

du  
10 janvier  
au  
4 avril 2005

lundi  
19h et 21h

Auditorium  
Fondation Ardit



**POUR RIRE: CINÉMA BURLESQUE**

10 janvier	19h	<i>Best of Tex Avery</i>
	21h	Séance Harry Langdon & Harold Lloyd
17 janvier	19h	Séance Buster Keaton
	21h	Séance Charlie Chaplin
24 janvier	19h	Séance Laurel et Hardy
	21h	<i>A Night at the Opera</i>
31 janvier	19h	<i>Les vacances de M. Hulot</i>
	21h	<i>Yoyo</i>
7 mars	19h	<i>Bananas</i>
	21h	<i>The Party</i>
14 mars	19h	<i>Young Frankenstein</i>
	21h	<i>Monty Python's Life of Brian</i>
21 mars	19h	<i>Hellzapoppin</i>
	21h	<i>Top Secret!</i>
4 avril	19h	<i>Le distrait</i>
	21h	<i>Funny Bones</i>

## Ciné-Club Universitaire

Auditorium Fondation Arditi  
1, av. du Mail  
1205 Genève

Lundi à 19h et 21h

Billet 1 séance à 8.-  
Carte 3 entrées à 18.-, non transmissible  
Abonnement pour tout le cycle à 60.-  
Vente uniquement à l'entrée des séances

Ouvert aux étudiants  
et non étudiants

Renseignements:  
Activités culturelles  
4, rue De-Candolle - 1205 Genève  
<http://activites-culturelles.unige.ch>  
022 379 77 05

photo: Yoyo

Éditorial .....	3
Une histoire du burlesque.....	4
Harry Langdon, Le côté sérieux de la comédie .....	10
Les mécanismes du burlesque cinématographique .....	12
Résumés .....	16
Les corps périlleux du burlesque .....	19
Quatre maîtres du burlesque.....	23
Le burlesque: du muet au parlant.....	28
Bibliographie .....	30

Léïla Amacker, Abderrahmane Bekiekh, Briana Berg, Guido Ferretti et Astrid Maury

## Pour rire. Le comique burlesque au cinéma

Au-delà de la représentation “tarte à la crème” du burlesque, nous souhaitons, par ce choix de films et de textes, développer le rapport particulier que le burlesque entretient avec le tragique, l’absurde et l’univers de l’enfant. Le burlesque en tant que genre cinématographique ne renvoie pas à la parodie comme le fait le burlesque littéraire. En effet au cinéma, le burlesque est associé au tragique, et “concerne l’enfance, s’il est vrai que l’univers burlesque n’est rien d’autre que de l’infantilisme suggéré, incompatible avec la socialité péniblement acquise au prix d’un refoulement de l’enfance, précisément”<sup>1</sup>. Le film burlesque se comprend ici comme une production qui met en scène un personnage confronté à une situation problématique, à laquelle il va répondre de façon décalée ou inadaptée. Le personnage burlesque est incarné par un adulte qui réagit avec des modes de fonctionnement et des comportements d’enfant, renvoyant aux apprentissages de la logique, du langage et de la maîtrise du corps. Selon Alain Fleischer, “le héros burlesque n’est jamais loin de son enfance, de son corps-enfant. Peut-être est-il même un corps adulte rêvé par un petit garçon, et conçu pour faire face aux situations de ce rêve”<sup>2</sup>.

L’esprit du burlesque parcourt toute l’histoire du cinéma, à partir de *L’Arroseur arrosé* des frères Lumière. Dans ce cycle, nous proposons des films allant des chefs-d’œuvre de quatre maîtres de l’époque du muet (Keaton, Langdon, Lloyd, Chaplin) jusqu’à quelques exemples récents, montrant la diversité des formes et la longévité du genre. Le cycle commence par une forme extrême du burlesque, avec l’univers déjanté de Tex Avery, frénésie du tout possible. Une pirouette de notre programmation nous mène du magnifique *Yoyo* de Pierre Etaix à l’émouvant *Funny Bones*, en passant par le délirant *Hellzapoppin*, ces trois films étant de véritables raretés. Et histoire de commencer la nouvelle année dans la joie et la bonne humeur, nous vous offrons ce cycle: Pour rire! Et rira bien qui rira le dernier.

1 Cité par Daniel Weyl, “Le burlesque”, in *Eclipse*, Caen, n° 26, 1998.

2 Cité par Christophe Kihm, “Le burlesque, une aventure moderne”, in *Le burlesque, une aventure moderne*, Paris, Art Press, Spécial n° 24, 2003.

## Une histoire du burlesque

Briana Berg

Les sources d'inspiration du burlesque cinématographique sont variées, allant de la commedia dell'arte italienne du 16<sup>e</sup> siècle au vaudeville, au cirque et à la pantomime anglaise du 19<sup>e</sup>. Les origines du cinéma burlesque se confondent avec celles du cinéma lui-même: *L'Arroseur arrosé*, un film des frères Lumière, est considéré comme l'un des tout premiers films burlesques. Une importante production française et italienne, en grande partie disparue aujourd'hui, se développe au début du 20<sup>e</sup> siècle. Les premiers personnages burlesques, comme ceux joués par André Deed, nommés tour à tour Boireau, Gribouille, Cretinetti, ou encore le dandy de Max Linder (qui va inspirer Charlie Chaplin), vont influencer le burlesque américain. Ce burlesque primitif se base sur le gag visuel et sur une certaine forme de représentation du corps, deux aspects qui caractérisent le burlesque cinématographique et son évolution. Dès le début, le corps sera le principal instrument d'expression du burlesque. Toute l'esthétique du genre va se développer autour de la mise en scène et de la dynamique des corps. Le personnage burlesque est souvent ramené à une silhouette ou à un objet. Ainsi, "le héros burlesque se trouve étroitement associé au monde des objets: il est en quelque sorte automatisé par son masque emblématique (Charlot est avant tout un melon et

une canne, Harold Lloyd une paire de lunettes rondes)."<sup>1</sup> L'esprit comique va se développer par la suite, devenant une construction planifiée, une histoire miniature placée dans une intrigue plus large qui, en interrompant le récit, crée un effet de surprise.

C'est Mack Sennett qui va établir le style de la comédie burlesque. Sennett se lance dans la production en 1912, avec la Keystone Pictures Corporation. Ses comédies sont imprégnées des trois éléments caractéristiques du burlesque primitif: la violence, l'accélération et le danger. Les gags et les temps forts se succèdent à un rythme soutenu, sur un fond narratif très simple. Sennett a recours aux courses-poursuites et aux cascades en tout genre. De plus, il est extrêmement doué pour recruter de nouveaux talents, qui quitteront tous la Keystone par la suite pour des studios plus importants. Il fait ainsi débiter de nombreuses stars telles que Mabel Normand, Ford Sterling, Roscoe "Fatty" Arbuckle, Harry Langdon, ou encore un acteur de music-hall anglais, Charlie Chaplin. À ses débuts, Sennett produit à peu près deux films de deux bobines – des courts-métrages – toutes les semaines; les films sont tournés dans une atmosphère très particulière où prime l'enthousiasme et une énergie débridée, et où chacun essaie de surpasser l'autre sans

penser aux risques. Il n'y a pas de division du travail: les acteurs sont tour à tour menuisiers ou peintres, créent leurs propres accessoires, touchent à la réalisation ou au montage. C'est l'époque du comique collectif, avec les Keystone Cops ou les Bathing Beauties, des comédies loufoques mettant en scène des groupes de policiers ou de jolies baigneuses, inventés par Sennett; son équipe découvre également l'effet comique de la tarte à la crème, qui devient par la suite le symbole de la production burlesque muette. Sennett ayant déplacé ses studios de New York en Californie dès 1915, les scènes sont tournées en grande partie à l'extérieur et le scénario dépend souvent de contraintes ou d'événements externes. Sennett raconte ainsi que la première course-poursuite policière, qui donna lieu par la suite aux Keystone Cops, naquit d'une poursuite réelle des forces de l'ordre, filmée par les caméras de son équipe et intégrée dans le scénario. Le cinéma burlesque de l'époque est ainsi basé en grande partie sur l'improvisation. Comme il n'est pas pris au sérieux et qu'il n'est pas considéré comme une forme d'expression artistique, il est caractérisé par une grande liberté. Les films sont tournés à toute vitesse, et le genre ne cesse d'évoluer. Les premiers films burlesques européens étaient basés presque uniquement sur le développement





d'un gag, que le titre même du film révèle (par exemple, *Un duel à la mie de pain*). Lorsque Sennett débute, le physique, le maquillage ou le costume du personnage burlesque sont très importants et suffisent en eux-mêmes à faire rire. Mais le public est exigeant: il se lasse rapidement d'un effet et réclame toujours plus de sophistication.

Au fur et mesure que le genre se développe, les gags deviennent plus élaborés; les maisons de production, toujours à la suite de Sennett, mettent en place des équipes de spécialistes, les *gagmen*, pour élaborer les gags. Il existe à ce moment-là des dizaines d'autres studios, mais aucun ne peut rivaliser avec Sennett. Un seul producteur, Hal Roach, y parviendra; entre 1912 et 1930, Sennett et Roach produiront 70% de tous les courts-métrages américains. Contrairement aux autres, qui suivent le style de Sennett, Roach va développer son propre style burlesque, basé sur la lenteur et sur une intrigue plus élaborée. Ses comédies examinent toutes les possibilités d'une situation comique, sur un rythme plus lent qui va en crescendo, alors que Sennett garde une cadence soutenue sur toute la longueur. Ce type de burlesque va marquer les acteurs de Roach, dont les plus connus sont Laurel et Hardy, et surtout Harold Lloyd. Lloyd, viré par Sennett pour

son physique trop commun, devient la star des studios de Roach en se forgeant un personnage atypique, basé sur sa ressemblance avec monsieur tout le monde. Pendant l'âge d'or du burlesque muet américain, qui va de 1915 à 1925, l'influence des producteurs est déterminante; Sennett en particulier, qui sera brièvement acteur puis metteur en scène, va entièrement maîtriser la création des productions de la Keystone. Roach laisse plus de liberté d'action à ses acteurs et à ses réalisateurs, ce qui a certainement dû favoriser le développement du personnage de Lloyd. Joseph Scheck, lui, est un producteur qui laisse le champ libre à ses stars, ce qui permet à Fatty Arbuckle, puis à Buster Keaton, de réaliser leurs films avec un maximum de contrôle.

Le style comique américain va se perfectionner et atteindre son apogée dans les années vingt. Avec le style de jeu collectif, une codification du jeu burlesque prend forme et le comique se raffine de plus en plus. C'est sur cette base que des expressions individuelles vont pouvoir émerger. Jusque-là, le film burlesque tenait sur deux bobines (*two-reelers*); avec la fin du burlesque d'équipe, les premiers longs-métrages font leur apparition. Le burlesque muet cinématographique évolue dans de nouvelles directions avec les apports

de Charlot, Buster Keaton, ou Harry Langdon, chacun modelant le genre avec un style visuel unique et des préoccupations qui lui sont propres – une forme de critique sociale, des éléments mélodramatiques, une certaine géométrie visuelle, l'utilisation de grands espaces ou une teinte surréaliste. Mais le genre burlesque va décliner à la fin des années vingt, à l'arrivée du parlant, malgré des succès individuels comme celui de Chaplin. Peu d'artistes du burlesque muet réussissent la transition au parlant. Non seulement le parlant amène des changements au niveau de la technique filmique, mais aussi au niveau des thèmes. Sur le plan technique, les contraintes liées au son, qui sont très bien dépeintes dans le film *Singin' in the rain* (Stanley Donen, Gene Kelly, 1952), ont un effet néfaste sur l'improvisation, sur laquelle le burlesque muet est en grande partie fondé. "Pour une large part, le secret du burlesque n'est autre que celui de la création spontanée, de l'improvisation réduisant à un minimum la distance entre l'idée créatrice et sa réalisation. Le "contenu" d'un *slapstick*, en ce sens, se confond largement avec le processus même de son tournage: le cheminement où il prend progressivement corps et dont le film fini conserve le témoignage."<sup>2</sup> Malgré ce changement majeur dans la production cinématographique, Chaplin va encore réaliser un

film muet commencé avant le passage au parlant (*Les Lumières de la ville* [*City Lights*, 1931]), puis *Les Temps modernes* (*Modern Times*, 1936) dont le style se base davantage sur les conventions du cinéma muet que sur celles du parlant. La carrière de Keaton prend fin peu après l'arrivée du parlant, non pas tant à cause de cette avancée technique que parce qu'il perd le contrôle de ses films en changeant de studio. D'autre part, la dépression économique de 1929 va profondément altérer l'Amérique; l'esprit frondeur et l'insouciance qui caractérisent les années "folles" et le burlesque muet prennent abruptement fin. Harold Lloyd tourne moins et se distancie de son personnage, qui ne s'accorde pas avec le marasme économique et social de l'époque. Le tandem Laurel et Hardy, lui, s'adapte bien au parlant, en grande partie parce que ces comiques abordent la transition en douceur, utilisant d'abord des bruitages et des gags sonores au lieu de s'attaquer immédiatement au dialogue. D'après Christophe Kihm, "Qu'il observe (Tati) ou qu'il agisse (Lewis), le héros burlesque du parlant ne parle pas. [...] il y a burlesque avant ou après les mots [...], il y a burlesque dans l'excès (le trop-plein) de paroles et dans son absence, non pas dans le silence, mais dans le mutisme."<sup>3</sup>



---

Peu à peu, les formes du burlesque vont se modifier et s'adapter au cinéma parlant. Le burlesque se mue en comédie loufoque, dont les maîtres incontestés sont les Marx Brothers. Cette fratrie de comiques crée des personnages très définis, caractérisés en partie par le burlesque de geste et en partie par le burlesque de mot. Leurs costumes et leurs maquillages renvoient à l'esthétique du burlesque muet, de même que les nombreuses courses-poursuites qui ponctuent leurs films. Mais le personnage de Groucho manie aussi brillamment les jeux de mots et tourne la société en dérision à l'aide de quiproquos, alors que Harpo ne communique que par sons et signes. Les films de W. C. Fields, dont plusieurs sont produits par Sennett, se situent également dans cette lignée des *screwball comedies*<sup>1</sup>; cette plongée dans l'absurde connaît son apogée en 1940 avec *Hellzapoppin* (H. C. Potter). L'accent, dans les comédies, est mis de plus en plus sur le scénario lui-même, aux dépens des "gags", ce qui va signer la fin de la forme burlesque. Pour de nombreux auteurs, le déclin du burlesque a lieu à cette époque. Avec la guerre, la comédie perd de son attrait au profit de sujets plus graves et du film noir. Les années cinquante amènent un renouveau d'intérêt pour les burlesques muets, et de nouvelles loufoqueries voient le jour avec les débuts de Jerry Lewis. Quelques

acteurs et réalisateurs prendront par la suite le relais d'un certain comique burlesque: Peter Sellers, Mel Brooks ou les Monty Python par exemple, ou encore Jim Carrey de nos jours. Cette forme burlesque repose cependant en grande partie sur le verbe; force est de constater qu'avec le temps, le comique visuel du burlesque a peu à peu laissé la place au comique parlant.

- 1 Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan cinéma, 2002, p. 35.
- 2 Petr Kral, *Le burlesque, ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, p. 56.
- 3 Christophe Kihm, "Le burlesque, une aventure moderne", in *Le burlesque: une aventure moderne*, Paris, Art press, Spécial, n° 24, 2003, p. 12.
- 4 Comédies loufoques où les répliques fusent à un rythme effréné (voir par exemple les comédies de Frank Capra ou de George Cukor).





## Harry Langdon, Le côté sérieux de la comédie

Traduit de l'anglais par B. Eisenschitz

Il y a peu d'affaires plus tragiques au monde que la réalisation de films comiques.

Il y a par exemple la tragédie de travailler pendant des semaines, parfois des mois, sur une séquence dont le producteur s'attend à ce qu'elle soit extrêmement drôle, pour découvrir qu'elle échoue à susciter ne serait-ce qu'un sourire chez les spectateurs. Cette situation se présentera à coup sûr, une fois au moins, au cours de la réalisation d'une comédie de long métrage. Le producteur et la vedette découvrent souvent que les scènes auxquelles ils tiennent le plus ne sont pas drôles quand elles arrivent à l'écran, et le résultat est une tragédie, non seulement pour le public, mais pour les auteurs.

Je suis persuadé que la comédie est bien plus difficile à réussir que le drame. Il y a plus d'angoisses, de déceptions, de véritables douleurs. L'acteur comique doit comprendre que son devoir est de faire rire tous les spectateurs: riches, pauvres, affligés, malades. Il doit tenter de les toucher tous avec un message qui leur fera oublier leurs malheurs, et qui les fera rire. Admettre cela chaque fois qu'il entreprend un film est une véritable tragédie pour le producteur.

La comédie est la satire de la tragédie. Des affaires sérieuses deviennent comiques chaque fois qu'elles passent à travers une conscience activement morbide. Les moments extérieurement les plus savoureux sont pleins de significations tristes pour ceux qui perçoivent le caractère sinistre de la situation.

Un homme entre dans une salle de bal en ayant oublié de mettre ses bretelles. Pour lui c'est une tragédie, pour les spectateurs c'est comique. Un homme déprimé veut se suicider en sautant du haut d'un immeuble. Sa veste se prend dans un auvent et il se balance en l'air. C'est tragique pour lui, mais la salle hurle de rire. Un homme est amoureux, celle qu'il aime lui en préfère un autre. C'est une tragédie, mais ce que fait l'acteur est drôle. Un homme achète un chapeau, le vent l'emporte et un cheval le piétine. Calamité pour lui, hilarité pour le public.

Avez-vous jamais analysé la raison pour laquelle ces choses vous font rire? C'est la concentration sur l'aspect physique, par opposition au spirituel.

Tout individu qui va son chemin automatiquement, sans se donner la peine de prendre contact avec le reste du genre humain, est comique. Ce sont les petits défauts de nos



photo: Harry Langdon

congénères qui nous font rire. Un acteur comique peut nous faire rire, à condition de prendre soin de ne pas faire appel à nos émotions. Assister à une comédie est un plaisir, mais être une part de ses ingrédients peut laisser un goût amer.

La distraction systématique, comme chez Don Quichotte, est le plus grand ressort comique qu'on puisse imaginer. Les quatre principaux stimulants du rire sont la rigidité, l'automatisme, la distraction et l'asocialité.

John Bunyan a dit: "Certaines choses sont d'une telle nature qu'elle fait s'esclaffer sa fantaisie, tandis que son cœur est douloureux."

On ne peut pas s'abandonner aux larmes, pourtant il y a peu de comédies où la tragédie ne joue pas son rôle nouvellement développé. La comédie, dans ce qu'elle a de meilleur, a toujours contenu une morale. Elle ne le fait pas par intention, mais elle accepte le sérieux comme fondement du rire.

La tragédie rôde fréquemment en coulisse pendant la réalisation des comédies de long métrage, plus peut-être que pendant celle des films dramatiques, car un élément essentiel d'une comédie réussie est le frisson, et le

frisson est rarement obtenu sans danger physique réel. Pendant ces moments, il n'y a pas d'hilarité dans l'équipe. D'ailleurs, il y en a rarement. J'ai souvent eu l'impression qu'un plateau de comédie est l'endroit le plus triste au monde et que les fabricants de comédie sont, en règle générale, les plus tristes des hommes. Ils forment, sans exception, un groupe sérieux, peu porté au sourire et en aucune façon aux bouffées de joie. Mais là n'est pas la question.

Chaque membre d'une équipe de comédie appréhende la réalisation des scènes de suspense. Bien souvent, la vie d'un homme tient à un fil invisible, ou à sa capacité de surmonter la peur instinctive du danger. En de tels moments, un pied qui glisse peut représenter un péril réel pour un acteur comique, mais il provoquera toujours la jubilation des spectateurs.

Pendant le tournage de *Tramp, Tramp, Tramp*, personne dans l'équipe ne voulait me voir accroché à une palissade au bord d'une falaise. Il n'y avait personne d'autre pour le faire, je n'avais donc pas le choix. Je peux vous garantir que pendant la cascade, il n'y eut pas un rire dans la foule qui se tenait derrière la caméra. La falaise tombait à pic sur des centaines de mètres sans rien pour arrêter une

chute. Après coup, j'étais très préoccupé, parce qu'il n'y avait pas eu le moindre gloussement dans l'équipe. D'habitude, on peut juger de la drôlerie de ce qu'on fait par la réaction des gens qui assistent à la scène par hasard. Quand je descendis de la palissade, je ne rencontrai que des visages blêmes et le silence. À l'écran, comme vous le savez, cette cascade a eu un énorme succès. Le public a ri.

Au cours du tournage de *The Strong Man*, un canon factice a explosé au moment où je tirais le cordon pour lancer la dernière salve de la scène. Dans le bruit, la fumée, la confusion, je n'ai même pas su qu'il y avait eu un accident. Quand la fumée s'est dissipée, nous avons découvert qu'un morceau de métal du canon m'avait éraflé le crâne, avait frappé en oblique un musicien à la joue et s'était enfoncé dans le mur du studio. À l'écran, la scène était à se tordre de rire.

Le plaisir pris à la comédie, tout comme celui pris à la tragédie, est le résultat d'un sentiment de distance par rapport à la situation caricaturée.

Tiré de: *Cinéma 05*, Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma, Paris, Éditions Léo Scheer, printemps 2003, pp. 118 à 120.

# Les mécanismes du burlesque cinématographique

Leïla Amacker

Le burlesque est plus difficile à définir qu'il n'y paraît. De grands maîtres du burlesque cinématographique, tels Charlie Chaplin ou Buster Keaton, Harry Langdon ou Harold Lloyd ont créé un style bien à eux ainsi que des mécanismes du rire qui leur sont propres. Plutôt qu'une périodisation et une distinction des divers styles, le présent article propose de rendre compte des structures comiques qui se retrouvent dans l'ensemble des films dits burlesques de plusieurs grands maîtres.

Dans le film burlesque, le héros est très typé; il est tout de suite reconnaissable. Le personnage burlesque force le trait, prend des attitudes caricaturales, à la manière du clown, sans être pour autant un clown. C'est un être inadapté à son environnement social. Il est *de passage* et ne se fixe pas à un lieu. Il vient de nulle part et ne va nulle part. À cause de cela, le héros burlesque est sans cesse repoussé, renvoyé vers là d'où il vient. Les films burlesques incluent souvent un grand nombre de portes et de seuils à franchir par le héros, de va-et-vient forcés ou non. Par exemple dans *Charlot fait une cure* (*The Cure*, 1917), Charlot se démène avec une porte tourniquet et est éjecté par celle-ci. La situation fondamentale de tout film burlesque est celle d'un individu différent, in-

adapté, qui a un comportement immature dans un corps d'adulte.

Harry Langdon ou Charlot sont des caricatures de personnages infantiles dans leurs caractéristiques physiques et dans leurs attitudes. La démarche de Charlot est révélatrice de cette singularité. Le personnage burlesque est un enfant dans un corps d'adulte, avec son costume trop grand, son pantalon bombé (qui semble cacher un linge) ou ses chaussures démesurées. Le héros burlesque revêt des identités passagères, Charlot étant tour à tour soldat, pompier, serveur, patineur... Comme l'enfant qui joue et se met dans la peau de différents personnages. De même, son rapport aux objets est singulier. Il détourne de leurs fonctions les objets du quotidien, comme l'enfant qui leur invente un usage insoupçonné. Charlot, dans *Jour de paie* (*Pay Day*, 1922), utilise une chignole à bois pour faire un trou dans son morceau de pain afin d'y mettre une saucisse. Laurel et Hardy, quant à eux, sont des enfants qui ne connaissent pas les limites de leur force. Ils sont des spécialistes de la destruction involontaire d'objets. Dans *Oeil pour oeil* (*Big Business*, 1929), ils réduisent une maison à néant. Le héros burlesque est un enfant dans l'univers des "grands". Il est confronté à des personnages qui lui sont exactement contrai-

res par leur taille, leur force ou leur milieu social. Il est minimisé, fragile, comme Charlot face à une grosse brute dans *Charlot Patine* (*The Rink*, 1916) ou Buster Keaton poursuivi par une horde de policiers dans *Frigo démé-nageur* (*Cops*, 1922). On retrouve ce même problème de décalage et d'inadaptation chez l'immigré, qui "débarque" dans une société inconnue.

Le *gag* est l'essence du film burlesque. Le héros burlesque est tantôt la victime, tantôt le bourreau, de lui-même ou des autres. *L'esquive* est l'une des actions-clé pour le héros burlesque confronté à un "autre" hostile. Le personnage esquive un objet ou une personne, l'obligeant à des acrobaties invraisemblables, sources de situations burlesques. Dans cette perspective la boxe, qui apparaît dans de nombreux films, permet de représenter l'art de l'esquive par excellence, comme dans *Charlot et Fatty dans le ring* (*The Knock Out*, 1914) de Charlie Chaplin, *Le dernier round* (*The Battling Butler*, 1926) de Buster Keaton, ou encore *The Big Fight* de Laurel et Hardy. L'esquive devient fuite et se transforme en une course-poursuite qui fait partie des moments rituels du film burlesque. Elle est en général parsemée d'une succession rapide de gags et de situations incongrues qui



donnent au film un rythme effréné et une sensation de mouvement incessant.

Nombreuses chutes, glissades et dérapages ponctuent la poursuite. Le héros burlesque est mis à rude épreuve. Les chutes sont violentes et la loi de la gravité ne le ménage pas. Ainsi, Buster Keaton, dans *La maison démontable* (*One Week*, 1920), subit la force centrifuge d'une maison qui tourne sur elle-même, et se fait éjecter à chaque fois qu'il veut y entrer. Comme les enfants qui tombent en jouant, le personnage burlesque ressort généralement indemne de ses chutes. Il en fait même un art. Tout comédien burlesque se doit de maîtriser trois figures de base de l'art de la chute pour jouer les scènes de ce répertoire très physique. La chute à angle droit, sur le derrière ou le dos, la chute avec l'ensemble du corps raidi suite à un coup sur la tête, et la "108", projection en l'air (par exemple glissade sur un savon) suivie d'une chute à plat sur le sol. La mécanique burlesque a ceci de particulier qu'elle retourne une maladresse physique, une incompétence, en un savoir-faire qui permet au héros de se tirer de toutes les situations catastrophiques.

L'incompétence et la passivité du héros peuvent devenir son atout. Certaines situations

burlesques ont comme ressort comique la lenteur ou l'absence de réaction du héros face à une situation. L'impassibilité face à la situation constitue l'action, fait le gag.

L'effet comique dérive de la chance et de la malchance du héros burlesque qui est soumis à un hasard favorable ou hostile. L'accident est imprévisible, peut survenir à tout moment; même annoncé, il peut ne pas advenir. L'attente du spectateur est ainsi déjouée. Toute nouvelle situation est une menace pour le héros burlesque. Rien n'est jamais définitif. À l'opposé, dans le rythme même du film, une certaine continuité est de mise. Il faut pouvoir suivre la performance des personnages sans rupture. Dans les premiers film burlesque, les plans sont larges et frontaux pour montrer le décor dans son ensemble et la profusion de mouvements qui s'y déroulent. Ainsi, toutes les personnes et les objets sont à égalité dans le plan et peuvent intervenir dans l'action à un moment ou à un autre. La durée des plans permet au spectateur de suivre le parcours chaotique du héros burlesque dans ses fuites et dans sa confrontation au monde, pour qui il est un corps étranger. Plus tard, les gags engendreront de nombreuses innovations techniques par les trucages qu'ils nécessitent.

Les films burlesques sont des suites d'expérimentations, heureuses ou catastrophiques, avec le réel figuré. Tout y est axé sur la capacité d'adaptation, sur les mouvements du héros burlesque dans une situation donnée. La succession ininterrompue des actes désordonnés du héros et sa course perpétuelle résonnent avec la période historique où fleurit le cinéma burlesque. La mécanisation et les transformations sociales désarçonnent une société dont les individus ne se sentent peut-être pas si différents du héros burlesque face à la modernité.

# Vendredi 18 mars 2005...

...dans le cadre de la 10<sup>ème</sup> Semaine de la langue française et de la francophonie  
(voir : [http://www.ciip.ch/ciip/dlf/semaine\\_05](http://www.ciip.ch/ciip/dlf/semaine_05))

...sur le thème de la « langue française en musique »...

Les Activités culturelles proposent une soirée « comédie musicale », à l'auditoire Rouiller (Uni Dufour, 24 rue du Général-Dufour, sous-sol). L'entrée est libre.

## Programme :

**18h15** : *Nha Fala* (2003, 90'), comédie musicale africaine de Flora Gomes, cinéaste originaire de Guinée Bissau. Avec Fatou N'diaye. La musique de ce film est signée par l'un des musiciens africains les plus renommés, le Camerounais Manu Dibango.

Au Cap Vert, tout se fait en chansons: mariages et enterrements, rencontres et ruptures, élections et inaugurations. Seule la jeune Vita n'a pas le droit de chanter.

Nha Fala... « Cela veut dire à la fois ma voix, mon destin, ma vie et mon chemin. J'ai voulu porter le regard sur celle de ces notions qui paraît la plus futile, la moins nécessaire : la voix, le chant, cette parole mêlée à la musique, à la fois forme et message, qui a toujours été pour moi un des signes de la liberté. » (Entretien avec Flora Gomes)

**20h** : *On connaît la chanson* (1997, 120'), d'Alain Resnais, avec Pierre Arditi, Sabine Azéma, Jane Birkin, Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri, Lambert Wilson, André Dussolier.

Parsemer dans une histoire des extraits de tubes chantés par les acteurs, il fallait oser ! Alain Resnais réussit ce pari en beauté. Partie de cache-cache, entre artifices et vérité, le film met en scène des gens empêtrés dans leur recherche du bonheur. La force de Resnais est de faire rimer expérimentation et pur divertissement, modernité et classicisme, avant-garde ludique et spectacle populaire. Ce film a obtenu 7 Césars.



## LUNDI 10 JANVIER

**🎬** *Best of Tex Avery*  
USA, 1942-1952, 75', 35mm.

**🎬** *Saturday Afternoon*  
USA, 1926, 30', 16mm., R.: H. Edwards, Int.: H. Langdon, muet, ia

Le timide Harry rentre chez lui où sa femme jalouse l'attend de pied ferme.

**🎬** *All Night Long*  
USA, 1924, 19', 16mm., R.: H. Edwards, Int.: H. Langdon, muet, ia

Harry est surpris par des cambrioleurs, parmi lesquels se trouve son ex-sergent.

**🎬** *Bumping into Broadway*  
USA, 1920, 24', 35mm., R.: F. Newmeyer, Int.: H. Lloyd, muet, if

Lloyd gagne à la roulette. La police arrive. Une poursuite géniale s'ensuit.

**🎬** *I Do*  
USA, 1921, 22', 35mm., R.: F. Newmeyer, Int.: H. Lloyd, muet, if

Harold et Mildred se voient confier la garde de deux sales gamins.

**🎬** *Going! Going! Gone*  
USA, 1918, 10', 35mm., R.: A. Goulding, Int.: H. Lloyd, muet, if

Lloyd et Pollard se retrouvent par erreur dans une voiture volée et se font poursuivre par la police.

**🎬** *An Eastern Westerner*  
USA, 1920, 24', 35mm., R.: H. Roach, Int.: H. Lloyd, muet, if

Harold, fils de bonne famille, fréquente trop les dancings de New York. Ses parents l'expédient au Far West.

## LUNDI 17 JANVIER

**🎬** *One Week*  
USA, 1920, 22', 16mm., R.: B. Keaton, Int.: B. Keaton

Un jeune couple se fait offrir une maison en kit.

**🎬** *Cops*  
USA, 1922, 25', 35mm., R.: Edward F. Cline, Int.: B. Keaton, muet, if

Suite à une malencontreuse erreur, Buster est poursuivi par des centaines de policiers.

**🎬** *Navigator*  
USA, 1924, 65', 35mm., R.: B. Keaton, D. Crisp, Int.: B. Keaton

Un garçon et une fille de bonne famille se retrouvent seuls sur un bateau à la dérive.

**🎬** *Shoulder Arms*  
USA, 1918, 40', 16mm., R.: C. Chaplin, Int.: C. Chaplin, E. Purviance, S. Chaplin

Charlot soldat. Réalisé à la fin de la 1<sup>ère</sup> guerre mondiale.

**🎬** *Dog's life*  
USA, 1918, 40', 16mm., R.: C. Chaplin, Int.: C. Chaplin, E. Purviance, S. Chaplin

Un chien aide Charlot à trouver nourriture et fortune.

**🎬** *Payday*  
USA, 1922, 24', 16mm., R.: C. Chaplin, Int.: C. Chaplin, M. Swain, P. Allen

Charlot attend le jour de paye... Sa femme aussi.

**🎬** *The Pilgrim*  
USA, 1923, 41', 16mm., R.: C. Chaplin, Int.: C. Chaplin, E. Purviance, S. Chaplin

Charlot s'évade en habits de pasteur et se rend au Far West

## LUNDI 24 JANVIER

**🎬** *Busy Bodies*  
USA, 1933, 19', 35mm., R.: L. French, Int.: Laurel & Hardy, muet, ia

Les deux compères travaillent sur un chantier, où l'on trouve une quantité d'outils, de pots de peinture, de clous, de scies électriques...

**🎬** *Helpmates*  
USA, 1932, 20', 35mm., R.: J. Parrott, Int.: Laurel & Hardy, muet, ia

Hardy doit nettoyer sa maison avant que sa femme ne rentre... avec l'aide de Laurel.

**🎬** *Way Out West*  
USA, 1937, 63', 35mm., R.: J. W. Horne, Sc.: C. Rogers, F. Adler, J. Parrott, Int.: Laurel & Hardy

Laurel et Hardy sont chargés par un ami défunt de retrouver sa fille Mary afin de lui remettre le titre de propriété d'une mine d'or.

**🎬** *A Night at the Opera*  
USA, 1935, 90', 35mm., R.: S. Wood, Sc.: G. Kaufman, Int.: Groucho, Harpo et Chico Marx, M. Dumont, K. Carlisle

M<sup>me</sup> Claypool décide d'engager le ténor italien Lasspari. Les Marx Brothers embarquent et sèment la zizanie à bord du paquebot qui les ramène à New York.

## LUNDI 31 JANVIER

**🎬** *Les vacances de M. Hulot*  
France, 1953, 96', 35mm., R.: J. Tati, Sc.: J. Tati, Int.: J. Tati, N. Pascaud, M. Rolla

Au volant de sa vieille voiture, Monsieur Hulot débarque dans une paisible station balnéaire bretonne. Avec ce film, le cinéaste bouscule les conventions, en orchestrant une suite de sketches irrésistibles, à la fois tendres et cocasses.

**🎬** *Yoyo*  
France, 1964, 89', 35mm., R.: P. Etaix, Sc.: P. Etaix, J.-C. Carrière, Int.: P. Etaix, P. Dionnet, L. Klein

Un riche petit garçon s'ennuie, seul et entouré de ses domestiques, jusqu'un jour où passe un cirque. Il reconnaît dans l'écurière la jeune fille qu'il aime en secret. Hommage au cirque et au cinéma burlesque de la grande époque, Yoyo est une perfection qui joue à la fois sur le comique et sur la nostalgie.

Tous les films sont en vo sous-titrés français, sauf mention spéciale:

ia: intertitres anglais uniquement

if: intertitres français



## LUNDI 7 MARS

### **🎬** *Bananas*

USA, 1971, 82', 35mm., R.: W. Allen, Sc.: W. Allen, Int.: W. Allen, L. Lasser, C. Montalban  
*Bananas* est la véritable révélation d'un auteur comique complet, Woody Allen réalisant et interprétant le personnage principal. Fielding Mellish est une création farfelue digne des plus grands comiques, proche par certains côtés de Jerry Lewis, par d'autres de Groucho Marx.

### **🎬** *The Party*

USA, 1968, 99', 35mm., R.: B. Edwards, S.: B. Edwards, Int.: P. Sellers, C. Longet, M. Champion  
Un acteur indien, invité par erreur à une soirée hollywoodienne, enchaîne les catastrophes. Avec *The Party*, chef-d'œuvre en matière de construction et d'invention comiques, Blake Edwards pousse le burlesque destructeur à l'extrême.

## LUNDI 14 MARS

### **🎬** *Young Frankenstein*

USA, 1974, 108', 35mm., R.: M. Brooks, Sc.: M. Brooks, G. Wilder, Int.: G. Wilder, P. Boyle, M. Feldman  
Le petit-fils du célèbre professeur Frankenstein décide de suivre les traces de son aïeul et crée à son tour une créature. Un délicieux pastiche des meilleurs Frankenstein.

### **🎬** *Monthy Python's Life of Brian*

GB, 1978, 99', 35mm., R.: T. Jones, Sc.: Monthy Python, Int.: Monthy Python  
En l'an O, en terre de Galilée, Mandy et son bébé Brian reçoivent la visite des Rois Mages un beau soir de décembre. Ceux-ci, s'apercevant de leur erreur, remballent prestement leurs présents et filent dans l'étable voisine. Hélas, Brian a tiré le mauvais numéro...

## LUNDI 21 MARS

### **🎬** *Hellzapoppin*

USA, 1941, 85', 35mm., R.: H. C. Potter, Int.: O. Olsen, C. Jonhson  
Ole et Chic sont en plein tournage, mais le producteur n'est pas content. Chef-d'œuvre du cinéma loufoque. Tout devient totalement absurde dans un déchaînement visuel et sonore de gags surréalistes.

### **🎬** *Top Secret!*

GB, 1984, 90', 35mm., R.: J. Abrahams, Int.: V. Kilmer, L. Gutteridge  
Parodie du film d'espionnage de la Seconde Guerre mondiale et de la série anti-rouge de la guerre froide. C'est bourré d'humour et de clins d'œil aux cinéphiles.



## LUNDI 4 AVRIL

### **🎬** *Le distait*

F, 1970, 85', 35mm., R.: P. Richard, Int.: P. Richard, B. Blier  
Pierre Malaquet, par sa distraction et son imagination morbide, provoque bien des catastrophes. Un hilarant mariage entre gags visuels et satire sociale.

### **🎬** *Funny Bones*

USA, 1995, 128', 35mm., R.: P. Chelsom, Sc.: P. Chelsom, Int.: O. Platt, L. Evans, O. Reed  
Après l'échec de son spectacle, Tommy Fawkes, fils d'un grand comique, s'enfuit à Blackpool, refuge des derniers artistes du music hall, afin d'y puiser l'inspiration qui pourra le lancer...



photo 1<sup>ère</sup> de couv.: *Laurel et Hardy*

4<sup>ème</sup> de couv.: *The Pilgrim*



## Les corps périlleux du burlesque

Astrid Maury

Le genre burlesque a nourri au cinéma les représentations les plus exacerbées du corps comique. Il a dynamité les corps raidis et policés du drame bourgeois, instaurant un mode de rapport au monde dominé par l'absurde, où les corps vont éprouver la résistance du réel et devenir en eux-mêmes des corps comiques: se maculer de mélasse et de tartes à la crème (corps souillés renvoyant à "la partie honteuse" de l'enfance), expérimenter chutes et vols planés, générer autour d'eux la destruction et le chaos, provoquer un enchaînement de catastrophes.

Le burlesque célèbre les rapports violents du corps avec le monde matériel, il illustre le processus décrit par Henri Bergson dans son essai philosophique *Le Rire*: la transformation du vivant en chose mécanique et le passage du mécanique au vivant. "Le vivant est comme hanté par la machine; à chaque instant il peut susciter l'hallucination de son propre-devenir mécanique". Dans *Les Temps modernes* (*Modern Times*, 1936) de Chaplin, le corps de Charlot est saisi de secousses incontrôlables après l'interruption du banc mécanique de montage, son corps ayant intégré comme un automate les mouvements répétitifs imposés par le rythme du travail à la chaîne. Poussant la mécanisation à son pa-

roxysme, le corps est, dans une séquence célèbre du film, littéralement aspiré par la machine, ingéré et promené dans ses rouages.

S'inscrivant dans le contexte historique d'une société gagnée par le développement du machinisme et par la vitesse des véhicules, le burlesque réifie les corps comme il anime les objets. L'être devient une chose. Il peut alors faire "l'objet" de toutes sortes de mauvais traitements. Dans *Going Bye Bye* (1936), *The Live Ghost* (1934), *The Bohemian Girl* (1936), les corps de Laurel et Hardy subissent les pires outrages: jambes torsadées et têtes étirées comme un élastique. Le corps mime l'inanimé, dans le film *Monnaie de singe* (*Monkey Business*, 1931), avec les frères Marx: la tête d'Harpo apparaît derrière le castelet d'un théâtre de marionnettes, et lorsque celle-ci est frappée d'un coup de marteau par un des poursuivants, elle rend le même son sourd que les marionnettes en bois. Le comique de situation atteint son apogée lorsque, apercevant les jambes d'Harpo, un des personnages à sa poursuite tire dessus. L'inattendu du gag se produit alors: la jambe se détache et Harpo prend la fuite.

Mais l'inanimé reprend vite sa revanche sur le vivant. La maison à la géométrie improbable construite par Buster Keaton dans *La Maison*

*démontable* (*One Week*, 1920) s'anime d'un mouvement fou de tourniquet, expulsant un à un les personnages. Les corps deviennent des projectiles. Quant aux petits pains piqués à la fourchette de la *Ruée vers l'or* (*Gold Rush*, 1925), ils dansent sur la table – devenus à leur tour un corps vivant.

Les corps comiques, que le cinéma burlesque déchaîne sur l'écran, échappent aux règles de bonne conduite de la société. Loin d'être l'expression de corps refoulés, ils sont le lieu même du défolement, défiant les lois de la physique et, par analogie, les lois de la morale. "Combien de mares boueuses ont accueilli Laurel et Hardy? Combien d'objets de toutes sortes s'abattent sur Ollie? [...] Leurs ventres gonflent et explosent sous l'abus de liquides divers dans *They Go Boom* (1929) et dans *Saps at Sea* (1940), on leur tire dessus dans *Midnight Patrol* (1933), sans compter les projections répétées du corps d'Ollie – contrebalancé par une mule, catapulté du haut d'une échelle ou poussé dans un conduit d'évacuation dans l'apocalyptique *Busy Bodies* de Lloyd French, 1933: Face à cette violence, Stan et Ollie n'ont qu'une seule réponse: détruire. Ils voulaient bien faire comme tout le monde, mais tout leur échappe."<sup>2</sup> Le thème comique de l'intrusion décalée, dans un certain milieu, d'un personnage maladroit, dé-

clencheur de catastrophes, est un classique du burlesque. Il est repris dans le film loufoque de Blake Edwards *The Party (La Partie, 1968)* dont la séquence d'ouverture annonce la dimension porte-poisse du personnage principal joué par Peter Sellers (l'explosion anticipée d'un décor de cinéma provoquée par la distraction pathologique du personnage qui, pour nouer sa chaussure, prend appui sur le détonateur de dynamite). Le corps burlesque est mis à l'épreuve autant qu'il met à l'épreuve le monde, déclenchant une hécatombe de catastrophes. Peter Sellers, l'acteur indien convié par erreur à une fête dans la villa du producteur hollywoodien (dont il a ruiné le tournage du film!), va, dès son apparition, enchaîner bêtises sur bêtises, jusqu'à transformer la maison en un gigantesque bain moussant.

Le corps burlesque se heurte à la résistance du réel, il accumule les chutes les plus spectaculaires, les cascades les plus improbables. Il est emporté dans le mouvement frénétique des courses poursuites (ressort essentiel des comédies "slapstick" de Sennett). Buster Keaton est poursuivi par une horde fourmillante de policiers dans *Frigo démenageur (Cops, 1922)*, qui se substitue de façon non moins menaçante, dans le film *Fiancées en folie (Seven Chance, 1925)*, à une meute de

jeunes filles qui déclenchera une avalanche de pierres sur notre infortuné héros.

Les films burlesques, avec ce motif du corps à la fois malmené et agile, reprennent en fait à leur compte les arlequinades de la commedia dell'arte, les farces faites de coups assésés ou d'esquives. Dans *Charlot soldat (Shoulder Arms, 1918)*, notre héros déguisé en tronc d'arbre botte le derrière de l'ennemi (les Allemands) avec l'une de ses branches pointues et réussit à en assommer quelques-uns avant d'essayer de les semer dans la forêt avec son déguisement. Dans *Frigo démenageur (Cops)*, Buster Keaton use des stratagèmes les plus divers pour semer la foule de policiers à sa poursuite et se rendre insaisissable; il fait de l'esquive un art: dissimulé sous un parapluie, dans une malle, transformant une échelle en balançoire et en catapulte, déguisé en policier, il enferme la foule impressionnante de flics dans le commissariat...

De l'incompétence même du personnage peut surgir une virtuosité inattendue, la malchance prenant la forme d'un heureux hasard. C'est précisément chez le personnage de Charlot que l'on trouve le mieux illustré ce miracle de l'adaptation de la maladresse aux situations catastrophes. Dans *Le Cirque (The*

*Circus, 1928)*, Charlot le vagabond remplace "au pied levé" l'acrobate funambule dans un spectacle. Persuadé qu'il peut faire illusion car il a dissimulé un câble de sécurité sous son costume, il s'élanche dans les airs et redouble de zèle sans s'apercevoir qu'il n'est plus soutenu par le câble. Vacillant sur une corde dans le vide et tentant de maintenir son équilibre dans la panique, il accumule les pires malchances (assailli au visage par des singes, perdant son pantalon avec la rupture de ses bretelles). Il parvient néanmoins, envers et contre tout, au bout de ce numéro par l'irruption providentielle d'un vélo sur la corde qui l'embarque au passage, le soustrayant à une chute fatale.

Le corps burlesque renvoie au corps traumatisé. Les chutes, les coups, les avalanches d'objets qu'il encaisse sont les ingrédients d'un comique qui rit de ce corps violenté.

Cette irruption du tragique dans le rire est fortement présente dans le film surprenant de Peter Chelsom *Les Drôles de Blackpool (Funny Bones, 1995)*, mise à nu de l'essence du comique burlesque, dont la filiation avec le music hall est soulignée tout au long du film. Le dévoilement d'un événement traumatique de l'enfance de Jack est ravivé lorsque se profile l'opportunité pour une

vieille troupe de remonter sur scène, avec le numéro qui fit jadis leur succès. Les sévices qui sont soi-disant “mimés” sur le petit Jack, jouant un personnage simplet et candide, déclenchent l’hilarité du public. Les spectateurs rient des coups assénés sur la tête du petit garçon imperturbable. Le clown frappe l’enfant avec le journal roulé, qui dissimule une barre de fer. L’attitude stoïque de l’enfant déclenche les rires du public, qui continue de s’esclaffer même lorsque l’enfant, se retournant contre son agresseur, se saisit du journal et lui défonce le crâne.

La dimension brutale du comique burlesque n’est pas sans rappeler la réalité des chutes et fractures, la mise en danger permanente du corps des acteurs dans ce cinéma provoquant accidents et destructions en tous genres. Le rire provoqué par les corps “abîmés” ou rudoyés est transgressif, puisqu’il passe par-dessus la douleur et la violence. Il n’est pas une forme de défoulement sadique, comme on pourrait le penser, mais fonctionne plutôt comme un antidote à l’angoisse que susciterait telle situation sur son propre corps. Le spectateur rit de soulagement, de l’avoir échappé belle, de n’être plus livré comme le petit enfant à ses maladresses motrices et pertes d’équilibres, à un certain état d’impuissance. Car ce corps du burlesque, qui

fait tant rire, marque le retour à l’enfance. Le personnage burlesque empêtré dans un corps d’adulte n’en est pas moins contraint à rester un enfant, à ne jamais se développer. Il est l’incarnation de ce que Freud décrit de l’enfant, un “pervers polymorphe”.

Dans *Les Temps modernes*, la drolatique séquence où Charlot est choisi pour tester la machine nourricière automatique renvoie Charlot à une position infantile. Privé de sa liberté de mouvements, il doit ingurgiter, attaché sur une chaise, à un rythme de plus en plus frénétique, les aliments qui sont portés à sa bouche par l’appareil (soupe, épis de maïs, croûtons de pain et tarte à la crème). Un essuie bouche est prévu pour essuyer la bouche de “bébé”. Dans *La Soupe au canard* (*Duck Soup*, 1933), Harpo, le personnage muet de la bande, est montré comme un enfant portant tout à la bouche<sup>3</sup>. Quant à l’invité catastrophe de *The Party*, il a gardé l’ingénuité de l’enfant et la propension aux pensées magiques lorsqu’il joue avec le tableau de commande électrique de la maison et les haut-parleurs. Lors du repas et de la valse ivre du serveur avec son plateau, Peter Sellers, la serviette autour du cou, est placé sur un minuscule tabouret d’enfant, qui place son visage à hauteur de la table.

Le burlesque met donc en scène un individu qui, confronté à une situation problématique, va réagir de façon inadaptée ou décalée. Adulte enfant, il a les modes cognitifs et les comportements psychologiques de l’enfant. Ces films tirent leurs effets comiques, notamment, des difficultés éprouvées par le personnage face aux apprentissages de la motricité et de la maîtrise du corps.

Les maladresses des personnages renvoient aux perceptions encore non assimilées du schéma corporel. Dans *Jour de paie* (*Pay Day*, 1922), il n’est pas surprenant que Charlot, ivre et titubant tel un jeune enfant expérimentant la station verticale, ne se rende pas compte qu’il a boutonné son manteau avec celui de son compère, aussi ivre que lui. Il n’a pas conscience que ce bras qui sort du manteau n’est pas le sien.

Le problème de la coordination des mouvements est toujours source de comique. Dans le film *Charlot Soldat*, Charlot peine à suivre les mouvements de la troupe: il éprouve le plus grand mal à assimiler plusieurs mouvements à la fois, rentrer vers l’intérieur ses pieds exagérément écartés, manipuler le fusil sans heurter un soldat, faire demi-tour en rythme. Par mimétisme, il essaye de reproduire les mouvements en faisant du sur place,

---

mais il oublie, dans son application, de prêter attention au régiment qui continue sa marche sans lui. Le naturel revenant au galop, Charlot les rejoint et reprend sa démarche titubante. Le personnage burlesque ne peut mémoriser réellement les informations qu'on lui fournit. Éternellement distrait, il ne peut être dans un processus d'apprentissage.

Les corps comiques ont perdu dans le cinéma contemporain leur frénétique et désopilante énergie de destruction au profit de variations sages et comiques autour des jeux du langage. Ce n'est véritablement qu'avec le dessin animé que l'on retrouvera porté à leur point ultime les rapports périlleux et fous du corps au monde matériel et la mécanisation du vivant. Le dessin animé, libéré du réalisme, peut ainsi puiser de l'enfance les croyances magiques et animiques, il peut laisser libre cours aux pulsions polymorphes les plus débridées du "ça". L'univers déjanté et agressif de Tex Avery est hanté par l'esprit "frappeur" du burlesque, il joue de l'élasticité des corps et de leur impossible destruction, faisant implorer les limites physiques de la pesanteur et de la mort, que les films de l'âge d'or du burlesque avaient essayé de repousser.

- 1 Elie During Bergson, "Du comique au burlesque", in *Le burlesque: une aventure moderne*, Paris, Revue Art Press, N° 24, 2003.
- 2 Frank Mallet, "Laurel et Hardy", in *Le burlesque: une aventure moderne*, Paris, Revue Art Press, N° 24, 2003.
- 3 Renvoie au terme latin *in-fans* (privé de parole), qui désigne l'enfant.



photo: Pay Day

Briana Berg

Les œuvres de Charlie Chaplin, de Buster Keaton, de Harry Langdon et de Harold Lloyd diffèrent fondamentalement de la production burlesque primitive<sup>1</sup> en ce qu'elles reflètent la vision du monde et les préoccupations de chacun de ces artistes. Le corps de l'acteur est au service d'un message, de l'expression d'une idée particulière. Chaque comique met en avant, en plus d'un costume et d'une silhouette caractéristiques, un style de jeu, une relation particulière au monde et aux objets, une prédilection pour certains thèmes, qui s'expriment souvent également à travers une mise en scène personnelle. Le jeu de l'acteur, la part d'improvisation présente dans le cinéma burlesque et la proximité entre le créateur et son personnage s'ajoutent encore à cela pour créer un personnage et une vision absolument uniques. À l'exception de Charlot, qui est nommé The Tramp (le vagabond) dans la langue anglaise, les personnages des comiques sont identifiés par leur véritable prénom, ce qui contribue à brouiller la distinction entre l'artiste et son personnage. Cet amalgame, qui se reflète jusque dans le jeu du comique, est l'un des éléments les plus caractéristiques du burlesque des grands maîtres. "Loin de se fondre dans son personnage, le comique forme au contraire avec lui une sorte d'image double. Nous voyons à la fois le personnage, cette silhouette comique

qu'il envoie agir à sa place "dans le monde" (Malec) et – comme en surimpression – le comique lui-même (Keaton), en tant que son créateur et interprète. Le "sens" de chaque geste – son effet final – nous atteint ainsi comme une figure composite, qui se lit au moins à trois niveaux différents: le niveau du comique, celui du personnage, enfin le niveau de l'"histoire" à laquelle ce dernier prend part."<sup>2</sup>

"Chaplin, en réalité, n'est jamais aussi poète que dans cet art de suggérer et de nous éveiller, sans mettre les points sur les *i*."<sup>3</sup>

Comme tous les grands comiques burlesques, Charlot, le personnage créé par Chaplin, est un être en décalage avec le monde qui l'entoure. Il est souvent décrit comme un vagabond, mais ce n'est pas un rôle qu'il interprète dans chacun de ses films. C'est la place de Charlot en marge de la société qui est récurrente d'un film à l'autre, une forme d'incompétence et de marginalité involontaires qui nous renvoie aux sentiments d'incompréhension et d'inadéquation que l'on peut ressentir enfant. "Le caractère comique d'un personnage repose toujours, fondamentalement, sur un comportement infantile à divers stades, en tout cas incompatible avec la norme adulte [...]. C'est le décalage du com-

portement avec l'apparence adulte qui provoque le rire [...], car l'enfant timide ou maladroit, lui, n'est pas drôle, en tout cas pas de la même façon. [...] Le burlesque classique repose sur les conduites des stades archaïques refoulés. Les chiffons dans la culotte et l'épingle à nourrice sont les attributs du nourrisson à la base du burlesque de Charlot."<sup>4</sup> Pour que le public s'identifie à son personnage, Chaplin en fait un être sans défense, et doté d'une gestuelle et d'un enthousiasme enfantins; cette combinaison provoque la sympathie des spectateurs pour un personnage fondamentalement inefficace dont les malheurs auraient, naguère, provoqué leur hilarité. De plus, Charlot fait preuve d'une grande ingéniosité, même si le sort, les hommes et les objets se jouent de lui. Tout comme l'enfant, Charlot est centré sur lui-même; le monde et les objets ne sont que des prolongements de lui-même. Il utilise les objets non pas pour leur fonction, mais pour son besoin du moment, comme lorsqu'il substitue une chemise à une nappe. Mais lorsqu'il veut utiliser les objets selon l'usage consacré – par exemple conduire une voiture –, ceux-ci refusent de fonctionner, à l'image de la société dans laquelle il n'est jamais réellement intégré.

Comme Charlot ne fait que suivre à peu près des règles sociétales sans réellement les comprendre, ses actions deviennent vite mécaniques et répétitives; avec la répétition, le geste tourne à vide et se retourne en général contre lui. C'est ainsi qu'il persiste à visser des écrous alors qu'il n'y en a plus, ou qu'il continue à marcher dans une direction alors que la troupe de soldats à laquelle il est intégré est partie dans une autre direction. Cette mécanisation participe aussi de l'apprentissage de l'enfant, qui a besoin de répétition et de continuité pour assimiler une action, et ce d'autant plus s'il ne comprend pas le pourquoi de cette action. De plus, si un second geste doit être appris avant que le premier ait bénéficié de suffisamment de répétition, l'enfant va oublier la première chose apprise; ainsi, la démarche en canard de Charlot soldat reprend systématiquement le dessus sur la démarche réglementaire qu'on vient de lui enseigner si Charlot doit, en plus, apprendre à marcher en rang.

Le décor des films de Chaplin est, en général, celui de la ville, dont la grisaille reflète la connaissance qu'il a de la misère; plus typiquement encore, le décor qu'il plante est celui de la société et des hommes. Cela permet au cinéaste d'introduire des éléments du mélodrame, de même qu'une certaine forme

de critique sociale. Le burlesque sennettien de ses débuts laisse peu à peu place à la psychologisation. Plus que les gags qui émaillent ses films, ce sont les petits riens qui les ponctuent, des tics comme les nomme Petr Kral, qui font la force de Charlot. Son style tout en mouvement, analogue à une danse, fait qu'on le considère comme un chorégraphe du cinéma; avec lui, le cinéma populaire a pour la première fois acquis les galons de production artistique.

"Keaton, rectiligne et carré, se présente d'emblée plutôt comme un mètre-étalon destiné à mesurer l'espace où il s'inscrit, et qu'il tend en même temps à réduire à ses seuls aspects géométriques."<sup>5</sup>

Surnommé "The Great Stone Face", ou en français, "L'homme qui ne rit jamais", Buster Keaton représente un comique paradoxal en ce qu'il nous fait rire sans jamais rire lui-même. Cette impassibilité est ce qui semble avoir le plus marqué les esprits à son propos; en France, il est nommé Malec, un anagramme de Calme, ou encore Frigo, pour souligner cette absence d'émotivité. Pourtant, Keaton exprime des émotions à la fois subtiles et intenses; l'opposition entre une certaine immobilité des traits faciaux et une expressivité corporelle importante y contribue en partie.

L'effet keatonien tient surtout dans sa simplicité. À la surenchère qui marque le cinéma de ses contemporains, Keaton oppose le minimalisme. L'expression faciale se réduit au plus simple frémissement des sourcils ou à un léger écarquillage des yeux, les effets comiques à un simple déplacement, un décalage subtil du geste. "[...] tout au long de son œuvre, Keaton nous montre comme une pure apparence les gestes (ou les actes) les plus simples, en les faisant littéralement fonctionner à vide."<sup>6</sup> Dans les films de Keaton, le comique naît d'abord de la géométrie des corps et des objets, et de leurs rapports dans l'espace. La répétition des formes et des situations crée de véritables rimes visuelles. Plus que chez tout autre, les thèmes et leurs formes se mêlent intimement dans l'œuvre de Keaton.

Buster Keaton est un comique fondamentalement objectif. À travers ses gestes et ses actions, il montre ce qui est. Son personnage ne cherche pas à modifier le réel, mais prend les choses telles qu'elles se présentent. L'objectivité qui fonde l'art de Keaton fait apparaître le rêveur derrière le comique, et explique la nature contemplative de certaines scènes. Son personnage, Buster, ou Malec, est un solitaire. Il évolue souvent dans une nature grandiose, qui renvoie à la place de l'homme dans le cosmos plus qu'à sa place dans la



société. Buster cherche sans cesse à s'adapter à son environnement, sans jamais se poser en victime. "Keaton est un adulte qui se prend pour un enfant: ni complètement vulnérable et sauvage, ni complètement raisonnable et lucide, il oscille entre les temps d'immatunité et des éclats de nerfs qui le conduisent à l'assaut du monde. Ce grand enfant regarde toujours le monde d'un peu loin, comme s'il imaginait difficilement pouvoir s'y accorder. Il n'est pas un enfant par défaut de maturité, par caractère velleitaire ou en raison de ses échecs répétés, il l'est par refus de se livrer pieds et poings liés au monde qu'on lui offre [...]."

"Le "surréalisme" de Langdon, c'est aussi – et surtout – son étrange absence au monde, ou mieux, sa profonde méfiance à l'égard de ce qui est."<sup>8</sup>

Harry Langdon est souvent dépeint au mieux comme un rêveur, au pire comme un somnambule. Bien que produit par Sennett, dont le burlesque se caractérise par la vitesse et l'action, le comique de Langdon est marqué par la lenteur et l'hésitation. À la rapidité, Harry oppose l'attente, à l'action, il répond par l'immobilité, le sommeil et le rêve. Les œuvres de Langdon ont souvent trait à l'onirisme. Il est difficile de déterminer, dans ses

films, si Harry est endormi ou éveillé. Son jeu a une qualité de langueur à laquelle les scénarios participent également: dans de nombreux films Harry dort, rêve, ou est sur le point de perdre conscience pour diverses raisons. Tous les prétextes sont bons pour passer à un autre état de conscience. Tout cela a contribué à faire du cinéma de Langdon un comique de l'étrange, surréaliste, qui tend à mettre le spectateur mal à l'aise. Son personnage aussi, un poupon au visage enfariné et lunaire, incarné par un quadragénaire, dérange. Les femmes sont au centre de ses films, de même que l'amour et l'érotisme sont les thèmes centraux de son œuvre. La contradiction entre l'homme qui désire la femme, et l'enfant qui ne la comprend pas et qui en est terrifié sur le plan sexuel est omniprésente dans ses films. "Tout le monde en convient, le comique de Langdon a échoué parce qu'il était profondément gênant, et ce non pas à cause de cette fantaisie irresponsable et surréalisante de Pierrot lunaire, acceptable bien que révolutionnaire, mais parce que, comme certains anormaux, le personnage donnait tous les signes d'un infantilisme intellectuel, sentimental et sexuel brusquement nié de temps à autre par des réactions et des impulsions d'homme."<sup>9</sup>

De tous les comiques, c'est son personnage qui paraît le plus proche de l'enfance, et même de la petite enfance. Langdon incarne un personnage qui ne comprend pas le monde qui l'entoure et qui se heurte à ses difficultés; mais contrairement aux autres comiques, il ne sait pas agir dessus. Harry explore précautionneusement son propre corps et le monde environnant, tel le bébé dont le moi est encore en développement. Comme les enfants, il prend ses désirs pour des réalités et confond la réalité avec l'imaginaire. Pareil à l'être dont le moi n'est que peu construit, Harry veut à la fois la chose et son contraire, ce qui le rend perpétuellement indécis. Cette hésitation et ces contradictions renvoient au désir et à son refoulement, et donc à l'inconscient dans lequel ils prennent leur source. La cohabitation entre l'attrait et la peur de la femme renvoie aux thématiques de l'impuissance et du refoulement, récurrentes dans ses films. Langdon représente ainsi à la fois l'innocence de l'enfant et sa nature de "pervers polymorphe" mise en évidence par Freud.

"Lloyd n'apporte ni le contact poétique avec un monde différent, ni le réveil des humbles. Il est là, au cœur de Broadway, de Chicago ou de Hollywood, comme le sourire carnassier de la jeune Amérique."<sup>10</sup>

Harold Lloyd se détache des autres comiques burlesques sur plusieurs plans. Son personnage ne se base pas sur un accoutrement ou un physique singuliers. Ni grand, ni petit, il est commun; c'est ce trait que Lloyd va utiliser pour définir son personnage, celui d'un monsieur tout le monde américain. Alors que les autres comiques du burlesque forcent le trait, Lloyd cherche ce qui est moyen. Avec son canotier, ses lunettes en écaille et son beau costume, il ressemble à un fils à papa bien propre. Son jeu, par contre, utilise la surenchère. Très fort sur le plan des acrobaties, il réalise ses cascades lui-même, souvent en situation réelle. Son énergie sans bornes est ce qui le caractérise le plus. Selon Petr Kral, ses meilleurs films "[...] sont presque toujours rapides, voire fébriles. Jouant plus sur la quantité que sur la finesse, l'athlétisme ambitieux du personnage tend naturellement au survoltage, à l'exploit et à la vitesse record."<sup>11</sup> Sa volonté de se fondre dans la moyenne se reflète aussi dans les histoires qu'il met en scène, bien qu'il finisse toujours par triompher. Parti de rien, il réussit uniquement grâce à sa volonté sans faille et à sa détermination énergique. Il introduit une qualité d'optimisme très américaine dans le cinéma burlesque. Il se fait ainsi le reflet de l'Amérique, qui peut s'identifier à lui; ceci explique l'énorme succès populaire de Harold

Lloyd, qui dépassa même celui de Chaplin aux États-Unis.

Les films de Lloyd ne font pas état d'une vision poétique du monde. Son personnage n'est ni un rêveur, ni un marginal. Il est un être parmi d'autres, à qui les circonstances – et sa détermination – vont permettre de s'élever. Contrairement à Charlot, Malec ou Harry, le personnage de Harold Lloyd n'est que *momentanément* inadapté au monde environnant. Il développe souvent, au cours du film, les compétences dont il a besoin pour s'intégrer à ce monde. Bien qu'il porte en lui des traces et des réflexes d'enfant, qui feront fréquemment surface, le personnage de Lloyd est plus proche de l'adolescence que de l'enfance.

- 1 La production des studios de Sennett.
- 2 Petr Kral, *Les burlesques, ou parade des somnambules*. Paris, Stock, 1986, p. 20.
- 3 *Ibid.*, p. 106.
- 4 Daniel Weylm, *L'invention du burlesque sonore-poignant: Les Vacances de Monsieur Hulot*, Université de Haute Alsace, novembre 1998. Texte tiré du site <http://perso.wanadoo.fr/daniel.weyl>.
- 5 Petr Kral, *op. cit.*, p. 146.
- 6 *Ibid.*, p. 177.
- 7 Olivier Mongin, *Buster Keaton. L'étoile filante*. Éditions Hachette, 1995, p. 23.
- 8 Petr Kral, *op. cit.*, p. 228.
- 9 Jean-Pierre Coursodon, *Keaton et C<sup>o</sup>: les burlesques américains du "muet"*. Paris, Seghers, 1964, p. 65.
- 10 Raymond Borde, cité par Petr Kral, *Les burlesques, ou parade des somnambules*, Paris, Stock, 1986, p. 286.
- 11 *Ibid.*, p. 285.



## Le burlesque: du muet au parlant

Guido Ferretti

Le développement du burlesque a suivi des pistes spécifiques au cinéma muet. Sans parole, l'expression mimique et le mouvement de l'acteur résumant tous les éléments psychologiques et relationnels des personnages dans l'action. Ainsi, le phénomène de "déplacement", typique dans le contexte du burlesque, est atteint à travers l'expression inadaptée du visage, l'exécution de gestes inappropriés, ou encore l'utilisation maladroite ou hétérodoxe d'un outil. Buster Keaton nous fournit l'image la plus sublime de l'expression faciale: sa gueule immuable et apparemment indifférente dans toutes sortes de situations, même les plus absurdes, ridicules ou dramatiques, est une source inépuisable de burlesque, et souvent la clé même de l'aspect burlesque de ses films. Le clochard Charlot, par ses mouvements et sa mimique, représente le plus extraordinaire exemple de burlesque gestuel.

Les équilibres sur lesquels les mécanismes du burlesque se fondent à l'époque du muet sont détruits dès 1927, à l'arrivée du sonore. Cet écroulement est tellement dévastateur que, contrairement aux autres genres, qui s'enrichissent avec le son et continuent leur évolution en changeant seulement le style du récit, le burlesque se retrouve dépourvu des bases mêmes de son existence. L'apparition

de la voix, l'entrée en jeu de la parole, altèrent l'effet burlesque de l'expression et du geste. Plus rien ne fonctionne, tout doit être repensé, renouvelé.

Charlie Chaplin, fin connaisseur des mécanismes du genre et des techniques cinématographiques, a été le premier à comprendre les changements introduits par le sonore. Conscient du fait que son personnage ne peut pas fonctionner dans le cadre du cinéma sonore, il refuse pendant treize ans d'introduire la parole dans ses films. *Les Lumières de la ville* (*City Lights*, 1931), et *Les Temps modernes* (*Modern Times*, 1936) sont encore des films muets, et la bande-son se limite à un accompagnement musical. Malgré l'absence de paroles, ces deux films ont eu un grand succès commercial, grâce aussi, peut-être, à la popularité et à l'énorme prestige de Charlot. Mais Chaplin sent qu'il ne peut pas continuer dans cette voie, et décide finalement de se séparer de son personnage. Dans son premier film parlé, *Le Dictateur* (*The Great Dictator*, 1940), il garde encore la forme de Charlot dans la première partie du film, mais se dédouble, dans ce contexte dramatique, en dictateur et en barbier. Le discours qui clôt le film n'est pas seulement un hymne libertaire contre la dictature, il repré-

sente aussi l'exécution et l'enterrement de Charlot.

Buster Keaton, excellent réalisateur et acteur à son époque, n'a pas su prévoir et interpréter correctement la signification de l'apparition du sonore, et s'est laissé entraîner par un mécanisme qui l'a progressivement éjecté du système de l'industrie cinématographique. Sa tentative de perpétuer son personnage dans le cinéma sonore n'a pas marché. Chez lui, ce que l'expression du visage construisait, la voix le détruisait, avec pour effet la perte complète de tout effet burlesque. L'hommage que Chaplin lui a rendu dans *Les feux de la rampe* (*Limelight*, 1952), avec une courte apparition muette, témoigne de sa grandeur et de ses limites en même temps.

Un équilibre sobre, mais élégant, entre le style burlesque du cinéma muet et les nouvelles exigences du cinéma sonore a été atteint par le couple Stanley Laurel - Oliver Hardy. Tous deux, mais avec des carrières parallèles et indépendantes, ont traversé l'histoire du burlesque à l'époque du muet. Ils ont été mis ensemble vers la fin du muet, leur premier film en couple (*Put Pants on Phillips*) datant de fin 1927. Leur producteur, Hal Roach, les a lancés immédiatement dans l'arène du sonore, avec un grand succès. Dans

leurs films, Laurel et Hardy parlent relativement peu, comparé aux autres personnages et à la richesse de la bande-son. Les situations comiques restent dans la pure tradition du burlesque muet, dans les actions maladroites. Les dialogues, comme les intertitres à l'époque du muet, servent surtout à définir le contexte. Les rares fois où le burlesque naît de la parole, c'est sous forme de boutade ou de non-sens, toujours généré par Stanley.

Dans le même ton, Jacques Tati propose un extraordinaire exemple de personnage muet dans un contexte sonore. Monsieur Hulot ne parle pas. Quand les autres s'adressent à lui, il répond par gestes. Pourtant les sons, les bruits, les dialogues sont présents dans ses films. L'effet est double: un décalage est établi d'emblée entre le monde sonore et le silence du personnage, déjà suffisant en soi pour générer un effet burlesque; de plus, les possibilités sont ouvertes pour une utilisation pratiquement complète de la palette des techniques du burlesque du cinéma muet dans un contexte sonore. Génial et unique, Tati a réussi là où les rares épigones ont failli par manque d'expressivité et de mimique.

La réelle adaptation du burlesque aux exigences du cinéma parlant a été accomplie par les frères Marx. Sortis de la comédie new-yor-

kaise et formés à la tradition du théâtre populaire juif, riche en jeux de mot et en calembours, poussés par la créativité inépuisable de Groucho, les frères Marx révolutionnent le cinéma burlesque. La parole, jusque-là perçue comme une difficulté, devient une arme formidable, surtout dans la bouche de Groucho, pour reproduire, par le jeu de mot, le malentendu, la réponse provocatrice absurde et inadaptée au contexte, la boutade, et le bouleversement de l'échelle des valeurs, tous les effets atteints par le geste dans le cinéma muet. De surcroît, Groucho Marx donne à ses films un rythme très rapide, concentré, sans pause. Les dialogues se suivent sans cesse en inversant continuellement l'action et le contexte. Par cette voie, le burlesque atteint le sommet de l'absurde. Pourtant, les films des frères Marx n'abandonnent pas les éléments visuels du burlesque. Les gestes, notamment la façon de courir, de s'asseoir et de regarder (surtout les femmes), de Groucho, qui ainsi s'approprie et réinterprète de manière originale des éléments saillants du burlesque muet, enrichissent et complètent son personnage. Groucho Marx est une synthèse admirable du geste et de la parole. La gestualité réapparaît aussi dans toute sa splendeur dans le personnage créé par Harpo Marx, le frère muet au manteau plein de poches remplies de toutes sor-

tes de choses, de la plus inutile à la plus absurde. Le couple Harpo Marx – Groucho Marx est à mes yeux le véritable anneau de jonction entre burlesque muet et burlesque parlé.

En somme, au passage du film muet au film sonore, le burlesque se plie à un processus de changement radical de structure et d'encadrement. Chaplin a été le premier à comprendre qu'avec le sonore, le burlesque entrait dans une impasse, et a parcouru une voie très personnelle pour se libérer de ces limites. Mais les véritables protagonistes, héros, et principaux moteurs du processus d'adaptation du burlesque au cinéma sonore ont été les frères Marx.

## Bibliographie

---

- Bazin André et Rohmer Éric, *Charlie Chaplin*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1972
- Benayoun Robert, *Les Marx Brothers ont la parole*, Paris, Éditions du Seuil, Point-Virgule, 1991
- Bergson Henri, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1998
- Blondel Éric, *Le risible et le dérisoire*, Paris, PUF, 1998
- Coursodon Jean-Pierre, *Keaton et C<sup>e</sup>: les burlesques américains du "muet"*, Paris, Seghers, 1964
- Defay Jean-Marc, *Le Comique*, Paris, Seuil, coll. "Mémo", No 24, 1996
- Duvignaud Jean, *Le propre de l'homme: histoire du comique et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985
- Escarpit Robert, *L'Humour*, Paris, PUF, 1967
- Evrard Frank, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996
- Favre Robert, *Le rire dans tous ses éclats*, Québec, PUL, 1995
- Feuerhahn Nelly, *Traits d'impertinence: histoire des chefs-d'œuvre du dessin d'humour, de 1914 à nos jours*, Paris, Somogy, 1993
- Freud Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988
- Grojnowsky Dani, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, Corti, 1997
- Jardon Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Paris, Duculot, 1988
- Kral Petr, *Le burlesque, ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984
- Kral Petr, *Les burlesques, ou Parade des somnambules*, Paris, Stock Cinéma, 1986
- Michaud Philippe-Alain (éditeur), *L'horreur comique: L'esthétique du slapstick*, Paris, Éd. Centre Pompidou, 2004.
- Moine Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan Cinéma, 2002
- Mongin Olivier, *Buster Keaton. L'étoile filante*, Paris, Hachette, 1995
- Mongin Olivier, *Éclats de rire. Variations sur le comique*, Paris, Éditions du Seuil, 2002
- Noguez Dominique, *L'arc-en-ciel des humours: Jarry, Dada, Vian etc.*, Paris, Hatier, 1996
- Orizet Jean, *Les poètes et le rire*, Paris, Le Cherche Midi éditeur, 1998
- Puaux Françoise (éditeur), *Le comique à l'écran*, Condé-sur-Noirieux, éd. Corlet, CinémAction 82, 1997
- Royot Daniel (éditeur), *Humour et cinéma*, Paris, PUV, 1995
- Rozon Gilbert, *Le Rire*, Toulouse, Éditions Milan, Les essentiels Milan, 1998
- Sarrazin Bernard, *Le Rire et le Sacré: histoire de la dérision*, Paris/Bruges, Desclée de Brouwer, 1992
- Sennett Mack, *Le Roi du comique*, Paris, Éditions du Seuil, 1994
- Smadja Éric, *Le Rire*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1993
- Vaillant Alain, *Le Rire*, Paris, Quintette, 1991
- Weyl Daniel, *L'invention du Burlesque sonore-poignant: Les Vacances de Monsieur Hulot*, Université de Haute Alsace, novembre 1998, texte disponible dans le site <http://perso.wanadoo.fr/daniel.weyl>
- Weyl Daniel, *Les Temps modernes et autre chefs-d'œuvre. Théorie symbolique du Burlesque*, Éclipse 27, juillet 1998, texte disponible sur le site <http://perso.wanadoo.fr/daniel.weyl>


### Ouvrages collectifs:

*Le Burlesque. Une aventure moderne*, Paris, Art Press, Spécial n° 24, 2003

*L'Humour*, Revue "Autrement", Paris, 1992

*Le rire des poètes*, anthologie de la poésie humoristique, Paris, Pierre Belfond, 1969





**Groupe de travail du Ciné-Club  
Universitaire**

Leïla Amacker, Abderrahmane Bekiekh,  
Briana Berg, Guido Ferreti et Astrid Maury

**Responsable**

Vincent Jacquemet  
assisté de  
Véronique Ostini

**Nous remercions**

Le DAEL, La Fondation Arditi, M. Uhlmann, M<sup>me</sup> Bülsterli  
et La Cinémathèque Suisse, M. Roemer et le CNC,  
Éric Lange et Lobsterfilms, Roger Huber et Columbus  
Film, M. Stucki et Praesens-Film, l'Association Chaplin à  
Paris, M<sup>me</sup> Bossert et UIP, Sarah Choyeau et Gaumont  
France, M. Petermann et Buena Vista International,  
Filmcoopi, Ellipse Genève, Yann Massérat,  
Rui Nogueira et le CAC.

**Édition**

Carlo Guida et Mathilde Reichler

**Graphisme**

Julien Jespersen