

Sommaire

Introduction.....	1
A. Le genre burlesque : origines et caractéristiques.....	2
a. Les origines d'un « art populaire et sauvage ».....	2
b. Le gag et le corps.....	4
c. Une vision du monde.....	4
B. L'apogée du burlesque au temps du muet : Charlie Chaplin et Buster Keaton	5
a. Charlie Chaplin.....	5
b. Buster Keaton.....	9
C. De Buster Keaton à Jacques Tati : filiations et transformations	12
a. Monsieur Hulot, un personnage burlesque et discret	12
b. L'utilisation du son chez Jacques Tati.....	13
Bibliographie sélective	14

Introduction

Genre cinématographique où la parole est superflue, le genre burlesque naît et se développe au temps du cinéma muet. Dans ce genre populaire, le comique et le langage passent essentiellement par la gestuelle des acteurs. Les scènes s'enchaînent à une cadence infernale, l'utilisation des gags contribuant à relancer sans cesse le rythme des films : courses poursuites effrénées, objets détournés et corps en butte aux décors sont les traits marquants de ce genre gouverné par la logique de l'absurde. De film en film, un personnage singulier et immédiatement reconnaissable perturbe l'ordre d'un monde auquel il ne parvient pas à s'adapter. À une époque où le cinéma n'avait pas encore accédé à la parole et aux distinctions que celle-ci implique (nationalité, milieu social...), le personnage s'exprime avant tout par son corps en mouvement. La venue du parlant transformera de façon irréversible le burlesque qui saura néanmoins se frayer un chemin dans le cinéma sonore : Charlie Chaplin (malgré ses réticences) ou Jacques Tati notamment se poseront la question de l'intégration du son à l'image.



A. Le genre burlesque : origines et caractéristiques

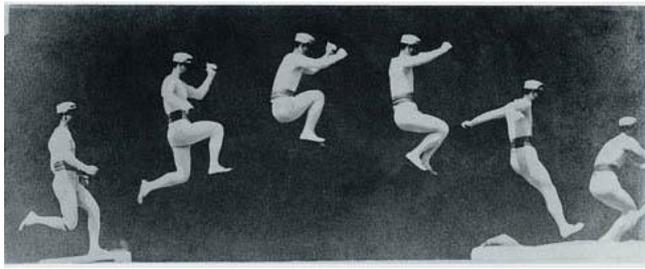
a. Les origines d'un « art populaire et sauvage¹ »

En tant que sous-genre de la comédie, le burlesque fait rire. Le terme anglais « **slapstick** » associé au genre permet d'en préciser la définition. Hérité de la *commedia dell'arte*, le terme signifie littéralement « coup de bâton ». Il s'oppose ainsi à la « joke » (plaisanterie verbale) et renvoie à des gags visuels reposant sur la gestuelle, des performances physiques, une certaine violence, des poursuites ainsi qu'à des situations absurdes et outrancières. Telle est la définition courante de ce cinéma : le burlesque est d'abord un **genre qui fait rire**.

Pour comprendre le cinéma burlesque, il faut tout d'abord s'attarder sur ses origines. Il est le **fruit d'une époque** : un tournant de siècle qui assiste à la naissance de « l'homme mécanisé dont les gestes sont sécables, recomposables et reproductibles à souhait »². À la fin du XIX^{ème} siècle, la photographie, puis le cinéma, changent la manière de considérer le corps humain et le mouvement. En 1882, la chronophotographie, mise au point par Etienne-Jules Marey, révèle notamment les phases intermédiaires d'un geste, exposant ainsi la mécanique du mouvement.

¹ Petr Král, *Le mythe et le rituel dans le burlesque de cinéma : Humour et cinéma*, Édition Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, Paris, 1995, p 22.

² Jean-Philippe Tessé, *Le Burlesque*, Cahiers du cinéma : SCÉRÉN-CNDP, Paris, 2007, p 8.



Etude sur la décomposition du mouvement, une des bases du cinéma burlesque (Etienne Jules Marey, vers 1880)

Mais le terreau du burlesque n'est pas seulement artistique et technique : il est également social. En effet, cette époque est aussi marquée par des bouleversements au sein des sociétés dites développées. On assiste à la rationalisation de la production industrielle, à l'émergence d'une classe moyenne, au développement des grandes villes, à l'affirmation du modèle capitaliste et à l'innovation dans les transports, autant de thèmes qui nourriront les films burlesques, d'Harold Lloyd suspendu à l'horloge d'un gratte-ciel (*Monte là-dessus*, 1923) à Charlie Chaplin piégé dans les rouages d'une machine (*Les Temps modernes*, 1936).

Le cinéma burlesque intègre cette nouvelle approche de l'homme et du mouvement sans rompre avec divers héritages. « Art populaire et sauvage », le cinéma burlesque descend des **arts populaires : du cirque, du vaudeville, et surtout, de la pantomime**. Mêlant sketches et numéros d'acrobaties, la pantomime est un art qui se développe dans l'Angleterre du XIX^{ème} siècle. C'est dans ce type de spectacle que les deux grands maîtres du cinéma burlesque, Charlie Chaplin et Buster Keaton, font leurs débuts. Le poète Charles Baudelaire³ définit la pantomime comme « le comique absolu, l'épuration de la comédie, l'élément comique pur, dégagé et concentré ». Autrement dit, la pantomime, puis le cinéma burlesque, sont des arts débarrassés du relais de la parole et qui communiquent de manière immédiate par les gestes et le rythme.

La première star internationale du cinéma burlesque est française. Il s'agit de **Max Linder** dont la carrière s'étend de 1905 à 1925. Surnommé « Professeur » par Charlie Chaplin qui a été très influencé par son jeu, Max Linder incarne le dandy à la française avec sa moustache élégante et son sourire charmant. Mais le déclenchement de la Première guerre mondiale en Europe déplace le centre de gravité du cinéma burlesque de Paris à Hollywood. Les nouveaux grands noms du burlesque sont alors **Mack Sennett, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Mabel Normand, Harold Lloyd et le couple Laurel et Hardy**.

³ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » in *Curiosités esthétiques*, édition établie par Henri Lemaître, Paris, 1962, pp 257-260.

b. Le gag et le corps

Le premier gag de l'histoire du cinéma coïncide avec les débuts du cinéma, en 1895 : il s'agit de *L'Arroseur arrosé* des Frères Lumière. Dès lors, le gag visuel devient **une des formes d'expression favorites du cinéma muet**.

Dans son ouvrage *Le Burlesque*, Jean-Philippe Tessé⁴ définit le gag comme une anomalie : « il est désordre, une opposition à l'ordre ». Le moteur du gag burlesque repose sur deux éléments: **l'excès et la persévérance**. Excès : « le burlesque, c'est ce qui fonctionne trop bien ou trop mal, un excès de maladresse ou de virtuosité » (pensons à Peter Sellers, dans *The Party* (1968), qui manque son coup de fourchette et fait s'envoler de son assiette une volaille qui atterrit sur la coiffe d'une invitée). Persévérance : « le burlesque, c'est ce qui continue par une force de persévérance têtue » (pensons à Charlot emporté par les convulsions de son corps, à Keaton emporté par ses chutes et à Lloyd emporté par le mouvement des foules).

Le gag burlesque prend des formes diverses et variées. Il peut s'appuyer sur des objets détournés, un personnage (ses grimaces, ses postures, ses gesticulations, sa souffrance...), des catastrophes, des courses-poursuites ou encore sur une situation invraisemblable. Il peut combiner plusieurs logiques : c'est le cas du **slow burn**, une forme de gag qui consiste en l'accumulation de catastrophes, à l'échelle d'une séquence, jusqu'à l'explosion finale. Très utilisé par Laurel et Hardy, on le retrouve dans *The Party* (1968) de Blake Edwards mais aussi dans *Le Tombeur de ces dames* (1961) de Jerry Lewis lorsque l'on assiste à la destruction progressive par Herbert du chapeau du gangster.

Enfin, le burlesque est aussi **un art du corps**. Comme dans la pantomime, la qualité du cinéma burlesque dépend du corps des acteurs, de leur présence, de leur physionomie et du rythme de leur jeu. Un corps burlesque est un corps expressif: le personnage est son corps. Ce pouvoir expressif repose sur l'apparence physique (pensons au couple mal assorti de Laurel et Hardy ou au visage pâle de Buster Keaton) ou sur des attitudes (chutes, maladresses, gestes excessifs...). Toujours dans le prolongement de la pantomime, le corps burlesque peut être déformé et violenté comme dans *La Maison démontable* (1920) où Buster Keaton est violemment éjecté de la maison en rotation. Face à cette violence, le corps peut nous sembler ridicule mais aussi touchant par sa résistance et sa malléabilité.

c. Une vision du monde

Les films burlesques créent un **univers dominé par l'absurde et le non-sens**. Ils jouent avec les limites du réel : ainsi, dans *Les Temps modernes* (1936), Charlot tombe dans sa machine mais en ressort indemne. Les rapports avec les objets obéissent à un ordre décalé. Dans le monde réel, les objets ont une fonction utilitaire. Dans le monde de Charlot, les objets perdent leur finalité. Ainsi, capable de transformer le monde à sa guise quand la réalité le

⁴ Jean-Philippe Tessé, *op.cit.*, pp. 55-56.

freine, le héros burlesque peut transformer une vieille thière en biberon (*The Kid*, 1921), utiliser un fromage malodorant comme une arme contre l'ennemi allemand (*Charlot soldat*, 1918) ou manger une chaussure (*La Ruée vers l'or*, 1925). Dans le monde de Buster Keaton, les objets s'assimilent au personnage et deviennent le prolongement de son corps, formant ainsi un être entier : dans *Les Lois de l'hospitalité* (1923) et *Le Mécano de la General* (1926), les bicyclettes et les locomotives font corps avec le personnage.

Le cinéma burlesque est plus qu'une succession de gags et de courses-poursuites. Il faut élargir sa définition courante (le burlesque comme genre qui nous fait rire) pour saisir toute la variété du genre qui, rappelons-le, continue d'exister et d'évoluer au-delà du cinéma muet. Le burlesque est aussi un affaire sérieuse : c'est **une vision du monde**, une approche de l'homme face à ses faiblesses et à son environnement.

« Il n'y a pas de film comique qui ne soit contestataire, on ne peut pas faire un film comique charmant. »

(Jacques Tati⁵)

En s'opposant à l'ordre du monde, le burlesque est un véritable comique de ravages qui attaque les conventions sociales et l'ordre général du monde à coups de tartes à la crème. C'est ainsi que, dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953), la gentillesse et la maladresse du héros l'excluent du monde efficace et ritualisé des vacanciers, révélant en creux la bêtise des estivants et du mythe de la joie des vacances. Comme dit le critique André Bazin, Monsieur Hulot prouve bien que « l'imprévu peut toujours survenir et troubler l'ordre des imbéciles⁶ ». Tantôt clochards, vagabonds, prolétaires, bourgeois involontaires, évadés de prison, immigrants, les héros du burlesque ne sont pas adaptés à la société dans laquelle ils vivent et leur rapport au monde est toujours problématique.

Porteur d'une vision du monde et d'une mécanique du rire issue de la comédie mais obéissant à des logiques bien spécifiques, le cinéma burlesque englobe une grande variété de films et d'époques. Mais c'est bien dans les années 1920 qu'il connaît son apogée à travers deux figures légendaires du cinéma : Charlie Chaplin et Buster Keaton.

B. L'apogée du burlesque au temps du muet : Charlie Chaplin et Buster Keaton

a. Charlie Chaplin

Le cinéma burlesque est souvent identifié à Charlot, personnage légendaire qui a su traverser tous les lieux et toutes les époques. Derrière cette silhouette universelle, on trouve

⁵ Jacques Tati, « Entretiens avec Jacques Tati », *Cahiers du cinéma* n°303, septembre 1979.

⁶ André Bazin, « M. Hulot et le temps », *Bazin*, Ramsay, Paris, 1985, p 47.

un artiste qui a marqué le cinéma par son œuvre, son personnage mais aussi son humanisme : Charlie Chaplin.

Du music-hall anglais au grand écran

Charles Spencer Chaplin naît le 16 avril 1889 à Londres. Ses parents sont artistes de music-hall et son enfance est marquée par la misère et la maladie de sa mère, deux éléments qui hanteront une grande partie de son œuvre. Il commence le music-hall à cinq ans lorsqu'un soir il est forcé de remplacer sa mère victime d'une extinction de voix en plein spectacle. Pour faire taire les quolibets du public londonien, le petit Charles monte sur scène, imite la voix de sa mère qui se brise et est alors surpris d'entendre les rires et les acclamations de l'auditoire : « *ce soir-là marqua ma première apparition sur scène et la dernière de ma mère*⁷ ».

Sur scène, l'artiste se lance dans l'art de la pantomime. De 1907 à 1913, il joue dans la troupe anglaise de Fred Karno dont les spectacles de music-hall respectent toutes les traditions de cet art populaire : « *Acrobaties et clowneries, rire tragique et secourable, mélancolie, sketches, danses et jongleries sobrement mêlés traduisaient le comique anglais sans rival. (...) On exécutait chaque tour avec cette impassibilité qui ne manque jamais de provoquer le rire. Chaque coup portait aussi sûrement qu'un poing de grand boxeur. Chaque stratagème atteignait l'auditoire comme un coup de canon.* »⁸. Dans la suite logique de la pantomime, Charlie Chaplin débute au cinéma dans le genre du *slapstick*. En 1914, il est en effet repéré par Mack Sennett, fondateur de la jeune société de production « Keystone Film Company » qui impose le *slapstick* comme un genre à part entière. C'est à cette époque qu'il crée son personnage, Charlot (« Charlie » en anglais) qui apparaît pour la première fois dans *Charlot et le parapluie* (février 1914). Personnage neuf et original, Charlot plait immédiatement au public : Charlie Chaplin devient le maître du burlesque et élève le genre au rang d'un langage universel qui fascine le monde entier.

Il tourne et joue ensuite pour plusieurs maisons de productions (Essanay, Mutual, First National) avant de créer en 1919 la société « United Artists » avec, entre autres, Mary Pickford, Douglas Fairbanks et David Griffith. C'est pour cette société qu'il tourne ses plus grands succès : *L'Opinion publique* (1923), *La Ruée vers l'or* (1925), *Le Cirque* (1928), *Les Lumières de la ville* (1931), *Les Temps modernes* (1936), *Le Dictateur* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947) et *Les Feux de la rampe* (1952). Maître de la pantomime, il résiste pendant douze ans au cinéma parlant apparu en 1927 : *Le Dictateur*, réalisé en 1939, est son premier film réellement parlant et dialogué.

⁷ Charlie Chaplin, *Histoire de ma vie*, Laffont, Paris, 1964, p 125.

⁸ Charlie Chaplin, *Cinea*, 15 juillet 1929.

Après une décennie difficile, dans les années 1940, il quitte les Etats-Unis en 1953 pour n’y jamais revenir. En Europe, il fonde une nouvelle maison de production, l’Attica Film Corp pour laquelle il tourne ses deux derniers films : *Un roi à New York* (1957) et *La Comtesse de Hong Kong* (1967). Il meurt en Suisse, le 25 décembre 1977.

Charlot : évolutions du personnage

Comme tous les personnages burlesques, Charlot est un archétype immédiatement reconnaissable.

On le reconnaît d’abord par son physique : chapeau, moustache, pantalon informe et canne noire. Charlot emprunte son costume à plusieurs comiques, de Little Tich (un comique anglais de la troupe Dan Lenno habillé comme un vagabond avec un haut-de-forme) à Max Linder (l’aristocrate séducteur « à la française »). Ce costume a un sens : sa moustache indique sa vanité, ses pantalons informes sont la caricature de sa maladresse et la canne (accessoire de dandy qui contraste avec ses habits de vagabond) est ironique.

Charlot est aussi connu pour sa gestuelle si singulière et la nervosité de son corps jamais en repos (mouvement incessant des mains et des pieds, défilé rapide des mimiques...). « Être de l’instant⁹ », Charlot se caractérise par sa spontanéité, son élan vital et sa « fièvre d’exister¹⁰ ». Il se réinvente à chaque nouveau geste et « peut dire toutes les finesses de l’âme par le simple mouvement¹¹ ». Le monde qui l’entoure est souvent transformé par la force de son imagination. C’est le cas lorsque Charlot détourne les objets de leur usage habituel et les coupe de leur finalité : dans cet univers burlesque, les barreaux d’un lit deviennent des barreaux de prison (*Charlot s’évade*, 1917) et les bouteilles se transforment en jumelles (*Charlot fait du cinéma*, 1916).

L’image que l’on retient souvent de Charlot est celle de l’opprimé au grand cœur. En réalité, il n’a pas toujours été le même et il a beaucoup évolué au cours des années. Ainsi, dans ses premiers courts-métrages, Charlot est « un marginal insoumis et libertaire, agressif et violent, obsédé par la satisfaction immédiate de ses désirs »¹². On rencontre ce Charlot provocateur dans *Hot-Dogs* (1914) lorsqu’il saute sur le ventre d’un policier qu’il a mis à terre avant de frapper Mabel Normand et de lui voler son étal ambulante. Il est paresseux, luxurieux, gourmand, envieux, orgueilleux, avare et coléreux. Il n’aime même pas les enfants : dans *Le Maillet de Charlot* (juin 1914), il met à terre un enfant qui donne la main à une jeune femme dont il a décidé d’entreprendre la conquête. Ce jeune Charlot est encore influencé par l’art de la pantomime et son corps, énergique et acrobatique, joue surtout à faire la guerre : l’art du Chaplin des années 1910 relève alors du burlesque pur.

⁹ Jean-Philippe Tessé, *op.cit.*, p 15.

¹⁰ Petr Král, *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Stock « Cinéma », Paris, 1986.

¹¹ Ricciotto Cannudo, « La Leçon du cinéma », in *L’Information* n°286, 1919.

¹² Jean-Philippe Tessé, *op.cit.*, p 13.

Dans les années 1920, Charlot tend à devenir l'opprimé au grand cœur que l'on connaît. Pour le critique André Bazin, Charlot devient bon dans *La Ruée vers l'or* (1925): « ses mésaventures ne tombent jamais sous le coup d'une condamnation morale : toutes, au contraire, en font une victime et suscitent parfois plus que de la sympathie : la pitié. (...) *La Ruée vers l'or* sollicite le plus clairement notre révolte contre le sort de Charlot¹³. ». Ce nouveau Charlot noue alors des relations avec des corps aussi maladroits et malingres que lui. Ces corps ne se font plus la guerre, ils luttent ensemble contre l'adversité et le comique chaplinien devient moins cru. Le couple que Charlie Chaplin forme avec Paulette Goddard (à la vie comme à l'écran) illustre bien cette tendre union contre l'adversité (*Les Temps modernes, Le Dictateur*). Le comportement de Charlot face au danger change aussi : au lieu d'esquiver ou de rendre les coups, Charlot devient passif, innocent, aveugle ou paniqué (lorsqu'il fait face à l'ours dans *La Ruée vers l'or* ou encore aux singes et au lion dans *Le Cirque*). D'où l'abondance de gags de substitution et de confusion dans ses films des années 1920- le chapeau recouvert de crème par erreur dans *Le Pèlerin* (1922) ou la tête d'un chauve que Charlot confond avec un gâteau dans *Les Lumières de la ville* (1931).

Un burlesque humaniste, héroïque et politique

Le drôle de monde chaplinien est aussi porteur de valeurs humanistes et universelles. Des *Temps modernes* au *Dictateur*, le cinéma de Chaplin dénonce les méfaits du capitalisme, les intolérances et les dictatures. La force de Charlie Chaplin repose sur son refus d'être pris en otage par l'adversité : « pour lui, l'individu doit prendre en charge les victimes du travail, de la dictature et de la bêtise. (...). L'art comique de Chaplin réside dans l'aptitude à ne pas être n'importe qui, à devenir un individu « singulier », un sauveur¹⁴ ». Volontaire et inventif, Charlot croit que l'on peut changer le monde. Cette attitude le distingue de Buster Keaton et Jacques Tati, des individus parmi d'autres qui ne sont pas conscients d'être des victimes et ne font jamais le bien par devoir. Dans *Le Mécano de la General* (1926), Buster Keaton ne poursuit pas les soldats nordistes qui lui ont volé sa locomotive par volonté de combattre mais tout simplement parce qu'il n'accepte pas qu'on lui prenne son bien et sa fiancée. Quant à Tati dans *Mon Oncle* (1958), il devient l'ami de son neveu Arpel non pas pour le préserver de la bêtise de ses parents et de la modernité urbaine mais parce qu'il veut s'amuser avec lui comme un grand enfant.

De son côté, Charlot fait toujours preuve de volonté et adopte un comportement héroïque lorsqu'il rencontre une victime (cela apparaît clairement dans *Le Gosse* (1921) et *Les Feux de la rampe* (1952) quand Charlot rencontre la victime typique incarnée par l'enfant ou la jeune femme). Au contact de cette victime, Charlot éprouve qu'il est lui aussi une victime. Mais il ne reste pas passif face à l'adversité : au contraire, il devient une « victime active »¹⁵ capable

¹³ André Bazin et Éric Rohmer, *Charlie Chaplin*, Ramsay, 1985, pp 53-54.

¹⁴ Olivier Mongin, *Éclats de rire, variations sur le corps comique*, Seuil, Paris, 2002, p 48.

¹⁵ Olivier Mongin, *op.cit.* p 48.

de réagir. Les gags servent à accentuer ce statut de victime et Charlot est d'autant plus drôle lorsqu'il contrôle mal une situation. Le gag peut le sauver momentanément mais il ne le protège pas définitivement. Il peut même parfois empirer la situation en déclenchant d'autres gags qui se retourneront contre Charlot.

"Il n'y a pas de mystères pour faire rire le public. Tout mon secret est d'avoir gardé les yeux ouverts et l'esprit en éveil sur tous les incidents capables d'être utilisés dans mes films. J'ai étudié l'homme, parce que, sans le connaître, je n'aurais rien pu faire dans mon métier."

Charlie Chaplin¹⁶

Les films de Chaplin consistent aussi à attaquer les puissants à coups de tarte à la crème, c'est-à-dire, par le rire. Alors que Buster Keaton et Jacques Tati se moquent du premier venu, Chaplin utilise l'arme du rire contre des gens de pouvoir qui ont une place qu'ils ne méritent pas (le directeur dans *Le Cirque*, le patron dans *Les Temps modernes* et Hynkel dans *Le Dictateur*). En cela, on peut dire que le comique de Chaplin est perturbateur, politique et souvent très audacieux.

b. Buster Keaton

Dans l'ombre du rayonnant Charlie Chaplin, Buster Keaton a su s'imposer comme une grande star du cinéma burlesque des années 1920. Mais contrairement à Charlie Chaplin, il ne parvient pas à adapter son art au cinéma parlant qui remet en cause son jeu essentiellement visuel et physique.

Le parcours mouvementé de « l'homme qui ne sourit jamais »

Joseph Francis Keaton naît en 1896 dans le Kansas. Comme Charlie Chaplin, il monte dès l'âge de cinq ans sur la scène des music-halls avec ses parents. Ses acrobaties lui valent le surnom de « Buster » (« casse-cou » en anglais).

En 1917, il se rend à New-York pour se lancer dans le cinéma aux côtés des acteurs comiques Roscoe 'Fatty' Arbuckle et Al Saint-John (dit Picratt). Influencés par les deux acteurs, Buster Keaton développe sa gestuelle, ses acrobaties et surtout un art de la chute singulier. Bientôt, il se dégage du rôle de partenaire de second plan pour devenir un personnage original déjà reconnaissable par son visage inexpressif et blême. En 1922, la France le découvre sous les pseudonymes de Malec et de Frigo. Il tourne alors avec les plus grands studios (Paramount, MGM, Warner et United Artists) et devient une grande référence du cinéma burlesque des années 20. En seulement une décennie, il réalise, écrit et interprète une dizaine de films qui feront date dans l'histoire du cinéma. Contemporain du joyeux Charlot, Buster Keaton est

¹⁶ Extrait d'un article de Robert Wagner, sous la dictée de Chaplin, publié en novembre 1918 par *American Magazine*, traduit en français dans *Ciné pour tous*, le 15 août 1919.

« l'homme qui ne sourit jamais », ce personnage introverti mais téméraire et toujours en quête d'amour.

1927 marque le début du déclin de sa carrière : l'arrivée du cinéma parlant remet en cause son art purement visuel. En 1928, il commet une erreur en signant un contrat avec la MGM. Ce contrat entraîne la fin de ses activités au sein du studio Keaton qui lui était entièrement dévolu et le début d'un travail laborieux avec la MGM qui le prive de toute liberté artistique. Le contrôle de ses films lui échappe complètement : il ne conserve aucun droit, on lui impose des acteurs, des techniciens et des gagmen et on lui interdit même d'improviser. Ses films parlants du *Roi des Champs-Élysées* en 1933 à *Pan dans la lune* en 1946, sont des échecs. Après un séjour dans une clinique psychiatrique, Buster Keaton devient un spectre du cinéma muet obligé d'hanter à nouveau la scène des music-halls pour gagner sa vie. Il partage le reste de son temps entre la télévision, les night-clubs de Las Vegas, les courts-métrages anodins et la photographie publicitaire.

Dans les années 50, il tient néanmoins deux petits rôles marquants : en 1950, dans *Boulevard du crépuscule*, chef-d'œuvre de Billy Wilder et hommage aux oubliés d'Hollywood comme Gloria Swanson et Erich von Stroheim ; en 1953 dans *Les Feux de la rampe*, auprès d'un autre clown vieillissant, Charlie Chaplin... En 1959, il reçoit un Oscar pour l'ensemble de sa carrière. Le 1^{er} février 1966, « l'homme qui ne sourit jamais » s'éteint suite à un cancer du poumon.

« Les deux corps de Buster Keaton » ou l'expressivité impassible de Buster Keaton

Surnommé « l'homme qui sourit jamais » ou « la tête de marbre », Buster Keaton est reconnaissable par son visage pâle et impassible. Il était d'ailleurs tenu par son contrat de ne jamais esquisser le moindre sourire. Mais son impassibilité n'est pas synonyme d'inexpressivité. Plus précisément, il est tiraillé entre deux types d'expressivité, en haut le visage rigide et impassible au regard fixe et décidé, en bas le corps unifié par une tension et une persévérance qui prennent la forme d'une dépense physique extrême. « Ça va trop vite et il y a trop de monde¹⁷ » : voilà comment résumer le comique keatonien. Cela apparaît clairement dans *Cops* (1922) et *Les Fiancées en Folie* (1925) où Buster Keaton est poursuivi par une horde de policiers et de femmes.

« L'art de l'espace¹⁸ » de Buster Keaton

Par leur style géométrique et leur « art de l'espace », les films de Buster Keaton sont parmi les plus accomplis de l'ère du muet. Buster Keaton se caractérise par son goût très américain des grands espaces et des éléments naturels : pensons à l'orage des *Lois de l'hospitalité* (1923), aux plaines de *Ma Vache et moi* (1925) ou à la tempête de *Cadet d'eau douce* (1928). Il aime tourner en extérieur et adopter un cadre d'action immense offrant une multitude de

¹⁷ Olivier Mongin, op.cit., p 72.

¹⁸ Éric Rohmer, « Le Cinéma, art de l'espace », in *La Revue du cinéma*, 14 juin 1948.

potentialités visuelles. La plupart de ses gags repose sur le rapport du corps à l'espace : ils sont liés à l'état physique et affectif du personnage. Etudions l'exemple du *Caméraman* (1928). Dans sa chambre, au dernier étage, Buster attend l'appel de la fille qu'il aime. Le téléphone, au rez-de-chaussée, retentit. Il se précipite alors dans l'escalier mais l'appel n'est pas pour lui. Déçu, il remonte, si absorbé par la contemplation de ses pieds qu'il dépasse son étage et se retrouve sur le toit. Ici, l'espace (le haut et le bas de la maison) est bien connecté à l'état affectif du personnage (précipitation, déception) et cette connexion se traduit physiquement dans le corps de l'acteur (démarche voûtée, course effrénée). Ainsi, « le burlesque de Keaton est affaire de correspondances, entre état de corps, état de cœur, état de l'image¹⁹ ».

« 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. »

(Buster Keaton²⁰)

Les courses-poursuites de ses films (*Le Mécano de la General*, *Cops*, *Fiancées en Folie*) confirment son envie d'explorer tous les possibles de l'espace. Ainsi, dans *Cops* (1922), un de ses films les plus burlesques, il tente d'échapper à des centaines de policiers dans un espace donné. Et pour sa fuite, tout est possible car l'issue est toujours dans l'espace du plan et les ressources du personnage semblent infinies. A l'angoisse d'être happé par la foule, Buster Keaton répond par l'agilité spatiale et l'accumulation effrénée des gags.

Faire rire pour devenir quelqu'un et exister

Contrairement aux films de Charlie Chaplin, le cinéma de Buster Keaton ne semble pas chercher à délivrer un message social ou politique. La stratégie comique de Buster Keaton diffère de celle de son contemporain : il n'est ni une victime, ni un héros. Il est l'individu anonyme, celui qui ne se prend pas pour ce qu'il n'est pas. Dans les films de Buster Keaton, devenir soi-même c'est se prendre pour un individu parmi d'autres, ni inférieur (victime), ni supérieur (héros). Son cinéma ne pose pas la question « comment devenir un héros en sauvant les victimes » ou « comment le petit homme devient un grand homme ». La seule question est : comment devenir quelqu'un ? Plus précisément, comment éviter la loi du groupe qui condamne à être personne ou bien un chef dominant les autres ? C'est en cela que Buster Keaton se distingue de Charlie Chaplin et se rapproche de Jacques Tati : il est ce « n'importe qui » tenu à la marge et transparent aux yeux des autres. Abandonné, Buster Keaton doit affronter seul l'adversité de la famille (*La Voisine de Malec*, 1920), de la femme aimée (*Les Fiancées en Folie*, 1925) ou de la nature (*Cadet d'eau douce*, 1928). A cette lutte contre l'adversité s'ajoute une quête de la reconnaissance des autres : ainsi, ses gags et l'agitation de son corps nerveux visent moins à faire rire qu'à gagner à être connu et à jouir du droit d'exister.

¹⁹ Jean-Philippe Tessé, *op.cit.*, p 28.

²⁰ *La Revue du Cinéma*, 1^{er} mars 1930.

C. De Buster Keaton à Jacques Tati : filiations et transformations

« Chaque film de Jacques Tati marque à la fois : 1) un moment dans l'œuvre de Jacques Tati, 2) un moment dans l'histoire du cinéma français, 3) un moment dans l'histoire du cinéma.

Depuis 1948, ses six films sont peut-être ceux qui scandent le plus profondément notre histoire. (...) Tati : d'abord un témoin. »²¹



a. Monsieur Hulot, personnage burlesque et discret

Né à Paris en 1907, Jacques Tatischeff débute comme mime sur les scènes de music-hall. Il réalise son premier film en 1947, *Jour de Fête*. Tati y incarne lui-même le personnage de François, facteur dégingandé d'un petit village de l'Indre, qui apparaissait déjà dans *L'école des facteurs*, son premier court métrage réalisé en 1947. Mais c'est le personnage de Monsieur Hulot, que l'on voit apparaître pour la première fois en 1952 dans *Les Vacances de Monsieur Hulot*, qui marquera son œuvre. Immédiatement reconnaissable à son chapeau, sa pipe à la bouche, son pantalon trop court et sa démarche à l'équilibre incertain, Hulot est un personnage discret et profondément gentil. Au milieu des autres estivants, sa silhouette oblique détonne... tout en discrétion. Gaffeur invétéré, Hulot commet des maladresses qui viennent souligner les habitudes ritualisées auxquelles se plient les vacanciers même pendant ce court temps de liberté que constituent les vacances...

Comme Charlot dans les films de Charlie Chaplin, Malec dans celle de Buster Keaton ou encore le Bricolo de Charley Bowers, Monsieur Hulot est un personnage récurrent dans l'œuvre de Jacques Tati : on le retrouve notamment dans *Mon Oncle* (1958), *Playtime* (1967), *Trafic* (1971). Si son cinéma se situe dans la lignée du burlesque, c'est à Buster Keaton que Jacques Tati emprunte le plus. C'est malencontreusement que Monsieur Hulot déclenche les gags ; il voudrait bien faire, se fondre dans le paysage, mais cette bonne volonté se solde toujours par une catastrophe. Pour autant, son comique ne verse jamais dans la surenchère : il naît parfois-même de l'inachèvement des gags. « *Ce qui est important*

²¹ Serge DANEY, « Eloge de Tati » in *Cahiers du cinéma* n°303, septembre 1979, p. 5.

chez Hulot, c'est qu'il n'y a pas de concessions. Une fois que le gag est fait, on ne va plus loin. On n'exploite pas la formule »²².

c. L'utilisation du son chez Jacques Tati

Comme Charlie Chaplin, Hulot a débuté comme mime. En passant à la réalisation, il ne délaisse pourtant pas le son : c'est au contraire en le plaçant sur un pied d'égalité avec l'image que Jacques Tati renouvelle le cinéma burlesque et se présente comme le véritable héritier français du genre, pourtant né en France avec Max Linder. Son comique n'est pas destructeur comme peut l'être celui de Chaplin, mais plus doux et discret, à la manière de son personnage. On ne rit pas non plus de ses chutes, ou du dysfonctionnement des objets comme souvent dans le burlesque : c'est parce qu'Hulot tient miraculeusement debout, et qu'il parvient à faire marcher les choses que le comique surgit. Alors que le cinéma comique français reposait essentiellement sur la parole et sur les mots d'esprit, Jacques Tati propose un burlesque alliant le corps et la gestuelle, tout en travaillant minutieusement la dimension sonore de ses films :

Les dialogues : Monsieur Hulot ne pipe mot, et bien souvent dans ses films, le langage s'avère vain : il n'aide pas à établir une communication entre les personnages. Seules des bribes de dialogues se font entendre. Les phrases restent en suspens ; les voix retentissent avec un curieux timbre métallique, les mots sont laconiques comme des onomatopées. Malgré cela, « (...) Tati ne redoute pas que ses personnages parlent, il craint que le rire ne dépende de la signification du dialogue. »²³ : lorsque les mots nous parviennent de manière audible et claire, ils appuient alors l'inanité des conversations.

Les bruitages : Sonorisés, les objets émettent des bruits qui déclenchent le rire : une porte qui n'en finit pas de battre, une voiture qui s'arrête en pétaradant... Dans *Les Vacances de Monsieur Hulot*, la bande-son ne complète pas seulement l'image, elle y ajoute du sens. Sans le recours à l'image, le feu d'artifice final pourrait ainsi être confondu avec un champ de bataille en temps de guerre. La bulle que constitue cette microsociété en vacances est traversée par des préoccupations d'ordre politique, qui renvoient au contexte historique de production (1952) notamment marqué par les guerres de Corée et d'Indochine.

La musique : Jacques Tati oppose le jazz aux musiques solennellement écoutées à la radio par les occupants de l'hôtel (opérette, la Marseillaise parachevant un discours politique...). Relié à un interrupteur, un tourne-disque émet un jazz vivant et enjoué qu'aime écouter Monsieur Hulot et le jeune garçon qui le prend pour modèle. Les vacanciers de l'hôtel n'hésitent pas à arrêter la musique plusieurs fois avec colère et mépris en appuyant rageusement sur l'interrupteur. Cette musique les dérange et perturbe leurs habitudes, ce qu'ils n'acceptent pas, même en vacances. Synonyme de liberté et de vitalité, le jazz est

²² André BAZIN et Jacques TATI, « Entretien avec Jacques Tati » in *Cahiers du cinéma* n°83, mai 1958, pp. 2-18

²³ Carole DESBARAT, *Cahier de notes sur... Les Vacances de Monsieur Hulot*, p. 10

néanmoins susceptible d'être récupéré par un discours conformiste. Ainsi, l'un des jeunes gens pédants fréquentés par Martine affirme d'une voix traînante posséder « *des enregistrements de Billie Holiday sen-sa-tionnels* ».

Enfin, la ritournelle qui revient pendant tout le film, intitulée « Quel temps fait-il à Paris ? », composée par Alain Romans, est le thème associé à Monsieur Hulot. Elle entre en résonance avec les plans récurrents des vagues venant s'échouer sur la plage. Le titre semble être aussi un écho à ces vacanciers qui ne profitent pas pleinement de la liberté offerte par leurs vacances, et continuent à écouter des discours politiques ennuyeux, dénués de sens, émis par la radio depuis Paris. Le thème laisse également pointer la nostalgie qui enveloppe la fin du film, lorsque les vacances s'achèvent et que la plage apparaît, dans un dernier plan, tristement désertée.

Bibliographie sélective

Ces titres sont consultables à la bibliothèque de la Cinémathèque de Toulouse.

Ouvrages

Sur le burlesque :

Jacques CHEVALLIER, *Le cinéma burlesque américain au temps du muet (1912-1930)*, Service d'édition et de vente des publications de l'Education Nationale, Paris.

Cote : 32.05 CHE c.

Jean-Jacques COUDERC, *Les petits maîtres du burlesque : Le cinéma comique américain de 1909 à 1929, 3 tomes.*

Cote : RES B 246, 247 et 248.

Jean-Pierre COURSDON, *Keaton & Cie : les burlesques américains du "muet"*, Seghers, Paris, 1964.

Cote : 50.01 COU k.

Petr KRAL, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Stock, Paris, 1984.

Cote : 32.05 KRA b.

Petr KRAL, *Les burlesques ou parade des somnambules*, Stock, Paris, 1986.

Cote : 32.05 KRA b.

Emmanuel DREUX, *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, l'Harmattan, Paris, 2007.

Cote : 32.05 DRE c.

Philippe-Alain MICHAUD, Isabelle RIBADEAU DUMAS, *L'horreur comique : esthétique du slapstick*, Centre Pompidou, Paris, 2004.

Cote : 32.05 MIC h.

Olivier MONGIN, *Éclats de rire, variations sur le corps comique*, Seuil, Paris, 2002.
Cote : 32.05 MON e.

Jean-Philippe TESSÉ, *Le burlesque*, Cahiers du cinéma : SCÉRÉN-CNDP, Paris, 2007.
Cote : 32.05 TES b.

François MARS, *Le gag*, édition du Cerf, Paris, 1964.
Cote : 32.05 Mar g.

Sur Charlie Chaplin

André BAZIN et Eric ROHMER, préface de François TRUFFAUT, *Charlie Chaplin*, Ed. du Cerf, Paris, 1973.
Cote : 51 CHA BAZ.

Charles CHAPLIN, *Histoire de ma vie : (My Autobiography)*, trad. de l'anglais par Jean Rosenthal, Laffont, Paris, 1964.
Cote : 51 CHAPL CHA.

Sur Buster Keaton

Buster KEATON, *Slapstick* (memoires), L'Atalante, Nantes, 1984.
Cote: 51 KEATOb KEA.

J.P LEBEL, *Buster Keaton*, Editions universitaires, Paris, 1964.
Cote : 51 KEATOb LEB.

Sur Jacques Tati

Geneviève AGEL, *Hulot parmi nous*, Ed. du Cerf, 1955.
Cote : 42 TATI VAC AGE

André BAZIN et Jacques TATI, « Entretien avec Jacques Tati » in *Cahiers du cinéma* n°83, mai 1958, pp. 2-18

Michel CHION, *Jacques Tati*, Cahiers du cinéma – Paris, 1987.
Cote : 51 TATI CHI

Carole DESBARATS, *Cahier de notes sur... "Les Vacances de Monsieur Hulot", Jacques Tati*, Les Enfants de cinéma – Paris, 1997.
Cote : 42 TATI VAC DES

Stéphane GOUDET, *Tati : de François le facteur à Monsieur Hulot*, Cahiers du cinéma, CNDP – Paris, 2002.
Cote : 51 TATI GOU

Jacques KERMABON, *Les vacances de M. Hulot : de Jacques Tati*, Yellow Now – Crisnée, 1988.
Cote : 42 TATI VAC KER

Stéphane PAJOT, *Les jours de fête de Jacques Tati : de Sainte-Sévère-sur-Indre à Saint-Marc-sur-Mer*, Ed. d'Orbestier - Le Château-d'Olonne, 2006.
Cote : 51 TATI PAJ

Articles de périodiques :

Antoine de BAECQUE, « Le burlesque », in *Cahiers du cinéma* n° 26 Hors série, novembre 2000.

Raymond Borde, « Chaplin, une fois de plus » in *Positif* n°32, février 1960.

Michel BOUVIER et Jean-Louis LEUTRAT, « Retour au burlesque » in *Cahiers du cinéma* n° 296, janvier 1979.

Serge DANÉY, « Eloge de Tati » in *Cahiers du cinéma* n°303, Septembre 1979.

Claude JEAN-PHILIPPE, « La comédie burlesque et le surréalisme » in *Etudes cinématographiques* n° 20, Eté 1965.

Buster KEATON, « Quand la comédie est chose sérieuse (1928) » in *Cahiers du cinéma* n° 296, janvier 1979.

Buster KEATON, « Les six âges de la comédie (1924) » in *Cahiers du cinéma* n° 296, janvier 1979.

Joël MAGNY, « Le slapstick est français ! » in *Cahiers du cinéma* n° 492, juin 1995.

Joël MAGNY, « Un petit écran burlesque » in *Cahiers du cinéma* n° 487, janvier 1995.

François MARS, « Autopsie du gag I » in *Cahiers du cinéma* n° 113, novembre 1960.

François MARS, « Autopsie du gag II » in *Cahiers du cinéma* n° 116, février 1961.

François MARS, « Autopsie du gag III » in *Cahiers du cinéma* n° 117, mars 1961.

François MARS, « Autopsie du gag IV » in *Cahiers du cinéma* n° 121, juillet 1961.

Filmographie sélective : Le cinéma burlesque

Les titres soulignés seront projetés pendant le festival Zoom Arrière en séance scolaire ou publique

Dix femmes pour un mari (Georges Hatot, 1905) avec Max Linder, France.

L'Émigrant (*The Immigrant*, Charlie Chaplin, 1917), États-Unis

L'Étroit Mousquetaire (Max Linder, 1922) France

Monte là-dessus ! (*Safety Last !* Fred C. Newmeyer, 1923), avec Harold Lloyd, États-Unis.

La Ruée vers l'or (*The Gold Rush*, Charlie Chaplin, 1925) États-Unis.

Pour épater les poules (*Egged on*, Charley Bowers, 1926), États-Unis.

Le Mécano de la « General » (*The General*, Buster Keaton et Clyde Bruckman, 1927), avec Buster Keaton. États-Unis.

Fra Diavolo (Hal Roach et Charley Rogers, 1933) avec Stan Laurel et Olivier Hardy. États-Unis.

Soupe au canard (*Duck Soup*, Léo McCarey, 1933) avec les Marx Brothers. États-Unis.

Jour de fête (Jacques Tati, 1949) France.

Les Vacances de Monsieur Hulot (Jacques Tati, 1952). France.

Le Soupissant (Pierre Etaix 1962). France.

Dr Jerry et Mister Love (*The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963) États-Unis.

Conception du dossier : Laura Le Gall, avec la collaboration de Malika Medouni

Action éducation et culturelle – La Cinémathèque de Toulouse