il voit, au delà du reflet critique de la société actuelle, une *confrontation au Ça*, aux pulsions à vif, avec dissolution-éclatement du Moi, noyé en un Ça.

Second point. Le film et le personnage burlesques donnent à voir l'absurdité du monde et de l'existence. Petr Kral évoque Kafka, Camus, et les Sur-réalistes, abondamment. Pour ma part, je vois dans le burlesque la rencontre entre une « insignifiance » de la réalité, une « inévidence » du réel, et un « insensé » du monde et de l'existence : quelque chose qu'on retrouve chez Beckett en littérature, nouant « l'inévidence » et « l'insensé » — ce qui m'intéresse hautement, mais passons !...

Kral établit un rapport entre cet absurde, ce *nonsense*, et la peur que le rationalisme triomphant du monde actuel n'aboutisse à la pire irrationalité. Il y a donc une *critique de l'absurdité* du monde contemporain et de l'existence actuelle.

Cependant, souligne-t-il, malgré cette dénonciation critique, et quoi qu'il en soit par ailleurs des *happy end* convenus, pour le burlesque *le pire est sûr*. Ce qui, j'ajoute, nous renvoie à nouveau vers Beckett. Bref, au delà d'une satire de l'absurdité contemporaine, les burlesques donnent à voir une *angoisse existentielle*, conclut Kral.

Mais, ajoute-t-il, s'il y a confrontation, ratage, malaise, angoisse, solitude, scepticisme ou « défaitisme », et catastrophe(s), cela ne veut pas dire qu'il n'y a que du pessimisme dans ces œuvres et chez ces hommes burlesques. Car, cependant, les comiques communiquent une euphorie et une liberté que seule peut donner la lucidité, ce *pessimisme lucide* ou cette lucidité pessimiste, avec donc sa force, sa puissance, euphorisante et libératrice.

Troisième point. Dans la foulée de ceci, Kral tourne autour du dionysiaque — mais sans employer ce terme, que je lui prête. Il souligne en effet

d'abord que le burlesque tout à la fois exprime et exorcise l'ère moderne, où les individus sont dissous dans la multitude, l'anonymat, la dépersonnalisation. D'où des *orgies* de tout et de tous, d'objets, de lieux, de corps, d'actions, de situations, de gags, où il voit une sorte de retour au collectivisme d'une anarchie primitive. Mais l'homme burlesque se débat là-dedans, dans cette orgie, en toute innocence. Mais l'homme burlesque et en toute franchise du côté des réalisateurs (étant du côté des personnages et en toute franchise du côté des réalisateurs (étant entendu qu'il s'agit souvent d'un seul et même individu). Il tente de s'en sortir, de s'en sauver. À travers le détournement, la subversion orgiaque de tout et de tous, il tente de rétablir un nouvel ordre du monde, en une *anarchie libératrice, salvatrice*. Pour mieux dire, il y a d'abord détournement-subversion anarchique, c'est-à-dire critique de l'ordre établi, de la « loi de la jungle » sociale et de sa cruauté ; mais ceci tend vers un nouvel ordre, vers l'émergence de l'anarchie, via le désordre, le chaos, l'orgie — anarchie réalisée qui sauve, qui s'avère salvatrice.

Il y a donc là du dionysiaque. Surtout chez Mack Sennett, que Kral a principalement en tête, et dont l'art n'est certes pas apollinien. Pour autant, il ne faudrait pas croire ou laisser croire que tout le burlesque n'est qu'un art du désordre, du chaos. Passé le stade du bouillonnement génésique qu'incarne Sennett, il me semble qu'on aura à faire ensuite à des auteurs qui travailleront chacun une certaine dialectique du désordre et de l'ordre, du *chaos* et du *cosmos* — ce sur quoi je reviendrai plus tard, auteur par auteur.

Quatrième point. Enfin et surtout, Petr Kral montre combien l'œuvre et l'homme burlesque offrent une *sexualité débridée*, où le corps refoulé par et dans cette société revient en force — sexualité au sens large, s'entend, car en matière de sexe proprement dit, le héros burlesque est plutôt prude (on va y revenir). Ce qui, là encore, vaut *a fortiori* chez Sennett. Kral souligne qu'il y a dans le burlesque avalanche-orgie d'objets, de matières, de corps. Il y voit justement une sexualité retournant vers « avant » les interdits, où tout est tripoté ou manipulé, tout est mordu ou mangé, tout est palpé ou frappé. Comme dans l'enfance donc, laisse-t-il entendre. Il y voit bellement le héros burlesque se frotter aux choses et aux êtres, prospecter-explorer le monde avec son corps.

Plus précisément, il analyse ainsi la cruauté, la loi de la jungle, le coup pour coup qui règnent dans cet univers : premièrement, une critique de l'ordre établi ; deuxièmement, un défolement du refoulé ; troisièmement, une régression infantile. De même qu'il écrit à propos de la transgression des tabous (se gratter les fesses, tripoter les autres, etc.) qu'effectuent les burlesques, je cite : « comme des enfants, qu'ils sont à l'écran ; comme les enfants, qui adorent les burlesques précisément pour cette raison ».

Cependant, Kral ne va pas plus avant dans le rapport à l'enfant, à l'enfance ; même s'il voit bien, par ailleurs, qu'il y a du vieil enfant dans la corporéité, dans le grimage et l'habillement, dans la gestuelle et la mimique des burlesques : il préfère insister sur l'adulte dénonciateur, tenant le lien entre le burlesque et l'enfant pour un pont aux ânes stérile.

Kral ne caractérise donc pas explicitement l'homme burlesque comme un adulte qui régresse. Il note au contraire, à juste titre, qu'il y a même dans le

burlesque une critique de l'infantilisation de l'homme moderne, dans une société assistée.

Cela étant dit, je me permets de reprendre la parole en propre, pour compléter ou prolonger Petr Kral sur deux points qu'il laisse en suspens, selon moi.

En effet, et premièrement, Kral note que si les films burlesques sont souvent très crus quant au désir et au sexe (y compris quant aux dites « déviations », comme l'homosexualité, pas seulement chez Laurel et Hardy ; y compris quant au désir des femmes, qui se jettent volontiers sur les hommes), si donc les films sont crus, pour autant le héros burlesque est *désésexualisé*, n'ayant à faire qu'à de sages bluettes, en contrepoint à d'horribles mégères, et il fuit le sexe, il en a peur. Mais Kral ne creuse pas le lien entre ceci et l'enfance ; alors que les personnages burlesques se comportent comme des enfants face au sexe.

Soit dit ici au passage, j'ai bien conscience que, par ailleurs, le célibat du héros burlesque a une dimension politique, que l'on retrouve par exemple chez Moretti, face à la norme sociale du couple (voyez, à ce propos, le fort texte de Deleuze sur Herman Melville et sur la « communauté des célibataires », repris dans *Critique et Clinique*). Mais enfin, qui dit célibat, même militant, ne dit pas pour autant abstinence — foi de Stroheim ou de Monteiro !

Soit dit encore ici, j'ai également conscience que la femme fait partie, et comment !, de ce grand Autre auquel l'homme burlesque est confronté, qu'elle est un élément crucial de cette réalité si mal connue et si difficilement appréhendable, mais tellement intrigante, fascinante, que le burlesque ne cesse de rencontrer, de découvrir — bien qu'en ce qui concerne la femme, il ne l'ose trop : elle incarne par excellence cette part de réalité sur quoi il bute, se heurte, devant quoi il cale, perd ses moyens, encore plus désarmante qu'attirante, aussi immédiatement inaccessible que finalement inconnaissable. Proposition qui appelle un double constat. D'une part, l'homme burlesque est masculin : il n'y a pas, pas encore en tout cas, de héros burlesque féminin. D'autre part, l'art burlesque est moderne : il nous replace face à la réalité, avec son étrangeté, son mystère intact, autrement dit face au réel.

En effet, et deuxièmement, Kral évoque par ailleurs l'innocence du héros burlesque. Il relève fort justement que cette innocence-ignorance absolue d'abord l'expose, ce personnage, mais qu'enfin elle le sauve, qu'*in fine* et *in extremis* elle le protège du monde alentour. Et il établit un beau parallèle entre cette « *féroce innocence* » (le mot est de James Agee) et l'« *impitoyable franchise* » (le mot est de lui) du burlesque sur nous-mêmes et sur la société. Mais Kral ne fait pas clairement le lien, là non plus, entre cette innocence-ignorance et l'enfance.

Tout cela pour dire qu'à ces deux titres encore et enfin, l'homme burlesque s'offre bel et bien à mes yeux comme l'enfant que la société écrase ou tue en nous. Il réaliserait, il donnerait à voir cette *régression infantile* que nous nous interdisons, tout à la fois fascinante et terrifiante, désirée et redoutée, bien entendu (régression vers un stade sadique-oral ou sadique-anal, sans doute). Tel m'apparaît a priori l'homme burlesque : un adulte qui régresse, donne libre cours

à ses pulsions, ce qui le fait se heurter au monde en une série de chocs comme inauguraux, de confrontations comme premières. Voilà en quoi il y a de l'enfant dans cet homme-là ; et voici en quoi cela m'intéresse : si j'insiste tant ici sur l'enfance, ce n'est pas pour déboucher sur une interprétation psychanalytique (au demeurant, pertinente et intéressante), c'est pour mieux ouvrir le propos sur cette exploration et expérimentation comme inaugurale ou première du réel...

Petr Kral, que je vais maintenant quitter (et qui est lui-même un tenant du surréalisme, proche de la revue *Positif*), tend ainsi à souligner en permanence, à tous égards, qu'il y a dans le burlesque du surréalisme. Ce à quoi je souscrirais volontiers, en ajoutant cependant un tiret entre « sur » et « réalisme » : façon de distinguer le burlesque d'une certaine mouvance surréalisante jouant de métaphores revisitées ou subverties mais exacerbées, tout en conservant l'idée d'une rencontre sans pareille avec un réel sans égal, jamais encore rendu avec une telle acuité. Car s'il y a en effet dans le burlesque une poésie de l'association d'idées (d'images-idées), celle-ci procède de rencontres avec les choses à l'état brut. Ce en quoi il y a donc plutôt, à mes yeux, du *sur-réalisme* ; ou, pour le dire autrement, de la *modernité*.

Modernité du burlesque qui ne cesse de m'interpeller, on l'imagine. Car enfin, voici qu'apparaît de la modernité, et très tôt, au sein même du cinéma hollywoodien, de l'un de ses genres originels. Un genre décidément pas comme les autres, ce que je pointerai ici à cinq grands titres, en allant très vite (ce que je reprends, en le revisitant et complétant à ma façon, d'un étudiant de Paris 8, Frédéric Favre, qui vient de terminer une Maîtrise intitulée *Modernité du cinéma burlesque*).

Premièrement, la confrontation au réel qu'organise le cinéma burlesque est inouïe, elle n'a rien à voir avec le prétendu « réalisme » du cinéma classique, c'est-à-dire des autres genres hollywoodiens. Au contraire, dans le burlesque, notre croyance en la réalité de ce qui nous est montré peut être sérieusement malmenée — ne serait-ce que parce que presque tout est possible, même le plus incroyable. D'où un effet de distanciation, qui n'existe pas dans le classicisme, à l'égard de la réalité de la fiction. Mais, en revanche, un effet de proximité avec la réalité du monde, avec les corps physiques, êtres et choses ; un effet de proximité avec le réel matériel, objectal, tangible. Le burlesque est une expérimentation permanente du réel, par contact immédiat avec les choses, les êtres, les lieux ; qui plus est, une expérimentation infinie, sans apprentissage, la réalité gardant à jamais son étrangeté, son opacité, sa singularité, la réalité restant toujours à découvrir — deux caractéristiques majeures et qui sont profondément modernes, bien entendu.

Deuxièmement, l'écriture cinématographique dépouillée, le plus souvent en plans larges fixes et frontaux, d'une durée assez longue : ce style de filmage veut permettre au spectateur d'apprécier pleinement le jeu de l'acteur comique, et laisser la possibilité au gag d'arriver d'un point quelconque de l'espace cadré ; ce faisant, cette écriture minimale, qui place toutes choses à égalité et leur laisse

spécialement aux États-Unis, dans la Mecque de la société industrielle et marchande moderne, qui plus est très exactement dans les dites « années folles », entre 1910 et 1930, entre la Première Guerre mondiale et la crise de 1929 : bref, en pleine expansion ou explosion du capitalisme triomphant, au lieu géographique et au moment historique précis de cette apothéose.

Le cinéma tout entier, le cinéma comique en particulier, avec son ou ses homme(s) burlesque(s), est donc inscrit dans cette société, il en est le produit, et en même temps il se trouve confronté à elle.

Ceci vaut clairement pour ce qu'on pourrait appeler l'« autour » des films, en amont et en aval, la fabrication et la consommation effrénées des célèbres *slapsticks* de deux ou trois bobines, réalisés à la chaîne, à toute allure (avec une bonne part d'improvisation en direct, alliée à une bonne dose de recettes réitérées, reconduites de film en film). Leur production atteste déjà d'un rythme soutenu, emporté, trépidant.

Mais ceci vaut également dans les films, à l'intérieur même des films. Voyez l'enchaînement généralement rapide des gags, tournant volontiers à l'avalanche. Voyez encore la succession ininterrompue d'actes, d'actions et de réactions, sans repos ou répit. Voyez enfin le torrent d'objets hétéroclites, aussitôt détournés ou détruits, tout comme la masse de corps hétérogènes, bientôt entrecroqués ou emmêlés, qui envahissent le film et l'homme burlesques. Film, homme, dont on voit bien, à ces divers égards, qu'il est tout à la fois inscrit dans la société de consommation, et en décalage ou démarquage, voire en butte ou en lutte avec elle.

Le rythme soutenu, sinon endiablé, la succession rapide d'objets, de lieux, d'êtres, de situations, d'actes, de gags en série : voilà bien une caractéristique première du film et de l'homme burlesques — historique et esthétique à la fois. Un genre dont le ressort essentiel est bel et bien le temps, généralement court, parfois même très bref, que met le personnage comique à se confronter — à investir ou subvertir, à détruire ou fuir, etc. — avec un objet ou un lieu, un être ou une situation : bref, à se confronter avec un espace. En un mot : *le temps mis dans et face à tel espace* (constitué par les lieux, les objets, les êtres, les situations, les actions et réactions).

Un trait majeur du burlesque au cinéma, c'est qu'il consomme de l'espace en un temps record : il s'agit bien d'un art du XXème siècle capitaliste, américain par excellence.

Ce qui n'empêche pas, bien sûr, que le rythme puisse être par ailleurs freiné pour mieux laisser rire le public entre les gags ; ou encore que tel gag repose précisément sur la lenteur, le *slowburn*, la combustion lente, par exemple sur une réaction différée, tardive, d'un personnage (voir notamment les bagarres ralenties entre Laurel et Hardy) ; sans parler des arrêts, des pauses ou des détours, en pleine action, bagarre ou poursuite, panique ou catastrophe (comme notamment chez Langdon), qui sont des refus d'un affrontement « adulte » de la réalité, des sorte de « pouce, on arrête » enfantins — ce qui nous renvoie au caractère infantile de l'homme burlesque...

Mais, quoi qu'il en soit de ces réserves, l'homme du cinéma burlesque est foncièrement un être urbanisé du XXème siècle, un homme pressé ou que l'on presse, débitant à haut régime des objets, des lieux, des corps, des situations, des actes, des gestes. Rien à voir donc avec un comique archaïque paysan à bonnes grosses farces lentes. Le cinéma, parce qu'il est art du XXème siècle, parce qu'il est art de l'instant fugace, commence donc par *impulser un rythme nouveau* au comique, et à l'homme comique. Ceci constitue le premier point cardinal, le premier développement d'ordre général que j'annonçais tout à l'heure.

Le second point cardinal constitue la thèse que je voudrais développer et illustrer aujourd'hui. À savoir : c'est le cinéma, bien plus qu'aucun autre art, qui pouvait, qui devait développer cette figure de l'homme moderne confronté plus que jamais à l'espace et au temps, et ce, de par la nature même du cinématographe. De par sa nature, à tous égards, sous quelque angle qu'on l'appréhende : art machinique, mécanique, à l'instar de cette nouvelle ère et de ce nouvel homme ; art réaliste, analogique, qui va donc permettre une confrontation sans pareille avec le monde réel, avec un milieu réel et ce qui l'habite ou le peuple ; art du mouvement, de la mobilité des choses et des êtres, sans parler de celle de la caméra elle-même ; art se déroulant à travers l'espace et au fil du temps, art par excellence de l'espace-temps.

Cette double approche liminaire, historique et ontologique, amène *ipso facto* à dégager la spécificité du genre burlesque et de l'homme burlesque au cinéma, en tant qu'ils sont intrinsèquement le fait de cette époque et de cet art.

En effet, l'humanité n'a pas attendu l'invention du cinématographe, tant s'en faut, pour donner à voir des corps et des situations burlesques, que ce soit dans la sphère du théâtre ou dans celle de la peinture. Bien entendu, il y a du burlesque dans la sphère théâtrale, depuis l'aube des temps sans doute. Que l'on pense, pour aller très vite, à la comédie satirique antique, aux bouffonneries et farces médiévales, au cirque, à la *Commedia dell'arte*, aux piterries ou monstruosité shakespeariennes, au music-hall, etc., jusqu'à Ubu, jusqu'au café-théâtre contemporain.

Bien entendu, il y a du burlesque dans la sphère picturale, depuis l'aube des temps sans doute. Que l'on pense, pour aller très vite, à l'iconographie bouffonne ou dionysiaque de l'antiquité gréco-romaine, aux gueules et monstres chez Bosch, à la caricature (dessin, gravure ou peinture satirique), etc., jusqu'à Dubout, jusqu'à la bande dessinée contemporaine. Mais il va y avoir deux différences essentielles entre ce burlesque théâtral ou pictural et le burlesque cinématographique, à mes yeux. Différences historiques et ontologiques, mais aussi bien esthétiques.

Première différence, concernant les corps et les situations. Il me semble que dans la sphère du théâtre comme dans celle de la peinture, le burlesque a été surtout dionysiaque, n'a été pour l'essentiel que dionysiaque. Face à l'ordre établi de la société, et donc face à un certain ordre du corps, de la corporéité, le théâtre ou la peinture ont développé à travers le burlesque des figures diony-

siaques de l'être et de son corps. Il y aurait là un burlesque de la fête, de la débauche, de la bacchanale, avec les états du corps que cela appelle. Il y aurait là de la bouffonnerie, de la farce, de la pitrerie, avec les états du corps que cela appelle.

Tandis que le cinéma, art du XXème siècle, donnerait bientôt à voir un autre burlesque — du moins, après Mack Sennett, ce grand comique de la débauche, du désordre, de la démesure, du délire. Un nouveau burlesque donc, qui n'est plus seulement dionysiaque et chaotique. Sans entrer tout de suite dans ce propos plus vaste, il me suffit pour l'instant de relever d'importantes différences avec la tradition théâtrale ou picturale, quant aux corps comme quant aux situations : le cinéma ne va plus tant donner à voir des corps de bouffons, ni des situations de farce ; au contraire, une fois passée une rapide première période encore caractérisée par l'outrance (disons, jusqu'à Mack Sennett), le meilleur du burlesque cinématographique se caractérisera par des hommes ordinaires, au corps quelconque, dans des situations ordinaires, quelconques (de Chaplin à Keaton, de Langdon à Lloyd, etc.). Première différence principale, qu'on illustre plus tard...

Seconde différence, concernant le décor, le monde alentour. Au cinéma, les personnages se confrontent avec le monde réel, êtres, choses, lieux. Cela n'a d'ailleurs pas échappé à Petr Kral, qui a bien vu que la force singulière du comique au cinéma tenait au vérisme ontologique du cinématographe : dans le septième art, écrit-il, il y a « confrontation de l'imagination intérieure (de l'artiste) et du monde extérieur », « confrontation du désir (de l'artiste) et de la réalité ». Ici, on se frotte au monde tel qu'il est réellement. Cela joue d'ailleurs aussi sur les gags eux-mêmes, ne serait-ce que parce que tout n'est pas possible.

Troisième différence, concernant l'espace et le temps. Si les sphères théâtrale et picturale ont développé des corps et des situations burlesques, elles n'ont pu développer ce qui fera l'art et l'homme burlesque proprement cinématographique(s), c'est-à-dire cette confrontation inouïe, encore jamais vue, à l'espace et au temps, à l'espace-temps.

Telle est ma thèse, l'axe de mon exposé. Que je vais tout d'abord, momentanément, contredire...

En effet, on peut dire pour commencer que le cinéma n'inventera à peu près rien en matière de corporéité burlesque, car tout était déjà là dans les sphères théâtrale et picturale : ce n'est pas le cinéma, bien évidemment, qui invente les corps bouffis ou les gueules enfarinées, non plus que les duos de corps opposés comme le petit gros et le grand maigre, non plus que les galipettes, les chutes, les équilibres instables, etc. Le cinéma reçoit, prend tout cela à la sphère picturale et théâtrale ; surtout à cette dernière, et très directement : les acteurs et réalisateurs de films burlesques viennent tout droit de la scène théâtrale, du music-hall, des spectacles forains.

On peut dire, par conséquent, que la seule invention du cinéma, au tout début, en matière de corps, sera le recours à quelques trucages, notamment le trucage dit « de substitution » : on arrête la prise, en modifie quelque chose, puis

on recommence à tourner ; ce qui permet, à la projection, des changements à vue fulgurants, des transformations instantanées : un corps peut apparaître ou disparaître d'une image à l'autre ; il peut se retrouver habillé ou déshabillé à l'image suivante. Le cinématographe permet donc, au tout début, de réaliser ces tours de magie, de prestidigitation — il s'agit bien de cela —, dont se servent beaucoup les premiers burlesques, à la suite de Méliès. Dans le même esprit, le burlesque aura recours à quelques autres effets de montage (par exemple, le personnage part à la renverse en tel lieu, puis achève aussitôt sa culbute dans tel autre lieu, au plan suivant), de même qu'au ralenti ou à l'accélééré. Autant d'artifices qui s'inscrivent certes du côté de tours de passe-passe irréalistes, du côté de la magie du cinéma. Cependant qu'il s'agit d'une part d'effets machiniques, mécaniques, et d'autre part d'effets de rythme, de tempo, relatifs à l'espace-temps (ceci étant lié à cela : parce qu'ils sont mécaniques, ils sont rythmiques).

Donc, le cinéma n'apporterait pas grand-chose de neuf quant au corps burlesque lui-même, sinon ces effets qui ajoutent encore à l'irréalisme. Direction dans laquelle le cinéma ne pourra cependant aller bien loin, puisqu'il a affaire à des corps réels, en chair et en os. Je veux dire que ce sera le dessin animé, cette part du cinéma qui relève par nature de la sphère picturale, qui permettra de donner à voir de nouveaux états burlesques du corps, avec Tex Avery tout particulièrement : c'est là, dans cette image dessinée, libérée du réalisme de l'image photographique et cinématographique, que les corps subiront toutes les déformations possibles et imaginables — ce que ne permettent bien sûr ni le théâtre ni le cinéma, qui convoquent de vrais corps. Passons là-dessus...

Pourtant, ce propos initial ne tient pas longtemps : le cinéma va modifier grandement la corporéité burlesque, de par son réalisme. Réalisme photographique : il va bientôt donner à voir des corps ordinaires, et non pas ou non plus bouffons, confrontés de plus à la réalité quotidienne, et non pas à une reconstitution artificielle. Réalisme cinématographique : ces corps et décors, les uns et les autres bien réels, qui se meuvent dans la durée, il va bientôt les confronter à l'espace et au temps, à l'espace-temps.

Cette différence fondamentale peut se mesurer aussi bien en termes de situations. Selon ma thèse, il y aurait un distinguo à établir entre des situations burlesques non proprement cinématographiques, déjà vues et revues dans la sphère picturale ou théâtrale d'une part, et des situations burlesques plus proprement cinématographiques, liées à cette confrontation sans pareille à l'espace et au temps. Vous voyez tout de suite le partage que cela recoupe. Par exemple, le pantalon qui tombe est bien connu au théâtre, bien avant le cinéma, j'imagine ; tandis que la course-poursuite effrénée sur des kilomètres sera plus spécifiquement cinématographique (même si on peut l'évoquer sur scène). Mais, en vérité, c'est toute situation, même les plus connues et reconnues, que le cinéma va permettre de revisiter. Ainsi le fameux pantalon qui tombe sur les pieds : où cela va-t-il se situer dans le cadre, dans le champ, en termes spatiaux ; quand cela va-t-il advenir dans le plan, dans la séquence, en termes temporels ? Ainsi encore la célèbre tarte à la crème : on imagine bien qu'elle intervenait déjà à la scène, avant d'envahir

les écrans ; mais, au cinéma, elle est intimement liée au cadrage, puisqu'elle peut venir du hors-champ, comme au découpage et au montage, puisqu'elle peut relier un champ et un contrechamp, par exemple.

Donc, une double proposition s'impose ici :

— Toute situation burlesque, aussi éculée soit-elle, est revisitée, ré-activée par le cinéma ; cependant qu'il y a des situations au comique plus proprement cinématographique, en ce qu'elles confrontent tout particulièrement le corps au « décor », au monde alentour, à l'espace et au temps. Par exemple, une situation burlesque par excellence cinématographique sera l'emplissement progressif du cadre jusqu'à saturation d'êtres et de choses (chez Sennett notamment), ou la cavalcade éperdue (chez Keaton notamment).

Ce qui m'amène à revenir sur les corps, dans les mêmes termes :

— Tout corps burlesque, aussi canonique soit-il, est revisité, ré-activé par le cinéma ; cependant qu'il y a des corps au comique plus proprement cinématographique, en ce qu'ils se confrontent tout particulièrement au « décor », au monde alentour, à l'espace et au temps. Par exemple, un corps burlesque par excellence cinématographique sera agile-rapide (Chaplin, Lloyd) ou pataud-lent (Langdon, Laurel et Hardy), et ainsi dominera l'espace-temps ou sera dominé par lui ; par exemple encore, un corps burlesque par excellence cinématographique travaillera l'automatisme (Keaton) ou le somnambulisme (Langdon).

Pour le dire autrement, et peut-être mieux, je l'espère : le cinéma n'explore plus tant le côté bouffon ou grotesque du corps et/ou de la situation, en quoi résidait traditionnellement le burlesque pictural ou théâtral ; le cinéma va explorer la confrontation au monde, à l'espace et au temps, en convoquant des corps et des situations qui ne relèvent plus guère ou plus du tout de la bouffonnerie, du grotesque. Au contraire, le cinéma burlesque sera d'autant plus noblement cinématographique qu'il se détachera des corps et des situations outrées (dont il joue encore un peu à ses tout débuts), qu'il mettra en scène des corps ordinaires dans des situations quotidiennes, des corps réalistes dans des situations réalistes. En effet, l'homme burlesque du cinéma n'est pas, ou pas tant que ça, un corps ridicule, extravagant, plongé dans des situations ridicules, extravagantes ; bien au contraire, l'ordinarité du corps et de la situation est un atout majeur, un atout maître du burlesque cinématographique — comme nous le savons tous d'expérience.

Eh oui, on y revient toujours, à cet incontournable réalisme ! C'est lui qui va faire la force du cinéma burlesque, et de l'homme cinématographique burlesque : ce réalisme des corps et des situations, ce réalisme du « décor », du monde alentour (êtres, objets, lieux), ce réalisme de la confrontation du corps au décor, de l'homme au monde, ce réalisme enfin de l'espace et du temps, affrontés par le ou les personnage(s).

J'en ai déjà beaucoup dit, mais en restant dans les généralités. Je vais donc m'attacher maintenant à défendre et à illustrer ma thèse, en m'appuyant sur des exemples pris chez des auteurs et acteurs canoniques mais bien différents.

que j'ai retenus parce qu'ils sont canoniques et parce qu'ils sont si différents : Chaplin et Keaton, puis Langdon.

Mais avant d'en arriver à chacun d'eux, je tiens à poser une problématique historico-esthétique générale. En effet, on peut dire que le burlesque générique ou primitif de Sennett donnait à voir le *chaos*. Mais il va être bientôt suivi par un burlesque moins exubérant ou excessif, plus mûr ou réfléchi, et d'ailleurs moins collectif, plus « auteuriste ». Cette évolution est très nette. Il ne faudrait pas en déduire abusivement que l'on passe d'un art dionysiaque à un art apollinien. Non : l'affaire est ailleurs, l'enjeu autre. C'est que, à mes yeux, chacun des auteurs de l'âge d'or burlesque va travailler à sa façon propre une dialectique du désordre et de l'ordre, du *chaos* et du *cosmos*. Dialectique personnelle, que je vais essayer d'énoncer pour chacun des auteurs envisagés...

Chaplin-Charlot est astucieux et agile. Il va donc, en gros, se sortir bien de la confrontation au monde alentour (êtres, objets, lieux), se sortir bien de sa confrontation à l'espace et au temps, à l'espace-temps. (Sinon, c'est intéressant à noter au passage, lorsqu'il sera confronté à la machine industrielle contemporaine, dans *les Temps modernes*, comme si elle, et elle seule, pouvait englober cet homme du XX^{ème} siècle confronté à la trépidation générale de l'espace et du temps.) C'est là-dessus que je veux mettre l'accent, vu ma thèse, et en dépit de multiples autres considérations possibles sur Chaplin. Je m'intéresse donc à sa maîtrise, par astuce intellectuelle et agilité physique, de l'espace et du temps.

Maîtrise d'autant plus frappante, ou flagrante, que l'acteur a un jeu d'une qualité exceptionnelle, et a naturellement toujours tendance à faire valoir son art du mime sans égal — parfois même un peu trop : c'est l'un des risques bien connus qu'encourt Chaplin.

Maîtrise de l'espace-temps qui tient encore et surtout à cette raison fondamentale : Charlot-le-miséreux est une figure de *l'immigré*. Or, l'immigré est celui qui doit à tout prix, pour sa survie, s'adapter à un espace-temps, l'adapter à lui, y faire son trou, y percer, s'y imposer. D'où son personnage, rusé et habile, sachant se tirer d'affaire, manipuler les êtres et objets, profiter des lieux et situations : son personnage incarne, au fond, une suradaptation victorieuse (même s'il reste un *lumpen*-prolétaire, un marginal). Retenons cette figure de l'immigré, positivement reprise par Chaplin, que nous opposerons bientôt à la figure du pionnier, négativement reprise par Keaton ; l'une et l'autre figures faisant écho, bien entendu, à la naissance de la nation américaine : décidément, l'homme burlesque du cinéma a des origines historiques et géographiques bien localisables, qui déterminent en profondeur l'esthétique des auteurs, des œuvres.

Notons que Charlot s'offre d'emblée comme un personnage ordinaire, un homme du peuple, une sorte de vagabond gentleman, qui n'a d'extravagant ou de clownesque que ses grandes chaussures — gage d'une instabilité et d'une stabilité particulières, au demeurant. Donc, un homme quelconque. Mais malin, astucieux, et habile, vif. Quelqu'un qui s'en tire bien, qui domine même volontiers le monde alentour, en termes spatiaux comme temporels. Spatialement, il est à l'aise, par sa souplesse, son jeu de jambes ; non sans que sa fameuse canne

prolonge sa capacité à dominer l'espace alentour, comme on l'a souvent remarqué. Et temporellement, il est le roi, le maître du rythme, du tempo, c'est un rapide, alerte. Charlot est bien plus funambule, acrobate, jongleur, que somnambule (n'en déplaise à Petr Kral, dont l'un des essais sur le genre s'intitule *les Burlesques, Parade des somnambules*). Oui : Charlot, comme Chaplin, domine l'espace et le temps. Proposition qu'on peut aussitôt vérifier par la négative : il signera un court métrage, *Charlot rentre tard* (*One a.m.*, 1916), en forme de cauchemar dans lequel, ivre, il n'arrive pas à monter se coucher, il patauge dans de l'ouate, ou « patine dans la semoule » comme on dit aujourd'hui ; cauchemar où, donc, il ne maîtrise plus l'espace et le temps. Mais c'est une exception, qui confirme la règle : généralement, Charlot-Chaplin domine, même si ce qui compte d'abord et enfin, c'est bien sûr la confrontation avec cet espace-temps, soit-elle ici plutôt victorieuse pour l'homme burlesque cinématographique.

Notons encore que, puisqu'il domine par son astuce et son agilité, Charlot n'a pas vraiment à fuir, à s'enfuir : s'il s'échappe un moment, c'est pour mieux re-maîtriser bientôt l'espace et le temps qu'il module à sa guise, dont il va faire comme une sorte de *sphère dont il est le centre et le maître*. Une sphère d'ailleurs très perceptible, dans les films, qui se déroulent en des lieux volontiers clos, en un espace le plus souvent limité, avec Charlot au centre de cet espace restreint, dépourvu de hors-champ, qu'il habite et domine. Le tout filmé en larges plans fixes, pour mieux s'imposer, mieux occuper le centre de cet espace maîtrisé — ce qu'il a d'ailleurs exprimé lui-même en ces termes : « *Je suis hors de l'ordinaire, je n'ai pas besoin de prises de vues extraordinaires.* »

Voilà, je peux maintenant tenter d'énoncer la dialectique chaplinesque du *chaos* et du *cosmos* : Chaplin tend à faire émerger du *chaos* un *cosmos* anthropocentrique, autocentré. Car même si Charlot s'en prend d'abord à un ordre établi qu'il met en l'air, désorganise, c'est pour mieux faire sortir du chaos ainsi engendré un nouvel ordre dont il est le cœur.

Cela est important, car ce sera la grande différence formelle — faisant écho à une grande différence de fond, de contenu, d'enjeu, on s'en doute — entre Chaplin et Keaton qui, lui, ne s'en sort que dans la fuite permanente, qu'en chevauchant tant bien que mal la flèche de l'espace-temps. Chaplin s'inscrit dans un espace-temps *circulaire*, qui a donc un centre spatial occupé par lui et un cycle temporel rythmé par lui ; tandis que Keaton s'inscrit dans un espace-temps *linéaire*, privé donc de centre et de cycle, et qui l'emporte. Cette différence est très sensible dans les œuvres : Charlot *occupe* le terrain, impose sa gestion *rondement* menée de l'espace et du temps, conçus en forme de cercle, de sphère ; Buster *fuit* à travers monts et vaux, subit une traversée *rectiligne* de l'espace et du temps, conçus en forme de droite, de flèche. Ou encore, pour le dire autrement, en une allégorie, le premier s'inscrit du côté des bobines qui tournent, le deuxième du côté de la pellicule qui défile.

Les exemples abondent, pour illustrer ce que je viens de dire de Chaplin-Charlot. Je pourrais montrer notamment *Charlot policeman* (*Easy Street*, 1917), où il domine bientôt une rue mal famée, trônant au centre de cet espace restreint

qu'il maîtrise (et, d'un petit geste, met en fuite un tas de malfrats qu'on aperçoit terrés dans les immeubles bordant cette rue) ; mais le film est très connu, et l'exemple serait trop facile. J'évite de même de montrer la scène du massage dans *Charlot fait une cure* (*The Cure*, 1917), déjà convoquée par Jean Douchet ici même pour d'autres raisons, où l'on voit très bien comment Charlot maîtrise les lieux et le rythme, ce qui lui permet de s'extraire sans mal d'entre les mains d'un redoutable masseur-catcheur-massacreur. Je propose en revanche trois autres exemples...

Tout d'abord le début de *Charlot musicien* (*The Vagabond*, 1916), où l'on voit comment il maîtrise le décor, unique et bien délimité par le cadre, d'un café, et comment il impose son rythme aux autres, les faisant tourner en rond à sa guise, tout cela attestant nettement d'une circularité spatio-temporelle. C'est clairement ici un comique de répétition, qui tourne lui-même en rond, avec en outre un travail du gag dans et sur le temps, puisqu'il y a attente du moment où les autres comprendraient le manège et attraperaient Charlot.

[Projection]

Voici maintenant un passage de *Charlot s'évade* (*The Adventurer*, 1917). Charlot s'est évadé de prison, a sauvé de la noyade une belle héritière et son riche papa, il se retrouve chez eux pour une soirée mondaine, mais la police débarque et menace l'évadé. À nouveau, dans le décor unique et restreint de cette maison, nous allons voir comment Charlot maîtrise l'espace et le temps, impose aux autres cette maîtrise. On voit bien, ici encore, qu'il ne fuit pas, comme le voudrait logiquement la situation, mais reste au contraire au centre, et domine. Deux fois au moins : au début, quand il règle la circulation d'une pièce à l'autre ; à la fin, quand il joue d'une porte coulissante.

[Projection]

Et voici enfin le début de *la Classe oisive* (*The Idle Class*, 1921), un peu différent et plus subtil, cinématographiquement parlant. D'une part, Chaplin joue comme souvent deux rôles, celui du pauvre et celui du riche en l'occasion, ce qui lui permet d'être deux fois au cœur de l'action. D'autre part, tout fonctionne ici sur les effets de cache, autre façon en l'occurrence de maîtriser l'espace et de se sortir de situations difficiles. (D'ailleurs, plus loin, le film fusionnera la dualité de personnages et l'effet de cache : le riche aura la tête coincée dans un casque, ce qui fera qu'on le prendra pour le pauvre.) On remarquera donc dans cet extrait que, vagabond sans papiers, Chaplin arrive caché dans un train, puis circule caché derrière une voiture ; tout comme, plus loin, riche alcoolique ayant omis de mettre un pantalon, il s'en tire en se dissimulant derrière une porte ou un journal.

[Projection]

J'en viens maintenant à Keaton. Là encore, j'ouvrirai le propos par le personnage, pour mieux le lier à l'auteur, à la mise en scène.

Buster (j'appelle ainsi le personnage, qu'on appelait autrefois Malec ou Frigo) n'est pas un bouffon ou un pitre, pas même un plaisantin ; c'est donc à peine un burlesque, puisque ce terme vient de l'italien *burla*, qui signifie *plaisanterie*. Il n'est pas non plus vraiment un Pierrot lunaire, rêveur, comme on peut en voir sur scène dans le mime ou le cirque, même s'il y a un peu de cela dans sa face de carême impassible : non, il est bien présent face aux situations, auxquelles il réagit promptement. Mais s'il n'est pas un lourdaud-pataud, lent et malhabile comme Langdon, il n'est pas non plus astucieux et agile comme Charlot. Au demeurant, à l'inverse de Chaplin, il ne se met pas au centre, ne place pas au centre des images la virtuosité de son jeu et de son personnage, qui se caractérise au contraire par la discrétion et la sobriété. Lesquelles participent d'ailleurs de la plus grande modernité de Keaton, et pas seulement du fait même qu'il y ait discrétion et sobriété : en effet, nous ne rions pas de son corps, de ses expressions et gestes, de son jeu ; nous ne rions pas de lui-même : nous rions très exactement de son rapport au monde, et de rien d'autre. Ce qui ne veut pas dire, dois-je ajouter ici, que le burlesque ou comique soit arrivé avec Keaton à sa pleine modernité. Il y aura en effet encore deux grandes évolutions en ce sens : d'une part l'effacement du personnage comique central, sa démocratisation, tout un chacun, le monde entier prêtant à rire (ce sera Tati, ou Moullet) ; d'autre part la crise identitaire du personnage comique, devenant symptôme incarné d'un impossible rapport harmonieux avec autrui et soi-même, d'un non-rapport à la société, plutôt qu'au monde (ce sera Jerry Lewis, ou Nanni Moretti)...

En vérité, Keaton est par excellence l'homme quelconque, ordinaire, sans qualités (mais pas au sens sociologique, ce qui sera le fait d'Harold Lloyd, campant un petit-bourgeois américain moyen, un « gendre idéal », comme on dit) ; homme qui se trouve confronté mécaniquement, logiquement, scientifiquement au monde (êtres, choses, lieux), en des rencontres plus expérimentales avec le réel que chez tout autre. Et, s'il s'en sort finalement plutôt bien, *in extremis*, c'est à travers une avalanche de catastrophes, un enchaînement parfait de ratages successifs — buster vient de *bust*, qui signifie rater, faire faillite, connaître un fiasco. Buster réussit une série implacable de ratages, ne s'en sort que dans et par cette suite de ratés, qui le sauve *in fine*.

Mais je suis déjà en train de parler de mise en scène, et plus seulement de personnage : l'art de Keaton, c'est cette *mécanique* du gag, quasi scientifique, fonctionnant sur l'expérimentation physique du réel et dans la concaténation logique des faits, causes et conséquences. Ici, il faut citer Keaton lui-même, qui déclarait (dans la *Revue du cinéma*, n° du 1er mars 1930) : « Tous les gags sont tirés des lois de l'espace et du temps... Une bonne scène comique comporte souvent plus de calculs mathématiques qu'un ouvrage de mécanique. » Tout y est : « lois de l'espace et du temps », « calculs mathématiques », « ouvrage de mécanique ». Il convient d'évoquer

de même un bel article d'André Martin, en 1958, dans les *Cahiers du cinéma*, intitulé « le Mécano de la pantomime ».

Et, tout comme il y a chez Keaton-metteur en scène cet enchaînement implacable, sans détour ou sans retour possible, Keaton-personnage se retrouve à chevaucher la flèche de l'espace-temps, à « surfer » sur la vague, sur le flot à *sens unique* de l'espace-temps, sans détour ni retour possible. En cela réside, je l'ai dit, la grande différence de fond et de forme avec Charlot qui, lui, se confronte à un espace-temps circulaire, sphérique comme cyclique, et centré, qui occupe le terrain, maîtrise et domine l'espace et le temps. Au contraire, Buster est emporté dans un espace-temps linéaire, rectiligne, sans détour ni retour. (Notons ici, au passage, que s'il y a un aller et un retour dans le *Mécano de la « General »*, le trajet reste toujours rectiligne, fidèle à la figure keatonienne de l'espace-temps.)

Plus globalement, tout le travail de Keaton consiste à ramener le réel (qui s'offre pourtant à nos yeux comme un chaos, un fouillis, un magma) à des formes épurées : des volumes, des droites et des courbes ; autrement dit, à faire qu'êtres et choses s'ordonnent et se rencontrent selon des trajectoires précises, exactes. Cette abstraction géométrique des formes ne retirant rien, tout au contraire, au concret de chaque être, objet ou lieu, bien entendu.

Keaton tend donc vers une *simplification géométrique* du monde, pour mieux dégager et mieux jouer de quelques lois concrètes fondamentales du réel. Une épure géométrique que l'on retrouve d'ailleurs dans la silhouette même du personnage (droit comme un i, avec le visage anguleux et un chapeau plat) comme dans sa gestuelle, bien sûr. La sobriété plastique des images allant donc avec celle du jeu, dépouillé de toute frénésie sennettienne ou chaplinesque, de tout spectaculaire ; cette double sobriété, formelle et gestuelle, contribuant à la modernité de Keaton. C'est un géomètre, un mécanicien, un physicien du comique, lequel procède chez lui de la tension entre cette netteté, cette précision, et la part d'aléa ou d'*impedimenta*, d'impromptu, de surgissement. Ou encore, de la tension entre cette mesure de la forme comme du jeu et la démesure du réel : l'immensité de tel lieu, la complexité de tel objet (par exemple une maison en « kit », à monter soi-même, dans *la Maison démontable*) ou sa taille (par exemple la petitesse du revolver dans *Ma Vache et moi*), la quantité de sujets à affronter (par exemple la foule des femmes dans *Fiancées en folie*), etc. Or il y a là quelque chose d'absolument majeur, puisque Keaton joue de la conjugaison ou confrontation entre *déterminisme* et *hasard*, entre *ordre* et *désordre*, entre *mesure* et *démesure* qui git au cœur de notre appréhension, de notre tentative de compréhension du réel !

Cela étant dit, je peux maintenant tenter d'énoncer la dialectique keatonienne du *chaos* et du *cosmos* : Keaton enregistre quelque chose comme la rencontre entre *chaos* et *cosmos*, il saisit et rend quelque chose comme l'émergence du cosmos et de ses lois régulières à partir du chaos, au sein même du désordre — phénomène qui ne cesse de faire mystère, bien entendu.

Mais laissons cela, pour revenir au sens unique, à la flèche rectiligne de l'espace-temps. Ainsi donc, la grande figure keatonienne sera celle de la *fuite* et *avant*, sans jamais revenir sur ses pas. Buster fuit droit devant lui, à travers

l'espace et au fil du temps. Or cette fuite sans limite spatiale et sans arrêt temporel s'impose comme une figure hautement cinématographique, vu la nature du cinématographe et le principe du cinéma. L'homme qui fuit sans bornes et sans relâche est un homme burlesque foncièrement cinématographique, puisque ni la peinture bien sûr, ni même le théâtre ne peut donner ainsi à voir ce mouvement-là, le tableau et la scène étant limités par leur cadre fixe, immobile. Tandis qu'avec le bien nommé cinéma, le cadre change, bouge — soit par le découpage en plans successifs, soit par les mouvements d'appareil —, et dès lors le personnage peut traverser le monde entier. Et qui plus est, puisque l'image est photographique, analogique, il peut traverser le monde réel, se confronter à des êtres, des objets et des lieux existant dans la réalité quotidienne.

Voici donc, avec Keaton par excellence, l'une des grandes figures de l'homme, liée à l'essence même du cinématographe (de l'outil) et cultivée par le cinéma (par l'art) : la fuite. Ce qui m'amène à deux brefs développements...

Premier développement. Autant Charlot campe positivement la figure de l'immigré, autant Buster renvoie, mais paradoxalement, sinon négativement, à la figure du pionnier. On peut voir en effet en lui une sorte de dernier pionnier, ou plutôt de premier anti-pionnier, renvoyant parodiquement à cette autre figure fondatrice de l'Amérique, remettant en cause, en jeu, cette figure. Car, là où, chez le pionnier, il y avait assaut du monde, Keaton développe une vaste confrontation au réel, une vaste expérimentation du réel, rencontrant ici les forces de la nature (l'eau, le vent), là l'outil, ici l'Autre, là les techniques nouvelles, etc. Car là où, chez le pionnier, il y avait conquête de l'espace, Keaton développe cette fuite éperdue, chevauchant en équilibre instable la flèche de l'espace-temps.

Second développement. En revanche, il y a un point commun entre Chaplin-Charlot et Keaton-Buster : chez l'un comme chez l'autre, il n'y a ni espace ni temps où se reposer. L'un ne cesse de ramener à lui l'espace-temps, l'autre ne cesse de courir à travers l'espace-temps. Dans un cas comme dans l'autre, il n'y a ni lieu ni moment où la fatigue gagnerait, où cela s'arrêterait — mises à part quelques pauses passagères, nécessaires à une meilleure relance de l'action. Ce qui, à nouveau, nous éloigne des somnambules, bien que ceux-ci bougent au lieu de reposer ; ce qui, à nouveau, nous renvoie à l'homme du XXème siècle, toujours sur la brèche. (Là-dessus, on peut penser à *Film* de Beckett, avec Keaton âgé, où il n'y a toujours pas de lieu ni de moment où se reposer, à l'abri du regard en l'occurrence ; cependant que l'œuvre donne à voir une autre forme de rencontre et de ratage avec le réel, non pas du côté de la fuite éperdue, mais du côté de la butée obsédante et de l'enfermement autistique.)

Voici donc l'art de Keaton : enchaînement mécanique, et fuite en avant. L'un et l'autre, qui sont liés, sont parfaitement cinématographiques, je l'ai dit. Et parfaitement modernes, dois-je ajouter. Moderne au sens historique : l'homme contemporain, de nos sociétés machiniques, est pris dans une mécanique implacable de l'espace et du temps, qui le contraint à courir sans répit ; l'homme contemporain est emporté sur la flèche de l'espace-temps comme sur un cheval emballé. Moderne au sens esthétique : l'homme est confronté sans relâche au flux

des choses, qui toujours lui échappent, qu'il ne cesse d'expérimenter encore et toujours, en un incessant et impossible apprentissage, éternellement recommencé, puisque la réalité est toujours à découvrir.

Me reste à illustrer cette fuite en avant chez Keaton. En signalant qu'elle connaît quelques rares et brèves exceptions, où Buster ne bouge pas, mais dans lesquelles, pour le coup, ce sont les choses qui bougent autour de lui (ainsi la façade de maison qui tombe sur lui, dont le corps immobile passe par un trou de fenêtre, pour une fois sauvé par son inertie) ou qui le font bouger (ainsi la bielle de locomotive sur laquelle il est tranquillement assis, mais qui tourne, ce qui le fait monter et descendre). En précisant que cette fuite en avant est souvent le résultat d'une course-poursuite, comme nous allons le voir dans les exemples proposés.

Voici un premier extrait, situé à la fin de *Sherlock Junior* (idem, 1924), où l'on voit la figure de la fuite en avant, au fil d'une fameuse course-poursuite, et où l'on peut admirer la perfection toute mécanique avec laquelle celle-ci est réglée (notamment lorsque Buster arrive sur un pont coupé, qu'il franchit en passant sur les toits de camions qui circulent en dessous).

[Projection]

Voici un second extrait, lui aussi canonique, à la fin de *Fiancées en folie* (*Seven Chances*, 1925), toujours pour illustrer la fuite, avec cette fois-ci une attention particulière au tempo, au rythme qui lui est donné, avec des paliers avant les relances ; pour illustrer aussi la confrontation avec une réalité démesurée, de par la quantité des femmes présentes ; et en ajoutant par ailleurs que la séquence tourne à la fuite générale des hommes devant la prise du pouvoir par les femmes, ce qui en fait un cas particulier, et particulièrement intéressant, dans l'œuvre keatonien. Extrait que nous avons hélas dû couper avant que des pierres, roulant en avalanche sur Buster, ne se substituent à ce troupeau de furies.

[Projection]

Voici un troisième extrait, avec un gag célèbre, au début du *Mécano de la « General »* (*The General*, 1926), où l'on retrouve le trajet droit devant soi au fil d'une poursuite (bien que Buster y soit momentanément le poursuivant), et où l'on peut apprécier son travail de géométrisation du monde, suivant des trajectoires exactes : ici, le boulet qui vise sa propre locomotive, droit devant le canon, va bientôt s'abattre sur la locomotive poursuivie, grâce à une soudaine courbure de la voie ferrée.

[Projection]

Ainsi donc, tout oppose Chaplin et Keaton. D'autant que la maîtrise opérée par le premier s'accompagne volontiers de la réussite auprès de la

femme ; tandis que la fuite effectuée par le second succède souvent à l'échec auprès de la femme (motif très important, mais que je ne peux développer ici). Tout ceci faisant que la figure chaplinesque apparaît pré-classicisante, puisque l'homme y maîtrise le monde et l'existence ; alors que la figure keatonienne apparaît pré-modernisante, puisque l'homme n'y maîtrise pas le monde et l'existence (Keaton termine certes conventionnellement ses films par des *happy end*, mais sans jamais montrer une maîtrise ou réussite acquise.) On ne s'étonne donc pas que Chaplin évoluera vers un certain classicisme, déjà inscrit en filigrane dans ses réalisations burlesques ; tandis que Keaton restera très pré-moderne.

Un mot, pour finir, sur Harry Langdon. Car ce lourdaud-pataud, un peu somnambule, comme une sorte de pré-Droopy, me semble intéressant à situer par rapport à Chaplin d'une part et à Keaton d'autre part. Il n'a pas l'astuce et l'agilité de Charlot ; il n'occupe pas le terrain, ne domine pas l'espace-temps comme Chaplin. Mais il n'a pas non plus les réflexes précis de Buster ; il ne chevauche pas la flèche de l'espace-temps comme Keaton. On a pu écrire (Petr Kral encore, dans *les Burlesques, Parade des somnambules*) qu'il évoluait dans un environnement comme pris de « fonte », saisi d'une « irréparable dégénérescence », dans un univers mou, flou, proche du rêve cotonneux, du cauchemar ouaté. Soit, mais je crois qu'on exprimerait mieux sa vision en disant que l'univers s'écoule autour de lui, qui est là, qui est un pur « être-là », comme une sorte de poids mort, de « sac à patates », avec le flux de l'espace-temps qui coule tout autour de lui ; espace et temps qu'il ne s'approprie pas comme Charlie Chaplin, en le courbant à sa guise, mais dans et sur lequel il ne « surfe » pas non plus, comme Buster Keaton, en embarquant sur sa vague. Harry Langdon, lui, s'offre comme un bouchon au milieu du flot de l'espace-temps. Les événements se multiplient autour de lui sans qu'il ne le réalise vraiment, parfois sans même qu'il les voie : il passe au travers, par inertie.

Je peux donc essayer de formuler la dialectique langdonienne du chaos et du cosmos : avec Langdon, nous sommes à la limite, floue, entre chaos et cosmos, puisque ce dernier est perçu et rendu comme une sorte de « *panta rei* » (« tout s'écoule ») héraclitéen, comme un flux insaisissable de choses et d'êtres.

En exagérant, on pourrait dire que Langdon n'est pas confronté au monde. Ou plutôt, il ne vit pas cette confrontation qui pourtant a lieu. Ou, pour mieux dire, elle affecte son corps, pris malgré lui, à son corps défendant, comme le dit si bien l'expression, dans la tornade, dans l'adversité du monde (êtres, choses, lieux, situations), mais elle n'affecte pas sa conscience, comme subliminale, comme une sorte de pré- ou d'infra-conscience, à l'abri du réel, de ses incidents et accidents, de ses aspérités et résistances. Or ceci, à nouveau, est parfaitement cinématographique d'une part, et pleinement moderne de l'autre.

Parfaitement cinématographique. Car Langdon est vraiment le somnambule de la bande. Alors que Chaplin est un acrobate ou jongleur. Alors que Keaton est un automate ou mécanicien. (Même s'il n'y a parfois pas loin de l'automate au somnambule, il convient cependant de les distinguer.) Et bien sûr,

la figure du somnambule est hautement, foncièrement, fondamentalement cinématographique, qui renvoie à la nature et au pouvoir hypnotique du cinéma, qui renvoie au statut même du spectateur (lequel parcourt le film comme un somnambule, explore le monde *via* le film comme un somnambule).

Pleinement moderne. Car Langdon donne ainsi à voir un état de contact subliminal, pré- ou infra-conscient avec le réel, de contact intuitif avec une réalité qui demeure comme à la porte de la conscience ; rapport au monde qui constitue comme on sait (ou devrait savoir !) l'une des pierres angulaires de la modernité artistique en général et cinématographique en particulier.

Je n'illustrerai ceci que par un seul exemple, pris dans *Plein les bottes* (*Tramp, Tramp, Tramp*, 1926, réalisé par Capra), où l'on voit que le personnage ne perçoit pas bien ou pas du tout ce qui advient autour de lui, poursuit sa marche comme somnambulique au milieu du cours des événements qui lui échappe, dont il n'a guère conscience, et ceci par trois fois dans cette séquence : au début, il ne voit pas à temps les marathoniens bifurquer, derrière lui ; au milieu, il ne réalise pas tout de suite la présence du précipice sous lui ; à la fin, il ne voit pas du tout la palissade faire obstacle aux autres coureurs, dans son dos.

[Projection]

Voilà. Je n'ai fait qu'évoquer trois auteurs-acteurs : l'acrobate Chaplin, l'automate Keaton, et le somnambule Langdon. Trois figures de l'homme burlesque, trois rapports entre l'homme et le monde, trois types de confrontations au réel, trois dialectiques du chaos et du cosmos, et trois esthétiques donc. Bien entendu, le cinéma burlesque ne se réduit pas à ces grands noms-là. Bien entendu, on pourrait trouver d'autres figures possibles de l'homme et de l'art burlesque(s) chez d'autres auteurs, de Linder à Sennett, de Fields à Laurel et Hardy, ou encore, dans le comique parlant ou sonore, plus ou moins burlesque, des Marx Brothers à Jerry Lewis et à Woody Allen, de Tati à Moullet et à Moretti... Mais enfin, mon propos de ce soir restera comme un préambule, je l'espère. Ce que disant, j'ai bien conscience de finir, comme il se doit, par une tarte à la crème !