

# ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma 20, rue Ampère – BP 12 93 213 La Plaine Saint-Denis Cedex, France

Tel : + 33 (0) 1 84 67 00 01 [www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

Mémoire de recherche

Section Cinéma, promotion 2010 / 2013

## LE RIRE PAR L'ABSURDE DANS LE CINEMA BURLESQUE

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **Le Club du rire**

Cyrille HUBERT



Illustration : KEATON, Buster et BLYSTON John G., *Our Hospitality*, USA, 1923, 74min, N&B

Directeurs de mémoire : John LVOFF et Giusy PISANO

Coordinateur des mémoires : Giusy PISANO

Coordinateur de la partie pratique (PPM) : Michel COTERET

# Remerciements

à

John LVOFF et Giusy PISANO

Un grand merci à vous deux pour votre aide et votre enthousiasme

et

Yves ANGELO

pour m'avoir donné envie d'écrire ce mémoire

Arthur BRIET

pour les émissions de France Culture

Clémence DIARD

pour m'avoir averti des projections burlesques

Florent FAJOLE

pour son accueil au CDI, ses conseils et son soutien

Arsène FEIFEY

en espérant que cette étude lui plaise

Yves FRONDEPAIS

pour toujours avoir été derrière moi

Frédérique FEUQUIAIT-MONTBLANC

pour son soutien

Louise GROULT

pour m'avoir mis en contact avec Bruno Romy

Coline GUIAS

pour son soutien

Benjamin HAMEURY

pour nos discussions nocturnes sur les Marx  
Brothers et les repérages de club du rire

Giorgio HARNACKI

pour ses réflexions pertinentes et ses retours sur le  
documentaire

Julien HOGERT-YINCHOUF

pour ses avis, ses réflexions et sa  
motivation débordante dans le documentaire

Raphaël VANDENBUSSCHE

qui pense à moi quand il lit Philosophies magazine

Tout le personnel de l'ENSSL

de l'accueil, de l'administration, de l'équipe pédagogique  
et du magasin pour l'ensemble de ma scolarité

Tout le personnel de

la médiathèque de Clignancourt

pour les réservations et l'accueil au quotidien

Pour le documentaire « *Le club du rire* »

Merci à

Martine MEDJER et Joëlle CUVILLIEZ

pour leur accueil

Tous les rieurs du club de Vincennes

pour s'être prêtés au film avec plaisir et pour tous les rires que nous avons partagés

Et à la fine équipe :

François HELLER, Julien HOGERT-YINCHOUF et Romain OZANNE

en espérant que le film fasse honneur à votre travail

## Résumé

Cette recherche s'intéresse au rire par l'absurde dans le cinéma burlesque. Elle mêle des notions de philosophie avec des analyses filmiques, une recherche d'histoire du cinéma et des réflexions personnelles. Le premier enjeu de l'étude est de déterminer les modalités d'un « rire de cinéma ». L'étude commence par l'exposition des différentes approches philosophiques du rire à partir de la fin du XIXe, et notamment celle d'Henri Bergson, autour de laquelle la recherche s'articule. L'étude se poursuit en s'interrogeant sur le rire d'une salle de cinéma, qui fait de la réception individuelle de chaque spectateur une réception collective, où, loin de l'introspection silencieuse, tout le monde est conscient de sa présence dans la salle et de celle des autres. En reprenant les réflexions de Baudelaire et de Robert Benayoun, le chapitre suivant traite du grotesque, de l'absurde et de la vraisemblance dans le comique.

Le rire au cinéma est ensuite étudié à sa racine, dans le cinéma burlesque. Si plusieurs cinéastes sont évoqués, comme Chaplin, Laurel et Hardy ou les Marx Brothers, l'étude se concentre surtout sur les films de Buster Keaton. Les réflexions des philosophes sur le rire et l'absurde vus en première partie sont confrontées à l'analyse des films, aux mécanismes des gags, et à la relation qui lie les spectateurs aux personnages dont ils rient.

La recherche vise ensuite à déterminer comment l'humour absurde des burlesques a dû faire face à un cinéma toujours plus réaliste, notamment avec l'arrivée du parlant. Les films de Tati et de Jerry Lewis y sont abordés en prolongement de l'étude sur le personnage comique. Via l'analyse du cartoon *Bip-bip et coyote* et des films du trio *Zucker-Abrahams-Zucker*, le mémoire prolonge l'étude du rapport entre narration et absurde : Jusqu'où le cinéaste peut-il aller dans la distanciation de sa propre histoire sans la mettre à mal ? Enfin, le mémoire se clos par l'analyse des films burlesques du trio belge Dominique Abel, Fiona Gordon et Bruno Romy, qui répondent de manière singulière à l'interrogation principale de cette étude : Comment le cinéma burlesque peut-il faire porter un discours comique à la réalité ?

## Abstract

This research is about laughter through absurdity in slapstick comedies. It contains philosophical concepts, film analysis, research in the history of cinema, and personal thoughts. The study begins with the presentation of different philosophical considerations on laughter since the 19th century, and focuses on the theories of Henri Bergson, which will be one of the unifying themes throughout the research. Then, our study deals with laughter in the movie theatre and the effect it has leading to introspection. By hearing laughter, the viewers are conscious of each other, they are reminded they are seated in a theatre, watching a movie. Then a chapter, based on Baudelaire's and on Robert Benayoun's considerations, deals with the grotesque, the absurd, and realism in comedy.

What follows is a study of laughter in cinema at its roots: in the early slapstick comedies. The study evokes movies made by Charles Chaplin, Laurel and Hardy and the Marx Brothers but mainly focuses on the films made by Buster Keaton. The philosophical notions about laughter and the absurd introduced at the beginning of the study are linked with film and gag analysis, and the connection between the viewer and the characters he is laughing at.

The study moves on to how absurd humor evolves with the increase of realism in cinema, and in particular with the arrival of the talking movies. Movies of Jacques Tati and Jerry Lewis are analyzed in the context of the character in visual humor films. Then the analysis of the cartoon *Wile E. Coyote and the Road Runner*, and the movies made by the *Zucker-Abrahams-Zucker* trio, the study of the link between the absurd and narration is extended: how far can a film be absurd without destroying its own purpose? The study ends with the analysis of the Belgian trio: Dominique Abel, Fiona Gordon and Bruno Romy, who specifically deal with our main interrogation: how does cinema make reality a laughing matter?

## Sommaire

|  |           |
|--|-----------|
| <b><u>INTRODUCTION</u></b>   | <b>7</b>  |
| <b><u>PARTIE I : A LA RECHERCHE D'UN RIRE DE CINEMA</u></b>                      | <b>10</b> |
| <b>Chapitre 1. Définitions du rire</b>   | <b>11</b> |
| Théories du contraste et de la dégradation                                       | 12        |
| L'approche de Baudelaire par le plaisir  | 14        |
| L'approche de Bergson  | 14        |
| Une démarche qui part de l'expérience  | 15        |
| Du mécanique plaqué sur du vivant.   | 17        |
| Le rire correctif  | 17        |
| Un rire de cinéma : approche spontanée   | 18        |
| <b>Chapitre 2. Le rire d'une salle de cinéma</b>                                 | <b>20</b> |
| <b>Chapitre 3. Vraisemblance dans le comique : Comédie, Grotesque et Absurde</b> | <b>25</b> |
| Comédie et Grotesque   | 25        |
| Le comique absolu baudelairien   | 26        |
| L'excentricité sans la norme   | 28        |
| L'absurde  | 30        |
| Porter un regard virginal sur le monde   | 30        |
| L'absurdité comique  | 33        |
| Un rire purement cinématographique est-il absurde ?                              | 35        |
| <b><u>PARTIE II : CONSTRUCTION DU RIRE A L'AGE D'OR DU BURLESQUE</u></b>         | <b>39</b> |
| <b>Introduction</b>  | <b>40</b> |
| <b>Chapitre 1. Emergence de l'absurde chez les burlesques du muet</b>            | <b>41</b> |
| Entre non-réalisme et naturalisme  | 43        |
| La logique de l'écran  | 49        |
| Hic et Nunc : un humour au présent   | 50        |
| <b>Chapitre 2. Le gag : triptyque mise en place / développement / chute</b>      | <b>54</b> |
| A partir de quel moment un gag est-il absurde ?                                  | 57        |
| Construction logique du gag  | 62        |
| <b>Chapitre 3. Rapport entre narration et gag</b>                                | <b>67</b> |
| Les two reelers : des trames simplistes  | 67        |
| Le long métrage  | 69        |
| Faire à partir du rire   | 71        |
| Théorie du cosmos  | 74        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>Chapitre 4. Le personnage burlesque</b>  | <b>76</b>  |
| <b><u>PARTIE III : REAPPROPRIATION D'UN HUMOUR BURLESQUE ET COMIQUE VISUEL ABSURDE</u></b>                                  | <b>87</b>  |
| <b>Introduction</b>   | <b>88</b>  |
| <b>Chapitre 1. La parole et le corps du personnage burlesque après l'âge d'or</b>   | <b>89</b>  |
| Les solutions des burlesques pour « amputer » la parole de son sens   | 90         |
| Quand le corps ne fait plus de prodiges   | 92         |
| Un humour qui s'éloigne du hic et nunc burlesque ?  | 97         |
| <b>Chapitre 2. L'absurde transgressif</b>   | <b>100</b> |
| Mythologie et logique   | 100        |
| Quand l'énonciation du discours est elle-même narration : <i>Bip-bip et Coyote</i>  | 102        |
| Une narration sans cesse transgressée : <i>Top Secret, Airplane! et Hot Shots!</i>  | 105        |
| <b>Chapitre 3. Réappropriation d'un humour burlesque : le cas particulier de Dominique Abel, Fiona Gordon et Bruno Romy</b> | <b>112</b> |
| Un monde en suspension  | 112        |
| Un espace-temps scénique pour un point de vue distancié   | 113        |
| Narration et gags   | 114        |
| Un humour au présent  | 116        |
| Le corps  | 118        |
| La parole   | 119        |
| Chasser le naturel pour l'accueillir au galop   | 119        |
| <b><u>CONCLUSION</u></b>  | <b>122</b> |
| Epilogue  | 124        |
| Bibliographie   | 126        |
| Filmographie  | 128        |
| <b><u>ANNEXES</u></b>   | <b>131</b> |
| Jean Renoir parle de son art  | 132        |
| Dossier de la Partie Pratique du Mémoire (PPM)  | 135        |

## Introduction

Le rire est une chose fragile. Il est toujours délicat d'en faire l'analyse, car on le sait, on risquerait d'en briser la fantaisie essentielle : rien n'est moins drôle que l'explication d'une blague. L'effet comique est bref, il surprend le rieur lui-même. En plus de cela, chacun est attaché à ce qui le fait rire ou non, si bien que notre rire est intimement lié à notre personnalité profonde. On comprend que l'étude du rire puisse être repoussante, puisque trouver des mécanismes immuables au rire, c'est peut-être déjà remettre en question une part de notre intimité et de notre liberté.

Il existe pourtant des constantes indéniables liées au rire. Des grands penseurs qui se sont penchés sur son analyse, beaucoup étaient des hommes de science : d'Aristote à Bergson en passant par Thomas Hobbes ou même Rabelais qui était médecin. Le désir d'écrire ce mémoire a été alimenté par les lectures de ces études en y cherchant toujours le contre-exemple qui prouverait une fois pour toute que l'on ne peut pas réduire notre rire si pur et qui nous rend si joyeux à la réponse automatique de la perception d'un décalage ou d'une attente trompée. C'est aussi et surtout la relecture du *Rire* de Bergson, qui a été l'impulsion principale dans le choix de mon sujet. Certains résultats de l'étude de Bergson sont annoncés avec tellement de certitude qu'ils appellent à être vérifiés. Il écrit par exemple :

« Notre rire est toujours celui d'un groupe »<sup>1</sup>,  
« Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion »<sup>2</sup>  
« Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. »<sup>3</sup>

La première partie de notre étude présente les grandes théories du rire, à partir du XIXe siècle, dans le souci de déterminer les caractéristiques d'un rire propre au cinéma. Dans le même esprit que la démarche de Bergson, nous entamerons l'étude par l'observation du phénomène dans son milieu naturel, en l'occurrence dans notre cas : le rire d'une salle de cinéma. Ici, le rire nous active, nous spectateurs habituellement fixes et silencieux, nous bougeons, nous nous regardons,

---

1

BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification comique*, édition critique dirigée par Frédéric Worms, volume édité par Guillaume Sibertin Blanc, Paris, Quadrige/Puf, 2012 p. 4

2 Ibid, p. 4

3 Ibid, p. 2

nous entendons le rire des autres. En somme nous prenons conscience les uns des autres. En riant, nous sommes perpétuellement ramenés à notre présence physique dans la salle, et conscients de la réception du film par son public. Cet état d'« éveil » est-il conflictuel à un processus d'immersion ou contribue-t-il à une distanciation intrinsèquement liée à l'humour ? Et cet humour de cinéma, n'est-il pas paradoxal ? Si le rire est une réaction spontanée, quoi de plus prémédité qu'un effet comique de cinéma, pensé par un scénariste ou un gagman, évalué par un producteur, interprété souvent plusieurs fois, et rejugé ensuite au montage ?

Et puisque depuis ses débuts, le cinéma s'est accroché à raconter des histoires, permettons-nous une remarque triviale : raconter une histoire drôle, c'est d'une part raconter une histoire, et de l'autre vouloir faire rire. Il y a deux discours, l'un comique, l'autre narratif, qui interviennent ; l'art comique consiste à y trouver une adéquation. Le comique absurde propose d'explicitier le discours comique, en assumant ouvertement l'in vraisemblance. C'est toujours dans la recherche d'un rire de cinéma, que nous avons décidé d'orienter l'étude vers l'absurdité comique, notamment parce que l'absurde a de particulier qu'il interroge la forme à travers laquelle il s'exprime. En remettant en question la vraisemblance de l'histoire que l'on nous raconte, et parfois la façon de la raconter, il met à mal les codes de représentation, et se fait la manifestation évidente de la présence d'un narrateur.

Dès les premiers temps, le comique absurde a été une des armes de prédilection du burlesque. C'est à la période muette, dite de l'âge d'or, et plus particulièrement aux films de Buster Keaton que la deuxième partie notre étude se concentrera. Le burlesque des premiers temps est souvent décrit comme une grande fête d'expérimentation, une sorte d'art brut, un peu fou. La motivation première des cinéastes était de faire rire avec ce nouveau médium et ce, sans soucis de légitimité. C'est par leur spontanéité, leur découverte progressive du cinéma, leur recherche d'anticiper les rires de la salle, et le rapport tout particulier que les films entretiennent avec la réalité que l'étude m'a semblé à la fois séduisante et pertinente. Les livres de Petr Král, Jean-Pierre Coursodon, François Mars, Emmanuel Dreux et les très belles mémoires de Buster Keaton vont accompagner cette recherche qui s'intéresse particulièrement au gag, à son rapport avec la narration et ses différents degrés d'absurdité. Nous tenterons, notamment, de répondre à la question suivante : jusqu' où le film peut aller dans la distanciation qu'il prend avec son histoire sans la mettre à mal ? Il paraît difficile d'aborder le cinéma burlesque sans se focaliser ne serait ce qu'un instant sur le rôle



du personnage comique, tant les films sont forgés autour de leur protagoniste. Personnellement, je me suis toujours demandé comment nous pouvions éprouver de la sympathie pour un personnage, tout en riant de plaisir de le voir maltraité, embourbé dans les pires situations, ou qu'au contraire nous nous amusions franchement de le voir resplendir d'égoïsme et de méchanceté ; un chapitre sera consacré à notre rapport, en tant que spectateur, avec le personnage burlesque.

Dans la troisième partie, nous nous pencherons sur le lien entre l'arrivée du parlant et la fin du cinéma burlesque : comment le comique absurde a-t-il réagit face à ce nouveau potentiel de réalisme ? C'est à travers les films des frères Marx, de Tati et de Jerry Lewis que nous étudierons la question, avant de nous intéresser à des films qui nous permettront de poursuivre notre étude entre narration et gags absurdes. Il s'agit du cartoon *Bip-bip et Coyote* et de trois films du trio Zucker-Abrahams-Zucker<sup>4</sup> où l'absurde est en destruction permanente de l'histoire racontée. Enfin, c'est l'analyse des films du trio belge Dominique Abel, Fiona Gordon et Bruno Romy qui fera office de synthèse. Les différentes problématiques que nous aurons abordées au fil de notre recherche y seront retrouvées, et c'est avec grand plaisir que nous nous interrogerons sur leur façon très personnelle d'y répondre.

---

4 Les trois films sont *Airplane!* (*Y a-t-il un pilote dans l'avion*) *Top Secret*, et *Hot Shots!*

**PARTIE I :**  
**A LA RECHERCHE D'UN RIRE DE CINEMA**

## Chapitre 1. Définitions du rire

Rares sont les choses aussi volatiles que le rire. Bien des auteurs et philosophes se sont acharnés à saisir une notion par essence fluctuante. A cela s'ajoute un enjeu de taille puisque le rire serait, selon la célèbre préface de *Gargantua*, « le propre de l'homme »<sup>5</sup>. Ainsi les analyses du rire ont de délicat qu'en voulant expliquer un phénomène simple, elle sont souvent contraintes de s'interroger sur le rapport de l'homme à la vie, à l'art, et à la vie en société. Notons aussi que le rire quand il éclate donne l'impression que le corps précède un instant notre jugement en prenant subitement le pas sur notre âme, ce qui entraîne une question de morale et de légitimité : « Ai-je le droit, est-ce moral de rire en cette situation ? » On peut sentir que certaines approches sont plus amères que d'autres. Certaines décrivent le rire comme essentiellement moqueur contrairement à d'autres qui se font revendicatrices d'un rire pur, avec ce que cela implique quant à une idée de ce que peut/doit être l'art comique. Des différentes théories sur le rire, toutes ne se contredisent pas totalement, certaines même s'appuient sur les précédentes pour les préciser. Il est toujours intrigant de se demander si les philosophes qui ont introduit les notions riaient des mêmes choses que nous, et s'ils pourraient partager le rire que nous éprouvons à notre époque. Toujours est-il que, malgré leur discordance ou leur accord partiel, toutes les théories ont leur part de vérité, et chacune nous fournira des clés pour l'approche d'un rire de cinéma.

---

5

« Pource que le rire est le propre de l'homme » RABELAIS, François préface de *Gargantua* in *François Rabelais, Volume 2*, Castrovilli Giuseppe p. 7 L'idée était déjà présente chez Aristote quand il décrivait l'être humain comme un « animal ayant la faculté de rire » dans *Parties des Animaux*, Livre III, Chapitre 10.

## *Théories du contraste et de la dégradation*

A la fin du XIXe siècle, particulièrement en Grande Bretagne, deux théories majoritaires à propos du rire sont en opposition. On les retrouve dans la littérature sous le nom de « théorie du contraste » et « théorie de dégradation » ou de supériorité. Les deux reconnaissent un décalage nécessaire au déclenchement du rire.

### Théorie de la dégradation

Thomas Hobbes décrit le rire comme « un orgueil soudain, naissant de la perception soudaine d'une *supériorité* de notre être, comparée aux infirmités des autres ou à notre faiblesse antérieure. »<sup>6</sup> Concrètement, on rira du marcheur qui trébuche sur le trottoir parce que notre pas, contrairement au sien, est assuré. Le rire est plaisant donc parce qu'il est plaisant de se sentir échapper à cette « infirmité ». En précisant « ou à notre faiblesse antérieure », Hobbes donne une explication au rire d'autodérision. Si nous trébuchons nous-mêmes sur le trottoir, nous pourrions en rire une fois remis sur pied, puisque nous serons alors en état de supériorité par rapport à notre maladresse passée. Alexander Bain reprend la théorie d'Hobbes, et précise que cette soudaine conscience de notre supériorité répond à une dégradation. Une chose devient risible quand on la respecte dans un premier temps, puis qu'elle se trouve en contact avec un objet « moindre ou moins respecté »<sup>7</sup>. Selon Alexander Bain, le rire vient du « grand soulagement » de se débarrasser d'une « attitude respectueuse »<sup>8</sup>. Ainsi, si nous considérons vraiment la personne qui marche, l'envie de rire ne nous aurait pas effleuré l'esprit. Nous avons ri parce qu'une partie de notre respect avait une part d'artificialité. Le rire est donc indicateur de l'authenticité du respect que l'on avait au préalable pour la chose devenue risible. Alexander Bain décrit notamment le rire fréquent des enfants à qui on impose le respect d'institutions auxquelles ils ne sont pas purement dévoués. Ainsi, il met en garde quand, entraînés par le plaisir de rire, nous nous mettons à tourner en

6 RIBOT, Théodule, *La psychologie des sentiments*, Paris, Félix Lacan, 1896, p. 344 (Théodule Ribot cite le *Léviathan* de Thomas Hobbes écrit en 1651)

7 BAIN, Alexandre *Les émotions et la volonté*, traduit de l'anglais par P-L LE MONNIER, Paris, Félix Lacan, 1885, p. 248

8 Ibid, p. 253

dérision « les sentiments les plus respectables ».<sup>9</sup> Le comique est potentiellement une porte ouverte à la facilité et la vulgarité. Remarquons que le rire lui-même répond à la description du phénomène de dégradation, puisqu'en riant, un homme renonce soudain à son sérieux pour son bon plaisir.

### Théorie du contraste

Les partisans de la théorie du contraste associent le déclenchement du rire à « un contraste saisi entre deux perceptions, images ou idées » à condition que celles-ci soient données « simultanément comme appartenant à un même objet de sorte qu'il nous induise à penser qu'une chose est à la fois et n'est pas ».<sup>10</sup> Ainsi un singe déguisé en homme fera rire, puisqu'il est à la fois homme et animal. Les partisans de la théorie de la dégradation verraient derrière ce dernier exemple la dégradation d'un homme réduit à une apparence de singe. Herbert Spencer, qui admet les théories du contraste, s'oppose fermement aux théories de la dégradation : « aucune dignité personnelle n'est en jeu quand on rit d'un bon calembour »<sup>11</sup>. Il ajoute que la sensation d'une soudaine supériorité n'est pas toujours risible. En se penchant sur le phénomène physiologique du rire, il vient à la conclusion que le basculement d'un état de conscience à l'autre provoquée par une idée incongrue, amène dans l'esprit du rieur une énergie qu'il va falloir qu'il dépense. Le rire serait le « canal de dérivation »<sup>12</sup> de cette énergie. Herbert Spencer prend l'exemple d'un spectateur qui éternue lors d'un concert : « L'intensité du premier moment [l'écoute du concert] tombe brusquement sur un événement futile [l'éternuement] qui ne lui fournit pas matière à se transférer ou à se dépenser ; il faut que le surplus s'écoule : ce qui produit le rire. »<sup>13</sup>

---

9 Ibid, p. 252

10 RIBOT, Théodule, *La psychologie des sentiments*, op cit. pp. 343-345.

11 La citation vient de SPENCER, Herbert dans *Macmillan's magazine* de 1860 p. 399 et est reprise par BAIN, Alexandre *Les émotions et la volonté*, op cit. p. 254

12 La citation vient de SPENCER, Herbert *Essais - Physiology of Laughter* 1863 et est reprise par RIBOT, RIBOT Théodule, *La psychologie des sentiments*, op cit. p346

13 Ibid, p. 347

### *L'approche de Baudelaire par le plaisir*

Baudelaire admet qu'il existe deux rires de natures différentes, l'un serait « significatif » et l'autre « absolu ». C'est dans son essai *L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, qu'il met cette notion en place. Dans un premier temps, il revient ironiquement sur les théories chrétiennes du rire, proches de celles de la dégradation, où le rire serait « satanique » puisqu'il incarnerait la manifestation de l'homme qui se complait de sa propre supériorité : « Le rire disent-ils vient de l'idée de sa propre supériorité. Je ne serais pas étonné que devant cette découverte le physiologiste se fut mis à rire. »<sup>14</sup> Baudelaire note qu'en suivant cette idée, le rire serait en effet essentiellement humain puisque porté au rang de péché. En feignant poursuivre le raisonnement, il compare le rire à un « symptôme de faiblesse », un « spasme involontaire comparable à l'éternuement (...) causé par la vue du malheur d'autrui »<sup>15</sup>

Baudelaire admet cependant cette idée de supériorité dans le cadre d'un rire « significatif », pour mieux l'opposer à un rire pur, « absolu », qui découlerait d'un rire d'enfant. Dans le souci de rendre sa part d'innocence au rire et de mettre fin aux connotations péjoratives qui lui sont attachées, Baudelaire insiste sur le plaisir que peut apporter le rire quand il est « vrai », « violent », « à l'aspect d'objets qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables »<sup>16</sup>. Le poète décrit le rire absolu, celui qui n'est pas associé à une idée morale, comme un « vertige qui remplit les poumons et renouvelle le sang dans le ventricule. »<sup>17</sup>

### *L'approche de Bergson*

Il nous semble que la démarche singulière d'Henri Bergson parvient à grande proximité de son objectif initial qui est « de ne pas enfermer la fantaisie comique dans une définition ».<sup>18</sup> Bergson tend à s'opposer aux définitions qui ont précédées, qui voyaient le rire comme une réponse à un *décalage*. (que ce décalage soit issu du contraste d'idées

---

14 BAUDELAIRE, Charles *L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, dans *Les humoristes 1830-1930* Préface de Jean-Pierre Dhainault, Paris, Les éditions de l'Amateur, 1999, p. 939

15 Ibid, p. 939

16 Ibid, p. 945

17 Ibid, p. 951

18 BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification comique*, édition critique dirigée par Frédéric Worms, volume édité par Guillaume Sibertin Blanc, Paris, Quadrige/Puf, 2012

contradictaires ou d'une dégradation)

En effet, Bergson voit le décalage comme une condition *nécessaire* au comique mais non *suffisante*. C'est à dire que toute chose risible est en effet issue d'un décalage, mais qu'un décalage ne va pas forcément produire le rire. De l'étude de Bergson, nous retiendrons l'aspect scientifique, la prudence de ne pas faire de raccourci hâtif et la concision de certaines affirmations. Certaines phrases semblent se dresser en axiomes. L'un des fils conducteurs de notre démarche sera d'étudier l'application de ses principes aux effets comiques du cinéma et d'étudier leur véracité à la manière du mathématicien qui irait y chercher un contre-exemple.

### Une démarche qui part de l'expérience

Pour aborder la question du rire, Bergson décide dans un premier temps de l'étudier dans son milieu naturel. Il relève empiriquement trois paramètres liés à l'environnement du rire, chacun répondant successivement aux questions « de quoi rit-on ? » « comment rit-on ? » et « pourquoi rit-on ? »<sup>19</sup>

#### *De quoi rit-on ?*

Bergson remarque que le risible appartient toujours au champ anthropologique. Il s'étonne que les philosophes, ayant tourné autour de la formule « le rire est le propre de l'homme » ne se soit pas fait la réflexion que ce qui prête à rire l'est également. « Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. (...) On rira d'un animal mais parce qu'on aura saisi chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine. »<sup>20</sup> Le philosophe continue les exemples en affirmant que l'on rit de la forme d'un chapeau lorsque l'on la lie avec l'excentricité humaine de celui qui l'a conçu, ou de celui qui le porterait. Tout objet ou chose peut devenir risible à partir du moment où l'on y projette un caractère anthropomorphique.

---

19 Cette idée me vient directement de la table analytique du *Rire* de Bergson proposée par Frédéric Worms : BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification comique* pp. 263-264

20 BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification comique*, op cit. pp. 2-3

### *Comment rit-on ?*

Bergson note ensuite une apathie nécessaire chez le rieur. « Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié »<sup>21</sup>. Il conclut par l'affirmation : « [Le comique] s'adresse à l'intelligence pure. »<sup>22</sup>

### *Pourquoi rit-on ?*

« Notre rire est toujours le rire d'un groupe. »<sup>23</sup> Voilà son constat de départ pour répondre à la question de la fonction du rire. Bergson continue la réflexion en s'appuyant sur la description du rire lui-même : « On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho. Ecoutez-le bien : ce n'est pas un son articulé, net, terminé ; c'est quelque chose qui voudrait se prolonger en se répercutant de proche en proche, quelque chose qui commence par un éclat pour se continuer dans des roulements, ainsi que le tonnerre dans la montagne. »<sup>24</sup> Il joint à cette analyse un exemple où il nous demande de nous imaginer à bord d'un wagon où nous serions seul, voisin d'un groupe qui serait pris d'éclats de rire après avoir plaisanté. Il nous fait remarquer que, aussi comique que soient leurs histoires, ne faisant pas partie de leur « société », nous n'aurions pas envie de rire avec eux. Il aboutit à la conclusion que le rire est toujours celui d'un groupe *fermé*, c'est à dire avec un nombre fini d'individus.

Voilà donc trois conditions nécessaires que Bergson tire de l'expérience du milieu dans lequel le rire émerge : 1/ Le rire appartient toujours au champ anthropologique, 2/ Le rieur est temporairement apathique, 3/ Notre rire est toujours celui d'un groupe. Gardons les en mémoire.

---

21 Ibid, p. 3

22 Ibid, p. 4

23 Ibid, p. 4

24 Ibid, pp. 4-5



## Du mécanique plaqué sur du vivant

Bergson développe ensuite la désormais célèbre idée du *mécanique plaqué sur du vivant*. Il nous met en garde : la formule ne doit pas être perçue comme une définition mais comme une « image centrale d'où l'imagination rayonne dans des directions divergentes. »<sup>25</sup> Ainsi, le motif du *mécanique plaqué sur du vivant* peut se déplier dans autant de directions possibles que l'imagination comique l'amène, aboutissant à des schémas du risible comme la forme voulant primer sur le fond, le langage compromettant l'idée ou le corps prenant le pas sur l'âme. Par exemple, un orateur laissant son corps manifester des sons gutturaux entre chacune de ses phrases prêterait à rire. C'est bien ici l'action *mécanique* du corps qui l'emporte sur la *vie* de l'esprit de l'orateur. Il est amusant de constater que Bergson ne se soit pas fait la réflexion que le rire lui-même, en tant que réaction corporelle non-maîtrisée, est l'exemple par excellence d'une mécanique plaquée sur du vivant, de là peut-être sa contagion.

En déroulant le motif du mécanique plaqué sur du vivant, tout en gardant en tête que le comique est essentiellement anthropomorphique, Bergson vient à la conclusion que tous les attributs exclusivement humains (langage, codes sociaux, caractères...) peuvent être comiques lorsqu'ils présentent une *raideur* là où l'intelligence demande une *souplesse* d'adaptation face à la Nature.

## Le rire correctif

Quand Bergson s'attaque à résoudre la question de la fonction du rire, il donne l'impression de la traiter comme un biologiste qui, suivant la théorie de l'évolution darwinienne, s'interrogerait sur la présence du rire chez l'homme au même titre qu'on pourrait s'interroger sur la présence de pouces opposables chez les hominins. Il aboutit à la conclusion que la fonction du rire est d'ordre social. Le rire châtie les comportements en marge de la société.

« Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social*. Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque

---

25 Ibid, p. 29

certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social. Le rire ne relève donc pas de l'esthétique pur puisqu'il poursuit (inconsciemment, et même immoralement dans beaucoup de cas particuliers) un but utile de perfectionnement général»<sup>26</sup> Ce perfectionnement général serait une plus grande sociabilité de chacun. L'homme est le seul animal qui rit car il est le seul à avoir une vie en société aussi développée. Bergson compare le rire à une substance sécrétée par un organisme social pour éliminer les toxines que sont les raideurs de caractères et les inattentions à la vie. Cela va de notre homme qui inconsciemment laisse échapper des bruits de sa gorge jusqu'à l'homme qui s'obstine dans sa vanité. Ce comportement incarnerait le caractère comique pur selon Bergson puisque c'est celui où celui où l'homme, par choix, nie rigoureusement l'évidence de la Nature et refuse de s'y adapter en affirmant lui-même un comportement mécanique.

Ainsi, si tout au long de son étude, Bergson montre un respect profond pour la fantaisie comique et un amusement particulier dans le choix de ses exemples, c'est sur une touche plutôt pessimiste qu'il finit son analyse par la notion de rire comme châtiment qui contiendrait toujours, « une petite dose d'amertume. »<sup>27</sup>

### ***Un rire de cinéma : approche spontanée***

Il est étonnant que Bergson n'ait pas évoqué le cinéma dans son étude sur le rire. Il aurait probablement eu beaucoup à dire. « *Du mécanique plaqué sur du vivant* ». La formule semble s'appliquer au fonctionnement même du cinéma puisque c'est dans sa nature de présenter le monde par un défilement mécanique. Au-delà de la belle métaphore, il nous semble que le rapprochement fait sens. Rappelons-nous notre questionnement principal qui porte sur l'existence d'un rire de cinéma et amorçons brièvement une première approche.

La première évidence est que le cinéma est un art mêlant images et sons, et que les effets comiques s'incarneront sous cette forme. Notons surtout que le cinéma associera une performance unique à un effet comique. L'effet comique sera, après la prise de vue,

---

26 Ibid, p. 15

27 Ibid, p. 153

définitivement lié à ce qui a été impressionné sur la pellicule. Par exemple, la splendide grimace de Jerry Lewis dans *The Ladies Man* quand il découvre que son amie est infidèle, sera à jamais la même, contrairement à une grimace de théâtre où l'interprétation du comédien variera d'une représentation à l'autre. Si banale que l'observation puisse paraître, elle implique que la valeur d'un effet comique au cinéma *est intrinsèquement liée à une performance à un instant t*. A cette prestation de l'acteur s'ajoute celle d'une prise de son, d'une mise en lumière, d'un cadre, d'un maquillage... qui eux aussi sont captés de manière irrévocable et font donc partie intégrante de la performance.<sup>28</sup> Si on peut dire d'une plaisanterie qu'elle est « bonne » si elle est bien racontée, il n'en va pas de même pour l'effet comique de cinéma, condamné à toujours se répéter à l'identique.

Si l'humour dans la vie quotidienne est salué par sa spontanéité, dans l'art comique et plus particulièrement au cinéma, il est issu d'une longue préméditation. Un effet comique a été mesuré, évalué, et lorsqu'il est présenté au public, on le juge optimal. Une fois le film achevé, sauf cas exceptionnels, on ne peut plus revenir dessus. Notons la contradiction *a priori* entre ce travail de longue haleine et la surprise immédiate qui doit s'opérer pour que l'effet nous fasse rire. Plusieurs making-of ou témoignages nous le montreront, il est difficile de conserver la fraîcheur d'un effet comique après la énième prise quand l'équipe du film, premier public, connaît les ressorts des moments comiques et est contrainte de les voir répétés à plusieurs reprises.

Mais avant de prolonger cette première analyse, reprenons une démarche analogue à celle de Bergson. Pour étudier le rire au cinéma, partons de l'observation de son milieu naturel.

---

28 Par extension, on peut considérer que toutes les opérations que la matière filmée va subir en post-production, bien qu'étalées dans le temps, s'intègrent également à la performance.

## Chapitre 2. Le rire d'une salle de cinéma



Observez cette photo. Elle est peu définie, granuleuse et les visages sont flous. Il s'agit en fait d'une photographie prise par un ami d'ami, projectionniste en Espagne qui, avant une projection, place un sténopé au-dessus de l'écran orienté vers le public. Après un temps de pose d'une heure et demie, il obtient de chaque spectateur l'enregistrement d'une « posture moyenne » dont la netteté est proportionnelle à son immobilité. Il est frappant de constater que la majorité des silhouettes se dessine assez précisément. L'homme du deuxième rang a manifestement décidé de poser sa tête dans le creux de sa main en cours de film, certains sont restés les bras croisés ; dans l'ensemble les spectateurs ont très peu bougé pendant la projection. Je ne sais malheureusement pas de quel film il s'agissait, mais imaginons maintenant le résultat que nous aurions obtenu au cours de la projection d'un film comique : probablement un amas flou, vrombissant et difficilement dissociable. Car tel est l'effet du

comique quand il nous fait rire, il nous active physiquement, nous fait nous mouvoir, émettre des sons, et dans le même temps prendre conscience des autres spectateurs. On s'écarte des théories qui comparent les spectateurs à des « « Spectateurs-poissons », qui absorbent tout par les yeux, rien par le corps » et qui affirment que « l'institution du cinéma prescrit un spectateur immobile et silencieux, un spectateur dérobé, constamment en état de sous-motricité et de sur-perception »<sup>29</sup> La salle est active, consciente d'assister à un spectacle donc consciente d'elle-même, le rire des autres nous rappelle constamment que le film s'adresse à un public et nous ramène à notre présence dans la salle.

« Rire au cinéma » n'y a-t-il pas déjà là une contradiction dans un espace qui *a priori* impose la discrétion et le silence ? Le rire dans son aspect destructeur semble faire fi de certaines barrières sociales. La transgression montrée dans le film comique semble traverser l'écran et apporter un sentiment de fraîche liberté au sein des spectateurs, redéfinissant les principes de bienséance. Rappelons-nous de l'exemple des passagers du train de Bergson : se sentir intégré dans un groupe est un des vecteurs essentiels du rire. Alors d'où vient ce sentiment de « bonhomie » des rieurs les uns envers les autres ? Qu'est-ce qui nous lie avec le spectateur qui est assis trois rangs devant nous ? Par élimination, rien de visuel puisque la salle est suffisamment obscure pour conserver nous conserver dans l'anonymat, en fait, nous ne voyons les autres spectateurs que de dos et dans l'ombre comme la silhouette d'une *unique* créature aux multiples têtes. Cet anonymat semble être important puisque dans les autres salles de spectacle qui n'ont *a priori* pas besoin d'être sombre comme un cinéma, le public est rarement éclairé. Simplement, la première chose qui nous lie avec ce voisin est que nous sommes tous deux présents à un instant *t* devant le même écran. Ce premier point commun peut induire, que nous avons tous deux accordés une certaine confiance au film, pas forcément pour nous faire rire, mais au moins pour y trouver un intérêt puisque nous avons décidé d'acheter un ticket et d'assister à la séance. Le second est que nous ne savons pas ce que nous allons voir. Nous partageons donc avec notre voisin de devant la connaissance progressive du film. Pendant la projection, notre relation se limitera à nous entendre ou non rire l'un l'autre. Cette relation sera essentiellement liée au plaisir que nous éprouvons à assister à la séance, à voir ce qui nous était inconnu prendre forme, et donc entre autres, à accepter le

---

29 METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977, p. 119.

discours d'un cinéaste qui cherche à faire rire. Il est par exemple frustrant d'entendre des rires, et de prendre conscience que l'on est passé à côté de quelque chose.

Le rire « des autres », comme une entité unique, semble à la fois faire office d'amplificateur et de validation des effets comiques. Je me suis récemment interrogé sur l'impact qu'avaient les bandes-annonces. Les films comiques qui sortent en salle sont précédées par des émissions de télévision où l'équipe du film vient en faire la promotion ; les bandes annonces y sont diffusées, de même qu'elles abondent sur internet, en révélant inévitablement certains gags compris dans le film. Une fois en salle pourtant, ces gags continuent de faire rire. Probablement que le plaisir de rire en groupe s'auto-alimente. Ce phénomène est particulièrement remarquable lors d'un film sous-titré quand, malgré l'avance du texte, les spectateurs attendent que l'acteur finisse sa réplique pour rire. Entendre la salle rire semble renforcer la sensation de cohésion du public et d'adhérence au film si bien que les rires prennent le pas sur les effets comiques quand ils sont entraînés par une joie générale.

L'effet inverse est également remarquable. Le mois dernier, j'ai assisté à la projection d'un film comique où mon voisin de droite était particulièrement démonstratif. La moindre blague le faisait se taper les paumes contre les genoux, éclater d'un rire bruyant et me regarder comme pour vérifier que le film me faisait bien rire aussi. Si le rire peut être contagieux, il peut également être un puissant inhibiteur. Par le rire bruyant de mon voisin, tous les effets comiques me paraissaient plus appuyés, plus lourds. Je crois qu'en tant que spectateur, on ressent une frustration, peut-être de l'ordre de l'amour propre, quand on constate que l'adhésion intellectuelle que l'on porte à une œuvre n'est pas exclusive, pire, qu'elle est partagée par quelqu'un qu'on estime peu. Le raisonnement automatique qui s'opérait dans ma tête lors de la projection était que si ce film pouvait faire rire mon voisin qui me semblait manquer de finesse, c'est que le film ne devait pas être si fin que ça. Cet exemple illustre peut-être ce que voulait suggérer Bergson quand il annonçait que le rire était toujours celui d'un groupe *fermé*, il est très difficile de rire si on ne considère pas le rire des autres, il faut être dans un rapport de complicité.

Le film comique, en dehors de tout ce qu'il peut raconter, a la vocation de faire rire un

public. Au moment de la projection, chacun prend conscience du succès de l'entreprise dont le résultat est quantifiable en décibel. « L'éclat de rire, plus que sanctionner, que couronner un gag, en est le critérium : l'effet comique recherché a fait mouche, un point c'est tout. »<sup>30</sup> Au-delà d'explicitier un sentiment d'adhésion au film, le rire d'une salle, quelque part, en définit sa qualité. Il est surprenant de constater lors de festival de court-métrage que les films comiques remportent de manière générale plus d'applaudissements. Il semble que deux causes pourraient expliquer ce curieux phénomène. La première, de l'ordre d'une réception individuelle est que l'on applaudit pour féliciter un cinéaste d'avoir visé juste puisque l'on s'est surpris soi-même à rire, la seconde vient de la preuve que l'on a, en ayant entendu la salle rire, de l'engouement global du public. La notion de rire-critérium défendu par Daniel Percheron, me rappelle l'expérience de John Cage avec *4'33"* où les musiciens restaient stoïques, feignant de commencer à jouer, mais finalement se ravisait laissant le public dans le silence pendant la durée éponyme de l'œuvre. Ce procédé était un prétexte à l'enregistrement des réactions de l'audience. Le public par ses réactions diverses, impatience, bâillements, énervements, était inconsciemment en train de composer un morceau de quatre minutes et trente-trois secondes : l'œuvre et sa réception étaient *une*. Le film comique tend vers cette unicité. On entend souvent les critiques louer le film par les rires qu'il a procuré. Ce dernier point permet de donner une, parmi d'autres évidemment, hypothèse aux récents succès en salle de comédies comme *Bienvenue chez les Ch'tis* ou *Intouchables*. Par un cercle vertueux, on parle du film autour de nous argumentant que la salle riait, ce qui amène alors plus de monde dans les salles, ce qui amène plus de rires potentiels lors des séances, et ainsi de suite.

Notons au passage l'exemple hybride des sitcoms américaines. Les épisodes de *Friends*, par exemple, étaient initialement tournés devant un vrai public.<sup>31</sup> Les décors étaient semblables à des décors de théâtre, sans quatrième mur. Derrière cet espace ouvert se trouvait environ trois cent spectateurs, plusieurs caméras braquées sur les comédiens et quelques micros orientés vers le public. Les rires des spectateurs étaient alors enregistrés au tournage puis conservés au montage son pour les diffusions télévisuelles. En se rapprochant du théâtre-filmé, le procédé proposait de remettre la performance et l'adhésion du public au centre du

---

30 Ibid, p. 190

31 Source : BEULE, Franck, *10 ans de Friends*, Paris, Société des écrivains, 2005 Certaines scènes en extérieur n'étaient pas tournées en présence d'un public.

processus. La réception des téléspectateurs était également un vecteur indissociable du show puisque c'était l'audimat qui déterminait si la série allait être reconduite ou non. A partir de 2001, les tournages ont continué sans spectateurs. Les rires étaient alors enregistrés lors d'une première projection en public puis ajoutés au montage son. Plus me semble-t-il, que de faire croire à l'illusion d'un public vraiment présent lors du tournage, la nécessité de conserver, ou même parfois d'ajouter des rires, venait probablement d'un souci d'homogénéité avec les premières saisons de la série. Les rires sont devenus des éléments rythmiques dans la grammaire de la série. Les acteurs avaient pris l'habitude d'attendre la fin des rires avant d'enchaîner sur une autre réplique. Retirer les rires aurait porté atteinte au rythme si délicat, qui fait la particularité de toute œuvre comique. Il est amusant de constater que le rythme par les rires est devenu un code associé au genre si bien que certaines sitcoms le respectent sans jamais avoir été destinées à être jouées devant un public. A ce code-ci ajoutons que la majorité des décors, notamment pour des commodités d'éclairage et de tournage à plusieurs caméras se présentent comme ceux des sitcoms à « public réel ».

Revenons dans la salle de cinéma. Par son rire, un spectateur peut alerter les autres d'une possibilité de lecture comique. C'est ce qui est arrivé à Berlin par exemple quand Nicolas Philibert était venu présenter son film *La maison de la radio*. Une scène montrait l'interview d'une jeune auteure par un journaliste radio. Le critique s'était lancé dans une analyse du livre, tandis que la caméra restait en gros plan sur l'écrivaine. Le plan dure et l'analyse n'en finit pas. Un spectateur s'est mis à rire dans la salle, nous indiquant ce qu'*a priori* personne n'avait remarqué jusqu'à lors : le journaliste ne la laisse pas parler. A partir de ce moment, le critique déclenchait l'hilarité générale à chaque reprise de son récit. Nicolas Philibert après la projection a avoué ne pas avoir anticipé cette réaction.

En début de ce chapitre, nous disions qu'entendre le rire des autres nous faisait prendre conscience que nous assistions à un spectacle, que le film s'adressait à un public. Ainsi notre réception du film prend en compte le fait que ce que nous voyons à l'écran a été mis en scène pour être comique, et chaque nouveau rire de la salle est une nouvelle piqûre de rappel. Quel impact cette prise de conscience a-t-elle sur la vraisemblance du monde présenté dans le film ?



## Chapitre 3.

### Vraisemblance dans le comique : Comédie, Grotesque et Absurde

De nombreux historiens de l'Art se sont prêtés à l'exercice de classer le comique en différentes catégories. Les classifications, sont tantôt axées sur le caractère réaliste ou non d'une œuvre, sur son potentiel subversif, sur ses outils employés (le corps, le langage ou les situations) ou sur le degré d'élaboration de ses procédés comiques. Il arrive que les classifications traduisent, de manière plus ou moins explicite, un désir de discriminer des formes d'humour plus légitimes que d'autres. On en retrouve d'ailleurs des traces dans les termes « absurde » et « grotesque » qui sont clairement péjoratifs quand ils ne désignent pas un type de comique. S'il n'est pas question ici de porter de jugement de valeur sur un type de comique particulier, nous remarquerons que le désir récurrent de légitimité nous montre une fois de plus que ce qui nous fait rire nous définit de manière très personnelle.

#### *Comédie et Grotesque*

Des différentes théories sur le rire que nous avons évoquées, beaucoup sous-tendent un rapport à ce qu'est ou doit être l'art comique. Les questions de la bienséance et de la vraisemblance notamment, ont toujours, depuis les Grecs, été au cœur des débats. Les partisans de la farce et d'un art bouffon s'opposent à ceux qui prônent une comédie codifiée. L'humour, comme nous l'avons déjà évoqué, a toujours attiré à une double énonciation. Quelque chose est dit dans le but final de faire rire. Reste donc à savoir comment l'artiste comique va employer des codes de représentation pour rendre comique son récit, et à quel point sa représentation va rester dans le domaine de la vraisemblance. Lors de la querelle au XVIIe siècle, des Anciens et des Modernes, Nicolas Boileau dans son *Art poétique* en alexandrins définit des règles précises à propos de l'art comique, qui ne doit défier ni la vraisemblance ni la bienséance. Nicolas Boileau reprochait par exemple à Molière, de se laisser aller, par facilité, à des solutions grotesques : « Dans ce sac ridicule où Scapin

s'enveloppe, je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope »<sup>32</sup> Encore aujourd'hui, il nous arrive de critiquer un film ou une pièce comique par une formule du type « c'est gros, j'ai du mal à y croire ». Alexander Bain, partisan de la théorie de dégradation, adopte une position similaire à celle de Boileau :

« Là où nous professons l'imitation, il faut que nous soyons fidèles. Non pas j'imagine que de cette fidélité naisse un charme artistique particulier, mais parce que une mauvaise reproduction cause une impression désagréable. Si le poète sort de la réalité, il ne doit pas se lancer dans des descriptions trompeuses parce que nous ne recevons pas seulement ses œuvres à cause de leur mélodie, des images touchantes qu'elles renferment, mais encore à cause des descriptions de la vie humaine que nous y cherchons. »<sup>33</sup>

### Le comique absolu Baudelairien

Baudelaire va fermement s'opposer à cette idée que le comique doit nécessairement être vraisemblable. Ceci pour la simple raison qu'un comique invraisemblable, grossier, outrancier, bref grotesque, le fait rire d'une joie qui lui « emplît les poumons ». Ainsi, il propose de distinguer deux types de comiques en fonction du rire qu'ils provoquent. Il étend son opposition entre rire significatif et rire absolu à l'art comique en parlant donc de « comique significatif » et de « comique absolu ». Le comique absolu vient du grotesque, qui provoque un rire pur, spontané et violent dans son déploiement. Le grotesque, en forçant le trait à l'extrême, ne se souciera plus d'une quelconque vraisemblance. Ainsi Baudelaire se fait, à la suite de Théophile Gautier et de Victor Hugo<sup>34</sup>, défenseur d'un comique qui propose à son spectateur d'expérimenter le « vertige de l'hyperbole ». Il retrouve le comique absolu du grotesque dans la farce, la Commedia Dell Arte ou encore dans la pantomime anglo-saxonne. Le poète insiste sur le fait que ce comique déclenche un rire purement innocent, hérité de

32 BOILEAU, Nicolas, *L'art poétique*, Paris, Imprimerie Aug. Delain, 1815, p. 30

33 BAIN, Alexander *Les émotions et la volonté*, op cit. p. 248

34 Chacun des deux auteurs a fait l'apologie du grotesque : Théophile Gautier à propos du roman de Scarron et Victor Hugo dans sa préface de *Cromwell*

notre rire d'enfant. A l'inverse, le rire qu'il nomme « significatif », est déclenché par un sous-texte qui porte sur un élément de la réalité. Si le pendant du comique absolu est un rire innocent, celui du comique significatif est un rire féroce qui, rappelons-le vient d'un sentiment de supériorité du rieur. On emploiera le terme *comique* de manière générique pour qualifier tout œuvre visant à faire rire, alors que la *comédie* renverra au comique significatif de Baudelaire. Ainsi, quand Bergson déclare qu'il n'y a pas de comédie « désintéressée », qu'il y a toujours « une arrière-pensée inconsciente de corriger et d'instruire »<sup>35</sup>, l'idée serait recevable pour Baudelaire uniquement en effet dans le cas de la comédie, mais pas dans le cas d'un comique absolu.

Notons que la distinction entre comique significatif et absolu n'est pas dans la bienséance, mais dans le rapport que l'œuvre entretient avec la réalité et avec une idée morale, que celle-ci soit subversive ou non. La comédie est un comique de la vraisemblance, un comique de mœurs, qui présente le ridicule de certains comportements humains, de certaines tranches de la société. Dans *Camping* par exemple, les personnages sont tous archétypaux : on retrouve le quinquagénaire habitué, les beaux, le bourgeois qui ne va pas en camping...etc. Les rires émergent quand on considère ces personnages archétypaux comme « plus vrais que nature ». L'habileté d'une comédie est proportionnelle à la pertinence du regard que l'auteur porte sur un sujet traité, Alexander Bain en dira :

« Quand un artiste ne reproduit pas seulement ce que remarque tout le monde, mais encore les objets les plus minutieux qui échappent à la masse des observateurs, nous sympathisons avec lui pour son attention, nous admirons sa puissance d'observation et nous devenons ses élèves pour étendre notre connaissance de la nature et de la vie. Nous ressentons une sorte de surprise piquante à découvrir pour la première fois ce que nous avons depuis longtemps sous les yeux. »<sup>36</sup>

Ce type de plaisir, n'est pas celui que l'on éprouve devant une œuvre grotesque, ni, et l'affiliation des genres semble évidente, devant un film burlesque. On ne dira jamais d'une

---

35 BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, op cit. p. 131

36 BAIN, Alexander *Les émotions et la volonté*, op cit. p. 248

pitreserie d'Harpo qu'elle est « plus vraie que nature ». Pour Baudelaire la comédie est une « imitation mêlée d'une certaine faculté créatrice » là où le grotesque est à l'inverse « une création mêlée d'une certaine faculté imitatrice ».<sup>37</sup>

### L'excentricité sans la norme

L'humour vient toujours d'une marginalité, d'un écart par rapport à une norme. En cela l'humour paraît évidemment culturel, puisqu'on imagine bien que la notion de normalité est relative. Baudelaire ne manque pas à ce sujet, d'évoquer l'exemple des statues culturelles chinoises qu'il trouve particulièrement risibles. Dans un monde où tous marcheraient le pantalon baissé, personne ne rirait de la démarche de Charlot. Comme l'indique Bergson, l'humour est un art de la suggestion. L'artiste comique a le choix de confronter ou non les éléments comiques de son discours, avec la réalité implicite dont ils diffèrent. La comédie opposera toujours les éléments marginaux avec la norme. Les éléments trop *gros* pour être vraisemblables seront justifiés par le fait qu'ils sont présentés comme étant marginaux ; par définition le grotesque n'aura pas ce souci et ne présentera que la marginalité. Typiquement, une comédie utilisera des personnages antagonistes qui s'indigneront, s'amuseront, ou se lamenteront de la marginalité des personnages comiques. Un autre exemple symptomatique de la comédie est dans la justification d'une scène absurde par le rêve ou le délire d'un personnage. On retrouve entre comique significatif (de la comédie) et comique absolu (du grotesque) la même distinction qu'entre les courants littéraires du fantastique et du merveilleux. Dans la comédie, comme dans le fantastique, l'élément surnaturel est perçu en tant que tel dans le récit, alors qu'il est admis dans le grotesque et le merveilleux. Baudelaire déclare à ce propos qu'« un des signes très particuliers du comique absolu est de s'ignorer lui-même »<sup>38</sup>. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette idée.

Selon Baudelaire, le comique significatif, du fait de sa vraisemblance, serait double : « l'art et l'idée morale » Par exemple, les films de Judd Appatow ou des frères Farrelly ont la particularité, avec la crudité des dialogues et des scènes graveleuses de jouer avec une morale

---

37 BAUDELAIRE, Charles *L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op cit. p. 945

38 Ibid, p. 946

puritaine américaine, souvent en la transgressant, parfois en la respectant. Il est parfois assez dérangeant de sentir, quand la situation se rétablit en fin de film, une sorte de repentir des personnages qui d'un coup semblent revenir dans la norme, revenir sur les rails après des extravagances dans lesquelles ils avaient l'air plus heureux, et surtout dans lesquelles ils nous faisaient plus rire, comme c'est le cas dans *Hall Pass*. En fait, indifféremment où le film se place par rapport à l'idée morale, le fait qu'il s'y confronte le place dans la catégorie d'un comique significatif. Baudelaire remarque que les formes pures sont assez rares et que certaines œuvres emploient simultanément un comique significatif et absolu. Il relève par exemple certaines notions d'idées morales dans *Pentagruel* de Rabelais, qui est pourtant majoritairement grotesque.

Nous retiendrons des réflexions de Baudelaire que le grotesque dans ce qu'il crée de purement extravagant, s'affranchit de la vraisemblance, et par là même, ne vise pas à faire rire en jouant par une signification avec des éléments de la réalité. C'est par cette absence de signifiant qu'il a attiré à un absolu. Le rire de la comédie fait appel à notre expérience du monde quotidien, qui est externe à ce qui se passe à l'écran. On pourrait résumer le rire que l'on a eu devant *This is forty*, par « le film résume tout à fait les quaranténaires ». A l'inverse, la danse de Charlot qui tient son pantalon avec sa canne dans *The Gold Rush* provoquera un rire qui ne réagira à rien d'autre qu'avec ce qui se passe à l'écran. C'est un rire purement esthétique. Encore une fois, il serait futile, et probablement que l'on se mentirait à soi-même en admettant qu'un type d'humour, fasse plus ou moins rire qu'un autre et d'un rire plus ou moins sain, là n'est pas la question. Simplement, le comique dit absolu s'incarne exclusivement par une forme. Pour reprendre les mots de Baudelaire, il « se présente sous une espèce *une*, qui veut être saisi par l'intuition »<sup>39</sup>. Le poète précise que le grotesque a quelque chose de « l'art pour l'art. »<sup>40</sup> Ces dernières réflexions vont nous permettre de faire la transition vers l'absurde, qui lui aussi, s'écarte de la vraisemblance, et ne présente que l'élément comique sans aucune référence au réel. Le grotesque serait une forme d'absurde, car là où il transforme la réalité par l'exagération, l'absurde présente de manière plus générale, une transposition.

---

39 BAUDELAIRE, Charles *L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op cit. p. 945

40 Ibid, p. 946

## *L'absurde*

La définition du Larousse nous dit que l'absurde est « ce qui est contraire à la raison, au sens commun »<sup>41</sup>. Il ne faut pas se méprendre, l'absurde n'est pas une absence de signification, simplement il en propose une qui a sa propre logique. Robert Benayoun aborde la question en disant que l'absurde « prend un soin extrême à revêtir certaines apparences du bon sens », mais se solde par « l'absence finale d'un certain sens. »<sup>42</sup>. Finalement ce qui fait défaut à l'absurde c'est sa raison ; c'est l'impossibilité pour l'esprit de faire une synthèse cohérente du discours. Bergson décrit l'absurde, comme une « inversion toute spéciale du sens commun » qui « consiste à voir devant soi ce à quoi on pense, au lieu de penser ce que l'on voit »<sup>43</sup>. Il prend l'exemple de Don Quichotte qui marche dans la plaine et voit au loin sur une colline une forme pointue avec des pales qui tournent. Le bon sens, voudrait que face à cette image, face à cette réception sensible (que Kant, nous y viendrons, appelle *intuition sensible*) la mémoire fasse appel à un souvenir pertinent et identifie la forme comme étant un moulin. Or, le raisonnement absurde, dans l'esprit du chevalier de Cervantès, ne va pas suivre le bon sens et va, au contraire, piocher son « souvenir préféré » : celui d'un géant qui fait tournoyer ses bras immenses.

### Porter un regard virginal sur le monde

Dans un souci pratique, la vie en société nous oblige à poser sur les choses des concepts, à suivre des chemins logiques et à voir derrière chaque grande pointe à hélices, un moulin. S'écarter du sens commun, nécessite de faire abstraction des chemins logiques automatiques auxquels sont habitués l'esprit. L'idéal pour la création d'une idée absurde selon Bergson, serait de porter un *regard virginal* sur le monde. Pour Robert Benayoun, l'exemple qui illustre le mieux la position d'un regard absurde est celle de l'enfant qui observe le monde des adultes la tête en bas. Il voit tout de manière inversée, et redécouvre les choses qu'il l'entoure pour la première fois.<sup>44</sup>

41 Dictionnaire Larousse en ligne [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr) en mai 2013

42 BENAYOUN, Robert, *Les dingues du nonsense*, Paris, Virgule, 1984, pp. 17-18

43 BERGSON, Henri, *Le rire ; essai sur la signification du comique* op cit. 141

44 Cette image est volontairement proche du monde au-delà du miroir imaginé par Lewis Carroll.

L'absurde va donc déformer la réalité, par différents biais : transpositions, ou analogies diverses, pour tenter de nous rapprocher de cette vision virginale du monde ; pour que l'on fasse une expérience inédite du monde. Voilà probablement pourquoi Baudelaire (à propos du « comique absolu ») parlait de « l'art pour l'art ». Bergson écrivait : « L'art n'a d'autre objet que d'écartier les symboles pratiquement utiles, les généralités et conventions socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à la réalité même. (...) L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité. Mais cette pureté de perception implique une rupture avec la convention utile. »<sup>45</sup> A l'issue d'un filtrage de la réalité, ce que nous présente l'absurde a toujours quelque chose d'incongru. Son absence de signification automatique nous redonne une impression de manière brute. Prenons l'exemple des chevaliers de *Monty Python and the Holy Grail*, qui montent des chevaux imaginaires. Les acteurs feignent chevaucher des montures invisibles, mais ce sont eux qui trottent. Des bruits de sabots sont symbolisés par un serviteur, Patsy, qui fait s'entrechoquer des noix de coco. Ce qui est frappant est que le monstre logique des chevaux inexistant est *présent* dans cette réalité qu'on nous montre, sans jamais être remis en cause. Comme le disait Baudelaire, « le comique absolu a cette particularité de s'ignorer lui même »<sup>46</sup>. Si l'on associe généralement à l'humour le terme de « second degré », l'absurde donne plutôt l'impression d'un premier degré, voire même d'un degré zéro. Les choses *sont*. Même si l'esprit humain ne peut concevoir leur existence, elles sont là. C'est d'ailleurs par ce paradoxe frustrant que leur *présence* est d'autant plus manifeste : elles ne peuvent pas exister, pourtant elles existent.

En défiant la logique, l'absurde serait une « libération des formes »<sup>47</sup>. Les premières formes d'absurde selon Benayoun, sont des fatrasies, ou *nursery rhymes* ou autre comptine pour enfant du type de *Am Stram Gram* où le plaisir que l'on éprouve est purement esthétique, les assonances se suffisent à elles-mêmes<sup>48</sup>. On retrouve cette même exposition de la forme pour elle-même dans un jeu de mot par exemple, où le discours absurde naît quand l'homonymie ou quand le sens premier d'une expression s'interpose devant l'énoncé. Le jeu de mot a cette particularité de revenir à la matière brute du mot, au son par lequel il s'exprime, ou

---

45 Ibid, p.120

46 BAUDELAIRE, Charles *L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op cit. p. 946

47 BENAYOUN, Robert, *Les dingues du nonsense*, Paris, Virgule, 1984, p. 22

48 Ibid, p. 22

à son sens « primitif » comme dirait Darwin, puis d'en faire un usage inédit. Au quotidien, pour comprendre un sens derrière une phrase, l'esprit ignore la sonorité des mots et le sens littéral des expressions pour se focaliser sur la logique de leur emploi. Le jeu de mot inverse cette logique, met à mal le discours pour que l'on refasse l'expérience du langage. Freud, dit qu'un *witz*, un jeu de mot, rend ses couleurs aux expressions imagées devenues délavées, littéralement usées par l'usage<sup>49</sup>. L'absurde, par le brusque intérêt qu'il porte au signifiant face au signifié amène un aspect réflexif à la forme qui se montre en tant que forme.

Bien que souvent confondus, certains dressent une opposition entre l'absurde et le non-sens<sup>50</sup>. Robert Benayoun se protège d'ailleurs de la confusion en rappelant l'origine anglo-saxonne du *nonsense* qui échappe à la connotation française que l'on lui porte. Celle-ci renvoie implicitement au théâtre de l'absurde qui fait suite à l'holocauste et qui refuse de « transmettre un message intelligible, préférant nous confronter directement à l'anarchie du monde et à la vacuité de l'existence. »<sup>51</sup> D'un point de vue de définition pure, « l'absurde [devrait] être distingué du non-sens : car l'absurde a un sens, et est faux, tandis que le non-sens n'est proprement ni vrai, ni faux »<sup>52</sup> Contrairement au non-sens, l'absurde entre en conflit avec un sens. Typiquement, les noix de cocos de Patsy sont absurdes parce qu'elles ont un lien implicite avec la présence d'un cheval tandis que la pomme que Magritte place devant son personnage dans *Le fils de l'homme*, sera du côté du non-sens. Par souci de commodité, nous continuerons à englober derrière le mot absurde, indifféremment les notions d'absurde et de non-sens.

Le terme d'absurde, il est vrai, est très général. Je n'ai par exemple pas trouvé de terme précis pour distinguer des effets aux mécanismes pourtant très différents : en fonction de s'ils soient physiquement possibles ou non. Buster Keaton dans *The Balloonatic* se fait courser par un policier. Il débouche sur un coin de rue où un autre policier l'attend. Pris de panique, il

---

49 FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit, et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Paris, folio essais, 1940 rééd. 1992, p. 19

50 Cette opposition est développée dans le mémoire de DEA d'histoire du cinéma de l'université Paul-Valéry – Montpellier III « Les formes et les mutations de l'absurde et du non-sens des burlesques cinématographiques » rédigé par Pablo Pernot sous la direction de Maxime Scheinfeigel 1994

51 PRUNER, Michel (sous la direction de Daniel Bergez), *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan Universités, 2003, p. VI

52 LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, éditions PUF, 1926, Réédition 1985, p. 11



tente de rebrousser chemin, mais il se rappelle que le premier le suivait, et opère un deuxième changement de direction très vite avorté. Incapable de prendre une décision, et pris par le mouvement de ce double contrepied, Keaton décide finalement de se mettre à danser sous les yeux des policiers. Ce gag est purement absurde, mais, malgré son invraisemblance, il reste probable. Ce n'est plus le cas quand l'absurde s'empare de la forme même du film comme quand des hectolitres de sang coulent suite au sacrifice d'un vampire chez Mel Brooks dans *Dracula, dead and loving it*.

### L'absurdité comique

Comme nous l'avons vu, l'absurde est l'exposition d'un paradoxe ou d'un non-sens qui par un aspect ludique, s'amuse à mettre à mal une logique. Reste à savoir pourquoi l'absurde peut être risible.

Kant voit le rire comme « une affection résultant de l'anéantissement soudain d'une attente »<sup>53</sup>. La définition qu'il en donne est directement liée à l'absurde : « Le rire suppose (...) une absurdité qui déjoue l'activité sérieuse de l'entendement ». Il établit dans un premier temps que « les plaisirs se différencient en genres, les uns procédant directement de la sensation, les autres supposant l'entremise des facultés de jugement »<sup>54</sup>, ainsi « un plaisir peut-être déplaisant et un chagrin plaisant »<sup>55</sup>. Dans les trois strates successives qu'il dresse d'un esprit humain : intuition sensible, entendement et raison, le rire proviendrait d'une absurdité, perçue de manière sensitive et passive par l'intuition et qui engendrerait un déplaisir de l'entendement. Paradoxalement, ce déplaisir de l'entendement « réjouit d'une manière très vive »<sup>56</sup>. Le corps a ensuite besoin de décharger l'énergie provoquée par le paradoxe d'un déplaisir qui plaît, et l'évacue par le rire.

Rappelons-nous des constats de Bergson, le rire nécessitait une distanciation du rieur.

---

53 KANT, Emmanuel, *Critique de la façon de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, p. 238

54 KANT Emmanuel cité par CANIVET Michel *Le bon sens et le rire* dans *Etude d'anthropologie philosophique vol.4* Paris, Vrin, 1991, p. 188

55 Ibid, p. 188

56 KANT, Emmanuel, *Critique de la façon de juger*, op cit. p. 238

L'absurde justement, par l'utilisation de « filtres » de représentation, (la tête retournée de l'enfant dans l'image de Benayoun), fait que la réalité que nous avons sous les yeux n'est plus immersive. Elle est *amputée*, travestie ou détournée de son sens-commun ; ce qui nous amène à nous interroger sur la nature de ce que nous l'on a devant nous. Nous sentons que le monde qui nous est proposé ne va pas de soi, au contraire, qu'il est régit par une logique proposée par une instance supérieure, par un artiste démiurge. Dans l'absurde plus que jamais, l'humour s'accompagne d'un lien particulier entre le faiseur et le rieur parce que le rire émerge une fois que l'on saisit l'intention de l'artiste. En cela, un film comique est particulièrement exhibitionniste. Contrairement aux comédies dramatiques, (à défaut de trouver un terme plus juste), où le film « s'efface » pour nous offrir un monde et des personnages à sonder en allant chercher ce qui nous provoque des émotions particulières, le comique absurde est perpétuellement lié au geste qui l'a créé. On retrouve là l'idée de Bergson que le risible est nécessairement humain : « Le langage n'aboutit à des effets risibles que parce qu'il est une œuvre humaine, modelée aussi exactement que possible sur les formes de l'esprit humain. »<sup>57</sup>

A la fin de *Playtime*, un plan nous montre un car de touristes dans le reflet d'une vitre. Quelqu'un ouvre la fenêtre, la vitre pivote vers le haut et fait basculer en arrière le reflet de nos passagers qui sont alors pris d'un vertige comme sur une montagne russe. On pourrait dire que ce gag est un jeu de mots visuel. Tati a profité du sens littéral de l'image du reflet qui bascule pour y greffer celle du bus qui se renverse. On rit de voir que c'est l'imagination qui fait loi, et la réalité qui fléchit devant elle. On retrouve le motif bergsonien de l'homme voulant primer sur la nature. Rappelons-nous du malheureux marcheur dont on riait après qu'il ait trébuché. Le rire venait du fait que par inattention, le marcheur n'avait pas eu la souplesse d'esprit d'associer une réaction corporelle (« je monte le pied ») à la vue du trottoir qui s'approchait. Dans cet exemple de *Playtime*, la logique du plan est celle d'un esprit qui n'a pas eu la souplesse de rejoindre le bon-sens à la vue de ce reflet, et s'est heurté à la représentation immédiate et erronée des montagnes russes. Les partisans des théories de la dégradation diraient que l'on rit d'un discours saboté par une mauvaise logique. A la manière dont Bergson remarquait que tout décalage ne produisait pas forcément du rire, il note que toute absurdité n'est pas nécessairement comique. D'une manière plus poétique que les partisans de la logique

---

57 BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, op cit, p. 99

sabotée, il dit que l'absurdité trouve un caractère comique à partir du moment où on reconnaît que le raisonnement proposé pourrait être vrai dans une logique de rêve.<sup>58</sup>

### Un rire purement cinématographique est-il absurde ?

A la suite de l'exemple de Don Quichotte qui voit un géant aux bras énormes à la place d'un moulin, Bergson concluait que dans le cas de l'absurde, contrairement à la norme qui veut que l'esprit s'adapte à ce qu'il a en face de lui, « c'est la réalité qui devra fléchir cette fois devant l'imagination et ne plus servir qu'à lui donner un corps. »<sup>59</sup> Nous y avons vu une analogie directe avec le cinéma.

« L'absurde s'ancre dans une forme. »<sup>60</sup> A partir du moment où un artiste met en défaut la vraisemblance du monde qu'il représente, il appelle le spectateur ou le lecteur à porter l'attention sur la forme par laquelle il s'exprime. Benayoun donne un exemple éloquent en citant les *Nonsens Novels* de Stephen Leacock : « Notre récit prend place à Knotacentinum Towers (prononcer Nosham Tows) résidence de Lord Knotacent (prononcer Nosh). Mais il n'est pas nécessaire de prononcer ces noms à la lecture »<sup>61</sup>. On imagine bien que ce type de comique absurde qui prend la forme au premier degré, employé au cinéma peut produire des effets proprement cinématographiques. On pense d'emblée à l'humour visuel des burlesques, comme par exemple le gag de la vitre renversée de *Playtime*.

On l'a dit, l'absurde vient d'une erreur de jugement, contraire au sens commun. Pour

---

58 On retrouve cette affiliation directe entre absurdité comique et rêve dans les études de Freud. Dans le rêve, des sensations et des souvenirs sont amenés à la conscience, mais la faculté de jugement n'opère plus. Ainsi l'esprit suit des chemins logiques tortueux d'associations, de condensations, de déplacement (ces opérations sont précisément celles décrites par Freud dans son ouvrage *L'interprétation des rêves*) qui produisent des créatures chimériques, et des situations invraisemblables. Bergson prend l'exemple d'une situation que nous avons tous vécue, où nous étions amenés à nous endormir au milieu de personnes qui parlent. Progressivement, les mots qui nous parvenaient devenaient dénués de sens et n'arrivaient à notre esprit qu'à l'état de sons. Il voit dans ce phénomène un symptôme de l'état de veille d'une faculté de mémoire et de jugement qui est en nous et qui nous permettrait d'identifier ces sons en mots. Le sommeil permettrait de s'affranchir d'un certain sens-commun. Pour le plaisir de filer la métaphore, notons que le rêve, comme le remarquait Baudelaire à propos du comique absolu, a la particularité de s'ignorer lui-même. L'esprit ne considère pas absurde les choses qu'il produit, et par essence, c'est pour cela que les rêves sont absurdes. Nous aurons l'occasion de revenir sur le lien entre rêve et absurde dans le chapitre consacré aux films du trio Zucker-Abrahams-Zucker.

59 BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, op cit. P 141

60 BENAYOUN, Robert, *Les dingues du nonsense*, op cit. p. 27

61 BENAYOUN, Robert *Les dingues du nonsense*. op cit. p. 30 La citation de Stephen Leacock ne contient pas de note bibliographique.

faire cette erreur, il faut dans un premier temps repartir à ce que Kant appelle l' « intuition sensible » des choses, c'est à dire à l'apparence brute des choses, vierge de tout sens, de toute interprétation.<sup>62</sup>

Le cinéma va répondre de manière très singulière à ce que Bergson appelle le *regard virginal*, précisément parce que la réalité est sa matière première. Le cinéma « a pour vocabulaire le concret même des choses. »<sup>63</sup>. Il s'oppose aux langages des mots dans le fait qu'il ignore *a priori* les concepts. Par là nous voulons dire qu'il est impossible de filmer un « arbre » au cinéma, et encore moins l'« amour » ou « la guerre ». Certes nous pourrions filmer un chêne, un couple qui s'embrasse ou deux hommes qui se battent, mais alors ces choses auront un sens en elle-même, indépendamment du discours que nous voudrions leur faire tenir. A l'inverse du langage qui dispose de mots qui n'existent que pour signifier directement quelque chose, la réalité qu'utilise le cinéma pré-existe aux films. Si certains mots du langage ont plusieurs sens et se prêtent à des jeux de mots, toute la matière du cinéma est polysémique, et même plus, aucun sens n'y est vraiment rattachée.

Evidemment, cette matière brute qui nous est présentée n'est jamais vraiment « telle quelle », elle contient toujours en elle un sens potentiel puisque derrière cette restitution de réalité se cachent toujours des opérateurs qui ont cadré, monté cette matière ou plus généralement considéré que cette tranche de réel précise était digne d'intérêt. On pourrait également ajouter qu'il existe un « bon sens cinématographique » que le spectateur de cinéma s'est construit par l'assimilation de nombreux codes. Par exemple, un dialogue en champ contre champ est très souvent issu d'un assemblage d'une prise avec une autre, mais quand nous regardons un film, il ne nous est plus utile de nous interroger si les deux comédiens étaient vraiment lors du tournage en train de réagir à la réplique précédente telles qu'elles sont montées. L'une des missions de l'absurde sera, bien entendu, de déjouer ces automatismes de perception.

---

62 N'avez-vous pas remarqué que les mots que l'on entend pour la première fois appellent au jeu de mots ? Comme ils n'ont pas encore pour nous de sens immédiat, ils nous apparaissent avant tout comme des sons. L'esprit en cherchant à s'approprier ses sons va chercher des analogies chez d'autres mots qu'il connaît.

63 KRAL Petr, *Le burlesque, ou la morale de la tarte à la crème*, Stock Cinéma, 1984, rééd Ramsay Poche Cinéma, 2006, p. 15

Dans notre partie sur le rire d'une salle de cinéma, nous avons observé que les rires de la salle rappelaient à chacun son statut de spectateur, rappelaient en permanence que la logique du monde représenté était aussi celle de faire rire, et que certains événements ou caractères sont prétextes au rire. L'absurde assume pleinement cette valeur de prétexte. Si l'idée que le monde est créé pour faire rire peut amener à une certaine distanciation des spectateurs vis-à-vis de la vraisemblance, l'absurde repose précisément sur cette distanciation. En remettant en cause les codes de représentation, et en jouant sur la forme par laquelle elle s'exprime, l'absurdité comique tend à être réflexive et à s'exprimer plus directement sans passer par l'intermédiaire d'une double énonciation. Cela se traduit tout particulièrement par des gags absurdes de mise en abyme comme par exemple quand Groucho annonce subitement « You know, this is the best gag of the picture » ou quand Hardy prend soudain le spectateur à parti par un regard caméra. Plus généralement, le concept même de gag, de jouer sur l'attente du spectateur tendra vers cette modernité d'une forme qui se montre.

C'est au cinéma burlesque que nous allons nous intéresser dans la suite de notre étude, qui nous semble particulièrement pertinent pour l'analyse d'un rire de cinéma. En agençant la réalité dans le but de faire rire le plus possible, le cinéma burlesque semble se conjuguer toujours au présent, et ce présent du film est en lien direct avec celui de la projection. Contrairement à un film narratif classique, qui nous montre un *récit* (littéralement une action passée), les personnages du cinéma burlesque sont là, ils attendent, ils anticipent, et le film est actualisé en permanence parce que le spectateur va chercher à anticiper la suite des événements.

Sous un angle purement historique, les premières formes de comique cinéma étaient burlesques, et prenaient d'emblée ses racines dans le grotesque et l'absurde. On pourrait dire que le burlesque tient par essence du comique absolu baudelairien ; qu'il interroge pleinement la forme cinématographique. Il serait tentant de l'opposer frontalement aux comédies plus classiques, descendantes des comédies de boulevard ou autres vaudevilles. A cela bien évidemment, on pourrait faire de multiples reproches. La première étant que l'adaptation à l'écran de comédies nécessite une expression cinématographique, les analystes des comédies de Lubitsch ou Billy Wilder auraient beaucoup à compléter sur les notions de rythmes au sein

d'une séquence, de déplacement de personnages, de découpage, ou de gestion des décors pour faire rire le plus possible avec les quiproquos des scénarios. D'autre part, il serait réducteur d'envisager une séparation franche entre deux types de comiques alors que beaucoup de films sont des formes hybrides.

## **PARTIE II : CONSTRUCTION DU RIRE A L'AGE D'OR DU BURLESQUE**

## ***Introduction***

Notre étude s'intéresse maintenant au cinéma burlesque. Il nous a semblé intéressant d'y chercher un rire purement cinématographique puisque le burlesque a évolué au fil d'une découverte progressive du cinéma et en réaction directe avec le rire des salles. Nous étudierons dans cette partie les conditions qui ont été favorables à l'émergence d'un humour par l'absurde dans le cinéma burlesque avec comme fil directeur le rapport tout particulier que le burlesque entretient avec la réalité.

Assez paradoxalement, c'est par le burlesque, avec toutes ses caractéristiques qui pourraient le comparer à un « art brut » que les effets comiques ont atteint une cohérence et une logique des plus abouties dans leur construction. C'est par le désir de se pencher sur ses logiques de construction, fort des analyses sur le rire que nous avons étudiées en première partie, que nous avons décidé d'orienter particulièrement notre étude sur les films muets de Buster Keaton, particulièrement singuliers dans la mécanique de leurs gags.

Enfin, puisque l'absurde s'oppose à la vraisemblance du monde représenté, nous nous pencherons sur le rapport dialectique entre discours comique et discours narratif. Les films burlesques ayant la spécificité de se construire autour de leurs protagonistes – si ce n'est autour de leurs interprètes – nous nous interrogerons notamment sur le rapport qui nous lie par le rire aux personnages.



## Chapitre 1. Emergence de l'absurde chez les burlesques du muet

On retrouve une constante nostalgie dans les analyses des films burlesques. Celle-ci, et le paramètre n'est pas négligeable, s'explique par le fait que le genre burlesque n'avait de son temps pas été pris au sérieux par les analystes du cinéma, pas même par les précurseurs du « Cinéma en tant qu'Art ».

Les burlesques n'avaient ainsi pas de soucis de légitimité, ce qui, de manière générale, ne les détournait pas de leur mission première qui était de faire rire. Buster Keaton le dit lui même dans ses mémoires : « Nous ne travaillions pas pour la postérité » et il ajoute au sujet de ces courts-métrages : « Aujourd'hui ces petites comédies sont considérées comme des chefs d'oeuvre (...) ce qui me surprend toujours. Leur unique prétention était de faire rire le public à coups de tartes à la crème et de cascade. »<sup>64</sup>

Les films burlesques semblent avoir été tournés dans un contexte euphorique de « joyeux bazar », présentant de nombreuses similitudes avec les univers qu'ils représentaient. Le soleil californien offrait aux cinéastes la possibilité de tourner en extérieur ce qui permettait pour la première fois aux comiques, venus pour la plupart de la scène, du music-hall ou de la pantomime, d'exercer leur art en plein air, dans un cadre souvent urbain, au milieu des voitures et des tramways fraîchement apportés par l'ère industrielle. Buster Keaton, qui depuis son enfance, avait un spectacle de music-hall avec ses parents, décrit le cinéma comme la possibilité de composer avec les éléments de la réalité, et de pouvoir changer de décor à loisir d'une scène à l'autre, de s'affranchir de la toile de fond placée derrière la scène. A la lecture des différents témoignages des protagonistes du burlesque des années folles, on ressent un désir de faire du cinéma de manière assez curieuse et spontanée, comme s'il s'agissait d'un art brut, d'un art « naïf ». La performance était le vecteur principal de leur comique, puisque de manière très simple, leur soucis premier était de capter avec

---

64

KEATON, Buster *Slapstick*, trad. Michel Lebrun, Paris, Virgule, 1984, p. 125

la caméra quelque chose de drôle. Il fallait faire parler ces images sans sons. Ils n'hésitaient pas à mettre le « réel » à l'épreuve, en faisant les dites cascades, en utilisant des animaux, ou en se lançant joyeusement les fameuses tartes à la crème, avec toute la part d'aléatoire que cela implique.

Si on en croit les mémoires de Keaton et Mack Sennett, l'émulation des films se retrouvait dans l'ambiance d'Hollywood. Les deux hommes se rejoignent dans leurs récits des nombreuses farces qui se jouaient dans les studios, allant des canulars les plus sophistiqués que Keaton et Roscoe « Fatty » Arbuckle préparaient en invitant des producteurs dans des dîners mis en scène avec plusieurs péripéties, jusqu'aux simples sceaux d'eau qui tombaient sur les visiteurs. Il arrivait même que certains gags ayant réellement eu lieu soient par la suite intégrés dans des films.<sup>65</sup>

Bien que chaque comique ait développé par la suite un univers propre, avec des personnages très différents les uns des autres, on ressent une cohérence assez forte dans le cinéma burlesque. Celle-ci peut s'expliquer par le fait que les comiques se connaissaient bien entre eux, la plupart étant passés par l'écurie de Mack Sennett déguisés en Keystone Cops<sup>66</sup>. Keaton, recevait Chaplin à dîner et était très ami avec son demi-frère, il était également ami avec Fatty, Harold Lloyd, et a fini gagman pour les frères Marx pour *Day at the Circus*. La défroque de Charlot viendrait du fait que Chaplin ait emprunté son pantalon à Fatty ; Laurel a commencé comme doublure de Chaplin et Langdon était gagman de Laurel et Hardy. Il était monnaie courante de s'échanger des gags, sans compter qu'il arrivait aux gagmen de travailler pour un comique puis un autre. Le « tout est possible » du burlesque était finalement très codé. Recevoir un coup de pied au cul était un art sur lequel il fallait être le plus précis possible. A l'instar de la Commedia Dell Arte, les gestes étaient très codifiés. Ce qui était évidemment essentiel puisqu'au temps du muet, l'apparence, la gestuelle et l'action d'un personnage étaient ses modes d'existence, ce qui le définissait.

---

65 C'est le cas notamment du gag de celui qui s'endort dans un bar, repris dans *Three Ages*. Deux amis de Keaton étaient dans le bar attiré des Cops. L'un a fait boire l'autre suffisamment pour qu'il s'écroule. Une fois endormi, son ami a demandé au barman de glisser une note à une femme accompagnée d'une armoire à glace. La note disait : « débarrassez-vous du gros tas qui est avec vous, et venez me retrouver dans dix minutes par la porte de derrière. Ne regardez pas tout de suite, je suis à la table derrière vous et je fais semblant de dormir. »

66 Pour l'anecdote, j'ai lu deux versions différentes, peut-être complémentaires, concernant la création des Keystone Cops. La première dit que Griffith pour *Intolérance* avait embarqué tous les costumes du studio ne laissant à Sennett que des costumes de policiers de seconde main. La seconde est que pour un court-métrage avec Chaplin, *Kid Auto Races at Venice*, l'équipe avait filmé à leur insu une patrouille de policiers en train de courir, et que les images avaient déclenché l'hilarité générale lors de la projection. Toujours est-il que ces deux versions nous donnent un aperçu de la place que les burlesques accordaient au hasard.

### *Entre non-réalisme et naturalisme*

L'engouement collectif, les *private jokes*, l'optimisme des années folles, le désir de faire rire sans soucis de légitimité : tous ces paramètres entrent en ligne de compte pour un humour grotesque, voire absurde. Ajoutons à cela la grande place que prenait l'improvisation. Les équipes de Sennett étaient réduites, et on leur demandait d'être extrêmement prolifiques. Une équipe de quatre à cinq personnes pouvait tourner jusqu'à 140 films par an, et ce, sans scénario<sup>67</sup>. Keaton raconte son premier jour de tournage dans *The Butcher Boy*, où Roscoe Arbuckle l'avait briefé rapidement avant la prise : « Quant tu arrives, je suis en train de jeter des sacs sur St John, il se baisse et tu en reçois un en pleine poire »<sup>68</sup>. Le format de prédilection - et celui demandé par les exploitants était le *Two reels* ; deux bobines donc, ce qui correspondait à une durée de vingt minutes. Cette nouvelle contrainte donnait parfois lieu à des situations complètement absurdes. Comme le remarque Petr Král : « Les ruptures merveilleusement oniriques dans la logique du récit, ne viennent le plus souvent que de la difficulté où se trouvaient les auteurs à remplir le métrage prévu : pour y parvenir, ils mettaient simplement bout à bout des « sketches » disparates et autonomes »<sup>69</sup>. Dans *Perfect Day*, Laurel et Hardy lors du tournage ont trouvé matière à improviser plus que ce qu'ils avaient imaginé si bien que tout le court-métrage se passe sur le pâté de maison qu'ils auraient du quitter au début du film.

La réalité que le cinéma des premiers temps restituait était loin d'être immersive. Le monde représenté était silencieux, sans couleurs, tremblotant, et à la luminosité vacillante. Les projections, dans les lieux forains, étaient faites sur des draps blancs, dans des lieux où l'on peut imaginer que l'insonorisation faisait défaut. Les forains, voulant économiser du temps de projection, pour faire un plus grand nombre de séances par jour et vendre plus de tickets, avaient tendance à augmenter la vitesse des projections, ce qui accélérât les mouvements des personnages et des choses.

Ainsi, l'appareil cinéma était visible, l'accélération des mouvements surtout, rendant *mécanique* la restitution de la réalité. Le monde tel qu'il est présenté par le cinéma, acquiert par

---

67 Ce chiffre est avancé dans l'ouvrage : COURSDON, Jean-Pierre, *Keaton & Cie, les burlesques américains du « muet »*, coll. Cinéma d'aujourd'hui n°25, Paris, éd Seghers, 1964 p. 16

68 KEATON, Buster *Slapstick*, trad. Michel Lebrun, Paris, Virgule, Librairie L'Atalante, 1984, p. 88

69 KRÁL Petr, *Le burlesque, ou la morale de la tarte à la crème*, Stock Cinéma, 1984, rééd Ramsay Poche Cinéma, 2006, p. 52

conséquence, des caractéristiques qui lui sont propres. La notion de contact par exemple, y est toute particulière. Dans un univers en apesanteur où les coups, les chutes, les tartes, le décor, valdinguent avec une singulière légèreté, la violence peut être considérée comme quelque chose d'esthétique. Rappelons-nous avec quelle facilité le molosse de *The Kid* parvient à percer les murs et plier des lampadaires simplement avec ses poings.



CHAPLIN, Charlie *The Kid*, USA, 1921, 50min, N&B

Les cinéastes avaient intégré que leurs films présentaient une lecture analogique de l'univers. Il est fréquent que des codes de représentation fassent fi d'un souci naturaliste. J'ai été surpris de la récurrence de l'utilisation des caches dans les courts métrages de Buster Keaton. En cerclant l'image de noir, l'opérateur renvoie l'image à son véritable statut : elle n'est plus fenêtre sur le monde, mais bien une image en tant qu'image. Il y avait l'idée de présenter non pas la réalité, mais une réalité *transposée*, passée par l'entonnoir, ou le moule d'une restitution cinématographique. Tant bien même ils l'auraient voulu, les acteurs devaient s'écarter d'un jeu naturaliste, leur mutisme les obligeant à trouver des manières visuelles d'exprimer leurs émotions ou leur parole. Le désir d'être clair et direct est assez représentatif du genre. L'un des symptômes auquel je trouve le plus de charme est celui des mots écrits en très gros caractères. Qu'ils soient inscrits sur les boîtes pour indiquer leur contenu ou qu'ils composent les enseignes des magasins, ils semblent plus destinés au

spectateur qu'à d'hypothétiques myopes.



B.KEATON et D.CRISP *The Navigator* (*La Croisière du Navigator*), USA, 1924, 6bobines, N&B

L'explicite passe aussi par des cadres bien souvent fixes et assez larges, qui présentent les choses de manière très frontale. Dans les courts métrages en studio, un *master shot* nous montre souvent le décor dans son intégralité (généralement un peu avant sa destruction totale)<sup>70</sup>. La caméra donne l'impression qu'elle est simplement placée là où il faut pour nous montrer les choses le plus efficacement, souvent dans une grande sobriété : les plongées et contre-plongées sont excessivement rares. Chaplin disait : « Je suis hors de l'ordinaire, je n'ai pas besoin de prises de vues extraordinaires ».<sup>71</sup> Cette manière de filmer, dépouillée, et *a priori* objective, répond à un souci premier de montrer clairement la performance de l'acteur, dans des unités spatio-temporelles : le plan séquence en plan large en est le paroxysme. Ce parti pris laisse à la réalité l'occasion de s'exprimer. Ajoutons qu'au début du cinéma, le flou était considéré comme un défaut technique des objectifs. Les images des films burlesques présentent une grande profondeur de champ. Le comique est ainsi toujours confronté avec le monde qui l'entoure, d'autant plus qu'aucune lumière « dramatique » ne vient diriger le regard vers une zone précise du cadre, ni même donner une intention à l'image. La forme burlesque ne prend pas un parti émotionnel, mais plutôt distant. Par

70 On peut également remarquer que le souci de montrer le réel tel qu'il est amène parfois jusqu'à présenter le décor en tant que tel, comme c'est le cas dans les nombreuses prises de vue en coupe des maisons qui nous permettent de voir ce qu'il se passe simultanément dans différentes pièces.

71 Inutile ici de revenir sur la façon dont Chaplin a contribué à l'établissement de nombreux principes de découpage cinématographique.

des cadres fixes et frontaux, elle semble à la fois consciente de sa planéité, et donc consciente de sa dimension « spectacle » non-naturaliste, mais d'un autre point de vue, cette rigueur formelle *présente* le réel tel qu'il est, au point que certains analystes voient dans la forme burlesque une *pré-modernité* voire un *néo-réalisme* avant l'heure. Ce souci de montrer frontalement les choses telles qu'elles sont n'est pas incompatible avec un parti pris formel très affirmé. La géométrie des cadres de Buster Keaton est peut-être l'un des exemples les plus probants où c'est en montrant directement les rues et les bâtiments avec une position de caméra particulière, que Keaton forge son idée comique avec la matière visuelle brute que lui propose la réalité. Bien souvent, ce sont pendant les repérages des lieux eux-mêmes que les idées ont émergées.



KEATON, Buster et CLINE, Eddie *Cops*, USA, 1922, 2bobines, N&B

Dans ce plan, Keaton échappe à ses poursuivants policiers qui arrivent de part et d'autre du cadre en pénétrant simplement par la porte qui est en face de lui.

L'un des fils conducteurs de l'analyse de Petr Král concerne la façon dont le cinéma burlesque se confronte au réel. Selon lui, le burlesque « exalte la simple présence des choses », profite d'une « jouissance frénétique des richesses concrètes du monde : de l'allure d'un corps et du mystère d'un décor ou d'un accessoire ». <sup>72</sup> Plutôt que d'englober le réel dans le flux d'une narration, les films reposent sur la façon dont les personnages interagissent avec leur environnement. Le

---

72 KRÁL Petr, *Le burlesque, ou la morale de la tarte à la crème*, op cit. pp. 74-76

vérisme qui caractérise ce cinéma est une nouvelle porte ouverte à l'absurde. Les objets et les lieux qui nous sont montrés existaient bien avant que l'on ait eu l'idée de les utiliser pour faire un film. Par essence, ils contiennent déjà une existence hors du contexte de l'histoire que l'on veut leur faire raconter. Petr Král l'analyse de la manière suivante : « Qu'on le veuille ou non, la réalité du cinéma nous parle aussi, sans cesse, par dessus l'épaule des cinéastes ; trop concrètes pour se faire ramener à un sens univoque, elle retrouve constamment l'indépendance des faits « nus » et leur propre pouvoir de signifier, dans toute l'ambiguïté et la polyvalence qui la caractérise. »<sup>73</sup> Prenons l'exemple du très court *The cigarette* où Harold Lloyd se fait piquer sa cigarette par un singe assis sur le même canapé que lui. On comprend bien que le personnage de Lloyd ne doit pas être conscient du singe juste à côté de lui. Cependant, la performance amène nécessairement à des moments de flottement où l'on sent que Lloyd-acteur doit aider son partenaire en laissant sa main figée à côté de lui : *on voit l'idée comique et en même temps on voit que la réalité ne s'y plie pas tout à fait*. Comme le dit l'adage : « Chasser le naturel et il revient au galop. » La réalité est toujours là, et se montre d'avantage quand on voudrait la faire rentrer dans une image préconçue. Filmer un vrai singe en voulant montrer son comportement humain, c'est aussi montrer que le singe n'adopte pas exactement les gestes d'un être humain. Plus généralement, combien de fois devant un film burlesque, ressent-on au détour d'un regard instable ou d'une attente trop longue que le personnage *simule* la maladresse, combien de fois voit-on que tel flic pourrait très bien se rendre compte de ce qui se passe juste dans son dos ? Ce qui est vraiment absurde, c'est que le film nie les artifices pourtant apparents et les artefacts qui émergent de la réalité en nous demandant implicitement de les ignorer avec lui.

Bien que le monde représenté soit loin d'être naturaliste, la proposition burlesque compose de manière « objective » avec la matière brute du réel. Petr Král parle de « réalisme magique ». Il distingue deux types d'imaginaires : l'un où le merveilleux est complètement hors du monde et avec sa propre cohérence et l'autre, celui du burlesque donc, qui propose un rapport dialectique avec la réalité. Dans ce type d'imaginaire : « un gag ne tire pas sa force de sa seule liberté mais aussi de la confrontation qu'il occasionne, dans le cadre même du film, entre l'imagination et le monde extérieur : confrontation qui, si on peut dire, permet de vérifier cette dernière quant à la prise sur les faits. En d'autres mots, on attend du gag qu'il mette en même temps en lumière le désir et les limites

---

73 Ibid, p. 16

que la réalité assigne à son assouvissement. »<sup>74</sup> L'absurde est d'autant plus présent que la réalité ne s'y prête pas entièrement, comme dans l'exemple du singe qui n'est *pas tout à fait* humain : la réalité semble rejeter les éléments absurdes qu'on voudrait lui greffer.

Et parfois, la réalité prend le pas sur la diégèse. En prenant à la lettre les films tels qu'ils nous sont montrés, on pourrait percevoir les fausses barbes « comme véritables jusque dans les ficelles qui les attachent au menton »<sup>75</sup> Les films burlesques apportent avec eux une vraie valeur documentaire sur l'appréhension du cinéma : autant dans la façon dont les spectateurs acceptaient certains artifices que dans les codes de représentation qui s'établissent progressivement. Les films témoignent aussi, et surtout d'un désir de filmer. De manière très personnelle, tout cela me rappelle ma première approche du cinéma, où je piquais à l'occasion le caméscope familiale. Je crois que de manière spontanée, la première idée qui vient à l'esprit de n'importe quel gamin une fois qu'il a la possibilité de filmer, est de vouloir faire de la parodie, ou en tout cas quelque chose de grotesque. En retrouvant très récemment un lecteur miniVHS, j'ai revu mes premières vidéos. Je trouve qu'elles racontent beaucoup de choses sur la vie des gamins de région parisienne dans les années 90, qui jouaient dans les immeubles le mercredi après midi. Je me suis surpris à constater que nous avions quelque part ancré en nous le culte de la tarte à la crème ; que nous avions cependant substitué par des flamby. Nous nous déguisions nous aussi avec tous les vêtements qui nous tombaient sous la main, et chacun rentrait chez lui le soir avec une moustache dessinée au marqueur indélébile qui était particulièrement pénible à faire disparaître. Nous inventions des petits sketches sur le tas et nous filmions partout autour de nous : parcs de jeux, cages d'escaliers, devant le collège...etc. Des vidéos comme celles-ci doivent exister dans bien des greniers. Cette belle digression pour dire que le genre burlesque me semble mu de manière non négligeable par la simple jouissance de vouloir/pouvoir faire des films. Le désir de filmer amène à faire avec ce qu'on a, avec tout ce que cela peut avoir d'absurde.

### ***La logique de l'écran***

Il est amusant de constater que le bon sens des personnages dans un monde burlesque n'est

---

74 Ibid p148

75 Ibid, p23 Petr Král fait surtout référence ici aux premières productions de Sennett dans les années 10. Ceci étant dit, la moustache de Groucho dans *Duck Soup* est un simple dessin.



pas toujours le nôtre. Souvent il répond à une logique que j'aime appeler *la logique de l'écran*. Nous avons décrit l'absurde comme une observation de la réalité qui serait déformée par une erreur de raisonnement. Une grande partie de l'humour burlesque, aussi appelée « comique visuel » fonctionne de cette façon. Les choses sont considérées en fonction de leur apparence à l'écran. Le burlesque compose avec la réalité dans un état brut : dans un monde où l'habit fait le moine, une couverture trouée se transforme en poncho, un homard peut servir de pince coupante, deux motociclettes dans la nuit donne l'illusion de deux phares d'une même voiture...etc. Le plus frappant est que les personnages, particulièrement enfantins, adoptent cette même logique, ce jugement des choses par leur apparence à l'écran, qui est finalement assez proche du regard virginal dont nous parle Bergson. Dans un article, Fabrice Revault d'Alonnes écrit : « Le film comme le personnage burlesque mène une exploration et expérimentation permanente du réel, comme inaugurale ou première »<sup>76</sup>

Les gagmen jouent avec cette naïveté, qui oscille entre handicap et atout majeur. La façon la plus directe de le remarquer est dans leur débrouillardise extraordinaire qui découle de leur faculté de détourner spontanément l'usage d'un objet pour un autre. Mais plus encore, *leur existence semblent être à mi-chemin entre un individu vivant dans le monde représenté et un spectateur qui regarderait la projection du film*. Par exemple, dans *Hard Luck* un cadre montre Keaton au bord d'une piscine sur laquelle un figurant semble marcher sur l'eau. Keaton s'étonne et prend la fuite. Le plan suivant nous révèle que le figurant chaussait des échasses. Il est impossible dans la position où il se trouvait, que Keaton n'ait pas vu les échasses. Seulement, puisque l'illusion fonctionne pour le spectateur, Keaton se laisse lui aussi tromper. Autre exemple, dans *The Navigator*, où Keaton et le personnage féminin se retrouvent être les seuls passagers d'un grand navire. Les deux protagonistes s'appellent, puis se cherchent partout pendant deux bonnes minutes sans se croiser. Dans la réalité, le son d'une voix est localisable et nos deux protagonistes se seraient trouvés bien plus rapidement, seulement, puisque le film est muet, les personnages ne s'entendent pas. On a donc affaire ici à un humour purement absurde : il prend en compte la forme dans laquelle il s'exprime, jusqu'à même transposer cette logique dans l'esprit des personnages.<sup>77</sup> On pourrait multiplier les exemples de gags jouant de ce principe. Puisque les choses sont réduites à des formes silencieuses et sans couleurs, il

---

76 Fabrice Revault d'Alonnes, « Prémodernité du burlesque » in *Le comique à l'écran* sous la dir. de Françoise Puaux, Paris, CinémaAction n°82, Corlet-Télérama, 1997 p. 40

77 Cette logique de l'écran n'est pas toujours la logique des personnages. Elle est simplement un faux bon sens que les personnages adoptent à l'occasion de certains gags.

est logique que les policiers qui sont à sa poursuite ne puissent pas distinguer Keaton d'une statue quand celui-ci se fige soudainement. Non seulement les personnages burlesques refont l'expérience première du monde qui les entoure, mais ils font également l'expérience d'une réalité cinématographique, en reconsidérant les choses par la façon dont elles apparaissent à l'écran.

### *Hic et Nunc : un humour au présent*

On retrouve dans le burlesque, notamment avec l'engouement des mouvements artistiques avant-gardistes pour ce cinéma, une notion de modernité qui est à mettre en opposition avec le cinéma classique qui lui est contemporain et qui lui succède. Cette « pré-modernité » passe d'abord par la confrontation au réel que nous avons évoquée. L'écriture cinématographique dépouillée : en plan fixe, avec sa grande profondeur de champ, ses éclairages très peu stylisés tendent à être en distanciation avec la fiction en présentant les choses de manière « brute ».<sup>78</sup> J'aimerais insister sur l'importance de la frontalité des plans. Le découpage des *two reels* se limitait bien souvent à des raccords dans l'axe, simplement destinés quand le jeu du comique appelait à être montré de plus près. Nous verrons dans le chapitre qui concerne le conflit entre narration et gag, que le format du long métrage va changer la donne. Dans une esthétique dite « classique » de découpage, notamment avec l'usage de champ contre champ, le réalisateur « bouge la tête » de son spectateur pour lui montrer la réalité par un chemin imposé par son discours. En restant fixe, et généralement assez loin, la caméra du burlesque place le spectateur dans une position distante (à prendre dans les deux sens du terme) de l'action qui se déroule devant lui : position que l'on peut mettre en parallèle avec l'« apathie » nécessaire au rire dont parlait Bergson. En ne prenant pas de parti émotionnel, le film montre froidement la nature des choses ; constate par exemple la cruauté de la pesanteur qui fait chuter les bourgeois dans les piscines et le manque d'élasticité d'un pantalon.

Comme le disait Harold Lloyd, dans le cas du burlesque, l'important du film réside dans l'action. A contrario des comédies classiques, les éléments comiques se passent à l'écran mais

---

78 J'ai lu à plusieurs reprises (chez Petr Král notamment, encore une fois) que la musique qui accompagnait les courts-métrages burlesques étaient bien souvent « jazziste », a contrario des films plus « classiques », elle ne cherchait pas -exception de Chaplin près- à souligner l'état émotionnel des personnages. Au contraire, elle s'accordait même plutôt à l'état d'instabilité et d'incertitude du monde burlesque.

résident très peu dans les lignes d'un scénario. Notons au passage que les temps du récit, passé simple et imparfait, sont ceux du passé. L'humour du burlesque est un humour *au présent*. En effet, le burlesque se propose plus de montrer l'interaction d'un personnage avec le monde réel plutôt que de noyer le réel dans l'*idéalisme* d'une narration. Dans un film classique, les personnages ont un « background », ils ont existé avant le début du film, ce qui n'est pas le cas pour la plupart des comiques que l'on connaît. Le « hasard » avec lequel Charlot arrive pour la première fois à l'écran dans *The Kid* est assez remarquable : le plan commence sur un coin de rue où il n'y a personne, puis, sorti du fond de la ruelle, arrive nonchalamment « le vagabond », prêt pour le spectacle à jouer. On a l'impression d'un monde qui assume exister pour le temps du film, allons plus loin, pour le temps de la projection. Nous le disions, le rire est le critérium du film comique, l'art des burlesques est de composer le film en fonction de ce qui fait rire, parfois en s'adaptant au rire de la salle pour faire le film.<sup>79</sup>

Dans ce souci de faire rire une salle ; l'origine des gags qui interrogent la forme du film n'est pas étrangère avec le bagage culturel de la scène et de la performance des cinéastes. Habitué à une interaction directe avec le public, il n'est pas étonnant que les films burlesques jouent avec des mises en abyme. Dans *One Week*, par exemple la femme de Keaton, prend un bain et fait soudainement tomber son savon hors de la baignoire. Elle regarde un instant la caméra comme pour nous dire : « je vais devoir me lever et vous allez me voir nue ». Au moment où elle se penche pour aller récupérer le savon, la main du cadreur vient se placer devant l'objectif pour nous cacher prudemment la scène. Je suis personnellement assez sensible au charme de ce type de gags ludiques qui révèlent la façon dont les cinéastes jouaient avec la découverte progressive du cinéma que faisait leur public. Enfin, l'exemple emblématique s'il en est d'une modernité chez les burlesques, reste celui des regards qu'Olivier Hardy adresse à la caméra. On se perd en conjectures : est-il trop accablé pour rester dans son monde, définitivement trop bête ? Souhaite-t-il prendre le spectateur à parti, comme s'il feignait lui reprocher de rire ? Est-ce que c'est le comédien exaspéré qui interrompt son jeu, comme s'il refusait de continuer le spectacle ? Toujours est-il que la logique de la représentation est soudain mise à défaut, par une rupture brechtienne du quatrième mur, l'écran en l'occurrence, et que l'on rappelle immédiatement au spectateur sa présence dans une salle de cinéma.

---

79 L'idée est étayée dans le paragraphe « Faire à partir du rire »

Rappelons-nous à nouveau les réflexions de Baudelaire. Le comique qu'il appelait absolu avait la particularité de s'ignorer lui-même. On pourrait dire qu'il y a dans les films, deux strates de conscience. La première est celle du discours diégétique qui ignore son potentiel comique : les personnages comiques sont comiques à leur insu, ce qui, comme le rappelle justement Jean Pierre Coursodon, n'est pas propre à Buster Keaton. A cette première strate de conscience s'en superpose une seconde, qui celle-ci a conscience d'être comique. En parlant du comique du langage Bergson disait : « La phrase, le mot, auront ici une forme comique indépendante. Et la preuve est que nous serons embarrassés, dans la plupart des cas, pour dire de qui nous rions, bien que nous sentions confusément qu'il y a quelqu'un en cause. »<sup>80</sup> Cette seconde strate de conscience est celle que les auteurs, énoncent en proposant un discours comique à leur spectateur. Bien que majoritairement « transparente », la forme burlesque a des codes de représentation que nous avons évoqués : cadres géométriques de Keaton, mots écrits pour le spectateur, apesanteur...etc. qui matérialisent un discours conscient d'être comique ; d'autant plus que « le propre du burlesque est de rendre palpable la convention, de nous la rendre présente à l'esprit, de chasser le pseudo-naturel dont elle s'entoure. »<sup>81</sup> Toutes les composantes absurdes ont tendance à faire jaillir au grand jour la présence des auteurs, qui pourtant est toujours là, omnipotente et invisible. On pourrait l'identifier à un pouvoir démiurge qui s'incarne par exemple dans le hasard invraisemblable des événements et plus généralement dans l'architecture du monde burlesque. C'est le sentiment de la présence d'une volonté humaine qui agence les événements, la logique du monde qui est notre complice fourbe lors de l'élaboration des gags. Dans le cas des gags réflexifs comme celui de la main prude du cadreur de *One Week*, les deux couches de conscience, celle qui est consciente du comique et celle qui feint l'ignorer, s'effondrent soudainement l'une sur l'autre pour se confondre. Ce genre de *réflexivité* de l'humour est moderne dans le sens où la diégèse prend soudain conscience de son statut de diégèse, le comique prend conscience qu'il est comique quand il prend conscience du spectateur.

Enfin, l'absurde dans le burlesque se retrouve dans son moyen d'expression primaire – le gag – les événements sont *de manière manifeste* agencés dans le but de nous faire rire. Cette présence manifeste repose surtout dans l'assimilation entre le temps du film et celui de la projection : les

---

80 BERGSON, Henri *Le rire* op cit. p79

81 AROULT David et BONI Livio « Le dispositif-cinéma entre dérèglement burlesque et contre-courant avant-gardiste » in *Les dispositifs Cahier Lumière n°4*, Paris, ENSLL, 2007, p. 27

événements sont agencés dans le temps en fonction de la façon dont ils sont assimilés, perçus, et anticipés par le spectateur.

## Chapitre 2. Le gag : triptyque mise en place / développement / chute

Les définitions proposées pour le gag sont extrêmement nombreuses, tout comme les inventaires qui tentent de les recenser. François Mars s'amuse à ouvrir son étude sur le gag en faisant un état des lieux des définitions. Parmi elles, il est tentant d'en citer quelques-unes, ne serait-ce que pour le plaisir que procure leur créativité<sup>82</sup> : « Chaque gag est toujours un petit scandale pour l'esprit », « Le gag est généralement une évidence, donc un relâchement de l'attention, un repos de l'esprit : il s'impose. Il crée une formidable dépression dans lequel le rire de la salle s'engouffre. », ou pour leur sobriété : « Episode comique extérieur à l'action ».

Il est vrai, le gag est souvent considéré par antagonisme avec le récit. D'un point de vue étymologique, le verbe anglo-saxon « to gag » aurait signifié : « improviser une partie de son texte pour cacher un trou de mémoire ou un incident quelconque »<sup>83</sup>. Certains lieront aux gags une notion de légitimité si ceux-ci parviennent à rester « en situation », à s'articuler dans le récit plutôt que de l'interrompre. François Mars soulignera la difficulté d'intégrer un gag au sein d'une narration, puisque le gag lui même fait office d'histoire parallèle avec sa mise en place, son développement et sa conclusion<sup>84</sup>. Jean-Pierre Coursodon relève que la notion d'*introduction* dans la définition que propose le dictionnaire Oxford : « Effet ou jeu de scène comique soigneusement préparé et introduit dans un sketch de music-hall, une pièce de théâtre etc. »<sup>85</sup> sous-tend que le gag est par essence dissocié du reste de l'oeuvre dans laquelle il est présenté.

Jean-Pierre Coursodon remarque également dans cette définition une notion de technique dans le comique qui, selon lui, n'existait pas avant le cinéma, ou, peut-être, dans les derniers spectacles de music-hall. Sa thèse repose sur une vision du gag comme une découverte radicalement neuve du comique moderne. Il établit une distinction entre le gag et ce qu'il appelle « l'effet

---

82 MARS François, *Le gag*, Paris, éditions du Cerf, Paris, 1964, p5 les citations sont respectivement attribuées à Claude-Jean Philippe, Maurice Henry et France Roche

83 COURSDON, Jean-Pierre, *Keaton & Cie, les burlesques américains du « muet »*, coll. Cinéma d'aujourd'hui n°25, Paris, éd Seghers, 1964 p. 31

84 MARS, François *Le gag* op cit. p 34

85 La citation est relevée à la page 29 de *Keaton & Cie, les burlesques américains du « muet »* op cit. (COURSODON, Jean-Pierre)

comique ». L'effet comique est instantané alors que le gag s'organise dans le temps et est issu d'une préméditation. Il illustre cette opposition par l'exemple de quelqu'un qui passe sous une échelle sur laquelle est posé un pot de peinture. Si l'échelle s'écroule, et qu'en bonus elle peinturlure le passant, nous rions, de manière mécanique et spontanée : il s'agit d'un effet comique. En revanche, si le passant prend la peine de contourner ladite échelle et que malgré tout, l'échelle trouve le moyen de lui retomber dessus, on a affaire à un gag. Si rudimentaire soit-il, un discours a été élaboré pour faire rire le spectateur. Il précise :

« Avec le gag, le rire n'est plus l'écho automatique d'un effet isolé, simple au sens chimique du mot et ne renvoyant qu'à lui même, mais l'appréciation réfléchie d'une suite d'actions plus ou moins complexe distribuées dans le temps et étroitement liées entre elles, le comique naissant des *rappports* logiques qui réunissent ces actions. »<sup>86</sup>

Ainsi donc, le gag suppose une *adhésion intellectuelle* du spectateur avec un discours. C'est en cela que Coursodon y voit un comique moderne : contrairement aux effets comiques qui existent « tout prêts dans la vie », les gags impliquent la présence d'un artiste qui a agencé la réalité. De fait, l'une des conséquences de cette opposition est que l'effet comique est instantané, alors que le gag s'inscrit dans le temps ; la manière la plus classique étant celle que nous avons évoqué : le fameux triptyque mise en place / développement / chute. La fonction de tout gag serait de « créer une surprise en trompant une attente. »<sup>87</sup> Remarquez que l'on est ici très proche de la définition kantienne du rire en tant qu'affection résultant de « l'anéantissement soudain d'une attente ».

En cherchant une généalogie au gag, Coursodon relève que la réception des spectateurs devant les films avait évolué au cours des années 1910. Petit à petit, l'apparition à l'écran d'un maquillage ridicule ou d'une grimace grotesque ne suffisait plus à faire rire la salle. Ce serait donc face à la demande d'un public de plus en plus exigeant que, de manière tout à fait empirique les comiques ont commencé à jouer avec les anticipations des spectateurs et que le simple effet

---

86 COURSONDON, Jean Pierre, *Keaton & Cie, les burlesques américains du « muet »*, op cit. p. 31 Le mot « rappports » est en italique dans le texte d'origine.

87 Ibid, p. 35

comique aurait conduit à un stade « supérieur », c'est à dire au gag. Cette supériorité de sophistication n'implique pas une suprématie du gag devant l'effet comique. Coursodon lui-même indique qu'un effet comique peut parfois être plus drôle, et donc plus légitime, qu'un gag. Par ailleurs, il remarque que le gag burlesque est finalement plus proche de celui de la bande dessinée que de celui de la pantomime auquel on a voulu trop vite le rattacher. On ressent en effet dans la bande dessinée, comme dans le cinéma, que les choses ont été agencées par un être démiurge, extérieur au monde représenté. Le gag est donc un *discours* et non un outil. On pourrait le comparer à une phrase que l'on pourrait à loisir ponctuer par une suspension, une exclamation, une interrogation ou bien tout cela à la fois. Les images et les sons sont ses mots, et le comique naît de la logique par laquelle ils sont juxtaposés. On pourrait rapidement conclure en associant directement une notion d'absurde inhérente au gag. En effet, quel crédit accorder à un monde dont la loi qui le régit est celle de faire rire un spectateur hors de ce monde ?

Pour Sylvain du Pasquier, le gag a en effet toujours attiré à un humour absurde, puisque par définition, il vient perturber un discours filmique : « Si, à l'inverse du comique [Ndlr : comprendre ici « comique » de la façon dont nous avons décrit la comédie en première partie], le gag perturbe très fortement le message filmique, c'est pour déboucher immédiatement et inéluctablement sur un discours absurde. Le récit ainsi parasité aura alors comme corollaire, non la fermeture de la polysémie du discours normal, mais son exploitation maximale, sa mise à nu ; non le remplissage du signifiant par la signification mais renonciation brusque, dans une secousse presque surréaliste, du creux du signe réaliste originaire. »<sup>88</sup>

Cependant, plus qu'une simple interruption d'un récit par la mise à mal de sa logique, Sylvain du Pasquier envisage le gag comme une dynamique, qui définit dialectiquement l'ordre et l'écart dans un même temps. Selon lui le gag a deux fonctions : une normative et une perturbante. La fonction normative est toujours première. C'est précisément parce qu'elle est première que de fait, elle est normative. Elle définit, pour le spectateur, la logique initiale du discours diégétique, qui à ce stade, n'a pas attiré à un discours burlesque. Néanmoins, elle contient en elle « comme un ver dans le fruit, la possibilité latente non encore exprimée, d'un sens autre, perturbé, absurde. »<sup>89</sup> Vient

---

88 DU PASQUIER Sylvain. « Les gags de Buster Keaton », In: *Communications*, n°15, 1970, p. 132

89 Ibid, p. 142



ensuite une fonction seconde, qui perturbe ce premier discours, en refusant de lui faire suite, non en l'ignorant totalement, mais en le détournant, en l'orientant vers une nouvelle logique qui a la particularité de « ne pas résoudre son ambiguïté ouverte. » Il ajoute : « Paradoxalement, le gag révèle donc bien plus ce qu'il détruit que ce qu'il construit, dans le sens où ce n'est pas tant la pertinence de cette nouvelle logique qui est surprenante que la caducité de celle que nous croyions universellement valable. »<sup>90</sup>

### *A partir de quel moment un gag est-il absurde ?*

Permettons-nous de nous répéter, particulièrement au regard de cette dernière citation : on pourrait d'emblée considérer que tout gag est absurde. Néanmoins, il semble que plusieurs degrés d'absurdité sont identifiables en fonction de la nature des gags. Voici une rapide classification qui n'a pas pour vocation d'être employée pour trier des effets comiques, et qui n'a pas non plus pour objectif d'être exhaustive. Je dirais même qu'elle se plaît à ne pas l'être tant il m'a parfois été difficile au fil de mes recherches de me défaire de certaines analyses sur-intellectualisantes qui avaient tendance à comprimer des fantaisies comiques pour qu'elles rentrent dans des cases pré-établies. Cet embryon de classification propose tout de même une réflexion sur les différents types d'humours absurdes présent dans le burlesque.<sup>91</sup> Nous remarquerons au fil de l'étude qu'à chaque échelon de plus vers l'absurde, la cause du rire est plus du côté du discours direct entre le gagman et le spectateur, qu'entre le spectateur et la diégèse.

#### Le gag issu d'une coïncidence

Il y a dans les films burlesques, si l'on décide de les prendre au premier degré et d'accorder un crédit indiscutable à la cohérence du monde proposé : un hasard absolument divin. Personnellement, je trouve la mise en place de la scène finale de *Battle of the Century* particulièrement savoureuse : un policier glisse sur une peau de banane, à ce moment précis Laurel et Hardy passent par là alors que Laurel mange une banane, puis un plan nous révèle qu'un camion

<sup>90</sup> Ibid, p. 143

<sup>91</sup> Nous passons volontairement sur tous les gags que l'on a considérés, en reprenant les termes de Baudelaire, comme appartenant à un comique significatif, qui s'écarte d'un humour par l'absurde. Par exemple un carton qui jouerait sur un stéréotype.

rempli de tartes à la crème est stationné à côté du policier. On pourrait ensuite se demander par quel miracle les tartes à la crème trouvent toujours un atterrissage parfait au milieu d'un visage innocent ou d'un postérieur de passage ? Evidemment, personne ne se plaint du manque de vraisemblance, puisque l'absurde est ici de l'ordre de la convention, de la loi du genre. Ce mystérieux rouage invisible et omnipotent qui place toujours un flic sur le chemin de Charlot est depuis longtemps accepté par tout spectateur ayant déjà vu un slapstick, puisque c'est par l'adhésion à ce type de codes que l'on peut rire des coups du destin qui s'abattent sur nos protagonistes. Finalement, la plus grande coïncidence dans un film burlesque serait qu'il n'y en ait pas. Une fois la convention acceptée, on peut considérer ce type de gags comme ceux qui donnent le moins à ressentir une notion d'absurdité. Après tout, si gros soient les concours de circonstances, il *pourrait être possible* que les choses se passent ainsi, aucune loi physique ne l'en empêcherait. Il a été possible que les choses prennent cette tournure, puisque précisément, la caméra l'a enregistré ; de manière agencée par une mise en scène et plus ou moins morcelée par un découpage, certes, mais elle témoigne, par son enregistrement, d'un aspect plausible.

### Le gag fou

A l'instar des gags issus du hasard, les gags fous sont encore physiquement possibles. Nous avons décidés de les appeler « fous » car ils mettent en jeu une invraisemblable erreur de raisonnement d'un personnage. C'est typiquement, le cas d'un gag dans *Music Box*, où Laurel et Hardy doivent livrer un piano dans une villa située en haut d'une colline, après un escalier de plusieurs centaines de marches. Pendant toute la durée de la première bobine, leurs tentatives d'ascension échouent, le piano leur échappant toujours, pour entamer une longue dégringolade le ramenant inexorablement à son point de départ. Finalement, après une énième tentative, le tandem, épuisé, parvient à ses fins. En haut de l'escalier, ils croisent alors un passant qui leur indique qu'il existe une route qui contourne l'escalier et qui permet de venir jusqu'à la villa en voiture. Exaspéré, le duo décide de redescendre l'escalier avec le piano pour prendre ce chemin plus rapide.

Nous classerons aussi dans la catégorie des gags fous, les gags issus de la logique de l'écran que nous avons définie plus haut. Keaton notamment, s'amuse à pousser cette logique chaque fois plus loin dans ses retranchements invraisemblables. Car, à l'inverse des gags issus du hasard, la

convention est bien moins facile à accepter, ce qui nous amène à nous remettre face à la question de la vraisemblance. Les gags surprennent plus et le sentiment d'absurdité est bien plus présent. Dans *The Playhouse*, Keaton ouvre une porte à une femme, à peine a-t-il le dos tourné que sa sœur jumelle surgit dans le cadre. A la vue de deux femmes identiques, Keaton prend la fuite. Une fois seul, il réalise qu'il vient de voir deux sœurs jumelles et non une femme et son fantôme. Il rebrousse donc chemin et à son retour, deux miroirs ont été placés chacun devant une femme. Apercevant ces quatre silhouettes, Keaton a un nouvel accès de frayeur et part se réfugier. Dans cet exemple, Keaton nous montre jusqu'à quel point la logique de l'écran est celle de son personnage. Celle-ci est d'autant plus frappante qu'elle entre en contradiction avec la réalité charnelle de l'acteur. On pourrait esquisser rapidement une hiérarchie d'absurdité parmi les gags de la logique de l'écran, en fonction de si l'illusion fonctionne ou non pour le spectateur. Typiquement, dans l'exemple cité plus haut des échasses de *Hard Luck*, il nous était impossible de dire comment le personnage pouvait marcher sur l'eau (le cadre ne montrant pas ses échasses), en revanche, le gag de *The Playhouse* ne cherche pas à faire illusion, il est évident que deux femmes à côté de deux miroirs n'est pas quatre fois la réplique de la même femme. Et pourtant le gag fait rire puisque l'on y comprend le raisonnement fou du personnage de Keaton. On est bien dans le rire par l'absurde décrit par Bergson où le rire fait suite au moment où l'on identifie la proposition absurde comme un raisonnement que l'on aurait pu tenir pour vrai dans une logique de rêve. Cette remarque est d'autant plus valable à l'époque du muet, où le film nous présente dans le même temps le monde réel et son double imaginaire : silencieux et sans couleurs, comme bien des rêves. François Mars dira que le gag est « le reflet d'une certaine façon de penser. » et que « le cinéma, machine à rendre visuelle la pensée, était le catalyseur idéal pour matérialiser cet état d'esprit. »<sup>92</sup>

De manière générale, il est toujours stupéfiant de constater avec quelle facilité les personnages du burlesque se laissent jouer par des camouflages toujours plus grotesques les uns que les autres. Mon exemple préféré est le camouflage-fausse-cravate de Keaton. Le déguisement repose sur le geste simple d'utiliser sa fausse cravate en guise de moustache, ce qui suffit pour duper les policiers qui le poursuivent dans *The Playhouse* et les brutes qui le tiennent captive sa conquête dans *Hard Luck*. L'énormité de ce gag propose une vraie réflexion sur le genre. A ce stade, Keaton ne nous demande même plus d'imaginer que des personnages pourraient se faire prendre à ce tour. Il me semble qu'en tant qu'auteur, il fait confiance à la complicité qu'il a établit avec nous pour nous

---

92 MARS, François *Le gag*, éditions du Cerf, Paris, 1964, p. 76

faire rire de l'audace dont il fait preuve en nous proposant un gag comme celui-ci, d'autant plus qu'il est la résolution d'un enjeu dramatique (comment va-t-il s'en sortir?). On rit de la grossièreté du déguisement, et de Keaton qui ne semble pas assumer son propre gag. Son regard évasif, donne l'impression qu'il essaie de se dédouaner vis-à-vis du spectateur par rapport à l'énormité du gag.<sup>93</sup>



KEATON, Buster et CLINE, Edward *The Playhouse*, USA, 1921, 2bobines, N&B

### Le gag purement absurde

Enfin, la dernière catégorie de gags nous présente des situations non physiquement possibles. Dans *Dirty Work*, Laurel et Hardy trouvent une potion qui permet de faire rajeunir. Hardy tombe accidentellement dans un bassin de cette substance et en ressort transformé en chimpanzé. Dans *Hard Luck*, Keaton saute d'un plongeur, mais rate la piscine : il tombe si magistralement sur le béton qu'il s'y s'enfonce. Un carton indique alors « Plusieurs années plus tard » et Keaton ressort du trou habillé avec des vêtements asiatiques et accompagné d'une femme et deux enfants chinois. Petr Král est assez critique avec ce genre de gags, qui lui semble s'écarter de la subtilité métaphorique du burlesque qui montre les choses *presque* comme si elles étaient autrement tout en restant ancrée dans le réel. Ces gags purement absurdes vont directement inspirer les cartoons qui en feront leur mode de fonctionnement en s'affranchissant de la réalité, à la différence près donc

---

93 En cela, Keaton propose un humour plus que jamais moderne, et annonciateur de nouvelles formes de comiques qui lui succéderont. Notons aussi que c'est par l'inexpressivité de son visage que Keaton peut faire basculer à loisir son personnage d'un discours externe ou non à la diégèse.

que le burlesque doit avoir recours à un *truc* pour représenter l'idée absurde. Et, à leur insu ou non, le truc est souvent visible. Comme nous le disions à propos des fausses barbes que l'on perçoit à la fois comme des fausses barbes et comme les barbes qu'elles suggèrent : le burlesque amène une dimension absurde supplémentaire en laissant apparents les *trucages*, volontairement ou non.

Si les gags fous faisaient rire par l'erreur de raisonnement d'un personnage, les gags purement absurdes semblent être issus de l'erreur de raisonnement de la réalité elle-même. Parfois, la réalité répond à la folie du personnage en s'y pliant : Keaton peut ainsi déplacer un ascenseur en déplaçant l'aiguille qui indique à quel étage il se trouve, ou poser son manteau sur un portant qu'il vient de dessiner sur un mur avec de la peinture blanche. Si dans le cas du gag fou, le gagman nous présentait une erreur logique dans l'esprit du personnage, la gag purement absurde est issu d'une erreur logique même du gagman. Encore une fois, cette erreur logique est une erreur, toute proportion gardée, puisqu'on peut lui trouver une cause qui nous permet d'en rire. On est séduit par cette bifurcation du bon sens, comme quand Harpo retourne un miroir et qu'il y voit sa nuque. Freud dirait que ce type de comique ramène à un « plaisir perdu » en épargnant au spectateur « la peine (la dépense) nécessitée par la représentation. »<sup>94</sup>

Le sentiment d'absurdité dégagé par ce type de gag qui remet en cause le discours filmique est particulièrement destructeur vis-à-vis de la vraisemblance de la diégèse. Leur usage est délicat, si bien que les gags de *Dirty Work* et de *Hard Luck* que nous avons pris en exemple (Hardy qui se transforme en singe et Keaton qui traverse la planète) clôturent les films. Utilisés en apothéose, ils proposent une telle remise en question de la vraisemblance du discours qu'ils semblent entraver la poursuite du récit. Buster Keaton lui-même, à partir du moment où il fait des longs métrages, décide de bannir ce genre de gags, trop destructeurs. En référence au gag de *Hard Luck* il écrit : « C'était un gag absurde. Dans un grand film, il fallait que les spectateurs croient aux personnages qu'on leur montrait. En leur proposant un gag absurde, c'est comme si nous leur avions crié tout à coup « Poisson d'avril » ou « On vous a eu ! » pour avoir cru à notre histoire. »<sup>95</sup>

---

94 Cité par : KOFMAN, Sarah, *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, Paris, éd. Galilée, 1986, p. 15

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette citation dans le paragraphe sur le personnage comique.

95 Keaton Buster *Slapstick*, op cit. p167-168

## *Construction logique du gag*

Le postulat de départ pour un gag serait donc de « créer une surprise en trompant une attente ». Pour répondre à cette demande, les burlesques ont repris de leurs ancêtres scéniques des structures-types pour le déploiement de leurs gags, comme la répétition, l'accumulation ou encore la transposition que Bergson identifiait respectivement comme l'effet du diable à ressort, l'effet de la boule de neige et la transposition de série. Le burlesque, qui dans ses premiers temps se caractérisait par un non-souci du bon goût, construisait des structures de gags élaborées avec des effets comiques les plus grossiers. C'est le cas de la scène finale de *Battle of the Century*, que nous avons évoquée, où l'essentiel repose sur le rythme avec lequel sont lancées des tartes à la crème.

L'article de Sylvain du Pasquier, disait qu'un gag définissait la norme et l'écart dans le même temps<sup>96</sup>. Dans le cas d'une succession de gags, chaque gag doit prendre en compte le précédant s'il veut tromper une attente, puisque chaque gag a besoin d'une situation initiale (normative) plus « respectable », plus sérieuse ou, dans le cadre de l'absurde plus *acceptable*, que ce qui va suivre. D'où une première loi empirique, qui a évidemment ses contre-exemples, mais qui est très récurrente dans la construction d'un effet de surenchère : *on ne peut pas revenir en arrière*. Dans le cas où plusieurs décalages ont lieu à la suite, chacun doit amener la cause du rire plus loin vers l'absurde ou la transgression, de manière exponentielle : la surenchère elle-même doit être croissante.

J'aimerais prendre l'exemple d'un film que j'avais réalisé à l'école il y a un an et demi. Il s'agissait de l'histoire d'un homme qui devait se rendre à l'enterrement de sa mère en autoparc. Alors qu'il est au bord de la route, dans un moment de délire, le cortège des automobilistes qui l'ignoraient se met à chanter les raisons de leur indifférence sur un air de tango. Les premiers évoquent le prix de l'essence, les suivants prennent pour excuse le désordre de leur voiture. Enfin, une conductrice chante : « J'ai peur de me faire violer », une autre voiture la remplace et son conducteur reprend en rythme : « J'ai peur de me faire voler ». J'espérais déclencher des rires par le fait que mon dernier chanteur chantait faux mais ce n'était malheureusement pas assez explicite. En fait, personne n'a ri au chant du dernier personnage. L'incongruité générée par « J'ai peur de me faire violer » amenait à un point au potentiel supérieur à celui de « J'ai peur de me faire voler », ainsi passer de l'un à l'autre impliquait une tension négative : on descendait en intensité. D'où cette

---

96 DU PASQUIER Sylvain. « Les gags de Buster Keaton », op cit. p. 132

loi empirique, dans le comique qui joue sur la récurrence, à partir du moment où il y a une surenchère, il faut que celle-ci soit supérieure à la surenchère précédente. On peut bien sûr imaginer de jouer avec une absence de surenchère ou une surenchère ridiculement petite, mais une solution à mi-chemin est à proscrire.

Nous le disions, la surenchère elle-même doit souvent être croissante pour provoquer le rire. Explicitons cette idée par une structure récurrente du comique de répétition et que j'aime appeler « 1,2, 1000 ». Prenons pour l'illustrer le haut exemple de la tarte à la crème.

1/ Une personne se voit assenée une tarte à la crème en plein visage.

Le rire vient d'un effet comique ponctuel : le jaillissement soudain de la crème fouettée. Inutile de nous attarder sur cette première étape et admettons que la tarte à la crème fasse rire.

2/ Une seconde personne prend une tarte à la crème.

Le décalage vient du fait que le lancer de tarte est soudainement présenté comme un élément récurrent alors que l'on pensait que l'on en resterait là. On rit à la fois du décalage avec la situation normale que l'on avait présumée (« plus de tarte à la crème ») mais aussi par anticipation de ce que l'on perçoit désormais comme un comique de répétition, la structure ternaire du gag étant ancrée dans les mentalités. La première répétition fait prendre conscience au spectateur d'un discours comique, d'un agencement des événements, en élevant ce qu'on a appelé *effet comique* au rang de *gag*. Le rire par anticipation vient de la complicité avec un discours de gagman, précédemment dissimulé derrière la diégèse, qui pointe le bout de son nez.

3/ Mille personnes prennent une tarte à la crème.

Ce nouveau décalage a d'inédit qu'à la troisième tarte attendue, un chaos bien supérieur est survenu.

Dans chacun des trois mouvements, un nouveau décalage survient, portant avec lui, risquons le pléonasme, une surprise inédite. Cette structure « 1, 2, ...1000 » est extrêmement récurrente pour les effets d'accumulation, mais bien évidemment il en existe de nombreuses variantes. C'est à partir de structures très codifiées que les comiques ont su construire un humour très personnel. Pour le domaine des simples effets comiques, cela se traduit notamment par des attitudes ou des gestes qui leur sont propres : chacun a sa propre manière de recevoir une tarte, chacun à sa propre manière de

fuir : la course de Keaton est très rigide, avec un mouvement très mécanique des bras contrairement à celle de Charlot, beaucoup plus chaloupée. Au niveau du gag, les grands comiques ont développé leurs préférences personnelles dans le jeu avec l'attente du spectateur. François Mars regroupe quelques témoignages à ce sujet :

« Charlot : « Si j'ai la conviction que le public s'attend à ce que je longe la rue, à pied, dans un film, subitement je saute dans une voiture. » ; Lloyd : « Si vous faites en sorte que le public attende quelque chose, donnez-lui toujours ce qu'il attend. » ; W.C. Fields : « La chose la plus drôle que puisse faire un comédien, c'est de ne pas la faire ! ».<sup>97</sup>

Le « style » burlesque, avec ses plans fixes, frontaux, en pied et sa grande profondeur de champ, offre une vision de l'espace relativement objective. Celle-ci permet au spectateur une position d'anticipation face aux gags qui vont arriver. C'est au milieu des choses prosaïques, montrées de la manière la plus stable possible, que va avoir lieu le désordre burlesque.

A cette fixité de l'espace, s'ajoute aussi une fixité dans le temps, avec laquelle les comiques peuvent jouer. L'exemple le plus emblématique est la technique de jeu qui était alors populairement connue sous le nom de « *slowburn* », littéralement : « consommation lente ». Le *slowburn* consiste à « différer longuement sa réaction à un incident »<sup>98</sup> Laurel et Hardy notamment jouent beaucoup avec des pauses au milieu de leurs effets comiques. Dans une scène de *Way out West*, Hardy est attaché à une corde que Laurel tient dans ses mains. Les gags se suivent autour de la variation de qui peut faire tomber l'autre. Après qu'ils aient chuté, Laurel ou Hardy se relèvent doucement et s'évaluent en contenant leur énervement ou leur satisfaction. En laissant ces intermèdes, ils instaurent un rythme qui leur est propre. Loin de l'avalanche de gags, ils n'hésitent pas à « casser le rythme », ils laissent le temps au spectateur de rire du gag précédent et de l'anticipation du suivant.

Keaton, à l'époque où il disposait de ses propres studios (de ses *two reelers* jusqu'à *Steamboat Bill Jr* en 1928) a fait preuve dans l'ensemble des films, d'une logique assez remarquable dans ses gags. Celle-ci s'explique par la grande maîtrise qu'il avait autour de la production de ses films : il travaillait avec la même équipe technique, les mêmes gagmen, et il était le monteur de ses propres films. Keaton avait compris que devant ses films, les spectateurs savaient qu'ils avaient

---

97 MARS, François, *Le gag* op cit. p39

98 COURSDON, Jean-Pierre, *Buster Keaton & Cie, les burlesques américains du « muet »*, p. 87



affaire à un film à gags et que par conséquent ils étaient perpétuellement dans l'expectative de la façon dont les choses pourraient ne pas se dérouler normalement. Prenons l'exemple d'un gag de *Hard Luck* où des événements s'enchaînent en l'espace de dix secondes et au sein d'un même plan, en « relançant la donne ». Le personnage de Keaton est poursuivi par des policiers, et parvient à s'agripper à l'arrière d'un tramway. Contre toute attente, le tramway s'arrête et fait demi-tour (en soi, ce premier gag est déjà un gag de répétition, puisque cet événement s'est déjà produit plus tôt dans le film). Les policiers décident donc de l'attendre, mais – nouvelle surprise - Keaton les voit de loin et saute alors du tramway au moment où celui-ci arrive à leur hauteur puis reprend tranquillement sa promenade. Le tramway quitte le cadre, et – nouvelle surprise – les policiers n'y sont pas montés, et sont à sa poursuite. Une grande partie du plaisir vient du constat que l'on est pris de court, une fois que l'on a réalisé que le point de vue que l'on avait était depuis le début destiné à ce rebondissement final.



KEATON, Buster et CLINE, Edward F, *Cops* USA, 1922, 2 bobines, N&B

Le rire est donc presque schizophrénique, à la fois hors et dans la diégèse : on salue le geste du gagman par une adhésion intellectuelle à son discours, et on s'amuse du pauvre Keaton, dupé, qui va devoir reprendre sa course. Cet exemple montre avec quelle singularité et quelle efficacité Keaton mêle narration et gag. Bien que l'établissement du gag soit complexe, celui-ci est partie intégrante du récit, sitôt les policiers réapparus dans le cadre, la poursuite peut reprendre son cours.

### Chapitre 3. Rapport entre narration et gag

Dès le début de son histoire le cinéma s'est attaché au désir de raconter des histoires. La structure parfois complexe des gags et l'autonomie de leur discours sont autant de facteurs contraignants à leur insertion dans une narration. La difficulté réside dans le dosage entre un discours narratif qui « s'efface », et celui du gag, beaucoup plus direct et explicite : les choses sont *visiblement* agencées d'une manière particulière parce qu'on veut me faire rire. Donald Crafton dissocie dans un film comique un registre vertical et un registre horizontal. Celui de l'histoire, symbolisée par la poursuite qui avance est l'horizontal, ponctuée par des moments de gags verticaux qu'il identifie à ceux d'une tarte à la crème que l'on lance en l'air.<sup>99</sup> Si la position de Donald Crafton semble pertinente pour certaines approches burlesques, qui assument pleinement l'idée de gags qui viennent interrompre le récit (comme celle des frères Marx par exemple, sur laquelle nous reviendrons), il est plus difficile de déterminer où est le vertical et l'horizontal chez Keaton, comme par exemple dans le gag de *Cops* que nous venons de citer. L'histoire et les gags semblent aller dans la même trajectoire. Tom Gunning s'oppose à la conception trop antagoniste de Donald Crafton, en disant que gags et narration s'emboîtent dialectiquement dans un même mouvement, la narration étant « un système de régulation qui ultimement absorbe les éléments non-narratifs dans les oscillations de son pendule ».<sup>100</sup> On pourrait alors voir un des idéaux burlesques comme une histoire écrite uniquement avec des gags. Pour les lier, la préoccupation essentielle des gagmen serait alors de « trouver le fil conducteur, le dénominateur commun à un maximum d'objets, dans le cercle le plus fermé »<sup>101</sup>

#### *Les two reelers : des trames simplistes*

Pour les *two reelers* de l'époque du muet, la narration était souvent très simple. Keaton s'en amuse en parlant de ses propres courts métrages : « la distribution (...) n'était guère abondante et dépassait rarement trois personnages principaux à savoir l'héroïne, le méchant et moi. Le personnage féminin n'avait guère d'importance, et n'était qu'un prétexte à la bagarre

---

99 CRAFTON Donald, "Pie and Chase: Gag, Spectacle, and Narrative in Comedy," in *Classical Hollywood Comedy*, Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins, ed. New York: Routledge, 1995, pp. 106-119

100 GUNNING, Tom « Response to « Pie and Chase » » in *Classical Hollywood Comedy* citations extraites de l'ouvrage *Le burlesque ou la subversion par le geste* d'Emmanuel Dreux, p. 121

101 MARS, François *Le gag* op cit. p. 23

entre le méchant et moi ».<sup>102</sup> Sans se lancer dans une étude approfondie des personnages féminins chez Keaton, il est vrai qu'elles incarnent assez symboliquement l'intérêt que le film porte à sa trame narrative, puisque chaque apparition de la jeune fille est une nouvelle piqure de rappel par rapport à l'enjeu final : va-t-il réussir à la séduire ? La jeune fille apparaît donc bien souvent au début du film. Pendant tout le développement, si jamais Keaton n'a pas prévu de l'intégrer à un numéro burlesque en la portant par-dessus l'épaule, elle n'apparaît qu'au détour de quelque plans, quand bien même elle n'est pas totalement éclipsée, pour finalement réapparaître dans les derniers plans afin de montrer le sort qu'elle réserve à notre héros.

Dans les courts métrages muets, Jean-Pierre Coursodon identifie deux grandes écoles, avec leur style propre : les productions de Mack Sennett qu'il oppose à celles d'Hal Roach. Chez Hal Roach, notamment représenté par Harold Lloyd et Laurel et Hardy, la situation a beaucoup plus tendance à stagner, si bien que les films se passent dans peu de décors différents. Lloyd n'aurait jamais abandonné une scène « avant d'en avoir tiré tout le parti possible. »<sup>103</sup> L'étirement des séquences est tel que l'on en oublie le malheur, ou l'empêchement des protagonistes pour rire du travail des gagmen qui ont su exploiter au mieux les potentialités d'un décor ou d'une situation. A l'inverse, dans les productions de Sennett, les héros sont souvent pris dans une course poursuite frénétique. Pourquoi tant de Keystone cops et de bathing beauties sont-ils absorbés par ses mouvements effrénés ? Les spectateurs de l'époque venaient au cinéma pour voir des images en mouvement, et la course-poursuite était l'occasion de mouvoir le monde. Le désir de voir le monde en mouvement, se retrouve chez les futuristes contemporains des burlesques, l'idée d'une soudaine mobilité des choses étant apportée par la fraîche révolution industrielle et la modernisation des villes. La poursuite a également cet avantage de passer d'un décor à l'autre sans temps d'arrêt, de pouvoir enchaîner les gags sans subir de transitions fastidieuses. Du côté narratif, si la poursuite se contente d'un élément déclencheur très simple, elle a également la vertu d'inscrire chaque gag dans un enjeu : « va-t-il, vont-ils se faire attraper ? »

---

102 KEATON, Buster *Slapstick*, trad. Michel Lebrun, Paris, Virgule, 1984, p. 125

103 COURSDON, Jean-pierre *Buster Keaton & Cie*, op cit., p. 73

## *Le long métrage*

Le passage au long métrage a changé la donne. Il est curieux d'observer qu'à partir d'une certaine durée, nous avons besoin de savoir pourquoi nous sommes assis. En allongeant la durée des films, le discours narratif a pris de plus en plus d'ampleur, pour assurer une cohésion plus forte à l'ensemble des gags proposés. En comparant les longs métrages les plus célèbres de l'époque du burlesque muet avec les premiers films de la Keystone, on ressent une nette impression d'avoir affaire à un objet plus « fini », en tout cas moins « sauvage », moins « brut ». Comme nous l'avons déjà dit Keaton a décidé de ne plus utiliser de gags absurdes dans des longs métrages, mais aussi de ne plus utiliser de tartes à la crème. Selon lui, rien n'est pire qu'un gag déplacé. Il prend notamment l'exemple d'un gag dans *The Navigator* où il plonge dans l'océan pour sauver une femme en détresse. Sous l'eau, il aperçoit un banc de poissons qui passe de manière désordonnée, ne laissant pas un petit poisson la possibilité d'avancer. Keaton s'arrête alors, et avec des signes de bras, joue le rôle d'agent de circulation pour poissons. Le gag disait-il déclenchait beaucoup de rires lors des bandes annonces, et s'annonçait très prometteur. En revanche, une fois le film projeté, plus personne ne riait, les gens ne comprenaient pas pourquoi Keaton se laissait aller à ce genre de pitreries, alors qu'il avait une jeune femme à secourir.

Dans ses longs métrages, Keaton a donc un souci plus grand de faire « croire » à son histoire. On peut en relever d'emblée quelques symptômes, par exemple son personnage, d'habitude simple anonyme, a subitement un nom « Johnny Gray » dans *The General* ou « Rollo Treadway » dans *The Navigator*. Pour continuer à emboîter gags et narration dans un même mouvement, Keaton traitait la narration avec la même mécanique que la mise en place de ses gags. Il s'était fixé des schémas narratifs extrêmement précis :

« Notre meilleure formule consistait à partir d'une situation normale, avec peut-être quelques ennuis, juste assez pour faire rire un peu ; nous mettions les personnages dans des situations et nous les en sortions, mais ces situations devenaient vraiment graves vers la quatrième ou cinquième bobine ; dans la dernière bobine le personnage se tirait d'affaire et nous avions là la partie la plus drôle. C'était la formule idéale. »<sup>104</sup>

---

104 Entretien avec Buster Keaton, in J. P. Coursodon, *Buster and Cie, op cit.*, p. 113

Plus une narration se complexifie, plus les gags vont devoir justifier de leur présence. Bien souvent les longs métrages burlesques ont gardé des courts métrages la spécificité d'avoir une intrigue qui peut se résumer en quelques lignes. A vrai dire, Keaton était assez exemplaire pour créer des gags qui tendaient le fil narratif de son histoire. On a beaucoup plus le sentiment de mises bout à bout de sketches comiques chez les Marx Brothers, Laurel et Hardy ou Lloyd par exemple. Chez les Marx, des séquences comiques durent parfois jusqu'à vingt minutes, pendant lesquelles la trame narrative, pourtant longuement installée en préambule, est complètement éclipsée. D'une manière générale, la structure de leur film est récurrente : il y a un schéma narratif avec des personnages secondaires « raisonnables ». L'introduction est assez sérieuse, puis l'histoire commence, les trois frères sont amenés à se rencontrer. S'entremêle ensuite des passages narratifs et des numéros où ils saccagent tour à tour les décors dans lesquels on les place. Dans *A Day at the Races*, il est assez flagrant de voir que la narration est entrecoupée avec des séquences tournées en studio où ils ne sont que tous les trois à exercer un de leurs numéros. Au milieu de ces enchaînements, il y a toujours un numéro musical comique avec Harpo à la harpe et Chico au piano. L'apothéose est enfin dans le fameux dernier quart d'heure où les gags s'enchaînent tout en concluant l'histoire.

Le « problème » d'une narration est qu'elle appelle à des moments non forcément comiques. De nombreux analystes regrettent la façon dont elles ont détourné les comiques de leur fonction première celle de faire rire, soit en prenant du temps pour la mise en place des effets, soit en imposant un contexte réaliste qui voudrait humaniser les personnages burlesques soit en voulant émouvoir le spectateur. Si François Mars envisage la narration en l'assimilant à une « tare », composée de « longs échafaudages » et de « longues phrases sinueuses »<sup>105</sup>, Jean-Pierre Coursodon voit la densification des narrations comme un épiphénomène lié à l'émergence du long métrage dont le passage était moins motivé par un « désir esthétique » que par une « demande du public lassé des « shorts » »<sup>106</sup>

L'influence d'Irvin Thalberg, jeune producteur arrivé à 23 ans à la MGM, a beaucoup contribué à une évolution du burlesque vers des histoires plus fournies. Pourtant grand amateur de slapstick, il a imposé huit semaines d'écriture de scénario à Keaton et Edward

---

105 MARS, François *Le gag*, op cit, p. 34

106 COURSDON, Jean-Pierre *Buster Keaton et Cie*, op cit, p. 61

Sedgwick avant le tournage de *The Cameraman* contrairement à la méthode de travail de Keaton qui improvisait beaucoup sur le tas et en fonction des lieux qu'il visitait. Le scénario a été modifié après le commencement du tournage ; la scène de la cabine de douche par exemple a été improvisée. C'est également sous l'impulsion de Thalberg que les films des frères Marx ont brusquement pour mission de ne plus uniquement faire rire ; stratégie qui s'est avérée être un succès commercial ; mais quoi de plus étrange que ces brusques changements de registres avec des personnages bellâtres autour desquels gravitent nos héros ? Toujours dans *A Day at the Races*, Harpo se lance dans un numéro musical avec les habitants d'un village juste après une chanson d'amour entre les deux protagonistes non-comiques amoureux. Harpo part de maison en maison, danse, fait le pitre avec les gens, découvre la musique noire américaine puis revient à son point de départ où les amoureux l'ont *littéralement* attendu. Ils sont restés dans la même position : main dans la main, les yeux vers le ciel. La juxtaposition des deux histoires relève du non-sens, il n'y a aucun lien logique qui les relie.

C'est à son passage aux longs métrages que Chaplin décide que son personnage ne serait plus uniquement comique. Dans plusieurs analyses, j'ai lu des reproches faites à Chaplin pour avoir trop fait ses films en réponse aux critiques de cinéma qui ont commencé à voir une profondeur derrière ses œuvres comiques. Ce serait par un souci de légitimité que Chaplin aurait ajouté du sous-texte à ses films et des séquences d'émotion où la narration prend le pas sur le désir de faire rire. Il est vrai que *The Kid* annonce assez clairement avec son carton initial : « A picture with a smile – and perhaps a tear »<sup>107</sup> `

### ***Faire à partir du rire***

Hormis les exceptions (notables) que nous venons de citer, le souci de faire rire était généralement le critère principal des burlesques ; faire rire était leur motivation première. Si le rire est l'un des principaux critères de la réception d'un film comique, pour les burlesques, il était également le critère principal de leur conception.

Dans le cinéma burlesque, il apparaît clairement que le métier de gagman était antérieur à celui de scénariste. Keaton annonce : « [le] scénario n'était jamais écrit, je l'avais bien

---

107 « Un film avec un rire, et peut-être une larme »

au chaud dans la tête. Je ne commençais jamais un tournage avant d'avoir trouvé une fin satisfaisante. Le commencement, c'était enfantin, la suite s'enchaînait facilement, et je savais pouvoir compter sur mes auteurs pour l'agrémenter de gags sur mon parcours. »<sup>108</sup> La démarche des burlesques était à la fois spontanée et extrêmement préméditée. Lloyd disait qu'il était entouré d'une dizaine de gagmen. L'un d'eux, que Lloyd estimait beaucoup, lui ramenait chaque matin une vingtaine de gags, parmi lesquels il n'en gardait rarement plus de deux. Et pourtant, Lloyd disait lui-même : « Nous ne cessons de changer l'histoire au fur et à mesure. Nous nous étions rendu compte qu'il est préférable, en partant sur une idée de la changer au cours de route. Nos scénarios étaient très très malléables... »<sup>109</sup> L'histoire voudrait que Lloyd et son équipe ait tourné la séquence de *Safety Last* où il grimpe le building avant d'avoir une idée de ce qu'allait être le film. Après le tournage de la séquence, ils seraient rentrés aux studios pour réfléchir aux scènes qui allaient entourer celle-ci.

Tout aussi empirique qu'est le rire, il est difficile d'anticiper les réactions de la salle. C'est par des méthodes toutes particulières que les burlesques essayaient d'en avoir des aperçus. Le travail collectif était déjà une première technique. Plutôt que de le paraphraser, voici comment Petr Král décrit la démarche des productions de Mack Sennett :

« Dans la période héroïque de Keystone, Sennett employait jusqu'à quinze scénaristes, formant une sorte de *brain trust*, qui traitaient en permanence de tous les films en chantier. Mais ce n'était encore que pour établir un échange d'idées autant que possible passionné, où se faisaient valoir les suggestions les plus inattendues. On faisait même délibérément assister à ces *gag conferences* une « brute », un bougre à l'esprit mal dégrossi et censé communiquer constamment aux autres ce qui, en les écoutant lui passait par la tête – et qui, comme le note James Agee, jouait ainsi le rôle d'« inconscient du groupe » personnifié. »<sup>110</sup>

Une pratique récurrente était aussi celle des *preview sournoise*. Il s'agissait d'une projection test, avant la sortie définitive des films. Le public ignore qu'il assiste à une première et ignore que l'équipe du film est également présente pour écouter les réactions de la salle. A la suite de la projection, l'équipe repartait en montage voire même, partait refaire des

---

108 KEATON, Buster *Slapstick*, trad. Michel Lebrun, Paris, Virgule, Librairie L'Atalante, 1984, pp. 124-125

109 BORDE, Raymond, *Harold Lloyd*, Lyon, Premier Plan, 1968, p. 28

110 KRÁL Petr, *Le burlesque, ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock Cinéma, 1984, rééd. Ramsay Poche Cinéma, 2006, pp. 62-63



prises de vues, comme il est arrivé à Buster Keaton pour *The High Sign*.<sup>111</sup> Dans le même souci d'anticipation, Sam Wood qui a réalisé *A Night at the Opera* et *A Day at the Races*, envoyait les frères Marx répéter leur numéro dans des music-hall, pour étudier ce qui provoquait des rires dans le public.

A la fin de *Three Ages*, Keaton est lancé dans une poursuite sur les toits avec un groupe de policiers derrière lui. Contrairement à ce que voulait le scénario, Keaton n'a pas su sauter d'un immeuble à l'autre : il a raté son saut et s'est fracturé plusieurs os. En revoyant la prise à la projection des rushes, l'équipe a rit aux éclats de son échec, imprévisible, ne serait-ce que parce que le cadre suggérait le contraire et aussi parce que tout le monde attend de Buster Keaton qu'il réussisse ce saut. Puisque la chute fait rire, ils ont fait avec, l'histoire a été légèrement modifiée et la poursuite se continue au sol. Cet exemple précis me rappelle la logique que Keaton appelle « *Trial & Error Method* » en parlant de son personnage : on essaye, ça ne marche pas, tant pis, on fait autrement.



KEATON, Buster et CLINE Edward F., *Three Ages*, USA, 1923, 6 bobines, N&B

---

111 Cf. *Slapstick*, Buster Keaton p129

### *Théorie du cosmos*

Les films burlesques s'écrivent donc à partir des gags et ceux-ci doivent correspondre au personnage comique, voire même au comédien, dans le cas par exemple de Keaton qui effectue ses propres cascades. Typiquement dans *Neighbors*, il est probable que la scène où Keaton kidnappe sa fiancée par une pyramide humaine ait été écrite parce qu'avec des amis acrobates ils savaient qu'ils pouvaient faire cette cascade. Les films burlesques sont par essence *anthropocentriste*. Le monde qui entoure le personnage comique, aussi bien le décor que les personnages secondaires, a été moulé à partir des possibles interactions que le héros pourrait avoir avec lui. On parle d'un film *de* Laurel et Hardy ou d'un film *des* frères Marx avant de mentionner leur réalisateur. Fabrice Revault d'Allones parle de cosmos<sup>112</sup>, comme si l'univers du film avait été créé et gravitait autour d'un soleil : le personnage comique. Notons qu'il y a une relation d'inter-dépendance entre le comique et le reste du monde, puisque le comique, d'autant plus à l'époque du muet, ne se définit que par son interaction avec ce qui l'entoure. J'ai personnellement la sensation qu'un personnage comique de comédie a une vision particulière sur le monde alors que la nature du personnage burlesque influe directement sur le monde. La logique du monde représenté, est imposée par la logique du personnage. Le personnage comique est *l'anti-prophète* de son pays : puisque notre protagoniste est par essence marginal, la normalité du monde se calque par opposition avec sa marginalité. C'est là tout le paradoxe des auteurs-interprètes de vouloir recréer un monde où leur personnage pourrait en être le mieux exclu possible.

Remarquons à quel point les films burlesques sont centrés sur leurs protagonistes, jusqu'au sens littéral du terme. Dans les courts métrages de Keaton, je ne pense pas prendre trop de risques en avançant que son personnage doit être présent dans au moins deux cadres sur trois. Les plans commencent souvent soit par Keaton d'emblée au centre du cadre, soit par une entrée de champ où Keaton vient se placer au centre de l'image. Il est encore plus rare que les plans se terminent avant qu'il ne quitte le champ. La forme des films découle donc elle aussi du personnage principal. Dans le même article, Fabrice Revault d'Allones identifie à Keaton des histoires rectilignes<sup>113</sup>. Puisque Keaton met en exergue les échecs de son

---

112 REVAULT D'ALLONNES, Fabrice « Pré-modernité du cinéma burlesque » in *Le comique à l'écran* op cit. p. 42

113 Ibid, p. 45

personnage, et qu'il est souvent contraint de fuir, les films se construisent autour d'une trajectoire ; que celle-ci soit une grande avancée vers l'avant comme dans *The General* ou qu'elle soit l'occasion de passer de décors en décors comme dans *Cops* ou *Neighbors* à la façon dont on passerait d'un « tableau comique » à un autre. Chaque tableau est en plan fixe et présente clairement la configuration du décor, Keaton joue avec celle-ci pour semer un temps ses poursuivants, quitte le champ et arrive dans un autre tableau dans lequel il doit répéter l'opération.

## Chapitre 4. Le personnage burlesque

Ce chapitre concernant le personnage comique dans le cinéma burlesque, nous semble essentiel à l'étude du lien entre discours narratif et discours comique, les histoires étant écrites pour des personnages comiques qui leur préexistent. Notre étude sera orientée par l'interrogation sur notre relation en tant que spectateur avec le personnage: par quel phénomène schizophrénique peut-on à la fois être attaché aux personnages du burlesque tout en riant de leur malheur, de leurs multiples chutes ? Pourquoi rit-on de leurs actes cruels ? Enfin, pour ce qui est de l'absurde, l'appréhension du personnage principal est toujours la première indication, si ce n'est parfois le véhicule, pour notre propre appréhension de l'absurde.

Remarquons d'abord que les personnages burlesques sont tous des marginaux, peu adaptés au monde qui les entoure. Généralement ils n'ont pas d'attache, ne viennent de nulle part et ne vont nulle part. Keaton joue avec ce code avec le carton initial *The High Sign* qui annonce : « Our Hero came from Nowhere he wasn't going Anywhere and got kicked off Somewhere. » avant que Keaton ne chute d'un train et arrive au centre du cadre. Le plus souvent le premier but du personnage est de s'intégrer dans une société : trouver un job ou se marier. Bergson disait que, peu importe la gravité des actes que subit le personnage comique, nous pourrions en rire si les trois critères suivants sont réunis : insociabilité du personnage, insensibilité du spectateur, et une notion d'automatisme dans le caractère, signe d'inattention à soi et à autrui, liée aux deux premiers paramètres. Bergson ajoute que *l'âme du personnage doit rester dans une zone médiane*, un sentiment de complicité est nécessaire mais si l'identification est trop forte, le personnage risque d'émouvoir, et par conséquent il ne pourra plus nous faire rire. C'est donc à ses personnes « à moitié humaines » que nous allons nous intéresser.

Avant d'avoir lu les analogies de Petr Král entre le personnage burlesque et une poupée ou un pantin, j'avais plutôt identifié le personnage comme un golem. Petr Král remarque que les gags jouant sur l'identification entre un personnage et un pantin ou une marionnette sont assez récurrents<sup>114</sup>, comme par exemple quand Keaton s'impatiente en faisant la queue alors qu'il attend derrière deux mannequins d'une boutique de vêtements. L'avantage de voir le personnage comme un pantin est que la comparaison prend bien en compte l'aspect de ces silhouettes avec leurs chapeaux,

---

114 KRÁL Petr, « L'homme et le mannequin » in *Le burlesque, ou la morale de la tarte à la crème*, op cit. p. 101

leur défroques, et leur maquillage clownesque et pâlot qui entre autres palliaient à la faible sensibilité des pellicules de l'époque. L'acteur se construit son pantin avec sa gestuelle et ses mimiques, vecteur essentiel aux personnages puisqu'à l'époque du muet, ceux-ci ne pouvaient exprimer leurs émotions que par leurs gestes. Tout comme le pantin, le personnage burlesque peut être utilisé à loisir pour une histoire ou une autre. Les personnages existent en dehors des films, si bien qu'ils semblent inchangés d'un film à l'autre, comme s'ils n'évoluaient pas. En témoignent, (exemple parmi d'autres), les titres des courts métrages de Max Linder : *Max patineur*, *Max fait du ski*, *Max prend un bain...* Bergson remarque de son côté que les personnages des drames, d'autant plus dans le cadre d'oeuvres éponymes, sont associés à leur destin, à une histoire en particulier. En effet, on ne peut dissocier Oedipe de sa relation incestueuse et de son parricide tout comme MacBeth sera toujours celui qui devient roi illégitimement. En revanche, Max peut indifféremment aller patiner ou prendre un bain. Les personnages ont même des noms qui diffèrent en fonction du pays d'exploitation des films, Keaton a été surnommé Malec, et Lloyd simplement « Lui ». Dans la même idée, l'une des séquences de *The Kid* se termine par Charlot qui se fait poursuivre par un policier. Ils s'éloignent derrière un immeuble, un cache au noir circulaire masque l'image et une autre séquence commence où Charlot répare une vitre ; comme si le film nous disait : « Vous connaissez Charlot, il arrive toujours à se sortir d'une poursuite ».

Sur le plan narratif, les films burlesques peuvent donc faire l'économie de la présentation de leurs personnages. Si l'on choisit que notre personnage est simplement « a tramp », (« un vagabond »), une seconde suffira pour le présenter : Charlot entre dans le cadre avec un pantalon trop large, l'affaire est jouée. Si maintenant il faut montrer qu'il n'a plus de parents, et qu'il a un passé alcoolique, peut-être aurions nous un plan sur notre vagabond, mélancolique qui regarde la photo de ses parents. Les choses alors se feraient significatives, si un plan suivant nous montrait une bouteille, celle-ci ne serait pas simplement une bouteille mais un symbole allégorique pour le passé alcoolique de notre personnage. En restant sur des histoires anecdotiques et en se contentant du vagabond, le burlesque va se concentrer sur le temps présent, et surtout, va montrer les choses pour ce qu'elles sont (pour mieux les détourner en ce qu'elles ne sont pas). Finalement, les cartons que certains considèrent comme solution de facilité et non cinématographiques, sont peut-être au contraire un atout majeur à l'écriture burlesque : ils permettent de balayer en quelques mots ce que le film aurait passé du temps à nous montrer sans nous faire rire. Bien loin d'un défaut de présentation, ils permettent d'*actualiser* les images et les situations qu'ils entourent, leur enlever

tout sous-texte pour mieux pouvoir être reconsidérées. Les choses ne sont pas là *parce que*, elles sont simplement là.

Les personnages burlesques s'incarnent dans l'action. Remarquons, et je n'ai jusqu'à maintenant pas trouvé de contre-exemple, qu'ils ne réfléchissent pas : ils ont réfléchi. Chacune de leur preuve d'ingéniosité est tellement brusque, que l'esprit des personnages semble ne jamais passer par un temps de réflexion. Loin des dilemmes cornéliens, le personnage burlesque ne se pose pas de questions ; quand bien même il hésiterait, ce serait pour mieux s'agiter entre une option A et une option B (ou pour se morfondre à outrance comme Jerry Lewis). Ce corps qui se manifeste avant la raison est un des motifs type du mécanisme plaqué sur du vivant de Bergson, qui fait lui aussi l'analogie entre un personnage comique et un pantin. Son hypothèse : « Nous rions toutes les fois que notre attention est détournée sur le physique d'une personne, alors que le moral était en cause. »<sup>115</sup> prend un sens tout particulier dans ses spectacles où l'on observe de notre siège ce qu'il reste de mouvement et de mimiques après la présence d'un être humain devant la caméra.

L'hypothèse de Bergson était que la gravité des actes subits n'était pas un facteur à prendre en compte pour l'émergence du rire. Le pantin peut-être roulé dans la pire des boues, nous continuerons à en rire si les trois critères : insociabilité du personnage, insensibilité du spectateur et une notion d'automatisme, sont présents dans la représentation. Evidemment, l'insensibilité du spectateur est un paramètre bien difficile à évaluer, d'autant plus qu'elle diffère d'un individu à l'autre. Le critère d'automatisme (ou de mécanisme) implique un caractère *réversible* des actes subit par le personnage. Typiquement, le visage imperturbable de Keaton fait rire, parce que l'on sait qu'il pourrait être perturbé, on rirait moins d'un paralytique qui ne pourrait vraiment pas bouger son visage. Dans la même idée, Mack Sennett remarquait qu'il était difficile de faire rire de la mort d'un personnage. Voilà peut-être pourquoi les personnages burlesques ne subissent pas de modifications majeures d'un film à l'autre, fondamentalement ils passent outre les conséquences de leurs mésaventures. Sans jamais le tuer, Keaton va parfois assez loin dans la déprime de son personnage. Dans plusieurs de ses films, les gags reposent sur une mise en scène du suicide de son personnage. *High Sign* commence par une succession de tentatives échouées : il essaie de se pendre, il s'allonge sur les rails d'un tramway, se jette sous les roues des voitures... Dans *Day dreams*, Keaton promet au père de la fille qu'il aime de trouver un travail pour pouvoir l'entretenir et se marier avec elle, et que s'il n'y parvient pas au bout d'un mois, il se tuerait. Le père répond qu'il lui prêterait son pistolet.

---

115 BERGSON, Henri *Le rire* op cit. p. 87

A la fin du film, Keaton revient bredouille et le père l'attend effectivement pour lui donner le pistolet. A l'inverse, Keaton raconte que plus de précautions ont été prises à la fin de *Steamboat Bill Jr* où le scénario voulait initialement que ce soit une inondation qui vienne tout dévaster. La production s'est mis à craindre qu'une part non négligeable des spectateurs aient perdu des proches à la suite d'une inondation, et a finalement décidé, par une opération très onéreuse, de remplacer le raz de marée par un ouragan, ce qui ne changeait pas fondamentalement les gags. Si Keaton révèle qu'il a découvert après vérification auprès d'un institut météorologique que les tempêtes avaient en fait plus de victimes les années passées que les inondations, l'essentiel est là : l'émotion est *a priori* contradictoire avec le rire. Bergson insistait particulièrement sur ce point :

« Le comique (...) s'adresse à l'intelligence pure : le rire est incompatible avec l'émotion. Peignez-moi un défaut aussi léger que vous voudrez : si vous me le présentez de manière à émouvoir ma sympathie, c'est fini je ne peux plus en rire. Choisissez au contraire un vice profond et même, en général odieux : vous pourrez le rendre comique si vous réussissez d'abord, par des artifices appropriés, à faire qu'il me laisse insensible. Je ne dis pas qu'alors le vice sera comique ; je dis que dès lors il pourra le devenir. *Il ne faut pas qu'il m'émeuve*, voilà la seule condition réellement nécessaire, quoiqu'elle ne soit sûrement pas suffisante. »<sup>116</sup>

Les paramètres que nous avons évoqués concernant l'aspect à la fois cru mais non-naturaliste du cinéma burlesque tendent à favoriser cette insensibilité. Au même titre que le costume et le maquillage du personnage comique créent un masque avec l'humain qui l'interprète, le noir et blanc et les cadres qui s'affirment nous donnent à voir une transposition de la réalité et rappellent au spectateur qu'il est en face d'un spectacle. L'objectivité de la forme participe à l'insensibilité du spectateur. Les plans majoritairement fixes, larges et frontaux présentent les choses de manière froide et distante. La forme du film ne favorise pas l'introspection. *Le discours filmique reste neutre et ne s'accorde pas avec les émotions des personnages*. L'humour burlesque est un constat. A cette forme neutre, Keaton ajoute une neutralité dans ses expressions de visage. A nous de projeter les émotions de Keaton que l'on souhaite voir dans ce visage polysémique. Petite parenthèse à ce propos, le personnage de Keaton montre des émotions, c'est son visage qui reste neutre. Son corps montre tour à tour une stupéfaction totale, une peur extrême ou une déception exacerbée.

---

116 BERGSON, Henri *Le rire* op cit., p. 106

La citation de Bergson m'a intriguée, au souvenir des longs métrages de Chaplin.<sup>117</sup> Comment se fait-il que l'on rit de ce personnage tout en gardant en mémoire des moments où le personnage nous a ému ? A vrai dire, le personnage de Charlot est déjà plus humain que celui de Keaton. Cela découle notamment de sa plus grande conscience de son potentiel comique. Charlot nous fait rire par des mimiques des jeux avec son corps, alors que Keaton, dans toute sa splendide neutralité est entièrement pris dans les rouages de ses gags. Charlot a la capacité de faire rire les autres personnages, ce qui n'est pas le cas chez Keaton, dont le *personnage* en lui même n'est pas drôle. Keaton-le-personnage a moins le risque d'émouvoir que Charlot. Chaplin décide à dessein de conserver cette potentialité : le film peut être émouvant, notamment parce que Charlot peut être ému. Le film comme le personnage ont ces deux registres, mais peut-être jamais en même temps. Dans les faits, les films s'achèvent par une fin ouverte qui suggère un happy-end par défaut (sauter ce paragraphe si vous souhaitez revoir les films prochainement) Dans *The Kid*, Charlot rend l'enfant à sa mère mais on ne sait pas ce que lui, Charlot va devenir, probablement sera-t-il séparé de l'enfant qu'il a gardé pendant neuf ans. Dans *City Lights*, il retrouve la femme aveugle qui désormais peut voir, qui se moque de son allure de clochard fraîchement sorti de prison ; après qu'elle l'ait identifié comme son ancien ami, le film se termine avant de donner une réponse précise sur l'avenir de leur relation. La marche vers l'inconnu est on-ne-peut plus suggestive dans *Modern Times* où après un sourire (faussement ?) optimiste, Charlot et sa compagne s'éloignent baluchons en main et en fondu au noir vers un grand soleil couchant. Fait remarquable également en ce qui concerne les changements de registres : Chaplin décide de composer lui même sa musique. La forme du film s'éloigne de l'objectivité burlesque que nous décrivions. Dans les séquences où il ne cherche pas à faire rire le découpage est radicalement différent : la fin de *City Lights* est en champ/contre champ avec amorce, et la lumière y est plus travaillée. Cette dernière évolue même de manière crescendo vers une « dramatisation » au cours de la scène et même au cours du champ/contre champ : remarquons notamment l'utilisation de puissants contre jours. La vision du monde est *idéalisée*, la forme s'écarte progressivement d'une restitution plus « brute » du réel et prend le parti de l'émotion que la scène doit véhiculer.

---

117 L'étude s'appuie sur *The Kid*, *City Lights* et *Modern Times*





Derniers plans de *City Lights*, CHAPLIN, Charlie 1931, USA, 87min, N&B

A l'image de poupée proposée par Petr Král, j'avais donc préféré celle du golem. Dénué de parole, et élaboré à partir de l'âme même de son créateur, le personnage après projection n'est réduit qu'à l'enveloppe charnelle et muette de son interprète. J'aimais l'idée que le créateur y donne une partie de son âme. Il existe véritablement une confusion entre personnage et interprète. L'évocation des noms de Charlie Chaplin ou Buster Keaton, font autant penser, si ce n'est plus, à leur personnage qu'aux êtres humains qu'ils ont été. Keaton avoue dans ses mémoires qu'il s'était donné pour consigne de ne pas rire en public. Notons aussi que les cartoons nous présentent très souvent dans un même temps le personnage et son interprète : par exemple, dans *The Gold Rush* le

personnage de Charlot est identifié « The Lone Prospector .... Charles Chaplin ». Encore aujourd'hui, une certaine confusion persiste. Quand un acteur comique est invité à la radio ou sur un plateau de télévision, sans forcément lui demander de s'incarner dans un personnage, on attend bien souvent de lui qu'il nous fasse rire. Cette confusion entre personnage et interprète est d'autant plus vrai qu'en pratique, les interprètes se mettaient eux-mêmes dans les situations qu'ils avaient imaginés pour leur personnage : Chaplin était vraiment dans la cage du lion du *Cirque*.

Cet entremêlement entre personnage et interprète me semble être un facteur essentiel concernant la sympathie et l'identification que l'on éprouve envers les personnages. En restant stoïque, Keaton joue avec une double présence, à la fois celle de son personnage et la sienne, en tant qu'auteur. Inconsciemment, quand on rit du personnage, on a une pensée implicite pour l'auteur qui en a eu l'idée (« c'est un génie »). Ceci est encore plus évident quand l'auteur semble brusquement se réincarner dans les traits de son personnage pour un jeu ludique avec le spectateur, par exemple au détour d'un regard caméra. Inutile de ré-évoquer ici les gags de l'acabit de celui du déguisement cravate-moustache cité plus haut. Bergson disait que le propre d'un personnage comique était d'avoir « une partie de sa personnalité qu'il ignore »<sup>118</sup>. En fait, on pourrait dire que la partie que le personnage connaît de lui-même serait diégétique, dans le présent de la narration, alors que celle qu'il ignore appartiendrait au discours burlesque, hors de la diégèse, ancré dans le présent de la projection. Dans le cas d'un gag absurde, le personnage est brusquement conscient de ce discours burlesque. Autrement dit, le personnage sait pour un temps qu'il est un personnage. Ces brusques émergences de conscience nous font projeter dans les personnages une conscience réflexive latente et enfouie qui permet de ne pas simplement les considérer comme des marionnettes tantôt maltraitées tantôt bourreaux. Le visage de marbre de Keaton apporte ici aussi une nouvelle modernité : si Hardy a besoin de tourner la tête vers la caméra pour que l'on comprenne sa subite conscience d'être un personnage, chez Keaton les glissements de sa conscience sont beaucoup plus fluides et flous. Dans une séquence de *High Sign*, il s'entraîne au tir sur des bouteilles. Systématiquement, la bouteille qui se brise n'est pas celle qu'il vise. Sans transition aucune, Keaton-le-personnage prend la logique du gag en compte et vise alors systématiquement à côté pour atteindre sa cible.

Si Keaton a, petit à petit, complexifié la structure de ses gags, joué avec les attentes d'un gag pour mieux les tromper, c'est précisément parce que le public était de plus en plus apte à anticiper

---

118 Ibid p112

un discours comique. L'élaboration des gags se manifeste entre autres, par une nouvelle intelligence dans l'esprit du personnage : une intelligence externe à l'histoire racontée, intelligence qui se fait le reflet d'une adresse de l'auteur ou du gagman directement à son spectateur : comme c'est le cas quand Keaton évite une peau de banane et fait un pied de nez. C'est finalement, de manière indirecte de films en films, que les spectateurs dans leur manière de rire ont insufflé une conscience plus profonde au personnage.

La *zone médiane de l'âme* dont nous parlait Bergson permet de rire des mésaventures des personnages mais aussi de leurs méfaits, sans que l'on s'interroge trop longuement sur leurs motifs. Aucun problème si les personnages secondaires (policiers, beaux-parents, passants...etc.) ont des réactions épidermiques par lesquelles la moindre atteinte à l'un de leurs biens ou à leurs personnes les amène à pourchasser le malfaiteur, matraque ou rouleau à pâtisserie en main puisque leur fonction dans les films est d'être réduits à ce type de réactions. Arrêtons-nous un instant sur l'intrigant personnage d'Harpo Marx, qui nous offre un exemple parlant puisqu'il incarne une asociabilité qui chez les autres est plus éparse. Cette bête sur patte est une véritable boule de nerfs frétilleuse de vie. Sa simple présence dans le cadre est symbole d'instabilité, de destruction immédiate. A la fois autiste et expansif, il casse, détruit, vole, saute sur les femmes uniquement pour son bon plaisir. Il nous fait rire par toutes les barrières sociales qu'il brise allègrement dans un égoïsme exacerbé, semblable à celui de Groucho dans le fond, mais à travers une forme plus incontrôlée. Antonin Artaud voyait derrière les films des frères Marx un « appel à l'anarchie et à la révolte. »<sup>119</sup>.

C'est là où les théories de Bergson nous semblent inadaptées à expliquer un tel cas de figure. Rappelons-le, il n'y a, selon le philosophe pas de rire désintéressé : implicitement le rire châtie un comportement asocial. En effet, il peut nous arriver après avoir ri devant un film des frères Marx de lancer une formule du type : « Qu'ils sont bêtes. » Mais désire-t-on vraiment qu'Harpo cesse d'être cette allégorie de l'asociabilité ? Et surtout, pourquoi calquer sur cette immoralité pure - esthétique - une idée moralisatrice ? L'idée même d'un rire correctif est déjà inhibitrice à l'envie de rire, contrairement à l'idée d'un rire libérateur. Bergson n'évoque ce type de rire par la transgression que très rapidement en écrivant que face à un acte profondément asocial, nous répondrions de manière encore plus asociale en le couronnant par le rire. D'un point de vue freudien, le personnage d'Harpo fait rire parce que son comportement fait fi de toute barrière morale. Le rire du spectateur vient en

---

119 ARTAUD, Antonin, « Les frères Marx » (1932) in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 213

réaction à une représentation de la transgression de son propre surmoi, barrière inconsciente. Remarquons à quel point Harpo donne l'impression d'être resté dans un stade infantin, précédant, selon les théories psychanalytiques, l'élaboration du surmoi. Particulièrement régressif, il répond aux comportements types d'un stade anal, à vouloir tout posséder et à considérer les choses extérieures uniquement par rapport au potentiel qu'elles ont pour assouvir ses pulsions. Pour Freud, le mot d'esprit, (ou plutôt *trait d'esprit*, le terme ne s'applique pas qu'au langage) « est toujours une ruse, un « truc » pour réaliser une épargne de peine (de dépense) et regagner ainsi un plaisir perdu ». <sup>120</sup> Le rire est la conséquence du plaisir que l'on éprouve à être subitement replongé dans un état infantin où nos pulsions pouvaient s'exprimer de manière expansive, sans soucis quant à leur réception envers autrui.

Pour Lacan, le rire viendrait d'une dés-identification. Selon lui, l'être humain pour l'identification de son propre *moi* a besoin d'un support spéculaire, que Lacan métaphorise par le reflet de soi dans un miroir. <sup>121</sup> Ainsi, le rire viendrait de la tromperie d'une représentation de soi-même. Le comique naît de la libération des images : on s'identifie à celui qui marche, s'il chute, on rit d'une représentation déchue de nous-mêmes par comparaison avec l'image subconsciente de l'homme droit qui continuerait son chemin. Finalement, le rire vient d'une *dégradation* de notre capacité à projeter notre *ideal-ich* (notre moi idéal) à celui qui est en face de nous. <sup>122</sup> Le personnage de cinéma doit donc nécessairement avoir un potentiel d'identification pour mieux le détruire. C'est sûrement ce que Bergson appelait le *sentiment de bonhomie*. Quand les spectateurs qui ne rient pas, déclarent : « il m'énerve », « il est irrespectueux », « il ne me fait pas rire », ils condamnent en effet le personnage avant les blagues où les tours comiques, ils soulignent le fait qu'ils n'ont pas su s'identifier à ces personnages. Certes, les personnages du burlesque en plus d'être des vagabonds et des monsieur-tout-le-monde, sont grotesques et essentiellement *asociaux*, mais le film les célèbres toujours en tant que *héros*, anti-héros peut-être, mais héros tout de même.

Assez paradoxalement donc, la micro-société représentée par une salle de cinéma, s'identifie temporairement à une allégorie de l'insociabilité. Le processus de dés-identification ne rompt pas le

---

120 Cité par : KOFMAN, Sarah *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, Paris, éd. Galilée, 1986, p. 15

121 Ces théories sont développées dans l'ouvrage de Jacques Lacan *Les formations de l'inconscient*. L'idée de les utiliser en parallèle avec le cinéma burlesque est présentée dans l'article de FAROULT David et BONI Livio « Le dispositif-cinéma entre dérèglement burlesque et contre-courant avant-gardiste » dans *Les dispositifs Cahier Lumière n°4*, Paris, ENSLL, 2007, p. 25

122 J'ai toujours été étonné du rire que pouvaient déclencher des vidéos de famille, même celles dénuées d'humour. Le rire aurait attiré à cette dés-identification, il viendrait de la contradiction entre l'image mentale que l'on a des gens et celle de l'écran qui la contredit en actualisant les visages du passé.

sentiment de complicité que l'on éprouve vis-à-vis d'Harpo, au contraire. Dans un premier temps, on se représente en tant que son complice, puis, à chacun de ses actes violents brusques et incontrôlés, on rit de le voir faire ce que *nous* ne ferions pas. On rit de l'embarras produit de ne subitement plus pouvoir s'identifier à lui, tout en lui reconnaissant une liberté dans ses actes que nous n'avons pas (ou que nous n'avons plus). Voir un film des Marx en salle est une belle expérience. Après un gag, Harpo ouvre grand la bouche comme pour pousser un rire qui ne sort pas ; c'est finalement le public qui vient compléter ce rire muet, en y ajoutant le son de son propre rire. A la sortie de la salle, les enfants, dont les psychanalystes diront qu'ils ne sont pas encore confortés dans leur représentation de leur moi, et dans l'établissement de leur barrière surmoïque, continuent de s'identifier aux pitreries du personnage en singeant leurs gestes et leur mimiques.

La confusion entre auteur et interprète permet également un processus d'identification. Les bêtises des pantins sont respectables, et mêmes profondément respectées puisqu'on leur associe le talent de l'interprète, que ce soit dans la qualité et la précision de leurs débordements grotesques que dans d'autres expressions dans lesquelles, leur maladresse disparaît soudainement pour révéler un profond savoir faire : le talent de mime de Charlot, l'agilité de Keaton pour les cascades, les numéros instrumentaux de Chico et Harpo...etc. Personnellement, je suis très touché par la séquence de harpe de *Go West* où, contrairement aux autres séquences musicales des films des frères Marx, Harpo ne cherche pas à faire rire. Il est concentré, paisible. A titre personnel toujours, je trouve que la puissance poétique de cette séquence révèle celle contenue dans toutes les autres. Le voir jouer ce morceau de manière virtuose et tant appliquée me rappelle que l'échange de chapeaux ou les grimaces outrancières qui ont précédées cette séquence avaient en eux la même dimension esthétique et onirique.



Harpo joue de la harpe dans un camp indien / BUZZEL Edward, *Go West USA*, 1940,80min, N&B

**PARTIE III :**

**REAPPROPRIATION D'UN HUMOUR**

**BURLESQUE ET COMIQUE VISUEL ABSURDE**

## *Introduction*

Les temps ont changé et comme on le sait, le burlesque finit son âge d'or avec la fin des années 30.<sup>123</sup> Dans notre troisième partie nous nous intéresserons à une réappropriation de l'humour burlesque, que nous définirons aussi par opposition avec une autre forme de comique absurde pratiquée aujourd'hui. S'il était déjà compliqué, et probablement déjà réducteur, d'aborder le « burlesque » comme un ensemble uni et cohérent alors qu'il regroupait trois décennies de cinéastes et de comiques ayant leur personnalité et leur approche très singulière, il serait d'autant plus difficile – voire futile – de tenter d'identifier un mouvement unique de l'évolution d'un genre burlesque après l'avènement du parlant. Aussi, nous étudierons de manière plus isolée certains cinéastes qui nous semblent pertinents vis à vis d'une réappropriation d'une forme ou d'un humour burlesque. Si nous évoquerons les films de Tati et de Jerry Lewis, un dernier chapitre sera consacré au film du trio belge Romy-Abel-Gordon. Nous avons également choisi de consacrer un chapitre à des films moins directement burlesques, (quoique présentant des similitudes sur lesquelles nous reviendrons) : il s'agit du cartoon *Bip-bip et Coyote* et des films du trio Zucker-Abrahams-Zucker (dit aussi ZAZ). Si différents que les films soient, ce corpus va nous permettre d'interroger différentes démarches de comiques visuels absurdes.<sup>124</sup>

Dans un premier temps, nous nous interrogerons sur le rôle que la parole a eu dans la fin de l'ère burlesque, et son influence sur le statut du personnage comique. Nous interrogerons ensuite sur l'affirmation toujours décroissante du corps comique. Au sein de notre corpus, nous distinguerons ensuite deux tendances dans l'absurde, en fonction de si le comique absurde est transgressif ou constitutif d'une narration. Dans la suite de notre étude de l'opposition entre gags et narration, nous nous pencherons d'abord sur des formats qui se proposent de faire primer le discours comique au détriment de la narration, comme c'est le cas des films du trio ZAZ et de *Bip-bip et Coyote*. Par opposition, via l'étude des films du trio Romy-Abel-Gordon, nous réfléchirons enfin sur un absurde « constitutif » d'une narration.

---

123

Pour Jean-Pierre Coursodon, 1940 est l'année de mort du burlesque : W.C Fields tourne son dernier film, les frères Marx y tournent leur « dernière vraie réussite » (*Go West*) tandis que « Chaplin dit adieu pour toujours à Charlot et au burlesque dans *Le Dictateur* » COURSDON, Jean-Pierre *Buster Keaton & co*. Op cit. p. 89

124 A ce corpus nous aurions pu ajouter les films de Pierre Etaix, de Woody Allen ou des Monty Python.



## Chapitre 1.

### La parole et le corps du personnage burlesque après l'âge d'or

La parole est-elle en inadéquation avec le personnage burlesque ? Posons-nous d'abord la question de ce que le mutisme apporte au personnage burlesque. Muet, le personnage est plus insaisissable, plus imprévisible. Sûrement paraît-il aussi plus inconscient, et que le fait de ne pas parler l'amène à plus se mouvoir, à aller se confronter aux choses. Quelque part, le fait que le personnage ne parle pas, lui donne un caractère assez enfantin : il doit bouger comme un enfant pour se faire comprendre plutôt que de parler comme un adulte. Certes, on pourrait nuancer cette observation en avançant que même à l'époque du cinéma muet, les personnages burlesques n'étaient pas vraiment muets. Nous les voyions parler, les cartons étaient là pour transcrire leurs mots et leurs jeux sous-entendaient parfois même une diction particulière. Au début de *The General* par exemple, le simple fait que Keaton laisse un temps avant de répondre aux questions et que les cartons apparaissent brusquement dès qu'il ouvre la bouche, suggère déjà une diction impulsive. Admettons cependant que ces moments de parole sont exceptionnels.

La parole est *a priori* contradictoire avec le personnage burlesque : d'emblée elle implique une sociabilité, une possibilité de communication avec autrui pour un personnage qui est par essence marginal. Ce n'est pas tout, la parole peut appeler à un hors champ, à des objets à la fois hors du cadre, et hors du présent de l'action – hors du *hic et nunc* de l'action burlesque. Quand les dialogues sont liés à la narration, ils évoquent souvent les événements passés et suggèrent ceux à venir, noyant le temps présent de la scène, le temps réel, dans le temps narratif. De plus, évidemment, la parole tend à faire disparaître le côté pantin du personnage pour l'humaniser. Elle implique une plus grande conscience du personnage qui dispose désormais d'un certain bon-sens, et donc d'une mémoire. Rappelons-nous de ce que disait Fabrice Revault d'Allonnes : « le personnage burlesque mène une exploration et expérimentation permanente du réel, comme inaugurale ou première »<sup>125</sup>. La parole s'oppose à cette idée d'exploration inaugurale, puisqu'elle incarne la preuve que le personnage a la capacité face à une situation de faire appel à des éléments comparatifs qu'il aurait vécu au préalable. Par extension, la parole éloigne le personnage de son statut de personnage *sans passé, sans histoire*. Par là même, elle lui ôte une partie de son essence qui est de faire

---

125 Fabrice Revault d'Allonnes, « Prémodernité du burlesque » in *Le comique à l'écran* op cit. p. 40

l'exploration inaugurale du réel. De manière plus brève et plus poétique : le personnage burlesque a besoin de garder sa part de mystère. Lui donner la capacité de parler, et *a fortiori* de plus penser comme un humain, lui confère une identité particulière en tant qu'individu au sein du monde représenté, et le prive de son entité fluctuante capable d'enfiler tour à tour les costumes déraisonnés et allégoriques de l'échec, de l'angoisse, de la jalousie, de l'incompréhension totale ou de l'amour fou... Keaton muet est une *figure*, Keaton qui parle est un individu dans une fiction.

### ***Les solutions des burlesques pour « amputer » la parole de son sens***

Après l'avènement du parlant, les burlesques ont eu un rapport tout particulier à la parole, refusant de laisser celle-ci exprimer un sens unilatéral. L'exemple canonique étant sans aucun doute celui de *Modern Times*. L'unique fois où Chaplin donne la parole à Charlot est pour lui faire chanter un ensemble de syllabes juxtaposées aléatoirement : « Se bella piu satore, je notre so catore, Je notre qui cavore, je la qu', la qui, la quai! ». L'absurde est également le parti pris des Marx pour prendre le langage à défaut. François Mars parle de « gag verbal ». Le gag verbal « ne s'apparente ni à la réplique du vaudeville ni au lazzi de chansonnier. Il faut absolument au gag, même verbal, une insolente gratuité qui l'isole du contexte et en fait un « tout » se suffisant à lui même. »<sup>126</sup>

Il serait difficile de déterminer précisément la frontière entre les « gags verbaux » et les répliques comiques, mais il est vrai que dans le cas des Marx, en particulier de Groucho, les syllogismes et les paradoxes abondent sans que ceux-ci ne tirent leur effet comique de la situation dans laquelle Groucho se trouve, mais bien de la simple contradiction de pensée ou du langage. Dans *A Day at the Races*, Groucho, alors vétérinaire qui veut se faire passer pour un médecin, prend le pouls d'Harpo et conclut par la fameuse réplique : « Either this man is dead or my watch has stopped. »<sup>127</sup>. Dans *Duck Soup* le personnage de Margaret Dumont est en train de démasquer Chico caché en Groucho. Pour se défendre des accusations, Chico s'indigne : « Who you gonna believe ? Me or your own eyes ? »<sup>128</sup> Notons aussi la diction particulière de Chico, qui avec son accent italien prononcé, ajoute souvent des « a » au début de ses mots. En plus de souligner une difficulté du personnage à communiquer, l'accent permet de focaliser l'attention sur le son des mots plutôt que sur leurs sens. Au risque d'insister, ce n'est pas le sens du langage d'où vient l'effet comique mais

---

126 MARS, François *Le gag* op cit. , pp. 56-57

127 « Soit cet homme est mort, soit ma montre s'est arrêtée. »

128 « Qui allez vous croire ? Moi ou vos propres yeux ? »

soit la tournure de la phrase (sa beauté formelle, son « envoûtement hypnotique de la syllabe »<sup>129</sup>) soit son incapacité à faire sens. Les paradoxes des Marx semblent ne s'adresser à personne. Les phrases de Groucho sont lancées évidemment pour le spectateur, mais dans la diégèse, elles semblent être lancées dans le vide, montrant une espèce d'autisme, en tout cas une inadéquation avec le monde environnant.

En plus du fameux exemple des hauts parleurs de l'ouverture des *Vacances de M. Hulot*, Tati s'amuse aussi à focaliser l'attention sur le son des phrases autant que sur leur contenu, aussi bien dans le parlé bourgeois de *Mon Oncle* que dans le patois profond de *Jour de fête*, et plus généralement dans la postsynchronisation. Les dialogues sont rares, soit les paroles des chœurs s'agglutinent en amas indissociables (ce qui est par exemple le cas pour les buveurs du bar des *Vacances de M. Hulot* ou pour les fêtards de *Playtime*), soit au contraire les dialogues sont « trop » audibles. Leur raréfaction et la postsynchronisation fait qu'ils sont « donnés à entendre », et nous laissent en tête leur écho.

Car comme le disait, Robert Bresson : « Le cinéma sonore a inventé le silence »<sup>130</sup>. En cela, Harpo est peut-être le seul vrai personnage muet du burlesque. Les phrases de Laurel et Hardy ont la particularité d'être brèves et incisives ; quand la situation devient trop absurde, ils préfèrent rester silencieux pour laisser le constat burlesque parler par lui même.<sup>131</sup>

Dans l'idée de conserver son personnage muet, mes exemples favoris restent les démarches de Tati et de Jerry Lewis dans *The Bellboy*. Les cinéastes devaient résoudre l'équation difficile de l'insertion d'un personnage burlesque dans un monde parlant. Leur solution est la suivante : leurs personnages peuvent parler mais, ils ne parlent pas (ou très peu) au moment du film. Tati joue avec ce code dans *Les vacances de M. Hulot* où Hulot doit donner son nom à l'arrivée à l'hôtel mais est bien embarrassé par sa pipe qui l'empêche de parler. Plus généralement dans les films de Tati, que ce soit un haut parleur mal réglé, les accents que nous avons déjà évoqués ou simplement la postsynchronisation, la parole est perpétuellement mise à mal dans son énonciation. Dans *The Bellboy*, Jerry Lewis pourrait parler mais est systématiquement interrompu par les autres personnages.

---

129 A propos d'un langage de *slapstick* : MARS, François *Le gag* op cit., p . 57

130 BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, (1975) réédition. 2007, p. 50

131 Par ailleurs, il arrive à Hardy d'éprouver la douleur en poussant de longs cris, de longues onomatopées « Ouh-ouh-ouh... » qui se rapprochent plus d'une alarme ou d'une sirène qu'un cri humain.

### *Quand le corps ne fait plus de prodiges*<sup>132</sup>

Notre interrogation sera la suivante dans ce paragraphe : une non-affirmation toujours plus grande du personnage comique, notamment par le rôle de moins en moins important de son corps, a-t-elle amené à un comique plus orienté vers l'autodérision ?

Dans la plupart des cas, le dialogue impose une certaine fixité, si bien que la parole a tendance à figer les corps. « Le corps burlesque s'est d'autant plus imposé qu'il n'avait pas le temps de parler : il allait d'autant plus vite qu'on ne lui avait pas donné le temps de la parole. »<sup>133</sup> Une nouvelle fois chez les frères Marx, on sent une volonté de ne pas laisser la parole prendre le dessus. Ils ne peuvent pas se résigner à rester statiques. Groucho, par exemple, est toujours en mouvement. Entre deux phrases, (qui n'ont pas vraiment la vocation d'établir un dialogue), il s'agite, tourne autour de son interlocuteur avec sa démarche singulière : tête en avant, fessier en arrière. Harpo, lui, réagit corporellement aux phrases prononcées ; il en jubile ou se scandalise, ouvre grand la bouche, klaxonne, saute sur place. L'écoute, ou la non-écoute, des frères Marx est toujours corporelle : ils se penchent quand ils sont attentifs, s'éloignent brusquement lorsqu'ils sont en désaccord.

Comme la parole offre la possibilité au comique de faire rire par ce qu'il dit plutôt que par ce qu'il *fait*, un certain savoir-faire comique a été remis en question avec le parlant. Les burlesques des premiers temps devaient s'engager corporellement dans leurs numéros comiques. Ils faisaient rire par de véritables *performances*, ce qui par ailleurs, les amenait à se blesser ou se mettre en danger. Dans un entretien Ben Turpin déclarait :

« Regardez-moi : j'ai quarante-neuf ans, ça fait quinze ans que je suis dans le métier et je me suis retrouvé vingt-cinq fois à l'hosto. J'ai reçu des coups de fer à cheval sur la tête, j'ai été assommé par une enseigne de coiffeur, je me suis fait marcher sur les pieds par des chevaux, et renverser par des machines (...) C'est du boulot et y'a rien de drôle là-dedans, à part les rires que l'on tire des spectateurs »<sup>134</sup>

---

132 Le titre de ce paragraphe reprend celui d'un article d'Olivier Mongin : « Quand le corps ne fait plus de prodige » dans *Le comique à l'écran* dirigée par Françoise Puaux, op cit. p. 76

133 MONGIN, Olivier « Quand le corps ne fait plus de prodiges » in *Le comique à l'écran*, op cit., p. 78

134 SQUIER Emma Linday « Le triste labeur de faire rire » in *L'horreur comique : esthétique du slapstick*, sous la dir. de Philippe-Alain Michaud et Ribadeau Dumas, Paris, éd Centre Pompidou, 2004, p. 110

Les films de Chaplin et de Keaton reposent essentiellement sur l'exposition du talent des interprètes, des prouesses qu'ils étaient capables de faire. Les numéros musicaux des Marx, et certains numéros comiques comme le vol des billets de *Go West* sont aussi là pour nous montrer que les frères, bien que « bêtes et méchants », ont su conserver un certain savoir-faire, un « artisanat comique ». Incontestablement, la parole a déplacé la notion *performance* sur d'autres plans.

Cette remise en question du savoir-faire comique : on peut faire rire au cinéma sans avoir fait du music-hall et sans être particulièrement bon cascadeur ou acrobate, est-elle l'un des facteurs d'un rire de plus en plus orienté vers un humour de la dégradation, vers l'autodérision ? Il ne s'agit pas ici de dresser une évolution logique et encore moins de tomber dans une nostalgie déplacée, mais plutôt de s'interroger, parmi des démarches singulières, sur une non-affirmation toujours plus grande du talent du personnage comique.

Comme nous le disions en deuxième partie, Chaplin affirme plus la maîtrise de son corps, son personnage à lui est comique, alors que Keaton nous fait rire par l'interaction de son personnage avec l'environnement. Il nous semble que de ce point de vue là Keaton a franchi un cap, on est davantage amené à rire *a priori* malgré lui. Cependant, son talent est quand même très affirmé à l'écran, que ce soit par les cascades et les diverses acrobaties qu'il effectue que par la reconnaissance omniprésente de l'auteur caché derrière les traits du personnage.

Quand Jacques Tati se lance dans le cinéma burlesque, il n'a ni la souplesse de Keaton, ni le talent musical des frères Marx. Dès *Jour de fête*, son personnage n'a pas le monopole du comique, les autres, parfois en tant qu'entité collective, sont autant amenés à faire rire que lui. Par exemple dans *Mon Oncle*, Tati montre des jeux d'enfants là où un comique de l'âge d'or les aurait probablement fait lui même. Si les films de Keaton ou de Chaplin suivaient le parcours de leurs personnages principaux, il arrive, de plus en plus fréquemment au fil de sa filmographie, que dans les films de Tati des séquences se déroulent sans lui. Dans l'ensemble de ses films, on ressent une affirmation toujours décroissante de son personnage au profit du reste du monde. Ainsi dans *Mon Oncle* toujours, le film suit tantôt les escapades du petit garçon et tantôt présente le quotidien des parents dans leur maison moderne alors qu'Hulot n'y est pas. Le cosmos que nous avons défini comme l'architecture du monde burlesque gravite de moins en moins autour du personnage d'Hulot.

Dans la fête de *Playtime*, Hulot s'efface véritablement derrière les autres personnages. Alors qu'il est en train de danser, des figurants viennent danser devant lui et le cachent complètement. La séquence continue ensuite dans le même restaurant, sans que l'on y voit Hulot ; il y a même un plan large qui montre les gens danser dans lequel Hulot est absent.

Hulot n'est pas le seul personnage burlesque, mais il semble qu'il amène avec lui un esprit burlesque, et que celui-ci est *contagieux pour son environnement*. L'idée de contagion nous vient du fait que les films se déroulent dans peu de lieux différents, (Le village de *Jour de fête*, l'hôtel au bord de la mer et la plage dans les *Vacances de monsieur Hulot*, la maison et le village de *Mon Oncle*, l'aéroport, les bureaux et le restaurant de *Playtime*...) et que dans ses lieux Hulot est littéralement un corps étranger, souvent observateur. Dans ces lieux bien délimités se produisent des événements ponctuels, (la fête du village ou les vacances) propices à des situations burlesques qui coïncident souvent avec l'arrivée et le départ de Hulot, comme si le personnage avait amené avec lui un souffle burlesque. C'est d'ailleurs ce qui se passe dans la réalité : c'est bien Tati qui arrive dans un lieu et qui dirige ses acteurs dans une mise en scène burlesque. Le phénomène burlesque, ou la maladie si l'on veut poursuivre l'image de la contagion, donne l'impression d'être éphémère. Les films insistent sur les adieux (les adieux des vacanciers, le départ des touristes de *Playtime*, le départ de l'Oncle...etc.) particulièrement à la fin de *Mon Oncle*. Hulot s'en va et on sait que l'enfant va devoir retourner à l'école. Le film se clôt sur une image noire sur laquelle la ritournelle continue.

Contrairement aux films burlesques de l'âge d'or, les situations burlesques sont faites exclusivement de « petites choses », et ne demandent pas au corps une performance exceptionnelle, si bien que Tati prend le parti de faire de chacun de ses figurants, et souvent même des non-comédiens, des comiques : « Puisque tout le monde peut le faire, tout le monde le fait ». Dans les deux images qui reviennent le plus souvent des *Vacances de monsieur Hulot* et de *Playtime*, Hulot nous *tourne le dos*. Ces images sont particulièrement éloquentes quant à la non-affirmation du personnage. Il nous tourne le dos pour nous inviter à regarder ailleurs<sup>135</sup>, alors que les burlesques avaient le souci de se montrer, de s'affirmer. Ils faisaient face aux spectateurs, face à la caméra, au point parfois de devoir se tordre le coup pour regarder leur partenaire.

---

135 L'image peut être lue à deux niveaux : c'est aussi Tati qui nous invite à regarder le monde qu'il a lui-même mis en scène.



TATI Jacques, *Les vacances de M.Hulot* France, 1953, N&B, 96min



TATI Jacques, *Playtime*, France, 1967, 124min

A sa manière, Jerry Lewis franchit lui aussi un pas vers la non-affirmation de soi. Si Tati montre moins son personnage et recherche davantage un humour perméable pouvant venir des personnages secondaires, Lewis va au contraire appuyer son incapacité à faire des prouesses. Le personnage de Lewis est embarrassé de son propre corps, il gesticule, s'empêtre, se morfond. Il a même honte de sa propre maladresse à en transpirer à grosses gouttes. L'humour est davantage orienté vers la dérision, le personnage est moins respectable. Si André Deed se faisait appeler « Cretinetti », le personnage de Lewis est automatiquement identifié comme un idiot dans les traductions françaises des titres de ses films : *Le dingue du palace*, *Le zinzin d'Hollywood*. Le savoir-faire de Keaton est reconnu avant même la vision des films, si bien que son personnage peut être surpris en confondant un fantôme avec une femme sous un drap blanc sans être un abruti, la

frontière est moins évidente avec le personnage de Lewis. De manière générale, les personnages du burlesque muet étaient beaucoup plus mystérieux que ceux du parlant. A partir du moment où un personnage comme Lewis est confronté à un monde plus terre à terre, plus réaliste, qu'il peut communiquer (même s'il en a bien du mal, en bafouillant chacun de ses mots, parfois jusqu'à ne plus pouvoir finir une phrase) mais qu'il doit faire rire de sa maladresse, il se retrouve plus enclin à être un personnage stupide. Le personnage est tellement bête, que les films se sentent l'obligation de montrer une face plus reluisante du personnage. Dans *Cinderfella* par exemple, le film semble tout à coup prendre pitié du personnage. Jerry Lewis sort de son rôle d'imbécile heureux pour tout à coup devenir un garçon lucide, moraliste et conscient de son statut de martyr tourné en dérision. On observe la même transformation dans *The Ladies Man*, *The Bellboy* ou encore *Docteur Jerry and Mister Love*.

J'ai personnellement l'impression que l'on demande de plus en plus aux humoristes de faire preuve d'autodérision. Les comiques d'aujourd'hui n'ont-ils pas une tendance particulière à exacerber leurs propres défauts ?<sup>136</sup> A faire rire par la « dégradation » de leur propre corps, et même de leur propre humour ? Jerry Lewis fait rire par les trouvailles formelles de ses films, par la mécanique de ses gags, par ses grimaces et ses mimiques extrêmement outrancières, mais jamais son humour n'est remis en question. Il me semble qu'une nouvelle forme d'humour absurde pousse plus loin l'autodérision, la non-affirmation du comique par un « culte du bide ». Peut-être que la télévision en demandant des formats comiques de manière quotidienne a amené certains humoristes à devoir faire des programmes ou des sketches avec peu de moyens tout en sachant qu'ils n'allaient pas être aboutis. Je pense typiquement à Canal Plus, qui a lancé les Nuls (le nom du groupe est déjà éloquent) les Robins des bois, Eric et Ramzy ou encore Omar et Fred. Dans l'un de leurs sketches, les Robins des bois sont déguisés de manière grotesque en Bee Gees et parlent avec des voix de faussets. La chute du sketch repose sur le simple calembour : « Tu as un vilain rhume ? - Oui je crois que j'ai attrapé la fièvre... du samedi soir. » Avec ce sketch, ils arrivent pourtant à rendre une salle hilare, parce que leur humour vient précisément de leur capacité à monter sur scène et à assumer le fait de jouer des sketches plus mauvais les uns que les autres. L'autodérision arrive à un point où un humour nul (Nuls), peut faire rire à partir du moment où l'on en identifie une lourdeur tellement évidente que l'on y voit un trait d'esprit. C'est en cela que nous trouvons une très grande

---

136 Ou ceux des autres, Olivier Mongin dans la suite de son article « Le corps ne fait plus de prodiges » se fait plus radical en reprochant à l'humour verbal de condamner les comiques à tomber soit dans l'idiotie soit dans la méchanceté.



modernité chez Keaton avec le gag de la vraie-fausse cravate où son regard semblait s'excuser de ne pas assumer la grossièreté de l'effet comique.

La télé-réalité et une tendance d'Internet ont peut-être franchi un pas de plus vers un rire de supériorité qui réagit à un défaut d'humour. Certes, nous n'avons pas attendu ces médias pour rire aux dépens d'un « idiot du village », mais force est de constater un acharnement assez prononcé de ces nouvelles formes pour trouver de véritables idiots, de véritables vaniteux qui ne font pas semblants, mais qui sont bien enfermés dans leur bêtise. Pourquoi une pauvre fille comme Nabila, à qui personne ne reconnaît le moindre talent comique, a-t-elle eu le succès qu'on lui connaît en cette année 2013 ?<sup>137</sup> Si on peut rire volontiers des humoristes qui prônent leur propre bide en leur reconnaissant un certain talent, ici le rire ne s'accompagne même plus d'un sentiment de sympathie. Bergson le disait, le rire est une chose sociale, il n'y a pas de rire sans l'idée d'un groupe fermé qui le partage. Peut-être que l'internaute ou le téléspectateur en mal de salle a besoin de savoir que d'autres rient de la même chose que lui. C'est peut-être pour cela, que l'internaute ressent souvent le désir de partager les vidéos, de re-montrer aux autres ce qui, lui, l'a fait rire. Sur des plateformes comme Youtube, les vidéos sont directement associées aux commentaires des autres internautes et à un compteur de vues. On regarde une vidéo tout en prenant conscience de l'impact qu'elle a.<sup>138</sup> Le rire vient autant de l'engouement général pour l'insignifiance de la chose que pour la chose elle-même.

### *Un humour qui s'éloigne du hic et nunc burlesque ?*

Les nouvelles formes télévisuelles et les vidéos Internet, ont également apportées une nouvelle forme de comique par l'absurde où le discours comique noie la réalité des images. La télévision mais aussi les vidéos Internet qui doivent être courtes, ont un souci d'efficacité qui fait que le discours des images doit être le plus direct possible. Ainsi le temps présent de ce qui a été filmé, est noyé par le discours de ceux qui font les images. Notre hypothèse est qu'avec ces nouvelles formes, l'humour est plutôt passé derrière la caméra, au niveau du scénario ou du montage. L'exemple que je trouve le plus marquant est ces émissions du type Vidéo-Gags où des voix sont ajoutées aux personnes ou aux animaux comme si la présentation du réel seul serait moins

---

137 Il s'agit d'une jeune femme et de son célèbre « âlo... ? » tourné en dérision par une émission de télé-réalité dont l'extrait a été repris sur Internet et vu plusieurs millions de fois.

138 Le site a d'ailleurs ajouté une fonction « statistiques » qui permet à l'internaute de voir l'évolution du nombre de vues de la vidéo en fonction du temps, et qui donne des informations sur les internautes ayant déjà vu la vidéo : tranches d'âge, sexe, pays d'origine.

drôle. N'y a-t-il pas une peur que le réel soit trop lent, trop implicite, ou trop plurilatéral pour faire rire ? C'est également le cas d'un humour du type de celui du Petit Journal, où des images sont réemployées puis commentées, montées en saccade et sur lesquelles des commentaires viennent s'afficher en gros caractères. Encore une fois, il ne s'agit pas de blâmer un humour plutôt qu'un autre, simplement de constater *une perte du temps présent*.

*L'ellipse brusque*, que l'on retrouve de façon récurrente dans de nombreux formats comiques (Palmashow, Bref, Norman fait des vidéos, How I met your mother...) et plus particulièrement le jump cut, est l'un des symptômes les plus évidents de la perte du présent. La coupe ellipse arbitrairement tout ce qui est superflu à l'effet comique. Le coup de ciseaux officialise instantanément la valeur de prétexte de ce qui a précédé. Ces ellipses présentent très souvent un lien de cause à effet ou une illustration, souvent contradictoire avec ce qui vient d'être dit. L'utilisation du procédé est simplifiée par sa malléabilité en postproduction. A l'heure où le cerveau du spectateur est plus rapide que le bras qui s'apprête à saisir une tarte à la crème, il devient difficile de faire rire au sein d'une même unité spatio-temporelle, au sein d'un même plan.

Celle-ci peut aussi s'expliquer par le fait qu'il est aujourd'hui très facile, et peu onéreux, de se procurer un logiciel de montage et de se réapproprier des images déjà existantes. Internet a vu l'essor d'un véritable culte du détournement des images. Pour donner des exemples très connus sur la toile, on pourrait citer les vidéos de Mozinor qui reprend, à la manière de *La classe américaine*, des extraits de film pour ensuite les doubler et leur faire raconter absolument autre chose que leur discours initial. Les frères Gregory (via leur compte Schmoyoho) se rapprochent de ce procédé en créant des chansons en passant au synthétiseur vocal (autotune) des vidéos d'actualités. Existente aussi les « Litteral videos » qui sont des reprises de clips musicaux où les paroles des chansons sont modifiées pour décrire précisément ce qui se passe à l'image, une sorte de revanche de la réalité sur le discours des clips.

Cette perte du temps présent n'est-elle pas en relation avec l'absence d'une salle ? On le disait en première partie, il y a une notion de performance liée au présent de la projection du film comique. Or, précisément, cette valeur de présent est fortement remise en question par des formats télévisuels destinés à des groupes restreints à quelques personnes. A cette ubiquité de la diffusion Internet s'ajoute une valeur temporelle : tout le monde ne regarde pas le même programme en même

temps que moi. L'émission de télévision et la vidéo Internet peuvent beaucoup moins compter sur l'émulation d'un rire collectif à un instant *t*. Les gags du type de Laurel et Hardy où ils se regardaient pantois prenaient beaucoup plus leur sens quand une salle riait par anticipation de ce qui allait bien pouvoir se passer ensuite.

Les formes apportées par la télévision et Internet se distinguent par leur brièveté. Nous ne disons pas que le rythme s'est accéléré ; certains courts métrages de Buster Keaton ont un rythme bien supérieur à certaines formes de comique actuelles. Simplement, le discours comique apporté par la télévision et Internet a moins tendance à s'exprimer dans un temps continu. Si en s'asseyant dans une salle de cinéma, on fait un pacte implicite avec le film, puisqu'on s'engage pour une certaine durée à le suivre, ce souci est beaucoup moins celui de l'internaute pressé ou du téléspectateur distrait qui cherche une matière à rire efficace, prête à consommer. A ce propos, il est amusant de constater une tendance sur Internet, où les noms des vidéos, comme les titres des vues Lumière, annoncent précisément ce que nous allons voir. Si les spectateurs de la fin du XIXe allaient voir *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, *La sortie de l'usine lumière à Lyon*, ou *L'arroseur arrosé*, aujourd'hui les vidéos s'appellent *The sneezing baby panda*, *Giant double rainbow* ou *Charlie bit my finger again*.<sup>139</sup>

---

139 « Le bébé panda qui éternue », « Double arc en ciel géant », « Charlie a encore mordu mon doigt ».

## Chapitre 2. L'absurde transgressif

Rappelons-le, quoiqu'en d'autres termes, le gag propose de déjouer l'attente du spectateur. Or, ce dernier sait qu'il est face à un film comique, son attente n'est pas centrée sur le déroulement normal que pourrait avoir les choses mais déjà sur la façon dont ce déroulement pourrait être transgressé. Le gag fait mouche si cette attente précise est déjouée d'une certaine manière. La transgression peut opérer à plusieurs niveaux : au sein de la diégèse, par exemple par transgression des codes sociaux, quand Harpo se jette sur la première belle femme qu'il croise sur son parcours, ou bien au sein du discours filmique lui même, c'est par exemple un tout petit chiot qui se cache derrière un grognement de molosse dans *The Ladies Man* de Jerry Lewis. Ce dernier type de gags, purement absurdes, explicite la présence d'un discours comique au profit de la vraisemblance primaire du monde représenté. Jean-Paul Simon reprend ainsi la distinction freudienne entre comique et esprit : quand la transgression est uniquement dans le signifié, il parle de « film-comique » à l'inverse, si la transgression porte atteinte à l'énonciation du discours, comme dans le cas de *The Ladies Man*, il identifie le film à un « film-esprit »<sup>140</sup>.

C'est donc sur cet humour qui porte atteinte à l'énonciation du discours que nous allons nous intéresser. Les questions que nous nous poserons seront les suivantes : le gag purement absurde est-il forcément destructeur vis-à-vis de la diégèse ? Jusqu'où peut-on plaisanter avec l'énonciation de son propre discours ?

### *Mythologie et logique*

Définissons deux termes arbitrairement : *mythologie* et *logique*, la logique d'un film étant incluse dans sa mythologie. Le terme de *mythologie* me vient de John Lvoff, il l'emploie pour désigner le degré ultime de cohérence que le film propose. Ainsi, *Spider Man* peut jeter des toiles d'araignées par les bras, mais il serait hors de sa mythologie de le voir voler. A noter que la mythologie est quelque chose de très subjectif d'un spectateur à l'autre. Un film n'est pas livré avec son mode d'emploi, c'est donc au cinéaste de dresser progressivement un pacte avec son spectateur, en établissant les « règles du jeu » de son film, par exemple par l'emploi de codes liés à un genre particulier. Certains spectateurs admettront que James Bond peut survivre à un saut d'un hélicoptère

---

140 SIMON Jean-Paul, « Transgression du genre et genre de la transgression » in *Le comique à l'écran*, sous la dir. de PUAUX Françoise, op cit. p. 82

puisque c'est un agent particulièrement entraîné tandis que d'autres, pour reprendre l'exemple de Daniel Percheron à propos de *King Kong*, riront d'un singe géant qui tombe amoureux d'une jeune blonde<sup>141</sup>. Ce dernier rire, particulier, est un rire de refus, de mépris que l'on veut manifester envers le film. « L'artifice fictionnel, apparaissant comme outrageusement grossier, ne se sera donc attirer qu'un rire apparemment impitoyable. Pourquoi rire, au demeurant, sinon pour faire savoir, entre autres, que sur moi ça ne prend pas »<sup>142</sup>. A contrario de la théorie de Bergson concernant le rire qui se déploie toujours au sein d'un groupe, ce rire particulier a pour but de montrer une démarcation vis à vis du groupe : « Rire, ici, équivaut à manifester qu'on n'est pas du lot des gobeurs. »<sup>143</sup>.

Dans un film qui ne se veut pas absurde, quand, en tant que spectateur on ressent une rupture de logique, on a alors le sentiment, toujours péjoratif<sup>144</sup> que le film n'est pas cohérent avec lui-même. Il n'en va pas de même pour le film qui joue sur des intrusions de l'absurde, puisque celles-ci font précisément partie de la mythologie du film. Autrement dit, les transgressions du discours filmique deviennent constitutives d'un « genre de la transgression »<sup>145</sup>, redéfinissant un nouvel horizon d'attente pour les spectateurs. Une solution pour définir la différence entre mythologie et logique serait donc de prendre en compte l'effet produit par une transgression chez le spectateur. On appellera logique ce qui peut être transgressé sans engendrer un sentiment de rejet, à l'inverse de la mythologie. La mythologie est donc le noyau dur de cohérence du film, finalement ce qui le définit ; si elle présente un élément absurde, c'est le film lui-même qui est absurde. La notion mythologie/logique est du même ordre que celle qui lie réalisme et naturalisme. Un dragon, en tant que créature imaginaire, ne sera jamais naturaliste, mais il pourra nous paraître réaliste s'il nous est présenté de manière à ce qu'on accepte la possibilité de son existence au sein d'une histoire. Evidemment, lors d'une rupture de cohérence immédiate il est difficile de déterminer si le spectateur va ou non ressentir un sentiment de rejet. Il y a quelque chose d'assez paradoxal : en quelque sorte, il faut que le spectateur ne soit pas trop surpris d'être surpris. Dans l'idéal, il faut que nous soyons en mesure de nous amuser du monstre logique qu'on nous présente. Sinon, le film se met lui-même à mal en exposant sa propre fragilité. Le sentiment de rejet arrive comme si, en tant que spectateur nous n'en avons plus pour notre argent. C'est peut-être à partir de cette idée que sont

141 PERCHERON Daniel, « Rire au cinéma », *Communications*, n° 23, 1975, p.190

142 Ibid, p. 195

143 Ibid. p. 195

144 J'allais dire « désagréable », mais comme l'amie de Daniel Percheron qui rit devant *King Kong*, le rejet du film peut s'accompagner d'un plaisir ironique.

145 Le terme vient de l'article de Jean-Paul Simon : "Le film comique entre la "transgression" du genre et le "genre" de la transgression », dans *Le comique à l'écran* (sous la direction de Françoise Puaux) op cit. p. 80

nées des expressions comme *accorder du crédit* à une histoire, ou quand on reproche à un gag qu'il est *gratuit*.

Si le gag consiste à « créer une surprise en trompant une attente »<sup>146</sup>, on comprend que le gag absurde doit trouver sa justesse : surprendre mais ne pas transgresser la mythologie du film. Deux exemples d'intrusions de l'absurde m'ont particulièrement frappé, tant il me semblait que les gags jouaient avec la cohérence profonde de leurs films. Dans *The Host*, la famille d'une petite fille que l'on croit décédée est rassemblée autour d'une photo de la disparue. Chaque membre de la famille se met à pleurer, petit à petit les pleurs s'intensifient jusqu'à une démesure totale où chacun roule de douleur par terre en gémissant de façon complètement ridicule. Dans le même esprit, la première heure de *Doppelgänger* commence comme un film fantastique très classique : un homme fait la connaissance progressive de son double maléfique. Dans la dernière demi-heure, chacun des personnages meurt et réapparaît sans explications narratives dans les scènes suivantes. Le film devient un pur jeu ludique, l'enjeu narratif passe complètement au second plan, et l'intérêt du film consiste à savoir quand et combien de fois les personnages vont mourir. Dans ces deux exemples, le sentiment de transgression est d'autant plus fort que les films n'étaient pas introduits comme potentiellement comiques ni absurdes. En revanche, comme nous le disions, dans un film qui s'annonce comme tel, les transgressions du discours filmiques forment elles-mêmes un nouvel horizon d'attente pour le spectateur. Comprendons ici « attente » dans les deux sens du terme : à la fois ce que l'on prévoit et ce que l'on espère trouver dans le film. Que reste-t-il alors de la narration dans un film qui propose de jouer avec l'énonciation de son propre discours ?

### ***Quand l'énonciation du discours est elle-même narration : Bip-Bip et Coyote***

Le cas des cartoons est assez emblématique. *Bip-bip et Coyote* (*Wilie E Coyote and the Road Runner* dans sa version originale) se construit inlassablement sur la répétition du même motif : « Dans le désert, Coyote tente d'attraper Bip-bip » ; si Petr Král voyait une dimension *jazziste* dans le cinéma burlesque, il semble que le cartoon en soit l'avènement. L'enjeu narratif passe tout de suite au second plan puisque, ne nous voilons pas la face, le pauvre coyote n'arrivera jamais à ses fins. Ce dépouillement extrême dans la narration permet de jouer uniquement sur un plan intellectuel – hors diégèse ; si bien que la progression d'un épisode est liée au déploiement des

---

146 COURSODON, Jean-Pierre, Keaton & Cie, *les burlesques américains du « muet »*, op cit., p. 31

gags. La trame narrative est substituée par une *trame comique*, si bien qu'en tant que succession de gags, l'épisode est lui-même un grand et unique gag. Par exemple, si un tableau présente une tentative de Coyote de faire sauter Bip-bip à la dynamite et que celle-ci échoue pour une raison *x*, l'un des tableaux suivants nous présentera Coyote, fort de cette expérience, attentif à ce que la raison *x* ne vienne pas perturber ces plans, et c'est évidemment une raison *x'* qui viendra mettre en échec cette nouvelle stratégie. A noter d'ailleurs, qu'il est très récurrent que la dynamite, si elle revient une énième fois, finira par exploser instantanément, en déjouant notre attente d'un gag avec un développement et une chute.

En regard avec nos études dans les deux premières parties, on aurait beaucoup à dire sur l'affranchissement de la réalité que permet le dessin. Le but de notre analyse de *Bip-bip et Coyote* n'étant pas dans l'illustration des théories que nous avons étudiées jusqu'à maintenant, contentons-nous d'esquisser les grandes lignes d'une étude comparative. D'emblée, le monde présenté n'est pas naturaliste : le ciel est tantôt bleu azur, jaune ou rose, et les dessins des paysages sont volontairement maladroits *comme ceux d'un enfant* : le contexte est propice à un *regard virginal*, où l'attention du spectateur peut bifurquer sur la forme, sur le signifiant. Les personnages sont muets mais présentés de manière *anthropomorphiques*, et se réduisent, comme Harpo Marx, à une existence *exclusivement pulsionnelle* : Coyote se limite à son appétit et Bip-bip à sa course sans but. Bergson disait qu'une chose était d'autant plus comique que l'on y identifie clairement sa cause ; les tableaux insistent particulièrement à présenter minutieusement la préparation des plans de Coyote, avec l'achat et le réglage d'accessoires divers, la mise en place des pièges. Enfin, le dessin permet à la fois une innocence (c'est cruel, mais c'est pour rire) et une dégradation toujours plus grande du corps comique : Coyote est tour à tour désintégré, mutilé, démembré...etc, et ce dans des séquences particulièrement étirées par un plaisir sadique. En revanche, toutes ces tortures sont par essence *réversibles* puisqu'un fondu enchaîné soignera immédiatement toutes les blessures abominables de Coyote, et celui-ci sera de nouveau prêt pour une nouvelle tentative.

De manière plus spécifique, le cartoon explicite toujours l'énonciation du discours. Si dans le burlesque nous parlions d'un « pouvoir démiurge » qui était toujours présent de manière souterraine et se retrouvait dans certains choix de mises en scène (quiproquos, cadres affirmés, cartons...etc.) ici le pouvoir démiurge est mis en exergue puisque le monde tout entier, dessiné, est complètement soumis à la volonté de son créateur. Plus que jamais, le film est le *support* d'une idée comique. On

retrouve l'idée de Bergson, que la représentation est risible quand elle est manifestement « une œuvre humaine, modelée aussi exactement que possible sur les formes de l'esprit humain. »<sup>147</sup> Si Tati dans *Jour de fête* donne l'illusion que le vélo suit un trajet comme s'il était humain, le rocher qui tombe sur le Coyote, peut rebondir plusieurs fois pour mieux asséner de coups la pauvre bestiole comme si un être invisible s'acharnait en agitant un maillet ; cet « être invisible » étant bien entendu le dessinateur qui a les plans pouvoirs sur la réalité du monde qu'il représente.



Dans ce gag le Coyote a rétréci, et se retrouve face à Bip-bip qui fait cent fois sa taille.<sup>148</sup>  
JONES, Chuck *Soup or Sonic – Merrie Melodies (Wile E. Coyote and The Road Runner)*, USA, 1980, 9min

On est très loin du *réalisme poétique* de Petr Král. Puisque le créateur est tout puissant, les gags porteront principalement sur l'intention, sur la logique même du discours ; et en effet, la logique du monde est sans cesse remise en question. Coyote dessine sur une toile un superbe trompe l'oeil où l'on croirait que la route continue. Bip-bip court, passe à travers la toile et s'éloigne dans l'horizon représenté dans le tableau. Etonné, Coyote tente de poursuivre l'oiseau, mais se heurte brutalement sur la toile qu'il a lui-même peinte. Les lois physiques de ce monde fictif s'adaptent, la seule loi est celle de surprendre le spectateur. C'est pourquoi on trouve une dimension particulièrement ludique, il faut que le spectateur soit amusé des contradictions du discours. Les adresses au spectateur sont intrinsèquement liées à cet humour absurde, la fameuse annonce de fin « That's all folks ! »<sup>149</sup> en est le point culminant. Les personnages disposent également de cartons qu'ils peuvent sortir à loisir pour nous interpeller.

147 BERGSON, Henri, *Le rire*, op cit., p. 99. Dans cette phrase Bergson parlait plus spécifiquement du langage, mais étend la réflexion à la représentation dans un chapitre suivant.

148 Les cartons disent : « Okay, petits malins, vous avez toujours voulu que je l'attrape. Je fais quoi maintenant ? »

149 Littéralement : « C'est tout les gars ! »



Comme nous l'avions annoncé dans un paragraphe précédent, les transgressions du vraisemblable forment elles-mêmes un genre de la transgression. Paradoxalement, les illogismes recréent une certaine logique, et c'est celle-ci qui constitue la mythologie du film. Typiquement, on peut accepter que Coyote dans l'air mette un vingtaine de secondes avant de chuter puisque le « principe » instauré par le cartoon nous fait admettre que les lois de la physique sont modulables en fonction du gag. La mythologie du cartoon est celle-ci : peu importe la mauvaise foi avec laquelle on vous justifiera les choses, Coyote va trinquer. Il serait *hors-mythologie* que la vraisemblance soit respectée et que Bip-bip se fasse attraper. On attend du cartoon qu'il soit comique et ce serait *absurde*, cette fois-ci dans tout le sens destructeur et négatif du terme, qu'un tableau ne le soit pas. C'est personnellement ce qui me gêne le plus dans la majorité des films de Jerry Lewis. J'ai l'impression d'une rupture de mythologie. Pour moi, les films instaurent un horizon d'attente où le but premier est de faire rire, au delà d'une vraisemblance primaire. Que Jerry fasse une grimace complètement outrancière, ou qu'il mette cinq minutes à tenter d'allumer un cigare me paraît finalement bien moins absurde que de le voir, comme nous l'avons déjà évoqué, brusquement humanisé dans le dernier tiers du film, animé par des doutes et des réflexions qui me semblent complètement hors de ce que l'on attend de son personnage.

Rappelons-nous de notre questionnement sur ce chapitre : Que reste-t-il de la narration dans un film qui propose de jouer avec l'énonciation de son propre discours ? A cette question, un cartoon comme *Bip-bip et Coyote* y répond en substituant une trame comique à une trame narrative : c'est la récurrence, les variations d'interactions entre un nombre fini d'éléments qui font office de fil conducteur. Qu'en est-il pour des films parodiques comme ceux de Zucker-Abrahams-Zucker (trio que l'on nomme aussi aussi ZAZ) où le récit est sans cesse parasité par des événements absurdes ?

### ***Une narration sans cesse transgressée : Top Secret, Airplane! et Hot Shots!***

Dans les « films ZAZ », les narrations *n'ont rien de comique en elles-mêmes*. Voilà un point essentiel, si l'humour absurde va discréditer une histoire, un discours, il faut qu'une couche du discours soit sérieuse : on est à l'antithèse de la comédie où l'histoire elle-même est comique. Cependant, comme dans *Bip-bip et Coyote*, les enjeux narratifs sont inexistantes. A aucun moment, le film n'essaie de jouer sur un quelconque suspense, une quelconque émotion, ni même une

quelconque empathie avec les personnages. L'histoire est nécessaire à la fois parce qu'elle assure l'avancée du film parce que l'humour naît de son incapacité à se déployer pleinement. La narration est le chemin nécessaire pour lier entre elles les sorties de route.

Les histoires sont connues d'avance et présentent peu de surprise ; parfois parce que les films sont directement parodiques (*Airplane!* et *Hot Shots!* parodient respectivement *Airport* et *Top Gun*) mais même plus généralement parce que leurs schémas narratifs, et la façon dont ils sont traités répondent aux formes canoniques hollywoodiennes. Ainsi, nous ne sommes jamais impatients de voir la suite, et nous savons toujours plus ou moins le chemin que va suivre l'histoire : situation initiale / péripéties / résolution / happy end, ce qui est un point essentiel parce que les cinéastes déploient une énergie particulière à nous détourner, à nous *divertir* de son sens. De nombreux gags reposent véritablement sur le détournement (au sens propre) de l'histoire qui défile en juxtaposant dans un même cadre un élément narratif avec un élément comique.



ABRAHAMS Jim, *Hot Shots!*, USA 1991 95min

L'image ci-dessus est tirée d'une séquence de *Hot Shots!* où Jim Abrahams joue avec l'ennui que les spectateurs ont devant une scène « trop bavarde », la discussion du général qui explique la suite du plan d'action est perturbée par un défilé militaire à l'arrière plan qui se transforme en une danse folklorique. Il serait long et vain de tenter de faire un inventaire exhaustif des gags jouant de ces juxtapositions dans un même cadre. Je ne résiste cependant pas à vous montrer un autre pictogramme de *Hot Shots!* où c'est simplement un chapeau rose fluo et un fer à repasser en arrière plan qui empêche de prendre au sérieux la révélation que le père d'un personnage est l'assassin du père de l'autre.



ABRAHAMS Jim, *Hot Shots!*, USA 1991 95min

L'un des talents du parodiste peut se cristalliser autour d'un schéma que Bergson appelait *transpositions de séries*, c'est à dire par juxtaposition de deux univers hétérogènes. *Robin Hoods : Men in Tights* de Mel Brooks par exemple, est très friand de ce genre de rapprochements incongrus: Le ménestrel-rappeur, les guerriers-rats-d'opéra, les multiples anachronismes...etc. Cet humour, tout absurde qu'il soit, est déjà plus constitutif d'un discours narratif que celui des films ZAZ qui se concentre davantage sur le « sabotage » d'une narration. Les histoires sont perpétuellement « attaquées » par des attentats absurdes qui mettent à mal la mythologie de ce qu'aurait pu être le film s'il avait été sérieux. Ainsi le film est double, il est à la fois ce qu'il est effectivement à l'écran, avec tous ses débordements absurdes, mais aussi la suggestion du film qu'il pourrait être s'il avait été « normal », car le propre des attentats absurdes est d'être éphémère. A la manière dont chaque fondu enchaîné soignait Coyote, il arrive souvent qu'un changement de séquence ou simplement un raccord mette immédiatement fin à un élément absurde, officialisant son statut de parenthèse, de bifurcation sans influence pour le reste du film. La constance des films est donc dans le sabotage des narrations. L'exemple le plus emblématique est dans les mises en abyme d'*Airplane!* où les personnages secondaires qui sont contraints d'écouter l'histoire du héros se suicident d'ennui.<sup>150</sup>. De

<sup>150</sup> Voilà un contre-exemple à l'idée de Bergson que l'événement comique devait être nécessairement réversible.

Contrairement aussi à ce que disait Mack Sennett, le trio ZAZ se permet de tuer ses personnages pour un gag. Peut-

manière générale, c'est en refusant  *systématiquement*  de laisser l'histoire s'exprimer, que le discours comique des cinéastes, lui, n'est jamais détourné.

« Le calembour est la fiente de l'esprit qui vole »<sup>151</sup>, cette superbe maxime de Victor Hugo pourrait faire office de manifeste pour les films ZAZ. J'aime beaucoup la métaphore de la chute, car en effet, leur humour fait chuter un propos sur un plan matériel, sur le contenant, ou sur la forme, bref, sur un plan de l'ordre du « degré zéro » que nous avons défini en première partie : les choses sont avant tout ce qu'elles sont. En transgressant le sens commun, les gags nous font re-considérer les choses vierges de leurs codes de représentation usuels. Dans  *Top Secret* , un concierge se trouve véritablement derrière une porte avec inscrit « Concierge »<sup>152</sup> dessus (sous-entendant qu'il s'agit d'un placard). Le langage, en tant que code, n'est pas épargné par ces gags transgressifs. Un des gags récurrents de  *Airplane!*  réside dans la faculté des gens à prendre les mots aux pieds de la lettre, en témoigne ce dialogue :

« You had a telegram from the Headquarters today.  
- Headquarters ?! What is it ?  
- Well, it's a big building where generals speak, but that's not important right now. »<sup>153</sup>

Enfin, bien sûr, la transgression s'applique sur le plan cinématographique. Dans  *Top Secret* , l'héroïne est sur le rebord d'une fenêtre au énième étage d'un immeuble, et regarde le sol. Un plan subjectif montre la rue en plongée, avec des voitures qui circulent, quand soudain, des souris « géantes » apparaissent au milieu des rues pour nous montrer que l'ensemble est une maquette. Nous voyons là quelque chose de profondément burlesque : le déploiement du comique visuel amène à reconsidérer la réalité brute. Freud dirait que ce genre de traits d'esprit, rend aux expressions les couleurs de leur sens premier, délavées par leur usage codifié et systématique. En faisant fi des codes, certains gags des films ZAZ sont, dans l'absolu, plus vraisemblables que les films qu'ils parodient. Dans  *Airplane!* , une séquence faussement romantique nous montre le couple qui s'allonge sur le sable, proche de l'eau avant qu'une vague ne s'abatte sur eux de plein fouet. Cette

---

être que le potentiel de dérision a accru depuis l'époque du burlesque muet ?

151 HUGO, Victor,  *Les Misérables T1* , Paris, éd Emile Testard, 1890 p. 253

152 « Janitor » dans la version originale

153 « Tu as reçu un télégramme venant du quartier général aujourd'hui.

- Du quartier général ? Qu'est-ce-que-c'est ?

- C'est un grand bâtiment où les généraux s'entretiennent, mais là n'est pas la question. »

situation est vraisemblable en soi, elle est même logique en vue de la distance entre le couple et la mer, seulement les codes hollywoodiens nous ont habitués à ce genre d'images.

Comme dans le dessin-animé, les transgressions s'accompagnent d'un caractère ludique. Celui-ci est intrinsèquement lié à ce type d'humour puisque la complicité se fait avec « l'entité invisible » des cinéastes. Ici aussi « nous serons embarrassés, dans la plupart des cas, pour dire de qui nous rions bien que nous sentions confusément qu'il y a quelqu'un en cause »<sup>154</sup> En effet, souvent on évoque un « *ils* » impersonnel : « *ils* ont mis un vrai concierge derrière la porte ». La présence des cinéastes se manifeste très souvent par un aspect « bricolage » du film, par certains « trucs » apparents. Typiquement, dans *Top Secret*, des agents de la résistance ont pour mission d'infiltration de se déguiser en vache. Un plan nous montre les deux résistants qui tiennent un costume grotesque de vache pour deux personnes. Le plan suivant montre une vraie vache avec des bottes, en nous faisant croire que le déguisement est soudain devenu extrêmement réaliste. Autre exemple, dans *Hot Shots!*, l'héroïne est censée se mettre à faire un numéro de barres asymétriques sur une branche d'arbre, (ce qui en soi est déjà absurde). Cependant, à mesure du numéro, on peut clairement voir qu'une barre est cachée derrière la branche d'arbre pour aider l'acrobate. On voit aussi souvent les « trucs » dans les nombreuses utilisations de prothèses, de mannequins ou d'incrustations que le film ne cherche pas à faire passer pour réaliste. Une nouvelle valeur comique est ajoutée au gag en montrant à la fois ce qu'il suggère et la façon dont il a été fait.

Rappelons l'idée de Bergson, nous rions d'une idée absurde à partir de moment où on identifie que l'on aurait pu la tenir pour vraie dans une logique de rêve. Voilà notre hypothèse : les films ZAZ sont profondément oniriques. Nous rions si nous partageons le délire, *le rêve* des cinéastes. L'essentiel réside dans cette complicité qui nous fait prendre conscience de la démarche, ce qui explique en partie pourquoi le côté « bricolage » du film sert le propos comique, et que plus généralement nous avons associé la modernité au comique absurde : montrer la façon de produire une idée absurde c'est faciliter sa réception. C'est précisément le sens du mot germanique *Witz* que Freud emploie, qui désigne à la fois le trait d'esprit<sup>155</sup> comme la faculté d'en produire, et celle de la recevoir. Le *Witz*, comme le rêve, a la particularité de se situer – pour celui qui le produit comme pour celui qui le reçoit – dans une couche intermédiaire de la conscience. Ne vous est-il jamais arrivé, après l'écoute répétitive d'une chanson, de la parodier même *inconsciemment* en en modifiant

---

154 BERGSON, Henri *Le rire* op cit., p. 77

155 « Witz » est souvent traduit par « mot d'esprit » mais ne désigne pas uniquement un jeu de mots.

les paroles *-le contenu-*, pour n'en garder que la mélodie ? Les films ZAZ semblent typiquement *avoir été écrits par des spectateurs* en train de regarder un film hollywoodien et rêvant soudain à des alternatives possibles, se focalisant sur la forme du film et non plus sur son fond. Dans son étude sur le rêve, Freud insistait sur le caractère essentiellement chimérique des rêves, où l'esprit assemble par exemple deux personnes en une. De ce point de vue, les films parodiques semblent présenter un nouveau point commun avec le rêve, que ce soit directement par « transpositions de séries » ou, comme dans les films ZAZ, par des histoires qui se construisent en faisant références à de nombreux films différents. Enfin, au risque d'abuser de cette citation, Sarah Koffman dans un commentaire de Freud résumait ses idées par cette phrase : « Le mot d'esprit<sup>156</sup>, par le simple jeu de l'activité psychique, épargne la dépense nécessitée par l'inhibition tandis que le comique épargne celle nécessitée par la représentation et l'humour celle nécessitée par le sentiment. »<sup>157</sup> Ainsi le *Witz* en tant que manifestation de l'inconscient permet d'ouvrir les portes du « non-dicible ». Nous avons déjà explicitées ces idées à propos du personnage d'Harpo Marx, à la différence près qu'ici ce n'est pas un personnage qui est pulsionnel mais bien le film lui-même. On pourrait dire que le film se déroule comme si Harpo était aux commandes, en témoigne les nombreuses bifurcations d'une gratuité singulière qu'elles soient sexuelles (l'hôtesse de l'air de *Airplane!* qui doit regonfler le pilote automatique–pneumatique par un tuyau placé au niveau de son sexe) ou agressives (la passagère qui se fait ruer de coups par tout l'équipage). On peut faire l'hypothèse que ce dernier gag vient d'une pulsion de spectateur irrité par le personnage plaintif récurrent du film catastrophe.

Le non-souci du bon goût et de la légitimité est un nouveau point commun entre les films ZAZ et les films burlesques des premiers temps : l'important est de faire rire, peu importe si c'est grossier. Pourtant, malgré cette grossièreté, (et parfois même par cette grossièreté) les films développent une poésie singulière dans leurs images<sup>158</sup>. Le comique visuel du trio ZAZ, en jouant avec des trompe l'oeil et en « bouleversant la pensée immédiate », n'aurait probablement pas non plus laissé les surréalistes indifférents. Un gag dans *Top Secret!* notamment relève très fortement du style de Magritte. La caméra filme la fenêtre d'un train où le paysage défile mais curieusement un arbre défile dans le mauvais sens. Arrive alors dans ce paysage un homme en costume et en chapeau qui court et rattrape l'arbre comme s'il s'agissait d'un train. Dans la même idée, dans une autre scène du film on voit dans un arrière plan des humains volants se poser sur une statue de pigeon. Ne

---

156 *Witz* est souvent traduit par « mot d'esprit » mais son sens ne se limite pas au champ du langage.

157 KOFMAN, Sarah *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, Paris, éd. Galilée 1986, p. 15

158 Dans *Hot shots!* le personnage féminin est tellement « hot » que l'on peut faire cuire des œufs sur son ventre.

trouvez-vous pas un lien de parenté entre un tableau de De Chirico et la composition : personnages hollywoodiens, chapeau rose et fer à repasser dans le pictogramme inséré plus haut ?

Dans ce monde de rêve, plus que jamais, le comique s'ignore. Les personnages sont toujours imperméables aux événements absurdes. Rien ne les étonne, ils conservent un regard évasif et l'absurde glisse sur eux sans jamais les réveiller. La strate narrative du film est un ersatz de réalité, une coquille vide où les personnages sont fantomatiques et où rien ne fait sens. Le film est à la fois constitué de son discours comique et présente en parallèle le film d'aventures ou de suspense qu'il n'est pas. Les personnages sont « prisonniers » dans leur statut de personnages hollywoodiens, inconscients du discours comique. Le point d'exergue est dans *Top Secret!* où les amoureux se disent : « I know, it all sounds like a bad movie »<sup>159</sup> puis jettent un regard énigmatique à la caméra.

Finalement, on pourrait définir la mythologie des films simplement par la formule : quoiqu'il arrive, l'histoire sera toujours présentée de manière comique. Ainsi, si le rire est incompatible avec l'émotion, comme le disait Bergson, les films ZAZ comme les cartoons règlent la question de l'opposition narration/gags en « sacrifiant » tout le potentiel émotif de leur narration. Le discours comique ne rentre pas en contradiction avec la narration, soit parce que celle-ci est réduite à son minimum possible (*Bip-Bip et Coyote*) ou amputée de son sens (ZAZ). Une telle mise à mal de l'histoire que l'on raconte nécessite un discours comique omniprésent : puisque l'histoire n'a pas d'intérêt en elle-même, il faut que le film soit toujours drôle. Dans les films ZAZ, il ne s'écoule jamais plus de vingt secondes de répit. En témoigne assez emblématiquement le plan extérieur de l'avion qui vole dans *Airplane!*, qui est la seule solution possible pour les cinéastes de faire une pause, bien que très courte, dans l'enchaînement des gags, puisqu'à partir du moment où une chose est filmée, il se font pour code d'honneur de la détourner du sens qu'elle pourrait avoir pour servir la narration.<sup>160</sup>

---

159 « Je sais, on se croirait dans un mauvais film. »

160 Le plan est en fait lui-même un gag puisqu'un son d'avion à hélices est superposé à l'image d'un avion à réaction, mais le « truc » est instauré dès le début, la récurrence du plan n'est pas spécialement comique.

## Chapitre 3.

### Réappropriation d'un humour burlesque : le cas particulier des films de Bruno Romy, Dominique Abel et Fiona Gordon

Nous avons choisi d'étudier maintenant des films qui eux aussi reposent sur un humour absurde et sur un comique visuel, mais qui s'opposent sur bien des points aux films des ZAZ et aux cartoons : à la fois dans leur rapport au corps, que dans leur rythme et surtout dans leur narration. Ces films sont ceux du trio Bruno Romy, Dominique Abel et Fiona Gordon. Ils ont réalisé trois longs métrages burlesques ces dix dernières années : *L'iceberg*, *Rumba* et *La fée*.

#### *Un monde en suspension*

En deuxième partie, nous avons repris de Fabrice Revault d'Allones le terme de *cosmos*<sup>161</sup>, qui désigne la logique du « monde » représenté par le film, c'est à dire tout ce qui existe, gravite autour de la figure centrale du personnage principal : aussi bien la logique des personnages secondaires que, *a fortiori* la forme du film. Car nous l'avions vu, dans le burlesque, l'architecture du monde se construit en fonction de la logique du personnage. Le propre du monde burlesque muet, en particulier dans les productions de Sennett, était d'être très animé, souvent grotesque. Chaque personnage secondaire pouvait réagir de manière épidermique, en étant pris de pulsions agressives, et pouvait potentiellement se mettre à la poursuite du héros à la moindre atteinte sur sa propre personne. De son côté, Keaton se retrouvait souvent face à un monde extrêmement hostile : machines géantes, horde de policiers, horde d'indiens...etc. Cette agitation se retrouve dans les films de Tati mais de manière inoffensive, presque douce même (même la débauche de *Playtime* est présentée de façon très tendre). A quelques très rares exceptions près, les figurants sont toujours en mouvement, toujours dans une fête permanente. On ne sait pas toujours ce qu'ils disent ni pourquoi ils s'agitent mais ils sont toujours en train de s'agiter.<sup>162</sup> Ainsi à l'extrême opposé de ces agitations, dans *L'iceberg*, *Rumba* et *La Fée*, le cosmos, bien que centré autour des protagonistes, semble être

---

161 Qu'il définit dans l'article « Pré-modernité du cinéma burlesque » dans *Le comique à l'écran* op cit. p. 76

162 Cela se ressent d'autant plus dans *Mon Oncle* par exemple où à la vie du village est opposée au silence et à l'immobilité de la maison bourgeoise. On retrouve la même opposition dans *Playtime* cette fois-ci entre la folie de scène du restaurant et le silence clinique de certains espaces impersonnels comme l'aéroport ou la pharmacie.



un état de stase généralisé. Ainsi les plans sont fixes, larges, assez longs et les actions sont des événements ponctuels au milieu du silence et de l'immobilité. Les corps sont là, rigides, *presque* sans vie, d'autant plus qu'ils montrent rarement leurs émotions, et pire, quand ils les laissent surgir, c'est souvent de manière très mécanique, comme dans la scène de *L'iceberg* où on demande à Fiona et René de sourire pour une photo. René est incapable de sourire franchement, il affiche alors un sourire forcé de photomaton qui s'efface aussi rapidement qu'il est venu. Cette inexpressivité rappelle celle du visage de Keaton, mais cette fois-ci elle n'est pas limitée au protagoniste, tout le monde semble être dans un état anesthésique ou de semi-sommeil. Quand ils ne sont pas simplement immobiles, ce qui est très fréquent, les personnages secondaires ont des déplacements extrêmement mécaniques.<sup>163</sup>

### *Un espace-temps scénique pour un point de vue distancié*



ABEL, Dominique, GORDON, Fiona et ROMY, Bruno *L'iceberg*, Belgique 2005

Ce minimalisme dans le jeu des acteurs se retrouve aussi d'un point de vue formel. En effet, les films répondent constamment à une extrême rigueur formelle, qui semble directement issue de la forme burlesque à son état canonique. Le découpage, en dehors des fréquents plans-séquences, accentue la frontalité des plans fixes avec des raccords à 90° ou à 180°. A la géométrie « keatonienne » des cadres s'ajoute un choix toujours très franc dans les couleurs, souvent par des

---

<sup>163</sup> A cette remarque, John Lvoff me disait que les protagonistes n'étaient alors plus des personnages marginaux. A vrai dire, ils restent tout de même marginaux même parmi un monde qui est déjà marginal

jeux de complémentarité. On ressent toujours un point de vue très affirmé, le discours se montre. On sent toujours que l'image a été construite pour le cadre : aussi bien dans la décoration avec des éléments qui sont « trop » bien placés, que dans la lumière, souvent à effet, qui vient décorer les murs de tâches ponctuelles. Le studio se ressent très fortement, l'espace donne l'impression d'une scène de théâtre. Aussi paradoxal que l'idée puisse paraître, l'impression de studio persiste même dans les scènes en extérieur. En éclairant d'avantage les comédiens au premier plan, en laissant les fonds flous, et en jouant avec de très forts contre-jours, les personnages semblent toujours être dissociés de leur environnement. La chef opératrice utilise aussi beaucoup de filtres en extérieur, que ce soit pour des nuits américaines oniriques ou simplement des filtres dégradés pour donner du relief à l'image en général, quitte à ce que ceux-ci soient très visibles. Les images sont donc systématiquement montrées en tant qu'images. Les sons suivent cette même logique ; en témoigne par exemple le tic-tac « trop » audible des réveils dans *Rumba*.

Rappelons-nous de ce que disait Bergson : pour qu'une personne nous fasse rire, il ne faut pas qu'elle nous émeuve. C'était la condition absolument nécessaire, quoique non suffisante. Ainsi l'artiste comique doit, selon Bergson, mettre à disposition son spectateur pour qu'il ne s'identifie pas trop aux personnages, pour qu'il ne prenne pas les choses trop au sérieux. En effet, le point de vue des films du trio, est *a priori* très distancié. Le spectateur a l'impression d'être toujours face à une petite scène de théâtre. Comme nous le disions de la forme burlesque, les films ne prennent pas de parti émotionnel. La caméra reste loin et le silence reste pesant quoiqu'il se passe ; jamais une musique extra-diégétique ne viendra nous aider à ressentir les émotions d'un personnage.

### *Narration et gags*

Ainsi, c'est peut-être ce point de vue distancié qui nous permet de rire de situations parfois graves que présentent les histoires. Dans *Rumba*, un personnage tente de se suicider, un autre est amnésique, et un troisième perd la motricité de son corps. Cette idée de Bergson de ne pas être ému pour rire nous était déjà apparue comme problématique en évoquant les longs métrages de Chaplin. Nous étions arrivés à l'hypothèse que Charlot pouvait peut-être faire rire et émouvoir mais jamais vraiment au même moment. Permettons-nous cependant une critique vis-à-vis de l'idée de Bergson que le rire viendrait toujours chez quelqu'un qui présente « surface d'âme bien lisse ». Keaton ne nous faisait-il pas rire par soulagement, après nous avoir crispés de peur ou de stupéfaction à la vue

de ses cascades ?

La narration des films du trio se combine avec la forme burlesque. Chacun des trois films présentent une narration avec un fil directeur, pourtant jamais celle-ci ne semble en contradiction avec le *hic et nunc* nécessaire au gag. Les actions parlent d'elles-mêmes et ont très rarement besoin de dialogues ; mais surtout, les événements narratifs même s'ils ne sont pas forcément comiques, sont toujours traités comme des gags. Dans *Rumba*, on comprend que Dom est amnésique parce qu'il demande trois fois successivement s'il doit faire du café, comme pour un gag qui jouerait sur un comique de répétitions. Le minimalisme dans le jeu des acteurs permet aussi de basculer d'un registre comique à quelque chose de plus dramatique de manière imperceptible. Le stoïcisme des personnages, qui est un élément comique en soit, s'offre à de multiples interprétations quant aux états intérieurs des personnages : lassitude du quotidien, indifférence, ou trouble profond. On ne sait plus bien si la nature des personnages est d'être stoïques, puisqu'ils sont des personnages comiques ou si leur comportement s'explique par une réaction post-traumatique.

L'absurde est omniprésent dans les trois films mais n'est jamais transgressif par rapport à la narration. Si des situations sont proprement invraisemblables, comme la chute de plusieurs minutes dans *La Fée* ou la course poursuite où tout le monde marche au lieu de courir, jamais l'absurde n'est ouvertement réflexif. Jamais les personnages n'auront conscience de l'absurdité du monde : leur réel à eux est ce monde absurde.

On le disait, les événements narratifs sont traités comme des gags, parfois même des gags purement absurdes. Bergson disait que le comique s'adressait à l'intelligence pure. François Mars tend à s'opposer à cette idée pour certains types de gags (qu'il appelle « gags d'assimilation »). Il écrit : « [ces] gags vont s'appliquer à établir une connivence, non seulement plausible, mais étroite (...) entre une réalité cinématographique et la projection rêvée ou idéalisée de cette réalité. C'est en cela que le gag d'assimilation touche d'avantage la sensibilité du spectateur que son intelligence. »<sup>164</sup> C'est ce qu'on pourrait dire par exemple de la séparation des amoureux dans *Rumba*, l'événement en lui-même est tragique dans la narration, mais présenté de façon à la fois poétique ou grotesque selon la façon dont on le perçoit, en nous montrant le couple qui reste scotché par un baiser malgré les efforts des policiers qui les tirent par les pieds pour les séparer.

---

164 MARS, François *Le gag* op cit. p112

## *Un humour au présent*



ABEL, Dominique, GORDON, Fiona et ROMY, Bruno *La fée*, Belgique, 2010

L'humour des films d'Abel, Gordon et Romy semble, sur plusieurs aspects, être un humour au présent. Le style « scénique » n'y est pas étranger : en proposant des unités spatio-temporelles, avec beaucoup de longs plans fixes, l'accent est mis sur la performance ; ce qui impose par ailleurs aux cinéastes de trouver le rythme juste des plans dès la prise de vue. S'il y a des scènes de danse dans chaque film, les performances se retrouvent aussi dans des scènes aux architectures complexes et bricolées artisanalement, avec une scénographie sophistiquée. Par exemple, dans la scène de chute de *La Fée*, les comédiens sont suspendus par des câbles, manifestement au dessus de grands ventilateurs. Les acteurs font semblants de tomber au ralenti alors qu'un membre de l'équipe, du haut d'une passerelle, leur fait glisser un bébé, lui aussi suspendu par un câble.

Le rythme particulier des films est également une composante d'un humour dans le temps présent. Les scènes prennent le temps de se construire. Il arrive parfois qu'il s'écoule plusieurs dizaines de secondes sans que rien ne se passe.<sup>165</sup> On pourra voir par exemple un personnage aller d'un point A à un point B sans qu'aucun raccord ne raccourcisse la durée de son trajet. Plongé dans

---

<sup>165</sup> C'est du moins l'impression que l'on ressent au premier visionnage. La perception de la durée est quelque chose d'assez fluctuant, personnellement, plus je revois les films, plus ils me paraissent rapides, peut-être parce que j'y saisi de mieux en mieux la nécessité en sachant ce qui va suivre ?

le silence et face à un réel frontal, souvent prosaïque, le spectateur sent bien que « quelque chose va se passer ». Si le comique naît d'un décalage, plutôt que de tirer sur le point haut de l'écart, et augmenter l'absurdité d'un événement, on peut aussi, c'est l'option du trio belge, diminuer le point bas et faire de la situation normative (pré-gag) une présentation objective d'un réel plat et prosaïque. Voir un de ces films en salle, c'est faire l'expérience de tout un public qui attend que quelque chose se passe, qui cherche à savoir où les séquences veulent en venir. Contrairement à un film qui cherche l'absorption de son spectateur, on est ici davantage dans la contemplation. Les films appellent à être sondés : « Quels sont les objets dans le cadre ou dans la bande sonore qui peuvent mener à un gag ? », « Pourquoi on me montre ça ? ». Certains spectateurs rient d'anticipation ou nerveusement.

Quand le gag se produit, l'état d'incertitude est levé. On identifie la nécessité de ce que l'on a vu auparavant. Peut-être plus que d'un contraste ou d'une dégradation, le rire produit vient peut-être simplement de la fin de l'attente, du plaisir de se débarrasser de l'incertitude, de comprendre soudain la raison d'être des choses. Si on en croit Philippe Garnier, cette idée est celle défendue par Spinoza :

« Le rire est *pharmakon*, à la fois poison et remède. Se domestiquant lui-même, il signale le trouble et l'apaise simultanément. Il est à la fois le gardien du seuil et le symptôme de son franchissement. Mais sur quoi donne ce seuil ? Sur l'attente d'un imminent chaos ou sur la perception sereine du monde, enfin vu tel qu'il est ? Cette pensée positive est celle de Spinoza : « *Le rire, tout comme la plaisanterie, est une pure joie. [...] Plus nous sommes affectés d'une plus grande joie, plus nous passons à une perfection plus grande.* »<sup>166</sup> Car Spinoza ne pense pas le rire à partir d'un hiatus, d'une inadéquation à combler. Pour lui, au contraire, c'est l'expression radieuse, jouissive de la pensée adéquate, on rit joyeusement lorsqu'un être rejoint sa perfection. On ne rit pas quand ça ne marche pas, mais, au contraire, *quand ça marche bien...* »<sup>167</sup>

---

166 SPINOZA, Baruch *Ethique (IV)*, trad. Robert Mishari, Paris, éditions de l'éclat, 1675 réé. 2005, p. 45

167 GARNIER Philippe « Et vous trouvez ça drôle ? », *Philosophies*, n° 69, Paris, mai 2013, p. 29

## *Le corps*



ABEL, Dominique, GORDON, Fiona et ROMY, Bruno *Rumba*, Belgique, 2008

Faire des plans longs, larges, avec un montage qui ne se fait pas en fonction du rythme des dialogues d'une séquence, c'est inévitablement interroger l'interaction entre un corps et l'environnement. Les corps filmés ne font pas de prodiges comme les grands comiques de l'âge d'or, mais ils sont néanmoins célébrés comme tels. Ainsi les numéros de danse vont de la souple rumba des protagonistes dans un gymnase jusqu'à la danse rigide des personnes âgées lors d'une guinguette portuaire. Dans ces numéros, il n'est pas question de prouesses impressionnantes, mais il n'est pas question non plus de tourner les corps en dérision. Les corps sont filmés simplement pour ce qu'ils sont. La nudité n'est ni taboue ni érotisée. En tant que personnages burlesques, les personnages de Dominique Abel et de Fiona Gordon (qui sont en couple dans les trois films) se définissent principalement par leurs gestuelles. Le rapport à leur corps est le sujet central de *Rumba* : suite à un accident, le couple ne peut plus danser. Fiona est paralysée tandis que Dom perd la raison. L'un est corps sans esprit, l'autre esprit sans corps. Si de nombreux gags jouent sur ce que Bergson appelle « le corps qui prend le pas sur l'âme », il y a une très belle scène où les comédiens restent figés sur place tandis que leurs ombres se détachent de leur corps et se mettent à danser.

## *La parole*

Les dialogues sont tellement rares que le moindre mot est déjà incongru. Ici, aussi le comique ne vient pas du sens de ce qui est dit, mais bien de la parole elle-même. Quand des phrases sont prononcées, elles tombent souvent à plat. Elles ne trouvent pas de réponse directe si bien que les mots restent en suspens. L'intonation des acteurs est souvent neutre et articulée au point que chaque mot se détache : les phrases « se donnent à entendre ». *L'Iceberg* en particulier traite de l'incommunicabilité du couple : Fiona quitte Dom et part en quête du grand froid avec un marin muet<sup>168</sup>. Au début du film, Dom essaie de parler à Fiona mais elle ne répond que par des sanglots à travers son oreiller. Ses mots sont inaudibles et ceux de Dom se perdent dans le silence. Plus tard, Dom au téléphone répète encore et encore la même question « T'es où ? » si bien que les mots ne deviennent plus que des sons privés de leurs sens. Il y a une répétition similaire dans une scène de téléphone arabe où les habitants d'un petit village se renvoient tour à tour la même phrase : « Elle ne veut pas lui parler. ». La concentration se focalise d'autant plus sur les mots, et cela va nous servir de transition, qu'ils sont prononcés par des amateurs, qu'ils « sonnent faux ».

### *Chasser le naturel pour l'accueillir au galop*

Tout au long de l'étude, nous avons plusieurs fois eu l'occasion de revenir sur le rapport particulier de la forme burlesque avec la réalité : le réel a tendance à s'échapper par tous les pores d'un parti pris formel appuyé dans son objectivité. Petr Král disait :

« Si toute œuvre d'art déborde les intentions de son auteur, cette « trahison » est au cinéma d'autant plus fatale – et exemplaire – que celui-ci a pour vocabulaire le concret même du monde. Les êtres, les objets, les décors réels, qui lui servent de supports sont toujours plus riches que le discours auquel le cinéaste cherche à les intégrer. »<sup>169</sup>

Concentrons-nous sur la façon dont le trio fait jouer des amateurs. La direction des personnages secondaires nous semble très proche d'une démarche « bressonienne ». Les amateurs

---

168 Le film commence aussi sur un plan non sous-titré où une femme parle un dialecte inuit pendant une bonne minute.

169 KRÁL Petr, *Le burlesque, ou la morale de la tarte à la crème*, Stock Cinéma, 1984, rééd Ramsay Poche Cinéma, 2006, p. 15

sont utilisés en tant que modèles (pour reprendre le terme de Bresson) et non en tant qu'acteurs. Bresson écrivait : « Modèles. Leur façon d'être les personnes de ton film, c'est d'être eux-mêmes, de rester ce qu'ils sont. »<sup>170</sup> En effet, on sent que les amateurs disent et font ce qu'on leur a demandé. Les plans séquences n'épargnent rien de tous leurs gestes maladroits, et la rareté des dialogues met d'autant plus en avant la trivialité de leur diction. Leurs intonations et leurs gestes ne « font pas naturels » précisément parce qu'ils sont naturels pour des gens qui se savent filmer. On est très proche de la notion de réalisme poétique de Petr Král où on voit la chose comique et la réalité qui ne s'y plie pas tout à fait. Pour rappel, il disait précisément que l'on « attend du gag qu'il mette en même temps en lumière le désir et les limites que la réalité assigne à son assouvissement »<sup>171</sup>. Il est par exemple fréquent dans leurs films qu'un enfant censé rester impassible, laisse échapper un sourire malgré lui, mais que le plan soit conservé au montage. Dans *l'Iceberg*, Fiona atterrie dans un bus de personnes âgées. Le film montre alors des portraits successifs des passagers intrigués par la présence de cette femme. Les visages des figurants, face à une caméra qui les braque, racontent à eux seuls énormément de choses. Leur puissance dépasse complètement le sens que voudraient leur faire dire l'histoire. Par ces portraits, le film se confronte vraiment à la *présence* de ces personnes âgées, il accepte que le réel ne soit pas entièrement assouvi à la narration. Dans les champs/contre-champs, la surprise est double : leurs personnages sont surpris de voir une étrangère devant eux, mais nous sommes d'autant plus surpris de voir ses visages nous faire face.

Par l'imprévisibilité de leur jeu, les amateurs amènent avec eux un nouvel aspect de performance. Leur jeu est instable si bien qu'en tant que spectateur, on est amené à repenser au moment de la prise de vue. On voit les gens qui ont accepté de se prêter au jeu. Leur présence dans le film a quelque chose d'absurde (n'y voyons bien sûr rien de péjoratif, au contraire), parce qu'elle juxtapose à la narration, des éléments qui lui sont externes. Absurde surtout parce qu'elle revient à l'état brut du réel, en mêlant le vraisemblable de la nature des gens au vraisemblable de la fiction.

---

170 BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe* op cit. p. 86

171 KRÁL, Petr, *Le burlesque, ou la morale de la tarte à la crème* op cit. p. 148





ABEL, Dominique, GORDON, Fiona et ROMY, Bruno *L'iceberg*, Belgique 2005

C'est en créant du faux qu'on obtient du vrai, la dialectique bressonienne est maintenant bien connue. Plus la mise en scène tente de plier la réalité dans un sens unique et rigoureux, plus celle-ci va déborder de ce cadre. En faisant jouer des amateurs et en jouant avec un aspect carton-pâte qui montre, par exemple, que les incrustations vidéos sont des effets, le film témoigne de ce qui échappe à la suggestion absurde. Comme nous le disions en première partie, et c'est par là que nous allons conclure : le propre de l'absurde est justement d'être présent bien que la réalité est là pour le contredire. En laissant apparents ces ersatz de réalité, les films témoignent du temps présent où la caméra a capté du « réel », peut-être qu'il y a là un humour purement cinématographique : le comique réside dans la restitution d'un instant unique de réalité, qui peut échapper à la volonté du cinéaste.

## Conclusion

Faire du comique avec une histoire que l'on veut vraisemblable, c'est devoir trouver des raideurs de caractères chez des personnages crédibles. C'est ce conflit qui amène les comédies à devoir se confronter aux stéréotypes et à faire de leurs personnages des archétypes. La personnalité des personnages se définit par ce qui en eux entre en conflit avec tous les autres traits de caractère qu'ils ont hérité de la catégorie qu'ils représentent (les campeurs, les profs, les quarantenaires, les jeunes de banlieue, les ch'tis...etc.) si bien que le rire se pose à la fois sur ce qui se passe dans le film que dans la réalité ; on rit quand le comique nous semble pertinent, lorsqu'il reflète quelque chose qui se vérifie dans la réalité.

En s'affranchissant de la vraisemblance, l'absurde n'a plus à traiter de stéréotypes ou de sujets généraux. Le film absurde peut faire rire simplement pour ce qu'il est, d'un rire esthétique. L'humour n'y est pas significatif, l'artiste n'est pas notre éclaircur sur le monde et sur les rouages de la société mais, au contraire il célèbre la polyvalence des choses, des images et des sons. Alors évidemment, il n'existe pas *un* rire de cinéma, mais il nous a semblé pertinent d'aller le chercher dans l'absurde parce que faire de l'humour au cinéma, c'est trouver une alchimie entre un discours comique et la réalité. C'est déterminer à quel point l'on veut que l'un soit soumis à l'autre, que l'un s'exprime à travers l'autre. L'absurde y propose une belle dialectique en nous rappelant que la notion de vraisemblance au cinéma est relative puisque précisément la réalité est la matière première du cinéma. Aussi invraisemblable que soient les choses, il y a un moment où elles ont pris cette forme puisque la caméra l'a capté.

L'absurde a quelque chose de franc, de direct, là où la vraisemblance au cinéma est souvent quelque chose de construit. Ce n'est pas tant la réalité que l'absurde met en défaut, mais plutôt cette construction. Puisqu'il remet son propre discours en question, l'artiste s'expose nécessairement. La démarche absurde est explicite, ludique, au point que les gags assument volontiers la transparence de leurs artifices. Le film est conscient d'être un film autant que le spectateur qui entend une salle rire est conscient d'être un spectateur. Puisqu'il entre en conflit avec la logique du monde représenté, on comprend que l'absurde peut amuser autant qu'il peut agacer, mais quand il fait mouche, c'est une véritable complicité qui se fait entre nous et le cinéaste. Loin d'un rire correctif, comme le voudrait

Bergson<sup>172</sup>, le rire se mêle avec le vertige de la brusque découverte d'une idée ou d'une performance. On est soudain saisi par le génie d'une idée, et le plaisir de cette stupéfaction s'exprime par le rire. Ce rire, j'en ai moi même beaucoup fait l'expérience au fil de mes recherches dans le burlesque. Le cinéma burlesque a une puissance poétique que je ne soupçonnais pas il y a encore quelque mois, et j'espère que la lecture de ce mémoire vous a donné envie de voir ou revoir certains films qui à mon sens n'ont pas « vieillis », parce quelque part, refuser la vraisemblance c'est accéder à une certaine intemporalité.

Cette poésie burlesque vient d'une confrontation frontale du discours comique à la réalité, particulièrement dans les gags absurdes. Si la neutralité de la forme burlesque s'est imposée très naturellement, par le souci de filmer clairement quelque chose de comique, elle nous semble aujourd'hui incarner un parti pris : celui de faire l'expérience d'un comique au temps présent. Beaucoup de formes comiques proposent de créer le discours comique hors du temps de la prise de vue, que ce soit en amont - au scénario, avec l'écriture d'une histoire et des dialogues comiques - ou en aval, par le détournement des images. Le discours comique se fait alors de manière beaucoup moins dépendante de la réalité. Le burlesque fait rire par les éléments à l'intérieur de son cadre. D'autant plus à l'intérieur du cadre qu'ils ne font pas rire de l'analogie avec des choses ou des éléments qui se vérifient dans la vie réelle (contrairement à une comédie qui nous fera rire de stéréotypes).

Ainsi l'« humour burlesque » s'il en est un, est celui qui nous place dans une position distante pour faire l'observation faussement objective d'un monde dont on sait qu'il a été créé pour nous. Avec le cinéma sonore, le silence s'est ajouté à la froideur du ton, en ayant tendance à faire tendre la surenchère grotesque du côté du minimalisme. Mais bien évidemment, la froideur, la sobriété, et l'indifférence presque cruelle du constat que fait le film sont constamment en appel d'être contredits par l'animation et le bruit d'une salle qui rit.

---

172

Pour rappel, Bergson identifie le rire par l'absurde comme la correction que l'on aurait face à l'erreur de raisonnement de celui qui produit l'idée absurde. Si juste que puisse être cette théorie, nous y accordons une réserve, parce qu'elle ne traduit pas l'état émotif dans lequel nous nous trouvons en riant. Peut-être sommes-nous des correcteurs qui s'ignorent, mais nous sommes avant tout surpris et heureux de rire. C'était cependant un plaisir de se confronter véritablement au texte de Bergson, qui est parfois sous-estimé, même par les pro-bergsoniens qui lui reprochent son aspect « grand public », trop accessible et en marge du reste de l'oeuvre de Bergson. C'est aussi un texte qui est reconsidéré en fonction des études qui lui ont succédé, et qui souffre trop souvent d'une simplification de la formule « *du mécanique plaqué sur du vivant* » sans vraiment évaluer la portée de ce motif. Si nous avons sur certains points préférés d'autres théories à la sienne, et parfois émis quelques réserves à ses idées, la beauté et la richesse de l'étude de Bergson vient du fait qu'elle résiste à nos tentatives de vouloir la contredire.



## Epilogue

J'ai écrit ce mémoire parce que ses problématiques me touchent personnellement. Cette recherche clos mes cinq années d'études de cinéma pendant lesquelles, au fil de différents courts métrages, j'ai tenté de faire rire des salles avec un comique visuel et absurde et l'objectivité d'une forme burlesque. J'ai eu la chance de présenter mes films, que ce soit à l'école ou dans des festivals. Les salles riaient, plus ou moins, pas toujours au même moment. A la fin des projections, certaines personnes venaient me voir avec le sourire « C'est toi qui as fait le film ? » et me complimentaient. Au bout de quelques minutes, quasi-systématiquement, le discours changeait : « Ce petit truc là par contre, ça ne marche pas, celui là non plus ». Dans les discussions à plusieurs, à quelques rares exceptions près, les points de vue étaient toujours en contradiction : « A peu de choses près tu y étais, il aurait fallu faire ceci... », « - Ah, non je trouve pas, moi ça m'a fait rire. Mais peut-être que tu aurais dû aller plus loin », « - Non ça aurait tout cassé.. » Les gens essaient de m'aider, me demandent parfois s'il est possible de remonter telle ou telle séquence (rarement la même) pour retrouver un rythme plus juste. La réunion improvisée autour des petits fours prend des allures de brainstorming. J'apprécie que les gens cherchent à améliorer le film, je me pose beaucoup de questions. Le comique me paraît alors comme un travail d'orfèvre où il faudrait avoir une précision très fine, mais peut-être, comme le dit si justement Robert Benayoun que « cette précision, on ne l'obtiendra jamais tout à fait. »<sup>173</sup>

En effet, cette précision on ne l'obtiendra jamais, et encore moins pour tout le monde à la fois. Même les plus grands chefs d'oeuvre comique et les gags que l'on considère comme les plus drôles trouveront des détracteurs et des visages fermés. S'il y avait lieu de poursuivre cette étude, je pense qu'elle s'orienterait vers ces notions : « La gêne et l'ennui dans l'humour burlesque ». Cette idée me vient directement d'une présentation de *The Party* où Stéphane Goudet parlait de l'ennui dans le film, à la fois en tant que thème qu'en tant que recherche volontaire de la part de Blake Edwards de le faire ressentir à ses spectateurs. La réflexion autour de la gêne et de l'ennui serait bien le prolongement de la présente étude sur le rire, et non une étude à part, tant les phénomènes

---

173 BENAYOUN, Robert, *Les dingues du nonsense*, op cit. , p. 22

me semblent étroitement liés. S'ils sont souvent diamétralement opposables (et par conséquent qu'ils se définissent dialectiquement), ils peuvent aussi s'entremêler, se véhiculer.

Quand les gags mettent du temps à s'installer, quand on les anticipe, ou bien quand ils ne tombent pas précisément comme on le voudrait, on ressent déjà le début d'un ennui ou d'une gêne. Le sentiment est d'autant plus palpable quand le film nous a déjà fait rire et que l'on attend dans une autre séquence de rire à nouveau. Dans ces cas là, le rire est le relief positif des creux que sont l'ennui et la gêne, mais parfois certains gags, les *slowburn*<sup>174</sup> en particulier, viennent entremêler les sentiments. Stéphane Goudet prenait l'exemple du rouleau de papier toilette qui se déroule dans *The Party*. Quand le rouleau a passé un certain temps à se dérouler, on commence à s'interroger : « Ils ne vont quand même pas aller jusqu'au bout ». Le gag est anticipé, on rit par politesse, puis on rit nerveusement.

Comme le rire, l'ennui et la gêne précèdent le jugement et n'obéissent pas à une réception raisonnée ; comme le rire ils s'ancrent dans le présent d'une réception collective. Seulement, si le rire est un plaisir explicité à la société, gêne et ennui s'intériorisent au sein de tout un chacun. Il est assez remarquable qu'ils soient tabous pour des films qui nous ont plus. Si bien que leur étude interrogerait surtout notre tolérance aux temps morts (l'ennui n'est pas forcément désagréable) et la patience que nous accordons au film. La perte du temps présent que l'on a évoquée, n'est-elle pas aussi en grande partie explicable par la crainte de susciter l'ennui ?

---

174 Littéralement les gags à « combustion lente ». Le terme *slowburn* était déjà employé à l'époque du burlesque muet.

## Bibliographie

- ARISTOTE, *Les parties des Animaux*, Paris, Le livre de poche, rééd. 2011
- AROULT David et BONI Livio « Le dispositif-cinéma entre dérèglement burlesque et contre-courant avant-gardiste » in *Les dispositifs Cahier Lumière n°4*, Paris, ENSLL, 2007
- ARTAUD, Antonin, « Les frères Marx » (1932) in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964
- BAIN, Alexandre *Les émotions et la volonté*, traduit de l'anglais par P-L LE MONNIER, Paris, Félix Lacan, 1885
- BAUDELAIRE, Charles *L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, dans *Les humoristes 1830-1930* Préface de Jean-Pierre Dhainault, Paris, Les éditions de l'Amateur, 1999
- BENAYOUN, Robert, *Les dingues du nonsense*, Paris, Virgule, 1984
- BERGSON Henri, *Le rire : essai sur la signification comique*, édition critique dirigée par Frédéric Worms, volume édité par Guillaume Sibertin Blanc, Paris, Quadrige/Puf, 2012
- BEULE, Franck, *10 ans de Friends*, Paris, Société des écrivains, 2005
- BOILEAU, Nicolas, *L'art poétique*, Paris, Imprimerie Aug. Delain, 1815
- BORDE, Raymond, *Harold Lloyd*, Lyon, Premier Plan, 1968,
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975 rééd. 2007
- CANIVET Michel *Le bon sens et le rire dans Etude d'anthropologie philosophique vol.4* Paris, Vrin, 1991
- COURSODON, Jean-Pierre, *Keaton & Cie, les burlesques américains du « muet »*, coll. Cinéma d'aujourd'hui n°25, Paris, éd Seghers, 1964
- CRAFTON, Donald, « Pie and chase : Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy » in *Classical Hollywood Comedy*, Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins, ed. New York: Routledge, 1995,
- DREUX, Emmanuel, *Le cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*, Paris, l'Harmattan, 2008
- DU PASQUIER Sylvain. « Les gags de Buster Keaton », in: *Communications*, n°15, 1970,
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit, et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Paris, folio essais, 1940 rééd. 1992
- GARNIER Philippe « *Et vous trouvez ça drôle ?* », in *Philosophies* n° 69, Paris, mai 2013

- HUGO, Victor, *Les Misérables (T1)*, Paris, éd Emile Testard, 1890
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1790 rééd. 2000
- KEATON, Buster *Slapstick*, trad. Michel Lebrun, Paris, Virgule, 1984
- KOFMAN, Sarah, *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, Paris, éd. Galilée, 1986
- KRAL Petr, *Le burlesque, ou la morale de la tarte à la crème*, Stock Cinéma, 1984, rééd Ramsay Poche Cinéma, 2006
- LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, éditions PUF, 1926, Réédition 1985
- MARS, François *Le gag*, Paris, éditions du Cerf, Paris, 1964
- METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977
- MONGIN Olivier, « Quand le corps ne fait plus de prodiges » in *Le comique à l'écran*, sous la dir de PUAUX Françoise, Paris, CinémAction n°82, Corlet-Télérama, 1997
- PERCHERON Daniel, « Rire au cinéma », in *Communications*, n° 23, 1975
- PRUNER, Michel (sous la direction de Daniel Bergez), *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan Universités, 2003
- RABELAIS, François préface de *Gargantua* in *François Rabelais, Volume 2*, Castrovilli Giuseppe
- REVAULT D'ALLONNES, Fabrice « Pré-modernité du cinéma burlesque » in *Le comique à l'écran*, sous la dir de PUAUX Françoise, Paris, CinémAction n°82, Corlet-Télérama, 1997
- RIBOT, Théodule, *La psychologie des sentiments*, Paris, Félix Lacan, 1896
- SIMON Jean-Paul, « Transgression du genre et genre de la transgression » in *Le comique à l'écran*, sous la dir. de PUAUX Françoise, Paris, CinémAction n°82, Corlet-Télérama, 1997
- SPENCER, Herbert dans *Macmillan's magazine* de 1860
- SPENCER, *Phylosophie of laughter*
- SPINOZA, Baruch *Ethique (IV)*, trad. Robert Mishari, Paris, éditions de l'éclat, 1675 rééd. 2005
- SQUIER Emma Linday « Le triste labeur de faire rire » in *L'horreur comique : esthétique du slapstick*, sous la dir. de Philippe-Alain Michaud et Ribadeau Dumas, Paris, éd Centre Pompidou, 2004

## Filmographie

- ABEL, Dominique, GORDON, Fiona et ROMY, Bruno *L'iceberg*, Belgique 2005
- ABEL, Dominique, GORDON, Fiona et ROMY, Bruno *La fée*, Belgique, 2010
- ABEL, Dominique, GORDON, Fiona et ROMY, Bruno *Rumba*, Belgique, 2008
- ABRAHAM'S Jim, *Hot Shots!*, USA, 1991, 95min
- APPATOW Judd, *This is forty*, USA, 2012, 134min
- ARBUCKLE, Roscoe « Fatty », *The Butcher Boy*, USA, 1917, 30min, N&B
- BOON, Dany, *Bienvenue chez les Ch'tis*, France, 2008, 106min
- BONG, John-hoe, *The Host*, Corée du sud, 2006, 119min
- BROOKS, Mel *Dracula, dead and loving it*, USA, 1996, 88min
- BRUCKMAN, Clyde, *The Battle of the Century*, USA, 1927, 2bobines, N&B
- BUZZEL Edward, *Day at the Circus*, USA, 1939, 87min N&B
- CHAPLIN, Charles, *City Lights*, USA, 1931, 87min N&B
- CHAPLIN, Charles, *The Gold Rush*, USA, 1925, 82min
- CHAPLIN, Charles, *The Kid*, USA, 1921, 68min, N&B
- CHAPLIN, Charles, *Modern Times*, USA, 1936, 87min, N&B
- ETAIX, Pierre, *Tant qu'on aura la santé*, France, 1966, 77min, N&B
- FARRELLY, Peter et Bobby, *Hall Pass*, USA, 2011, 105min
- FRENCH, Lloyd, *Dirty Work*, USA, 1933, 20min, N&B
- GILLIAM, Terry et JONES, Terry *Monty Python and the Holy Grail*, Royaume-uni, 1975, 91min
- HORNE, James W, *Way ou West*, USA, 1937, 64min, N&B
- JONES, Chuck *Wile E. Coyote and The Road Runner* (cartoon), USA, 1949
- KAUFFMAN Marta, CRANE David *Friends* (série TV), USA, 1994-2004, ép.22min
- KEATON, Buster, *The Balloonatic*, USA, 1923, 2bobines, N&B



KEATON, Buster et SEDWICK, Edward, *The Cameraman*, USA, 1928, 8bobines, N&B

KEATON, Buster et CLINE, Edward, *Cops*, USA, 1922, 2bobines, N&B

KEATON, Buster et CLINE, Edward, *Daydreams*, USA, 1922, 2bobines, N&B

KEATON, Buster et BRUCKMAN, Clyde, *The General*, USA, 1926, 94min, N&B

KEATON, Buster et CLINE, Edward, *Hard Luck*, USA, 1921, 2bobines, N&B

KEATON, Buster et CLINE, Edward, *The High Sign*, USA, 1921, 2bobines, N&B

KEATON, Buster et CRISP *The Navigator*, USA, 1924, 6bobines, N&B

KEATON, Buster et CLINE, Edward, *Neighbors*, USA, 1920, 2bobines, N&B

KEATON, Buster et CLINE, Edward, *One Week*, USA, 1920, 2bobines, N&B

KEATON, Buster et CLINE, Edward, *The Playhouse*, USA, 1921, 2bobines, N&B

KEATON, Buster et REISNER, Charles, *Steamboat Bill Jr.*, USA 1928, 71min, N&B

KEATON, Buster, *Three Ages*, USA, 1923, 63min, N&B

KUROSAWA, Kiyoshi, *Doppelganger*, Japon, 2003, 107min

LEWIS, Jerry, *The Bellboy*, USA, 1960, 72min

LEWIS, Jerry *The Ladies Man*, USA, 1961, 95min

LEWIS, Jerry, *The Nutty Professor*, USA, 1963, 107min

McCAREY, Leo, *Duck Soup*, USA, 1933, 68min, N&B

NAKACHE, Olivier et TOLEDANO, Eric *Intouchables*, France, 2012, 113min

NEWMAYER, Fred C. et TAYLOR Sam, *Safety Last!*, USA, 1923, N&B

ONTENIENTE, Fabien *Camping*, France, 2006, 94min

PAROTT, James, *Music box*, USA, 1932, 29min, N&B

PARROT, James, *Perfect Day*, USA, 1937, 2bobines, N&B

PHILIBERT, Nicolas, *La maison de la radio*, France, 2013, 103min

RAIMI, Sam, *Spider-Man*, USA, 2002, 121min

TASHLIN, Frank *Cinderfella*, USA, 1960, 91min

TATI, Jacques, *Jour de fête*, France, 1949, 70min

TATI, Jacques, *Mon Oncle*, France, 1988, 120min

TATI, Jacques, *Playtime*, France, 1967, 124min

TATI Jacques, *Les vacances de M.Hulot* France, 1953, 96min, N&B

WOOD, Sam, *A Day at the Races*, USA, 1937, 109min, N&B

WOOD, Sam, *A Night at the Opera*, USA, 1935, 96min, N&B

ZUCKER, David et Jerry, et ABRAHAMS, Jim, *Top Secret*, USA, 87min

ZUCKER, David et Jerry, et ABRAHAMS, Jim, *Airplane!*, USA, 1980, 87min

# **ANNEXES**

## **Jean Renoir parle de son art**

Entretien avec Jacques Rivette, 1961

*Cet entretien ne parle pas plus d'absurdité comique que de burlesque, mais il nous a semblé intéressant vis à vis du gain de vraisemblance que le cinéma a acquis avec la couleur et le son auquel l'humour absurde des burlesques a du se confronter.*

### **Jacques Rivette :**

- Nous nous étions arrêtés sur cette idée que la parole est désormais pour le cinéma un fait acquis et irrévocable dont il faut prendre son parti et même prendre tous les partis possibles. D'ailleurs, on pourrait ajouter à ce fait du parlant, tous les « progrès », puisque c'est le mot convenu, que le cinéma a fait depuis pas mal d'années avec la couleur et l'écran large. Le progrès tant dans les moyens techniques de prises de vues que dans celui des méthodes de tournage. Est-ce que ces progrès ne sont pas tous en fin de compte sous le même signe, signe qui est en gros celui d'un réalisme de plus en plus poussé, tout au moins un réalisme des moyens ?

### **Jean Renoir :**

- Bien sûr, mais c'est l'histoire de tous les arts ; et nous savons que dans l'histoire de tous les arts, l'arrivée au réalisme absolu a coïncidé avec une parfaite décadence. Tout à l'heure j'ai cité l'exemple de l'art grec, on peut se trouver des quantités d'autres exemples. Il y en a un qui me vient à l'esprit, je l'ai d'ailleurs donné bien souvent, je m'excuse de me répéter peut-être. C'est l'exemple de l'art de la tapisserie. La première tapisserie que nous connaissions c'est la tapisserie de la reine Mathilde [ndlr : la tapisserie de Bayeux] La bonne marraine Mathilde avec ses dames d'honneur, pour passer le temps, tissait une tapisserie pendant que son mari Guillaume conquérait l'Angleterre. Il est évident que les laines qu'elle employait étaient des laines très primitives, probablement assez mal dessuintées. Il est évident que les colorants qui coloraient ces laines étaient des colorants très primitifs, c'était probablement des colorants végétaux, peut-être quelques minéraux ; mais quand on regarde cette tapisserie, le nombre de couleurs employées est minime. C'est une palette extrêmement pauvre, et cette tapisserie est probablement une des plus belles tapisseries qui existe au monde. Nous sautons quelques siècles, et nous arrivons à des tapisseries encore très primitives, ce sont des tapisseries qui sont exposées à Angers.

**Jacques Rivette :**

- L'Apocalypse ?

**Jean Renoir :**

- L'Apocalypse ! Nous avons encore devant nous un monde merveilleux, non seulement dans le sens du rêve, mais dans le sens de la réalité. Les personnages qui nous sont exposés, sont des personnages modernes. Nous les connaissons, nous les rencontrons dans la rue tous les jours : des gens qui ressemblent à ces saints, à ces rois à ces reines, à tous ces gens, à ces damnés à ces anges, et Dieu sait si les moyens sont primitifs !



Puis un beau jour, le bon roi Henry IV, commet une boulette insensée et tue l'art de la tapisserie, comme ça, pan ! d'un grand coup de pied sur le crâne, avec Sully. Ce qui me fait d'ailleurs douter... Je me demande si les légendes ne sont pas souvent absolument fabriquées. Cette histoire de la bêtise d'Henry IV faite par rapport à la tapisserie, me fait douter des légendes qui vantent tellement ce

bon roi. Voilà ce qu'il a fait. On venait d'inventer la tapisserie de haute-lisse remplaçant la tapisserie de basse-lisse ; c'est à dire un moyen d'inter-croiser les fils de façon plus fine. Et en même temps, l'art de la teinture avait fait des progrès énormes. Alors le roi a aidé à financer, a anobli les gens qui voulaient bien faire de la tapisserie de haute-lisse, remplaçant la tapisserie de basse lisse. Et la tapisserie s'est perfectionnée, est arrivée à imiter de plus en plus la nature. Bientôt au lieu de concevoir des motifs pour la tapisserie, des motifs simplifiés, on a copié des tableaux. On copiaient des Boucher, des Watteau, et ça ressemblait presque aux Boucher et aux Watteau. Aujourd'hui on peut copier la Nature avec des tapisseries. On arrive à rendre toutes les nuances. On a dix sortes de verts. Les bleus du ciel passent de la pâleur d'un nuage au bleu foncé du beau temps, avec toutes les nuances. Résultat : la tapisserie est finie. (...) Puisque nous parlons de l'art du spectacle, je me demande si notre marche vers la technique n'est pas tout simplement l'annonceur de la décadence

complète. La perfection technique ne peut créer que l'ennui, puisqu'elle n'est que la reproduction de la Nature. Admettez que nous arrivions au cinéma à donner l'impression parfaite d'une forêt. Nous aurons des arbres, avec l'épaisseur de l'écorce, nous aurons des écrans encore plus grand, des écrans qui feront le tour du spectateur. Et nous serons vraiment au milieu de la forêt. Nous pourrions toucher les troncs d'arbres, nous respirerons l'odeur de la forêt. Il y aura des machines automatiques qui dispenseront des parfums imitant l'odeur de la mousse. Vous savez ce qu'il arrivera ? Il arrivera que l'on prendra une Vespa et qu'on ira dans une vraie forêt, qu'on n'ira plus au cinéma. Pourquoi foutre voulez-vous aller s'embêter dans une salle de spectacle quand on peut avoir le Vrai ? L'imitation de la Nature ne peut créer que la fin d'un art.

Propos recueillis à partir de :

**Jean Renoir parle de son art**

*Entretien avec Jacques Rivette 1961*

Production Pierre SCHAEFFER (service de la recherche de l'ORTF)

Productrice déléguée Janine-André BAZIN

Réalisation Jean-Marie COLDEFY

L'entretien est disponible librement sur internet : [www.derives.tv/Jean-Renoir-parle-de-son-art](http://www.derives.tv/Jean-Renoir-parle-de-son-art)

## ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma 20, rue Ampère - BP 12, 93 213 La Plaine Saint-Denis Cedex

Tel : + 33 (0) 1 84 67 00 01      www.ens-louis-lumiere.fr

## Partie Pratique de Mémoire de fin d'études

Section Cinéma, promotion 2010 / 2013

Date de soutenance comprise entre le lundi 17 et le vendredi 21 juin 2013

## Le Club du Rire

Cette partie pratique accompagne le mémoire intitulé : **Le rire par l'absurde au cinéma**

### Cyrille HUBERT

Etudiant porteur du projet

98 rue Ordener

75 018 Paris

Tel : + 33 (0) 6 70 00 34 64

Mail : [cyrillehub@gmail.com](mailto:cyrillehub@gmail.com)

### Giusy PISANO

John LVOFF

Directeurs du mémoire

La Cité du Cinéma

20 rue Ampère, BP 12

93213 La Plaine St Denis Cedex

Tél : +33 (0)1 84 67 00 26

Mail : [giusypisano@gmail.com](mailto:giusypisano@gmail.com)

## **Sommaire du dossier**

|  |          |
|--|----------|
| 1. CV – Cyrille Hubert                                       | page 137 |
| 2. Note d'intention de la PPM                                | page 138 |
| 3. Etude technique et économique                             | page 140 |
| 4. Liste des matériels employés                              | page 141 |
| 5. Plan de travail souhaité du tournage et de postproduction | page 142 |
| 6. Synthèse des résultats                                    | page 143 |



# Cyrille HUBERT

98 rue Ordener  
75018 Paris  
[cyrillehub@gmail.com](mailto:cyrillehub@gmail.com)  
06 70 00 34 64  
Permis B, véhiculé  
23 ans, célibataire



## Formation

2008 Bac S – Option Européenne mention TB  
2008 – 2010 Classe préparatoire – CinéSup Nantes  
2010 – 2013 ENS Louis Lumière – Cinéma

## Compétences

Bonne connaissance des caméras vidéo, film, D-cinéma (Alexa, RED, Phantom, Sony) et du matériel usuel de prises de vues.

Pratique des logiciels Avid, Final Cut, Premiere, Photoshop, After Effects, Matrix

Anglais courant, Habilitation électrique BR, Attestation de Formation aux Premiers Secours

## Expériences

2009 Stages chez les loueurs vidéo et lumière : Auvitec et RVZ - 5 semaines

2010 **Sur la route du Paradis** (U. Benyamina / prod. Easy Tiger) Stagiaire image  
*Nomination aux festival de Clermont Ferrand 2011 et Cinébanlieue*

2011 **Les Corps Patients** (J.Ricquebourg / 'Egg) Docu - HDV - 18' Image et Montage  
*Prix Sorbonne du meilleur documentaire étudiant 2012*

2011 **D'après une histoire fausse** S16mm - 4'30 Réalisation  
*Nomination aux festivals Sorbonne (Paris), VGIK (Moscou), FICMEC (Beirut), FIFE (Marrakech)*

2011 **Tout est dans le pouce** S16mm - 12'30 Réalisation

2012 **Le sourire du plombier** (G Chevalier) S16mm - 3' Chef opérateur  
*Nomination au festival du court métrage de Brest*

2012 **La Promise** (J.Soudet / ENSLL) Fiction - 35mm - 18' 1er Asst. réalisateur

2013 **Trois contes avec Borges** (M.Martinot / prod. Collectif COMET) Cadreur  
*55' - S16mm En cours de postproduction*

## Intérêts

Photographie, peinture, théâtre, festival de films (Nantes, La Rochelle, Berlin, Moscou...)

## **Note d'intention**

Le 18 février 2013

Une petite salle dans un complexe sportif. Une quinzaine de personnes en cercle, silencieuses, sont concentrées sur leur respiration. Il y a des hommes, des femmes, certains sont âgés, d'autres moins. La voix de l'animatrice demande doucement à l'assemblée de procéder au « Ah-Ah-Oh-Oh-Ah ». Alors le rituel commence, les silhouettes s'animent, déambulent dans l'espace et tapent dans leurs mains en scandant ces onomatopées. Puis, les exercices s'enchaînent, on doit se saluer en riant, s'insulter en yaourt, se frotter les uns contre les autres... A la fin de la séance on s'allonge sur le dos, tête contre tête et on laisse venir le rire. Certains hésitent, d'autres se forcent, les visages grimacent. Et parfois le rire éclate, se propage, et un fou rire collectif résonne dans la petite salle.

J'aimerais faire un documentaire sur ce club du rire. L'enjeu est de capter un rire sans humour, et d'étudier sa contagion au sein d'une salle de cinéma.

### Le bonheur par simulation

Un peu comme au cinéma, dans le club on passe par du faux, de la mise en scène, pour obtenir du vrai : un vrai rire, une vraie détente, une vraie harmonie collective. Bergson, pour le citer brièvement, remarque que le rire est bien souvent celui d'un groupe. Il note que le son provoqué par le rire résonne comme un écho qui attend d'être alimenté par celui des autres. Ayant moi-même participé à des clubs du rire, j'ai pu constater que l'essentiel réside dans le climat du groupe. Chaque participant est en permanence exposé au ridicule et il est difficile de ne pas être intimidé. Certains sont à l'aise dans leur corps, tandis que d'autres plus crispés donnent l'impression de venir au club parce qu'il n'ont pas l'occasion de rire dans leur vie quotidienne. Parfois la frontière est fine entre euphorie et tristesse latente. J'aimerais capter dans les visages, les moments de basculement et d'ambiguïté entre sincérité et artifice, les hésitations et les regards des personnes qui s'évaluent. A cette difficulté de se mettre à nu face aux autres va s'ajouter celle d'être face à la caméra.

### Esthétique et ambition du film

La forme du film sera très sobre, presque « bressonienne ». La grande majorité des plans seront fixes et ne comprendront aucune parole à l'exception peut-être de la voix de l'animatrice. L'idée est de confronter la vitalité des corps avec une mise en scène rigide, de présenter très sérieusement une situation absurde.

Le film ira crescendo. Dans un premier temps, au moment de l'exercice de relaxation, les plans seront plus longs et « rien ne se passera ». Face cette austérité, le spectateur s'interrogera sur la nature du film qu'il est en train de regarder et sur l'identité des gens. La froideur générale de ces plans fixes évitera un phénomène d'immersion au profit d'une *insensibilité* du spectateur, vecteur-clé du rire selon Bergson. Une fois les exercices commencés, le montage se voudra être le plus efficace possible dans les effets de boule de neige, de pause, ou de contre pied : parfois montrer un personnage qui ne rit pas pourra être plus efficace. Il en va de même sur le travail du son qui devra se concentrer sur la spatialisation de l'espace et sur l'émergence d'un rire en particulier plutôt qu'un autre..

Le documentaire insistera sur le rapport d'un individu avec le reste du groupe. Il s'efforcera d'isoler les participants pour révéler leur alchimie avec les autres. Des plans de « portraits » fixes et frontaux seront l'occasion de déceler dans les visages de nombreux changements d'états entre sérénité, embarras, gêne, simulation et lâché prise. Il est remarquable de voir à quel point les visages se transforment entre le début et la fin d'une même séance.

L'enjeu général est de faire que les spectateurs du documentaire soient eux-mêmes inclus dans ce club du rire, d'où notamment le titre « éponyme » du film. Autrement dit, l'ambition périlleuse, est de faire rire le plus possible une salle de cinéma. L'idée est que les rires des spectateurs se confondent avec ceux du club, pour que le phénomène de contagion se produise à la fois d'un personnage à un autre, d'un personnage à un spectateur, d'un spectateur à un autre...

## Etude technique et économique

Les séances du club du rire ont lieu à Vincennes (M°Bérault) le mardi de 19h et 20h, et exceptionnellement, certains dimanches, et week-ends. L'idée est de filmer ces séances d'une semaine à l'autre. J'ai un accord de principe de Martine, la dirigeante du club du rire. Il reste encore à voir avec elle les modalités du tournage et savoir qui dans le club souhaite ou non être filmé. Le matériel de prises de vue correspond à celui d'un tournage documentaire (Une valise de mandarines et deux Kino Flo). L'ensemble du matériel peut tenir dans une voiture au siège arrière pliés ou retirés.

Exemple d'un mardi de tournage :

- 17h** Retrait du matériel à l'ENSSL, chargement dans la voiture.
- 17h45** Arrivée à Vincennes, installation de la lumière
- 19h-20h** Tournage

Les rushes sont sauvegardés le soir même sur deux disques durs.

Le matériel « dort » chez un membre de l'équipe, et revient **le lendemain à 9h** à l'ENSSL.

## Liste des matériels employés

|  |   |
|--|---|
| <b>Caméra</b><br>1 Sony F3 – PL<br>1 Série Zeiss<br>1 Follow focus<br>1 Mattebox 4x4<br>2 Cartes SxS 16Go<br>1 Lecteur de cartes SxS | <b>Eclairage</b><br>1 Valise de mandarines :<br>3 Mandarines<br>3 Pieds 1000 légers<br>(ou 2 Blondes et 2 pieds 1000)<br><br>2 Kino Flo 120 4 tubes<br>5 Clamps<br>5 Cyclones<br>5 Rotules<br>5 Elingues<br>8 Prolongateurs 16A |
| <b>Machinerie</b><br>1 Pied Vidéo  |   |
| <b>Consommables</b><br>Tubes OSRAM Lumière du jour   |   |

Je pense vraiment qu'il est pertinent de tourner ce documentaire en Sony-F3. J'ai envie d'une image avec une bonne dynamique, qui puisse être projetée dans une salle de cinéma. La F3 avec son grand capteur et sa monture PL, donnera aussi une profondeur de champ intéressante pour séparer un visage parmi d'autres dans les exercices où les gens marchent dans l'espace. L'ergonomie de la F3 ne sera pas tant un problème puisque a priori aucun plan ne sera tourné à l'épaule et que nous aurons le temps en amont d'accessoiriser la caméra. L'ensemble du film se tournera au 50mm, 35mm, donc peut de changement d'optique sont à prévoir. Si malgré tout la configuration paraît trop contraignante après une journée d'essais, il est possible de se rabattre sur une EX3.

## **Plan de travail souhaité pour le tournage et la postproduction**

### **Tournage**

Dans l'idéal, le tournage se déroulerait les mardis soirs suivants : 19 mars, 26 mars, 2 avril, 9 avril, 16 avril, 23 avril

Et le week-end du 16 et 17 mars.

Il est probable qu'à ces jours de tournage s'ajoute un dimanche courant avril.

*A noter* : En prenant en compte du passage à l'heure d'été, seules les séances des mardis 19 et 26 mars se dérouleront de nuit. Des gros plans dans l'axe opposé aux fenêtres y seront privilégiés. Les trois fenêtres disposent de rideaux et donnent plein Est sur une cour intérieure située au sous-sol, l'arrivée de jour est minimale.

### **Montage**

Le montage s'effectuera en parallèle du tournage sur une station personnelle, et également du **24 avril au 2 mai**.

### **Etalonnage**

Sur Da Vinci en salle VFX du **6 au 10 mai**

### **Montage Son**

Du 3 au 10 mai

### **Mixage Son**

Du 13 au 20 mai

## Synthèse des résultats

Le 12 mai 2013

Nous voilà trois mois après que j'ai écrit cette note d'intention. Je suis actuellement en montage du documentaire que nous avons finalement tourné à deux caméras sur trois mardis soirs différents.

Revenons rapidement sur la démarche : pourquoi traiter un sujet comme le rire par l'absurde en faisant un documentaire ? Pour répondre simplement, j'avais envie de filmer quelque chose de drôle qui ne soit pas de mon fait. J'avais envie de m'interroger sur comment filmer une chose drôle en soi de manière à ce qu'elle soit également drôle en projection. Le parti pris que nous avons adopté au tournage était très proche d'une forme burlesque telle que nous l'avons définie dans le mémoire, c'est à dire filmer comme si nous dressions un constat objectif et distancié des choses, sans prendre de parti émotionnel.

Après deux séances d'essais filmés, et après la vision des images, nous avons décidé de radicaliser le parti pris formel en décidant de ne plus filmer qu'en plan fixe avec le soucis de rechercher autant que possible un début, un milieu et une fin au sein de chaque plan. Ce parti pris était parfois assez contraignant, il nous obligeait à ne pas bouger la caméra, même si quelque chose de plus intéressant semblait se passer à côté de nous. Néanmoins, je voulais que le spectateur sente un point de vue très frontal, lorsqu'il réalise que les images lui sont destinées. J'étais également convaincu qu'être à un endroit, c'était être quelque part, et que filmer quelqu'un qui ne rit pas quand un autre hors champ a un fou rire peut être aussi drôle que de filmer le fou rire lui-même. Je partage toujours cette idée, mais ce genre de plans fixes qui sont censés fonctionner dans la durée sont en pratique très difficiles à avoir dans le club : les participants du club sont beaucoup amenés à bouger. Je ne regrette pas un instant mon parti pris, mais probablement qu'en revenant de manière plus répétée (l'heure de tournage passe très vite) nous aurions pu collecter plus de plans intéressants sous cette forme.

A la manière des *gags conferences* ou des *preview sournoise*<sup>175</sup>, je voulais que le film se

---

175 Les *gag conferences* et les *previous sournoise* étaient des pratiques à l'heure du burlesque pour anticiper les rires de la salle. Les *gag conferences* étaient des brainstorming de gagmen alors que les *preview sournoise* sont des premières projections où l'équipe des films était cachée parmi les spectateurs pour écouter les rires de la salle.

fasse en réponse à la matière comique que nous récoltions. L'avantage de ne tourner qu'une heure par semaine est de pouvoir revoir les rushes en équipe, de pouvoir aussi commencer à monter des images pour les montrer à des gens externes au projet, de réunir leurs avis, et en fonction des retours d'adapter les objectifs de la session de tournage suivante. Par exemple, lorsque nous savions que tel plan avait fonctionné avec telle personne la fois précédente, nous nous donnions pour consigne de plus filmer cette personne, pour que le film donne l'impression de suivre le parcours d'un nombre fini de « personnages ». J'ai fait une version temporaire du montage que j'ai présenté à la fois à l'équipe, au club du rire et à des amis. Les retours que j'ai eu étaient très convergents : certains plans font l'unanimité, ils « fonctionnent ». En général, ces plans-là sont ceux qui sont plus proches des visages des participants. L'insistance du plan fixe permet au spectateur d'éprouver la façon dont les participants sont livrés à eux-mêmes face aux indications de l'animatrice, face au reste du groupe et face à la caméra.

Dans l'équipe, nous nous sommes beaucoup demandés si on riait *avec* ou si on riait *des* personnes filmées. Je crois que notre parti pris tend à faire rire *de* ces gens, mais qu'à force de les voir systématiquement jouer le jeu, et se prêter à des exercices plus saugrenus les uns que les autres, on finit par s'amuser de leur consentement, et finalement rire avec eux. C'est d'ailleurs typiquement ce qui se passe quand on participe soi-même au club du rire. On passe par un stade où on n'a l'impression de rire des autres puis finalement, on lâche prise, on rit simplement sans s'interroger sur la raison de notre rire.

Mais le film ne fait pas que rire. En général, parmi les retours que j'ai eu, beaucoup m'ont fait remarquer que certains participants se forçaient, que d'autres avaient l'air de venir parce qu'ils en avaient besoin, que certains avaient l'air mal à l'aise...etc. En effet, toutes ces affirmations sont exactes. Il serait mensonger de les nier, et la version actuelle du montage ne cherche pas à les cacher. Je pense même qu'il est important de montrer que tout le monde ne rit pas, justement pour mieux montrer ceux qui rient. (eux, ils rient)

En terme de montage, le plus difficile est dans les ellipses. C'est un problème que j'avais vu venir mais auquel je n'ai pas réussi à trouver de solution vraiment satisfaisante. Pour l'instant, j'ai réussi à les rendre acceptables par quelques astuces de montage, mais il n'est pas facile de faire une ellipse dans un même espace, surtout quand il est peuplé d'une vingtaine de personnes et que



l'ambiance sonore est très fluctuante. Je ne voulais pas non plus sortir de la salle, il est important que le spectateur reste parmi les participants du club. Peut-être que la coupe franche reste la meilleure solution ? D'une manière générale, je me suis refusé un « temps subjectif ». Pour que le film donne l'impression de raconter une histoire, il m'a toujours paru important de monter des séquences, des unités temporelles et de ne surtout pas aller vers un montage « best of » avec les meilleurs moments des rushes. A partir de la méditation pourtant, quand tout le monde est allongé et rit de cœur joie, je me permets plus de liberté de montage, même de montage son en ajoutant des rires qui n'y étaient pas ou en en supprimant. Dans cette dernière séquence, j'essaie d'avantage d'anticiper les réactions de la salle en créant des moments d'accumulation, de relâche, et de relance.

Pendant le tournage du documentaire, nous avons rencontré un problème très curieux : le club est devenu subitement médiatisé. Les animatrices du club ont écrit un livre « Le rire pour les Nuls », si bien que TF1 et France 2 sont venus tourner des reportages, une fois d'ailleurs en même temps que nous tournions. C'est là que l'on a pu observer en pratique la différence de démarche : le cadreur de France 2 savait ce qu'il devait dire, il ne prenait pas le risque d'être surpris par ce qu'il filmait, il cherchait de la matière à illustration. Ainsi, il avançait caméra à l'épaule directement vers les gens qui riaient, les interrompait et leur posait des questions. Si notre parti pris de « forme distanciée » composée par des plans fixes semble diamétralement opposé à cette approche, il est aussi beaucoup plus risqué. Il sous-entend que ce qui va se passer va créer une matière qui puisse parler d'elle-même, qui puisse après montage être suffisamment éloquente pour raconter une histoire, sans donner l'impression d'une simple captation. Je suis toujours admiratif de certains cinéastes documentaires comme Raymond Depardon ou Claire Simon qui arrivent à avoir des images qui parlent pour elles-mêmes. A faire qu'un vrai discours naisse de ces images. Dans la matière que j'ai réunie, certains plans racontent une histoire, par exemple un plan sur Catherine, la blonde bouclée au manteau noir me paraît assez généreux au niveau de son sens : on comprend qu'elle vient pour la première fois, on comprend qu'elle appréhende la séance mais qu'elle est prête à jouer le jeu. Tous nos plans hélas, n'ont pas cette puissance narrative. Seulement environ 3 à 5 % seulement de notre matière est exploitable. Peut-être qu'au montage, je ferais le choix de raccourcir le film, plutôt que d'utiliser une matière qui risquerait de brusquement rendre les images triviales.