

# L'atelier Jeu d'acteur : Le burlesque au cinéma

## PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Le présent dossier pédagogique a pour visée l'encadrement des séances sur le jeu d'acteur inspiré du cinéma burlesque afin de donner aux enseignants les outils nécessaires pour guider les enfants dans cette nouvelle expérience. Ce document couvre la thématique du burlesque au cinéma, l'une des grandes « écoles » de jeu de l'histoire du cinéma qui sera abordée dans l'« Atelier Jeu d'acteur ».

Ce parcours sur les traces du burlesque se déroule en trois étapes principales. Dans un premier temps, un retour sur la notion de jeu d'acteur ainsi qu'un panorama historique de son évolution sont proposés. Ensuite, l'attention se porte plus concrètement sur le burlesque au cinéma avec une tentative de définition, une mise en lumière de quelques caractéristiques du genre et une perspective historique retraçant les grandes évolutions du burlesque depuis le cinéma primitif jusqu'au cinéma contemporain. Enfin, une rubrique « Aller plus loin » offre une liste, non-exhaustive, de ressources utiles en vue d'un approfondissement personnel sur le sujet à partir d'ouvrages et de films.

# INTRODUCTION SUR LE JEU D'ACTEUR

## Penser la composante cinématographique du jeu d'acteur/d'actrice

Les images d'actrices et d'acteurs abondent, s'installent, accompagnent et parfois même hantent les esprits. Elles sont le réceptacle idéal pour permettre à l'imaginaire des spectateurs de se déployer entre rêve et fantasme. Les interprètes de films créent un lien émotionnel étroit avec le public et il n'est pas rare de voir des œuvres se construire sur le seul nom de l'actrice ou de l'acteur principal(e). Mais cette proximité passe forcément par le jeu d'acteur, un élément crucial du dispositif cinématographique, souvent difficile à étudier. En effet, bien qu'indissociable de l'esthétique du film

et des choix de mise en scène, l'analyse filmique manque encore d'outils pour examiner cet aspect du cinéma.

Néanmoins, il existe des critères d'étude pour penser l'acteur de cinéma de manière indépendante et comme un élément central de l'étude cinématographique : les rapports entre le réalisateur et l'acteur, le montage, la fragmentation du corps et son inscription dans des dynamiques liées au temps, à l'espace et au mouvement, ainsi qu'à des costumes, des accessoires et/ou à des gestes significatifs. À travers l'histoire du septième art se dessinent des tendances, des traditions,

des « écoles » et des caractéristiques du jeu d'acteur qui permettent d'y voir plus clair et de relier certains aspects de l'interprétation à un courant, à un genre et/ou à une certaine manière de raconter des histoires et d'appréhender un personnage fictionnel.

Le retour historique développé ci-dessous a pour but de dégager quelques orientations qui ont influencé la façon de concevoir le jeu d'acteur, cet élément de cinéma pur – car intimement lié au corps de l'interprète – qui constitue l'un des premiers contacts avec le spectateur qui regarde et ressent le récit.



MARIA FALCONETTI (DANS LA PASSION DE JEANNE D'ARC)

# Retour sur quelques grandes écoles du jeu d'acteur/d'actrice<sup>1</sup>

## Au temps du muet

**Le cinéma des origines :** Pour pallier à l'absence de la parole, l'acteur de films muets convoquait un jeu de pantomime hérité du théâtre, c'est-à-dire une technique d'expression qui traduit les situations et les émotions par des gestes et des mimiques empathiques. Ces jeux de physionomie exacerbent les mouvements du corps et les expressions du visage, notamment à travers le mime, pour manifester des idées (qu'elles soient concrètes ou au contraire abstraites) au point de constituer un véritable langage cinématographique autonome.

**Le burlesque :** Par la création d'un langage corporel unique et grâce à la méticulosité de la mise en scène, le burlesque s'émancipe du théâtre et de la littérature. En maîtrisant son corps, en créant des récurrences et en inventant des sourires, des démarches et des regards, l'acteur burlesque livre une clé de son intériorité à travers des expressions et des gestes qui concourent à transmettre des émotions fortes aux prises avec le réel du spectateur (Cf. Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd).

**Le cas Carl Theodor Dreyer :** Dans *La passion de Jeanne d'Arc* (1928), un film muet qui anticipe déjà les codes du cinéma sonore, l'expressivité évolue vers un jeu plus dépouillé, moins empathique, qui s'accompagne d'une attention particulière pour les visages, à travers l'utilisation du gros plan, afin de cerner les tourments psychologiques du personnage.

1. Ce résumé historique a été étayé par les informations provenant du dossier pédagogique de Hilmoine Julien, « Le jeu d'acteur et la mise en scène », lycée Jean-Baptiste Corot à Beauvais, janvier 2013. À consulter, en ligne, à l'adresse, [http://ressources.acap-cinema.com/files/form\\_laac\\_jeu\\_acteur\\_J.hilmoine\\_2013.pdf](http://ressources.acap-cinema.com/files/form_laac_jeu_acteur_J.hilmoine_2013.pdf).



CHARLES CHAPLIN (DANS THE GREAT DICTATOR)



BUSTER KEATON (DANS THE GENERAL)



HAROLD LLOYD

## Le cinéma sonore (souvent appelé « cinéma parlant ») : 1927 - 1950

**L'apparition du son au cinéma :** L'émergence du cinéma sonore symboliquement associée à la sortie du film *The Jazz Singer* (1927) d'Alan Crosland, enclenche le déclin de la plupart des acteurs muets qui ne passeront pas le cap du parlant, car ils ne correspondent plus aux attentes des spectateurs. Du point de vue du jeu d'acteur, le son marque non seulement le retour à une certaine forme de théâtralité, mais il fait de la composante vocale un élément central de l'interprétation. Les années 30 et 40 ont consacré des comédien(ne)s à la voix et/ou à l'accent unique(s) : Ava Gardner, Greta Garbo, Lauren Bacall, Humphrey Bogart, Fernandel, Raimu, Jean Gabin ou encore Arletty.

**L'Âge d'or hollywoodien (1930 - 1950) :** Cette époque marque l'apogée de la notion de « star de cinéma » où l'acteur se retrouve au cœur de l'esthétique cinématographique grâce à un jeu codifié, fluide, sans expressivité superflue, débarrassé de tout maniérisme afin de privilégier la nature ambiguë des personnages incarnés



THE JAZZ SINGER (DE ALAN CROSLAND)



LES ENFANTS DU PARADIS (DE MARCEL CARNÉ)



UNE PARTIE DE CAMPAGNE (DE JEAN RENOIR)

à l'écran. Ce type de jeu reconnaissable par le spectateur – dont le côté impassible demande une précision incroyable de la part de l'interprète – était la marque de fabrique d'acteurs mythiques tels que Humphrey Bogart, James Stewart ou Gary Cooper. Le cinéma de genre (principalement le film noir et le western) favorisait cette ambivalence de l'acteur, entre virilité et vulnérabilité, afin de l'inscrire au sein d'un système narratif américain extrêmement structuré.

**Vers 1930 - 1950 en France :** La tendance oscille entre deux pôles : d'un côté, un jeu théâtral, à l'artificialité assumée (chez Carné/Prévert, par exemple) et d'un autre côté, une recherche de réalisme (notamment chez Renoir) qui « libère » l'interprétation.



HUMPHREY BOGART (DANS THE MALTESE FALCON)

## La modernité cinématographique : 1950 - 1970

**La première génération Actors Studio :** Aux États-Unis, dans les années 50, l'Actors Studio, un atelier de direction d'acteurs fondé par Lee Strasberg qui se base sur la « Méthode » psychanalytique de Stanislavski, change la face du cinéma américain en convoquant un jeu extrêmement expressif, proche de la performance et basé sur l'intériorité, les motivations psychologiques et la nature profonde du personnage avec qui l'acteur fusionne. Ce travail d'introspection fait appel à la mémoire, aux souvenirs et aux sensations afin d'approcher quelque chose qui ressemble à la « vérité » du personnage. Des acteurs emblématiques de l'Actors Studio comme Marlon Brandon, James Dean, Montgomery Clift ou Paul Newman recentraient leurs performances sur une présence physique forte, nerveuse et parfois violente, loin de la représentation iconique prônée par les studios hollywoodiens dans les années 30 et 40.

**La deuxième génération Actors Studio :** Une deuxième vague d'acteurs formés à l'Actors Studio émerge dans les années 70 avec le « Nouvel Hollywood » (incarner par des réalisateurs tels que Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian De Palma, Steven Spielberg, George Lucas, Michael Cimino, Jerry Schatzberg, Robert Altman) qui donne naissance à des œuvres filmiques qui, à l'instar de ses interprètes, entretiennent un rapport critique et pessimiste avec la société américaine de l'époque. (Cf. Robert De Niro, Al Pacino, Jack Nicholson, Dustin Hoffman, Dennis Hopper, Harvey Keitel, Christopher Walken ou Jane Fonda).

**La modernité européenne :** L'entrée dans la modernité européenne au cinéma se fait, dans les années 50, avec le néo-réalisme italien qui privilégie un jeu naturel, à l'image des tournages en décors extérieurs, en faisant appel à des acteurs non-professionnels afin de manifester un refus de l'artificialité des « techniques de jeu ». La modernité implique également de penser l'homme et son rapport au monde différemment, ce qui modifie intrinsèquement le travail de l'acteur et amorce un



PAUL NEWMAN (DANS THE HUSTLER)



MONTGOMERY CLIFT (DANS SUDDENLY, LAST SUMMER)



MARLON BRANDO (DANS A STREETCAR NAMED DESIRE)



MARLON BRANDO (DANS A STREETCAR NAMED DESIRE)



ROBERT DE NIRO (DANS RAGING BULL)



JACK NICHOLSON (DANS ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST)



DUSTIN HOFFMAN (DANS THE GRADUATE)



AL PACINO (DANS SCARECROW)

processus de dé-starification pour approcher au plus près le personnage, son vécu et sa souffrance. Pour ce faire, l'acteur est filmé sans fards ni artifices, parfois de dos, parfois en gros plans, mais toujours en décalage avec l'esthétique des films américains dits classiques (Cf. Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman).

**Le cas de la Nouvelle Vague en France :**

À la fin des années 50, en France, la Nouvelle Vague, formée par un groupe de critiques des Cahiers du cinéma (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer et Jacques Rivette), entend remettre en question toute la grammaire du cinéma, que ce soit dans la manière de concevoir le tournage, le montage, l'utilisation de la voix off, le filmage et, bien sûr, la direction d'acteurs. Dans un élan libertaire, la Nouvelle Vague veut parler de la jeunesse et se libérer des contraintes du tournage en studio pour arriver à une nouvelle forme de naturel. S'il existe autant de manifestations de ce que peut représenter la Nouvelle Vague que de réalisateurs qui y sont associés, de manière directe ou indirecte, certain(e)s acteurs et actrices informent sur ce qu'est – et était – la génération d'interprètes de cette modernité à la française. Jean-Paul Belmondo, sous l'œil de Godard,



DENNIS HOPPER (DANS EASY RIDER)



HARVEY KEITEL (DANS SMOKE)



CHRISTOPHER WALKEN ET LEONARDO DICAPRIO (DANS CATCH ME IF YOU CAN)



JANE FONDA (DANS THE CHINA SYNDROME)

représente l'acteur au physique atypique, au jeu et à la diction spontanés. Jean-Pierre Léaud, l'acteur fétiche de Truffaut, crée avec le personnage d'Antoine Doinel un type de jeu du décalage, de l'absence, de la révolte et de la gêne, comme une ode au mal-être d'une certaine jeunesse. Jean Seberg et Ana Karina élaborent dans leur travail d'actrice une dialectique entre une recherche de naturel et des contresens parodiques pour réaffirmer, par la déconstruction, l'artificialité du processus filmique.



JEAN SEBERG (DANS SAINT JOAN)



ANNA KARINA (DANS BANDE À PART)



JEAN-PAUL BELMONDO (DANS PIERROT LE FOU)

## Le cinéma contemporain : entre héritages et personnalités uniques

**Le jeu d'acteur dans le cinéma contemporain :** Entre réappropriation, hybridité et détournement de courants et de mouvances d'interprétation provenant des différentes étapes de l'histoire du cinéma, le jeu d'acteur contemporain donne l'impression, dans son immédiateté, de se faire l'écho de cinéastes à l'univers et à la personnalité riches et marqués (Cf. Les acteurs des films de Woody Allen, Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Tim Burton, Wes Anderson et Terrence Malick aux USA et Abdellatif Kechiche ou Arnaud Desplechin en France).



JEAN-PIERRE LÉAUD (DANS LES 400 COUPS)

# LE BURLESQUE AU CINÉMA

## Le burlesque : définition et origines

Directement inspiré de l'italien *burlesco* dont l'étymologie provient du latin *burla* qui signifie « une farce, une plaisanterie », le burlesque – bien que difficile à définir en raison des différents champs esthétiques et sémiologiques qu'il traverse – renvoie à un comique ridicule, absurde ou bouffon. Le dictionnaire *Larousse* le décrit comme « un genre littéraire parodique traitant en style bas un sujet noble, spécial, en France au 17<sup>ème</sup> siècle » et comme « un genre cinématographique caractérisé par un comique extravagant, plus ou moins absurde, et fondé sur une succession rapide de gags ».

En se basant sur la farce et la parodie, en travaillant les stéréotypes à partir du corps et à travers les gags et en misant sur l'improvisation et l'énergie, le burlesque cinématographique – également appelé *slapstick* pour désigner les petites comédies burlesques – puise son héritage dans les formes burlesques littéraires comme la tradition théâtrale de la *commedia dell'arte*, le roman comique du 17<sup>ème</sup> siècle et la pantomime du 19<sup>ème</sup> siècle, mais également dans le *music-hall*.



LAUREL & HARDY (DANS WAY OUT WEST)

# Le burlesque au cinéma : quelques caractéristiques

Esthétique/narration/style/ton	Le personnage burlesque	Le gag au cœur du burlesque
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le burlesque provoque le rire par l'insertion d'éléments absurdes/grotesques/irrationnels dans un quotidien réaliste.</li> <li>• Le burlesque échappe aux règles de narration // refus d'une psychologie cohérente.</li> <li>• Principalement dans les courts métrages, l'histoire sert de prétexte pour relier les gags entre eux et l'improvisation occupe une grande place. Les longs métrages témoignent d'une construction plus millimétrée où les parenthèses burlesques côtoient d'autres segments narratifs, en alternance. Les longs métrages sont plus réglés et construits que les courts métrages.</li> <li>• Le rythme est l'un des fondements de la construction du comique burlesque et il est éminemment lié au découpage, au montage et au jeu d'acteur. Les courts métrages préfèrent un rythme frénétique, tandis que les longs s'offrent un déroulement plus tempéré.</li> <li>• Ce rapport au temps s'explique aussi par le monde dans lequel évolue le personnage burlesque, c'est-à-dire un univers qui se caractérise par des actions physiques exagérées, à la chaîne et en continu, ce qui provoque des catastrophes en série sous l'impulsion d'un corps mécanisé.</li> <li>• Le décor burlesque typique: la ville moderne industrialisée.</li> <li>• Dans ce monde excessif, l'objet sert une entreprise de détournement qui s'appuie à la fois sur la réalité sociale pour la parodier, mais qui la dépasse en touchant au merveilleux pour accéder à une nouvelle vérité, celle de l'humour.</li> <li>• L'humour est un vecteur de critique sociale et le détournement de l'objet y contribue.</li> <li>• Le plan large est souvent utilisé pour mettre en valeur le décor, le corps de l'acteur et les objets en présence.</li> <li>• Il existe deux types de langages burlesques: le verbal (dialogues, sons, musiques) et le non-verbal (la gestuelle, le physique et le visuel).</li> <li>• Par des situations, des personnages types et des objets récurrents (qui constituaient un réservoir à gags qui passaient d'un film à l'autre), le spectateur acquiert un réseau de repères qui procure au burlesque un langage et une signature propres.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le protagoniste burlesque renvoie à une forme d'inadéquation sociale (clochard, vagabond, immigrant, prolétaire), mais il jouit d'une liberté absolue.</li> <li>• Généralement, il est un « type », un personnage récurrent: un vagabond (Chaplin), un dandy (Linder), un homme de la ville (Lloyd) ou un visage impassible transi d'amour (Keaton).</li> <li>• La psychologie du personnage évolue peu. Cette fixité se retrouve dans les attributs physiques du personnage (costumes, accessoires, gestuelle) et devient la marque de fabrique de l'acteur/réalisateur burlesque.</li> <li>• Le héros burlesque est une figure ambivalente qui n'est ni tout à fait un clown, ni un bouffon et qui oscille entre attributs enfantins et caractéristiques adultes.</li> <li>• Le protagoniste burlesque est souvent confronté aux représentants de l'ordre, des satyres ou des bourgeois qui exploitent la misère humaine.</li> </ul> <div data-bbox="571 1352 1027 1733" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="571 1738 868 1760" data-label="Caption"> <p>CHARLES CHAPLIN (DANS THE CIRCUS)</p> </div> <div data-bbox="571 1765 1027 2069" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="571 2074 868 2096" data-label="Caption"> <p>BUSTER KEATON (DANS THE GENERAL)</p> </div>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le gag est un art du détournement (du corps, des objets, des situations).</li> <li>• Les gags sont des instants d'une grande recherche esthétique (cadrage, profondeur de champ, gestion du temps – étirement ou répétition –, montage, ajout sonore ou non) mis au service du rire.</li> <li>• Le gag possède ses propres modes de construction et il fonctionne selon une suite d'actions réparties dans le temps du récit.</li> <li>• Chaque gag raconte une petite histoire autonome en trois temps: exposition, développement, chute.</li> <li>• La notion de temps est indispensable pour mener un gag à son terme, car le rire est d'autant plus vif s'il a été retardé ou s'il a été le résultat d'un effet de surprise.</li> <li>• Le gag reflète la personnalité de son auteur-acteur tout en disant quelque chose de fort sur la société par le biais de l'humour.</li> <li>• Schématiquement, il existe deux catégories de gags: le gag accidentel où le héros est la victime (= rire par identification du spectateur au personnage) et le gag d'agression où le protagoniste initie l'attaque (= plaisir transgressif/catharsis).</li> <li>• Liste non-exhaustive de gags burlesques: les courses poursuites, les bagarres, les chutes, les destructions d'objets, les rencontres fortuites, les entartages à la crème, les coups de bâton, les coups de pied aux fesses, les détournements, les perturbations de l'ordre (social, privé).</li> </ul> <div data-bbox="1059 1765 1506 2069" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="1059 2074 1378 2096" data-label="Caption"> <p>L'ARROSEUR ARROSÉ (LES FRÈRES LUMIÈRE)</p> </div>

# Retour historique sur l'évolution du burlesque cinématographique<sup>2</sup>

## Les premières manifestations du burlesque

Le burlesque voit le jour en même temps que la fiction avec la naissance du Cinématographe des frères Lumière. *L'Arroseur arrosé* (1895), réalisé par Louis Lumière, est considéré comme le premier court métrage burlesque de l'histoire du cinéma ; il fut présenté au public au Salon indien du Grand Café à Paris en 1895. D'autres productions des frères Lumières, de Georges Méliès et des studios Pathé articulés autour de courses poursuites et de gags ont marqué les débuts du genre.

## L'âge d'or du cinéma burlesque (1912 - 1927)

**Mack Sennett (1880 - 1960)** : La première école burlesque a vu le jour grâce à Mack Sennett, surnommé « Le Roi de la Comédie », qui fonda le studio Keystone à Hollywood en 1912. Sennett a fait du burlesque une mouvance glorieuse en fondant le *slapstick* et en découvrant des talents tels que Chaplin, Roscoe Arbuckle (dit « Fatty » à cause de son embonpoint et de ses grosses joues) ou Harry Langdon. Sennett est aussi le créateur des *Keystone cops*, connus pour leur agressivité ravageuse et qui sont devenus des personnages emblématiques de l'âge d'or du burlesque. « L'école Sennett » célébra

ainsi les gags brutaux et un rythme frénétique. Sennett est associé à plus de mille films, soit comme réalisateur, soit comme producteur. Le producteur et réalisateur Hal Roach découvrit, quant à lui, Harold Lloyd et Laurel et Hardy.

**Max Linder (1883 - 1925)**<sup>3</sup> : Français engagé à Hollywood, Max Linder est considéré comme le premier grand acteur et auteur de cinéma burlesque. Reconnu par Chaplin comme étant sa source d'inspiration première et son « maître », Linder imposa sa marque de fabrique : un burlesque raffiné, élégant et séducteur. Son chapeau haut de forme, sa moustache et son sourire charmeur firent de lui un *gentleman* qui dépassa les gags brutaux. Par la suite, sa poésie burlesque influencera notamment Jacques Tati et Pierre Étaix. Certains de ses gags furent également repris par Chaplin et les Marx Brothers.

**Charlie Chaplin (1889 - 1977)** : Formé à l'école du music-hall, l'anglais Charles Spencer Chaplin qui passa son enfance dans une troupe de théâtre, fit ses premiers pas au cinéma par l'intermédiaire de Sennett et de la compagnie Keystone. Pour l'occasion, Chaplin composa le personnage de Charlot, le



MAX LINDER (DANS *BOXEUR PAR AMOUR*)

2. Panorama historique réalisé à partir d'informations provenant de la page web « Upopi : Université Populaire des Images ». Tous droits réservés. À consulter en ligne, à l'adresse : <http://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-burlesque>.
3. *L'Étroit mousquetaire* (1922) est l'une des œuvres significatives de Max Linder en tant que réalisateur et acteur.



CINÉMATOGAPHE LUMIÈRE (AFFICHE)



FATTY AND MABEL ADRIFT (AFFICHE)



CHARLES CHAPLIN (DANS *THE CIRCUS*)



HAROLD LLOYD (DANS *SAFETY LAST!*)



BUSTER KEATON (DANS *THE CAMERAMAN*)

clochard-vagabond mythique, sorte d'opprimé au grand cœur, au visage expressif, à la démarche très marquée et qui mélange une gestuelle aussi élégante que triviale. Acteur, réalisateur, producteur et compositeur de musiques de films, Chaplin était un perfectionniste qui marqua de son empreinte le genre burlesque grâce à sa moquerie de l'ordre établi et du pouvoir et à sa capacité à jouer du principe d'identification entre le vécu de Charlot et celui du spectateur. La

nature humaine est au cœur du cinéma de Chaplin qui ne cessa de jouer sur les types de personnages et leur déclinaison. À partir d'un costume et d'un maquillage uniques et identifiables, Chaplin a réussi à conquérir le public du monde entier grâce à un langage universel tout en s'appuyant sur le réel pour dénoncer la misère qu'il a connue une grande partie de sa vie. Dénoncer les hypocrisies de la société américaine tout en insérant des gags très physiques et un humour subversif faisaient la marque de fabrique du cinéma de Chaplin qui n'a jamais eu peur de mélanger le burlesque au drame. Il sera également l'un des rares artistes provenant du burlesque muet à passer le cap du cinéma sonore avec des œuvres telles que *Le Dictateur* (1940) ou *Les Feux de la rampe* (1952).

#### **Harold Lloyd (1893 - 1971) :**

Contrairement aux autres grandes figures du burlesque américain des années 20, Harold Lloyd, habitué aux arts de la scène depuis son plus jeune âge, n'a pas de trait physique particulier. Il représente plutôt l'Américain standard avec son allure d'employé de bureau, ses lunettes rondes et son optimisme à toute épreuve. Son burlesque repose sur des cascades qu'il réalise lui-même et sur l'étirement maximal du gag. Sa pirouette la plus connue demeure celle de *Monte là-dessus* (1923), réalisé par Newmeyer et Taylor, où Lloyd – qui n'a aucune expérience en la matière – se voit obligé d'escalader un gratte-ciel...

**Buster Keaton (1895 - 1966) :** Issu du music-hall, Buster Keaton se produit sur scène dès l'âge de cinq ans. Surnommé « l'homme qui ne sourit jamais » en contraste avec Charlie Chaplin, il développa un jeu impassible et teinté de mélancolie grâce à un visage irrémédiablement inexpressif qui fait de lui un corps entièrement dédié au cinéma. Le burlesque de Keaton est une mécanique où il déploie les espaces, travaille le mouvement et témoigne d'un goût pour l'aventure afin d'aboutir généralement à une réflexion métaphysique. Acrobate, automate, poète et géomètre, Keaton résout les problèmes en série imposés par le burlesque grâce à son ingéniosité. L'argent et le statut social n'existent pas ; seul l'amour est un moteur de la mécanique keatonienne. Deux des

œuvres les plus importantes de Keaton sont ses longs métrages : *Le Mécano de la « General »* (1926) et *Le Caméraman* (1928).

**Stan Laurel (1890 - 1965) & Oliver Hardy (1892 - 1957) :** À la fin des années 20, le tandem Laurel et Hardy développa un comique qui s'appuie sur un principe de détournement des rapports de force entre le petit Laurel et le grand Hardy. Le chétif Stan, intelligent et souvent déguisé

en femme, se venge des humiliations du tyrannique et imposant Oliver en provoquant des catastrophes à la chaîne, le plus souvent de façon tout à fait involontaire. Le duo avait pour habitude de se renvoyer les coups et célébrait, en fin de compte, de magnifiques jeux de massacre. Le couple Laurel et Hardy figure, avec Chaplin, parmi les rares artistes du burlesque à avoir survécu, pour un temps, à l'arrivée du son au cinéma.



BUSTER KEATON (DANS *THE GENERAL*)



LAUREL ET HARDY (DANS *WAY OUT WEST*)

## Le burlesque parlant (à partir de 1927)

La plupart des grands noms du cinéma burlesque muet ne passa pas le cap du parlant, parce que la parole n'apportait rien à ces artistes silencieux et dialoguistes du geste. Seuls les longs métrages de Laurel et Hardy ont été capables d'utiliser le son comme un complément à leur style, notamment pour insérer des morceaux musicaux. Après une résistance au parlant, Chaplin réussit à contourner l'obstacle de cette révolution sonore à partir du monologue du *Dictateur* (1940) afin d'amener son œuvre vers d'autres sphères artistiques.

Avec l'arrivée du parlant, un renouveau du burlesque eut donc lieu aux États-Unis qui amena le cinéma à repenser le comique comme une alternance entre des gags visuels (non-verbaux) et de l'humour basé sur les dialogues et une distorsion sonore. Cette redéfinition du burlesque s'opéra sous l'influence d'artistes du music-hall comme les Marx Brothers<sup>4</sup> qui eurent un impact considérable. Le trio Groucho, Chico et Harpo a été au cœur de l'identité des frères Marx, avec un humour qui alternait jeux de mots, mimiques, gestuelle surréaliste et morceaux musicaux. Enfants terribles, les Marx Brothers détruisaient tout sur leur passage à partir d'un scénario invraisemblable comme marque de fabrique de leur burlesque complètement délirant.



CHARLES CHAPLIN (DANS *THE GREAT DICTATOR*)

4 Trois œuvres qui ont marqué l'apogée de la carrière des Marx Brothers : *Monnaie de singe* (1931), *Plumes de cheval* (1932), tous deux de Norman Z. McLeod et *La Soupe au canard* (1934) de Leo McCarey.



LES MARX BROTHERS (DANS DUCK SOUP)

## La période de déclin (1940 - 1960)

L'essor des dessins animés américains (les fameux « cartoons ») au milieu des années 40, coïncide justement avec le déclin du cinéma burlesque. Parfois très subversifs, ces films se sont nourris à l'extrême des composantes du burlesque : déformation et violence imposées aux corps, situations démesurées, effets comiques (visuels et sonores) très marqués, principe de cause à effet délirant et déplacement des limites. Assumant complètement ce qu'il doit à la bande-dessinée humoristique, le cartoon (*Tex Avery*, *Tom et Jerry* ou *Bip Bip et le Coyote*) représente une forme de manifestation burlesque qui repense les caractéristiques du genre pour les intégrer d'une manière novatrice. Cartoon et cinéma n'ont depuis lors pas cessé de communiquer (Cf. des films comme *Qui veut la peau de Roger Rabbit?* (1988) de Robert Zemeckis et *The Mask* (1994) de Chuck Russell).



ROBERT ZEMECKIS (DANS QUI VEUT LA PEAU DE ROGER RABBIT?)

## Le cas de Jacques Tati (1907 - 1982)

Artiste de music-hall, acteur, scénariste et réalisateur français, Jacques Tatischeff, dit Tati, est associé à l'âge d'or du cinéma burlesque et à ses figures de proue (Chaplin, Keaton, Laurel et Hardy) avec qui il possède certaines caractéristiques communes, mais dont il se différencie grâce à la dimension sonore de ses œuvres. Ainsi, l'acteur n'est plus le seul à provoquer l'humour, car il est accompagné de tout un environnement auditif qui accentue l'effet burlesque.

Le personnage de Monsieur Hulot, que l'on retrouve dans *Les vacances de Monsieur Hulot* (1953), *Mon Oncle* (1958), *Playtime* (1967) et *Trafic* (1971), partage avec Charlot des éléments de costume (la canne, le chapeau), une gestuelle expressive qui fait du corps un outil signifiant (la grandeur et la maladresse de Monsieur Hulot comme ressort comique) ainsi qu'une inadéquation au monde qui empêche le personnage de vivre dans une société dominée par la mécanisation et la consommation. À ce titre, le comique de Tati n'émerge pas seulement de la gaucherie de Monsieur Hulot, mais de l'effet de dérèglement qu'il provoque dans un univers moderne. Le cinéma de Tati dessine ainsi une opposition entre le moderne et le traditionnel, entre le burlesque



JACQUES TATI (DANS LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT)



JACQUES TATI (DANS MON ONCLE)

des années 20 et celui des années 50, qui est notamment rendue visible par un art de la désorientation visuelle et sonore. Le son devient une source de gag infinie et une empreinte au même titre que la couleur, par exemple. La rareté des dialogues et les effets sonores produisent un sentiment d'étrangeté qui interroge le burlesque dans ses composantes essentielles<sup>5</sup>.

5. Blais-Racette Marianne, « Mon Oncle de Jacques Tati et le monde moderne », L'Argot, en ligne, à l'adresse : <http://www.argot.ca/wp-content/uploads/2015/08/Marianne-Tati.pdf>.

## Des années 60 - 70 aux années 2010 : l'héritage, les continuités et les détournements du burlesque dans le cinéma contemporain

Depuis les années 60 et 70, le cinéma burlesque n'existe plus comme un genre autonome qui ferait l'objet d'une production industrielle, mais il se pérennise à travers quelques artistes populaires et/ou quelques propositions indépendantes qui oscillent entre héritage/continuité et détournement parodique. Les exemples ci-dessous n'ont pas une valeur d'exhaustivité, mais ils sont autant de preuves de la coexistence du burlesque au sein d'autres formes comiques.

### Dans le cinéma américain :

**Jerry Lewis**, grâce à son duo avec Dean Martin et à son comique qui allie séduction et infantilisation (grimaces, perturbations, gestes désarticulés), offre une satire de la société américaine dans des films comme *Docteur Jerry et Mister Love* (1963) et *T'es fou, Jerry !* (1983).

**Woody Allen** : À ses débuts, Woody Allen a mis un point d'honneur à rendre hommage et à reprendre les ingrédients burlesques de ses aînés tels que les Marx Brothers ou W.C. Fields, notamment dans *Prends l'oseille et tire-toi !* (1969), *Bananas* (1971) et *Woody et les robots* (1973). Puis, au fil de sa carrière, Allen s'est construit une *persona* cinématographique et un humour qui envisagent le burlesque au sein d'une complexe réflexion intellectuelle et psychanalytique.

**Jim Carrey**<sup>6</sup> : Acteur et comique aux mimiques et à la gestuelle élastiques, Jim Carrey n'est pas seulement un enfant coincé dans un corps d'adulte, c'est aussi un comédien qui, par ses inclinaisons burlesques, témoigne et répond, par l'absurde, à l'infantilisation du monde



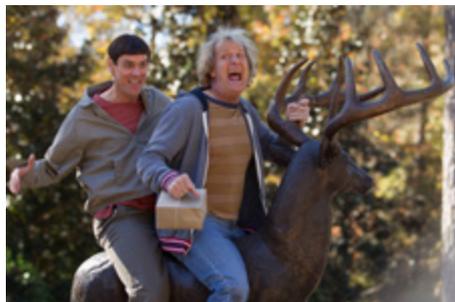
JERRY LEWIS (DANS *DOCTEUR JERRY ET MISTER LOVE*)



WOODY ALLEN (DANS *SLEEPER*)



MIKE MYERS (DANS *AUSTIN POWERS : THE SPY WHO SHAGGED ME*)



JIM CARREY ET JEFF DANIELS (DANS *DUMB AND DUMBER*)

contemporain qu'à sa manière, le *show business* encourage quelquefois. Jim Carrey a fait des manières juvéniles une façon d'imiter, de caricaturer et de critiquer le monde, et ce, au sein de productions comiques destinées au grand public : *The Mask* (1994) de Chuck Russell, *Ace Ventura, détective chiens et chats*



JERRY LEWIS (DANS *SMORGASBORD*)

(1995) de Tom Shadyac, *Ace Ventura en Afrique* (1995) de Steve Oedekerk et les deux *Dumb and Dumber* (1995 et 2014) des frères Farrelly.

**La parodie** d'un genre cinématographique est également un lieu de résurgence du burlesque : Jim Abrahams, Terry et David Zucker (surnommés les ZAZ), les *Austin Powers* qui parodient *James Bond* (incarné par Mike Myers) et les parodies de films d'horreur telles que la saga *Scary Movie* sont quelques exemples notoires du phénomène.

6. Certaines informations proviennent de l'introduction au cycle Jim Carrey proposé en février 2010 par la Cinémathèque française de Paris ; texte, en ligne, à l'adresse : <http://www.cinematheque.fr/cycle/jim-carrey-215.html>.

**Le renouveau américain** fait la part belle à des composantes burlesques qui réapparaissent par touches plus ou moins prononcées chez des artistes divers tels que Jack Black, Ben Stiller, Anna Faris, Will Ferrell, Jonah Hill, Bill Murray, Judd Apatow, les frères Coen, Tim Burton ou encore Wes Anderson.

### Dans le cinéma britannique :

**Les Monty Python** : Les comédies britanniques font souvent appel à un humour absurde, un *nonsense* typiquement *british*. L'exemple le plus frappant demeure sans doute dans les créations cinématographiques des Monty Python (*Sacré Graal !* (1975), *La Vie de Brian* (1979) et *Le Sens de la vie* (1983)). Dans un geste purement burlesque et iconoclaste, cette trilogie détourne les piliers de la culture et de la spiritualité anglo-saxonne. L'entreprise des Monty Python rappelle par certains aspects celle des Marx Brothers dans l'usage d'un mauvais goût outrancier et assumé.

**Rowan Atkinson** et son personnage quasiment muet de Mr. Bean ont donné lieu, dans les années 80 et 90, à un retour vers un burlesque traditionnel à base de manières corporelles et faciales peu flatteuses et de catastrophes. Mr. Bean rappelle d'ailleurs par ces aspects le comique de Jacques Tati. Ses parodies de la saga *James Bond* renvoient également à un humour qui reprend des composantes du burlesque.

De manière générale, le burlesque se manifeste souvent dans les séries télévisées britanniques.

### Dans le cinéma français :

**Pierre Étaix** : Clown, gagman, dessinateur, réalisateur, acteur, décorateur de théâtre, poète, Pierre Étaix a été l'assistant réalisateur de Tati sur le film *Mon Oncle* (1958). Il convoque un burlesque qui se situe quelque part entre l'héritage du *slapstick* américain à la Sennett, le raffinement de Tati et la composition recherchée typique de son ami Jerry Lewis. Étaix envisage l'art burlesque comme le point de rencontre entre différentes formes artistiques (le dessin, la magie, la chorégraphie, le cirque, la construction cinématographique) et différents sentiments (le rire, la mélancolie). Son court métrage réalisé avec Jean-Claude Carrière, *Heureux anniversaire* (1962), offre une vision globale de son rapport au burlesque avec une histoire simple transcendée par les gags, le corps de l'acteur et son inscription dans le plan, le rapport des objets dans le cadre, les effets temporels (répétition, retardement) et la gestion du rythme.

**Louis de Funès** : Devenu tardivement, dans les années 60, l'acteur comique le plus populaire de France, Louis de Funès entretient un type de personnages dans la lignée des burlesques de l'âge d'or américain : le bourgeois colérique, autoritaire, qui exprime sa hargne par



PIERRE RICHARD (DANS *LE GRAND BLOND AVEC UNE CHAUSSURE NOIRE*)



LOUIS DE FUNÈS (DANS *LES AVENTURES DE RABBI JACOB*)

un rythme verbal soutenu, avec force de tics et de grimaces expressives. Son burlesque se traduit par un effet de répétition de scènes qu'il agrémente d'onomatopées et de mimes fiévreux. Le jeu de Louis de Funès passe par tous les états qu'il condense en bruits et en gestes pour raconter quelque chose de la société de son temps (Cf. *Les Aventures de Rabbi Jacob* (1973), Gérard Oury).

**Pierre Richard** : Vedette comique du cinéma français des années 70, Pierre Richard a travaillé un personnage sympathique, malchanceux, un peu marginal et libre. Gaffeur, bredouilleur, jamais tout à



MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL (DE TERRY GILLIAM ET TERRY JONES)



HEUREUX ANNIVERSAIRE (DE PIERRE ÉTAIX)

fait maître de la situation, le personnage type incarné par Richard fait de sa distraction une dynamique comique digne d'un ressort burlesque que l'on retrouve, par exemple, dans ses réalisations : *Le Distrait* (1970) et *Les Malheurs d'Alfred* (1972), mais aussi dans des films comme *Le Grand Blond avec une chaussure noire* (1972) d'Yves Robert ou *La Chèvre* (1981) de Francis Veber.

**Le nouveau burlesque français :** Michel Hazanavicius avec le personnage parodique du diptyque *OSS117* ou encore les gags de *The Artist* (2011) ainsi que le cinéma de Quentin Dupieux réinventent, à leur manière, certains codes du burlesque d'antan.

### Le cas Abel et Gordon en Belgique :

Le tandem formé par la Canadienne Fiona Gordon et le Belge Dominique Abel représente l'un des derniers réels bastions du burlesque directement inspiré de la tradition américaine de l'âge d'or des années 20 et 30. D'abord auteurs de pièces de théâtre et de courts métrages, ainsi que producteurs (avec leur compagnie *Courage mon amour*), le duo réalise, en 2005, son premier long métrage,



LA FÉE (DE DOMINIQUE ABEL, FIONA GORDON ET BRUNO ROMY)

*L'Iceberg* (2005), en collaboration avec Bruno Romy. En 2007, ils sortent *Rumba* et, en 2011, *La Fée*.

*Rumba* (2005) renvoie directement à la tradition burlesque d'un Keaton ou de Laurel et Hardy avec un style original, loufoque, qui oscille entre optimisme et catastrophe. Le travail du cadre, de l'espace, la durée des plans – contrastée par le rythme des actions – et la prise de vue privilégient la position du corps de l'acteur dans le cadre afin de focaliser

l'attention du spectateur sur le contenu de l'image et sur ses dynamiques burlesques. Ainsi, le comique visuel d'Abel et Gordon repose sur un travail physique très marqué, qui rappelle celui des clowns, du cinéma burlesque de l'âge d'or et de Tati. La danse, les chorégraphies et la musique ont également une place à part entière dans la dynamique dramatico-comique du trio Abel, Gordon et Romy.



LA FÉE (DE DOMINIQUE ABEL, FIONA GORDON ET BRUNO ROMY)

# ALLER PLUS LOIN

---

## Ouvrages/articles à consulter pour approfondir le sujet

---

Goudet Stéphane, *Buster Keaton*, Cahiers du cinéma, 2008.

Goudet Stéphane, *Jacques Tati : De François le facteur à Monsieur Hulot*, Cahiers du cinéma, 2002.

Král Petr, *Le burlesque ou la morale tarte à la crème*, Ramsay Poche Cinéma, 2007.

Robinson David, *Charlot, entre rires et larmes*, Gallimard, 1995.

Sciamia Elise, « Le burlesque au cinéma », *Ecole de lettres*, 2006, pp. 53-67.

Tessé Jean-Philippe, *Le burlesque*, Cahiers du cinéma, 2007.

Pour plus d'ouvrages sur le sujet, consultez ce site web : <http://www.livres-cinema.info/>

---

## Films à visionner pour se familiariser avec l'univers burlesque<sup>7</sup>

---

*Max professeur de tango* (1912), Max Linder.

*The Cure* (1917), Charlie Chaplin.

*Le Kid* (1921), Charlie Chaplin.

*Sherlock Junior* (1923), Buster Keaton.

*Monte là-dessus* (1923), Newmeyer et Taylor, pour découvrir Harold Lloyd.

*La Croisière du Navigator* (1924), Buster Keaton.

*La Ruée vers l'or* (1925), Charlie Chaplin.

*Le Mécano de la « General »* (1927), Buster Keaton.

*Le Cirque* (1928), Charlie Chaplin.

*Le Caméraman* (1928), Buster Keaton.

*La Soupe au canard* (1933), Leo McCarey, pour découvrir les Marx Brothers.

*Le Dictateur* (1940), Charlie Chaplin.

*Jour de fête* (1949), Jacques Tati.

*Mon Oncle* (1958), Jacques Tati.

*Le Zinzin d'Hollywood* (1961), Jerry Lewis.

*Heureux anniversaire* (1963), Pierre Étaix et Jean-Claude Carrière.

*La Panthère rose* (1963), Blake Edwards, pour découvrir Peter Sellers.

*La Party* (1968), Blake Edwards.

*Prends l'oseille et tire-toi !* (1969), Woody Allen.

*Les Aventures de Rabbi Jacob* (1973), Gérard Oury.

*Frankenstein junior* (1974), Mel Brooks.

*Monty Python, Sacré Graal* (1975), Terry Gilliam et Terry Jones, pour découvrir les Monty Python.

*The Mask* (1994), Chuck Russell, pour découvrir Jim Carrey.

*La Famille Tenenbaum* (2001), Wes Anderson.

*Deux en un* (2004), les frères Farrelly.

*OSS117 : Le Caire, nid d'espions* (2006), Michel Hazanavicius.

*Rumba* (2008), Abel, Gordon et Romy.

---

7. Une partie des titres sont déjà proposés dans l'article de Leygonie Laetitia, « Le burlesque », Association Premier Regard, Maison des Associations, en ligne, à l'adresse, [URL] : [http://www.pole-cinema-paca.org/ressources/IMG/pdf/Fiche\\_enseignant-Burlesque.pdf](http://www.pole-cinema-paca.org/ressources/IMG/pdf/Fiche_enseignant-Burlesque.pdf).