

Le burlesque chez Chaplin et Keaton **[Convergences et divergences, théorisation globalisante]** **Par Martin Kronström**

Il est difficile, à la fois sur le plan sémiologique et esthétique, de décrire avec précision le burlesque, véritable nébuleuse au sein de la nébuleuse comique, traversant des pays, des époques, des arts, des genres, des oeuvres, des sujets et des styles différents. Mais en circonscrivant son étude au corpus d'oeuvre de Chaplin et Keaton, il est alors possible de définir certains lieux communs constitutifs du genre burlesque dans le cinéma muet. À l'aide, entre autres, de l'article fondateur de Fabrice Revault d'Allonnes sur la prémodernité du burlesque, je tenterai donc d'aménager un terrain d'échange entre l'esthétique comique de Charlie Chaplin et celle de Buster Keaton, deux des plus importants pionniers et artistes fondateurs de la comédie du corps que constitue l'art burlesque.

Le burlesque cinématographique

Mais avant d'élaborer sur les convergences et divergences entre le burlesque de Chaplin et Keaton, il est bien sûr indispensable de définir certaines des caractéristiques fondamentales du burlesque cinématographique.

Tributaire d'une tradition populaire amalgamée à celle du cirque et de la pantomime, le burlesque devient genre fondateur dès les premiers balbutiements du cinéma et échappe aux codes régissant son élaboration. Petr Král en dira qu'il est un art populaire et «sauvage» et qu'il conserve naturellement une mémoire des origines: celles des rites et mythes primitifs qui sont à la base de toute culture, ainsi que des archétypes de la pensée qui s'y expriment (Král, p.22). André Bazin souligne également que le burlesque cinématographique, en composant avec de nouvelles données spatiales et temporelles (par opposition au théâtre burlesque), légitime l'instauration de faits dramatiques nouveaux permettant ainsi la métamorphose de situations théâtrales qui ne seraient jamais arrivées sans lui au stade adulte. Mais certaines conventions et redondances octroieront un attribut générique au corpus. Le mutisme étant l'une des contraintes du préparlant, l'accent du gag est alors porté sur la gestuelle, le physique et le visuel. De plus, la récurrence d'un protagoniste à la personnalité distincte et aux gestes fétiches particuliers, revenant épisodiquement d'un film à un autre, favorise l'implantation d'une sorte de régime spectatorial permettant à l'auditoire de s'y retrouver de film en film.

Fabrice Revault d'Allonnes parlera de confrontations entre le réel, comme l'une des spécificités du genre burlesque cinématographique, et le réalisme du cinéma classique (P.40). Formellement, ce genre mettra en contraste l'effet de distanciation du spectateur, refusant certaines croyances en la réalité démontrée, et l'effet de proximité avec le réel matériel pro-filmique. L'effet de décalage face à la fiction permet au spectateur d'entrer dans un régime de croyances face à la réalité étant tout autre que sa propre conception quotidienne de cette réalité. L'on admet alors comme véridiques certains trébuchements diégétiques du cadre réaliste. Dans OUR HOSPITALITY de Buster Keaton, une mule contraint une locomotive à s'immobiliser. Au lieu de chasser l'animal, les occupants de la locomotive tassent le rail pour laisser passer les wagons. Dans MODERN TIMES de Charlie Chaplin, Charlot tombe dans l'engrenage complexe d'une machinerie et en ressortira indemne.

Mais c'est paradoxalement en jouant avec ces impossibilités que les auteurs analyseront le réel en le faisant côtoyer l'univers quotidien du spectateur. Éric Rohmer et André Bazin, dans leur étude de l'oeuvre de Charlie Chaplin, souligneront que les

rapports avec les objets, dans le monde fictionnel du burlesque, sont garants d'un ordre ou d'une essence différente, voire autonome:

«La fonction utilitaire des objets se réfère à un ordre humain lui-même utilitaire et prévoyant de l'avenir. Dans ce monde, le nôtre, les objets sont des outils plus ou moins efficaces et dirigés vers un but précis. Mais les objets ne servent pas Charlot comme ils nous servent. De même que la société ne s'intègre jamais provisoirement que par une sorte de malentendu, chaque fois que Charlot veut se servir d'un objet selon son mode utilitaire, c'est-à-dire social, ou bien il s'y prend avec une gaucherie ridicule ou bien ce sont les objets eux-mêmes qui se refusent, à la limite, volontairement.» (Bazin et Rohmer, p.23)

L'importance des objets dans l'univers diégétique se retrouvera donc à même l'écriture cinématographique. L'inscription de ceux-ci dans le développement narratif, jonglant de confrontations, de rapprochements et de dérapages avec les personnages, officialisera l'importance d'une caméra en plan séquence ample pour ainsi inscrire le héros dans son propre monde, en contiguïté spatiale avec ces objets. Fabrice Revault d'Allonnes dira que cette écriture minimale laisse à toutes choses la chance d'exister de façon égalitaire puisque n'est pas organisée de hiérarchie entre les objets présentés (Revault D'Allonnes, p.40). Jean-Patrick Lebel rajoutera que les objets, dans l'univers de Buster Keaton, s'enchaînent à même le personnage, pour former un être entier: «Au delà de la beauté du déplacement de son corps dans l'espace, Keaton, en raison de cette même science de l'intégration et de la composition des lignes, parvient à s'assimiler des objets qui deviennent en quelque sorte le prolongement de son corps.» (p.47)

Nous n'avons qu'à penser aux locomotives et aux bicyclettes dans OUR HOSPITALITY et dans THE GENERAL, formant corps avec Keaton et répondant instinctivement aux besoins de ce dernier. Dans OUR HOSPITALITY, Keaton pêche sur le bord d'une rivière. La falaise, en arrière plan, se transformera rapidement en véritable cascade d'eau. Toujours bien pourvu, il ouvre son parapluie pour se protéger de l'agression. La chute l'engouffre brusquement, ce qui le protège de ses poursuivants. La matérialité ceinturant Keaton forme donc un tout lui répondant. La nature devient donc, d'une certaine façon, le prolongement involontaire du corps de Keaton. Par contre, selon Adolphe Nysenholc et sa sémiologie de Charlot, les objets entourant Charlie Chaplin sont coupés de leur finalité et leur sens n'est pas intimement relié à son être. Ce sont des vecteurs dépourvus de direction (p.59). Et cela est sans doute lié profondément à sa relation avec le monde. Ayant la capacité de transformer le monde à sa guise quand la réalité le freine dans son propre microcosme, il dévie le sens et la nature de leur matérialité: une cigarette pour une clé, par exemple.

Le héros burlesque

Figure de l'ambiguïté dira d'Allonnes, le personnage du burlesque échappe à la tradition classique du clown et du bouffon, allié à une image d'enfant, d'adulte, d'inconscient et de somnambule. D'Allonnes suggérera également que le héros burlesque soit un personnage qui n'évoluera guère. J'ajouterais certains bémols en localisant l'immobilisme de l'être à l'intérieur de l'oeuvre elle-même. Car il y a effectivement stagnation des attributs physiques du personnage dans chacune des oeuvres, mais évolution du caractère de Charlot d'un film à l'autre. Il y aura également transformation dans sa typologie du gag, passant d'un gag passif de maladresse en début de carrière, à un gag subtil d'assimilation et, en toute fin de carrière, à un gag actif d'agressivité (Voir l'étude de François Mars).

Tantôt clochard, vagabond, prolétaire, bourgeois involontaire, évadé de prison, explorateur, immigrant, pionnier, les héros du burlesque sont des portraits de l'inadéquation sociale. D'Allonnes épingle ici quelques caractéristiques communes du personnage burlesque: «Un inadapté qui peut donc s'adapter à tout métier, tout milieu social, toute situation, cependant qu'il demeure inaliénable. Un individu sans vraie caractérisation psychologique, et qui n'évolue pas, ne change pas, ne progresse pas, ne prend pas conscience. Cependant que son rapport au monde est problématique, procède de confrontations et de ratage.» (p.41)

C'est sans doute ici que le burlesque de Keaton diffère de celui de Charlie Chaplin. Keaton est l'icône de l'homme face à l'adversité du monde, face à la nature, conscient des enjeux vitaux et contraint aux limites universelles. Parfait amateur, il n'aura que peu d'emprise sur la vie et la chance guidera la plupart des actions de son univers. Le meilleur exemple pour illustrer la méthodologie de son monde demeure sans doute la longue séquence de *THE GENERAL* où il est menacé par son propre boulet de canon. La chance et les replis montagneux viendront à son secours lorsque le train bifurquera de sa course et que le canon lancera son projectile dans une autre direction.

Contrairement à Keaton qui «contrôle» la nature, Chaplin contrôle l'espace et le temps. Il est l'improvisateur en temps de crise, celui qui trouve toujours une solution et qui use d'imagination face aux dangers. Charlie Chaplin, pour sa part, confronte les rapports sociaux, les rapports entre les classes et critique son monde social. Le personnage de Charlot agit toujours avec l'innocence d'un enfant, alors que le cinéaste, lui, agit avec un désir affirmatif et positif: «Au demeurant, Charlot n'a aucune conscience de classe et, s'il est avec le prolétariat, c'est objectivement parce que lui aussi est une victime de la société telle qu'elle est, et de la police (la répression des grèves [dans *MODERN TIMES*], est d'une brutalité qui ne cède même pas aux actualités de l'époque).» (Bazin et Rohmer, p.54)

Les différences entre Keaton et Chaplin s'officialiseront non seulement avec leur rapport au monde, mais également avec le style cinématographique leur étant propre. La personnalité et l'éthique de Keaton engendrent la mise en scène qui, manifestant cette personnalité et cette éthique, leur donne forme, réalité et vie. Jean-Pierre Coursodon délimitera la personnalité cinématographique propre à chacun des cinéastes: «[Celle de Keaton] apparaît donc comme le produit des rapports entre la caméra et l'action (construit elle-même des rapports entre Keaton et le monde). [...] Pour Chaplin, la caméra n'est qu'un simple intermédiaire entre lui-même et le spectateur, elle est une présence absente. On pourrait raconter dans le détail chacun de ses films sans jamais avoir à se référer au rôle de la caméra, ce qui est impossible dans le cas de Keaton.» (p.252)

Toutefois, malgré la pluralité du langage burlesque cinématographique, il reste que son analyse demeure trop souvent accolée aux héros de Charlie Chaplin et de Buster Keaton (bien que l'oeuvre de ce dernier ait tardé quelque peu à se faire reconnaître). Par contre, le texte de Fabrice Revault d'Allonnes synthétise bien la théorie du burlesque et s'adjoint parfaitement à celle d'autres auteurs. En effet, les configurations et l'étude du burlesque auraient hypothétiquement été tout autre si nous avions basé notre étude sur d'autres auteurs, tels Harry Langdon et Mack Sennet, ou bien même sur la juxtaposition de deux héros burlesques comme Fatty et Mabel ou Laurel et Hardy. Il sera alors de mise de développer tout un spicilège d'analyses sur le sujet, sortant du cadre limité de ses deux principaux piliers, afin de mieux rendre compte de la diversité et de la position centrale qu'occupe le cinéma burlesque dans l'histoire du cinéma et dans ses prolongements postmodernes. Un genre comique et ludique dont le sérieux n'est désormais plus à prouver.

Ouvrages cités :

-BAZIN, André et Éric ROHMER. Introduction à une symbolique de Charlot : Charlie Chaplin (1985), Collection «Ramsay Poche Cinéma», Paris, Éditions Cerf.

-COURSODON, Jean-Pierre. Mise en scène, vision du monde et conscience esthétique: Buster Keaton (1973), Collection «Cinéma Club», Paris, Éditions Seghers.

-KRÁL, Petr. Le mythe et le rituel dans le burlesque de cinéma : Humour et cinéma, (1995), Collection «Humoresques», Paris, Édition Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.

-LEBEL, Jean-Pierre. Un grand metteur en scène : Buster Keaton, Collection «Classiques du cinéma», Paris, Édition Universitaires.

-MARS, François. Le gag (1964), Paris, Éditions du cerf.

-NYSENHOLC, Adolphe. Charlot et les objets - Métaphore et le 'muthe en petit' - L'âge d'or du comique - Sémiologie de Charlot (1979), Collection «Université libre de Bruxelles», Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Faculté de philosophie et lettres, 1979, 278 pages.

-REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. «Proximité du burlesque» dans CinémAction, n° 82, 1er trimestre, 1997.

