



HAL
open science

Des corps mêlés : le cinéma burlesque ou le façonnement d'un monde sans modèle

Mathilde Grasset

► **To cite this version:**

Mathilde Grasset. Des corps mêlés : le cinéma burlesque ou le façonnement d'un monde sans modèle. *Eclosion*, 2024, 1, pp.9. hal-04488613

HAL Id: hal-04488613

<https://normandie-univ.hal.science/hal-04488613>

Submitted on 6 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

2021

Rentrer dans le moule ?

DES CORPS MÊLÉS : LE CINÉMA BURLESQUE OU LE FAÇONNEMENT D'UN MONDE SANS MODÈLE

Mathilde Grasset

ACCRA, Université de Strasbourg

RÉSUMÉ

Le personnage burlesque est doté d'un mystérieux pouvoir d'attraction et conduit jusqu'à lui sans le vouloir, au centre du cadre, les matières environnantes (neige, eau, fleurs, vent). Première opération burlesque : les différents éléments de l'image se carambolent et édifient des drames (plastiques) parallèles. C'est par ailleurs au contact direct avec les choses (machines, objets, meubles), à travers des corps-à-corps avec elles, que s'énonce la vitalité du personnage, que s'incarne sa présence, que se modèlent ses aspirations existentielles. Deuxième opération : le royaume intérieur est extirpé, transféré à un ensemble mouvant de compositions plastiques. Dans les deux cas, l'image est faite de coalescences, de corps mêlés, d'une bouillasse, d'amalgames qui brouillent les frontières et battent en brèche les identités fixes, préétablies, discrètes : autonomes. Des corps bigarrés, espèces nouvelles mi-homme mi-meuble, objet ou animal, vont parfois jusqu'à apparaître le temps d'un plan : figures nées (et aussitôt disparues) du travail des matières mélangées sans principe ni hiérarchie. Le burlesque, ce serait donc cela : un pétrissage qui refuse de s'arrêter, l'effort ininterrompu de bâtir dans du sable mouillé un monde égalitaire et sans modèle.

Mots-clés : cinéma burlesque / corps / matières / plasticité

ABSTRACT

The slapstick character is endowed with a mysterious power of attraction, unwittingly drawing the surrounding materials (snow, water, flowers, wind) into the center of the frame. First slapstick operation: the different elements of the image collide and build up parallel (plastic) dramas. Moreover, it is through direct contact with things (machines, objects, furniture), through hand-to-hand encounters with them, that the character's vitality is expressed, his presence embodied and his existential aspirations shaped. Second operation: the inner realm is extirpated, transferred to a moving set of plastic compositions. In both cases, the image is made up of coalescences, intertwined bodies, amalgams that blur boundaries and shatter fixed, pre-established, discreet and autonomous identities. Variegated bodies, new species that are half-man, half-furniture, object or animal, sometimes even appear for the duration of a shot: they are figures born (and immediately disappearing) from the work of materials mixed without principle or hierarchy. This, then, is what burlesque is all about: the kneading that refuses to stop, the uninterrupted effort to build an egalitarian, model-free world.

Key words : Slapstick cinema / body / materials / plasticity

BIOGRAPHIE

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, Mathilde Grasset est doctorante en études cinématographiques à l'Université de Strasbourg et titulaire d'un Master 2 de Géographie et de Cinéma. Ses travaux, sous la direction de Benjamin Thomas, portent sur les corps burlesques contemporains. Elle prépare actuellement un ouvrage d'entretiens avec le cinéaste Bruno Podalydès.

Introduction

Pensez le corps comme un champ de relations plutôt que comme une stabilité, une force prenant forme plutôt qu'une forme¹

Les codes, le personnage burlesque n'a jamais cessé de s'en affranchir, depuis ses prémices en passant par le Slapstick et plus tard, au sein des multiples ramifications qui composent aujourd'hui le paysage du burlesque cinématographique. Défini avant tout par sa marginalité sociale et sa solitude, il s'avère incapable d'intégrer en sa chair les coutumes de ses contemporains, dont il a pourtant l'intuition : il constate avec consternation sa maladresse, s'en excuse, tente de réparer l'erreur et prépare sans le savoir la prochaine. S'il sème la « panique dans le salon » (Král, 1984, p. 247) et envoie, à l'instar de Peter Sellers dans *The Party* (Blake Edwards, 1968), un poulet rôti dans la coiffe d'une invitée, c'est bien parce que ses créateurs, « conscients de la relativité de tout », « renversent [...] avec joie des valeurs établies et érigées en idoles » (*Ibid.*). La gaucherie subversive du personnage burlesque endort ainsi les identités préétablies, les « moules » qui donnent des formes fixes aux comportements et aux objets : de même que les destructions catastrophiques balayaient tout sens de la retenue et de la juste mesure, les accessoires qui l'entourent glissent quant eux du chapeau au gâteau et de la semelle au steak. Les objets sont privés d'histoire et de fonction préconçue : seules prévalent leurs matières, leurs formes abstraites, leurs couleurs, leurs textures et leur disponibilité immédiate aux nécessités de l'instant. Cette table-rase systématique aurait de quoi faire du personnage burlesque l'être le plus narcissique qui soit, détruisant moules et patrons pour mieux les reconstruire à sa mesure, les soumettre à sa logique d'indécrottable *outsider*.

Mais il ne se contente pas, par vengeance ou par jouissance, de voir partout l'occasion de pétrir des matières, de défigurer le connu et de sculpter un monde plus favorable. Si tout, dans le burlesque, est soumis au déséquilibre et à la réinvention, le corps du personnage lui-même est mis en jeu. Ses membres, son visage, sa peau sont eux aussi rendus fébriles, modelables à souhait. Outre l'autorité avec laquelle il semble parfois soumettre à sa volonté son environnement, le personnage burlesque reste donc, à tous niveaux, en quête d'identité. Sans âge, sans profession, sans famille, sans souvenirs, parfois même sans genre, sans naissance ni mort, « sans essence » enfin (Ciret, 2003, p. 105), il peine à définir jusqu'à ses propres contours : sa singularité première viendrait d'une « immersion » qui le rend « incopiable », « inimitable » (Schefer, 2013, p. 31) ou « inassimilable » (*Ibid.*, p. 36), qui le réduit à traverser une suite d'états toujours corrompus, à rester le roi de l'improvisation et du voyage : des relations « sans lendemain aux autres (aux êtres et aux choses) » (Kihm, 2003, p. 11). « Ce corps navigue dans un espace de permutation, d'interférence matérielle, ce qui ne lui assigne aucun rôle social défini, mais une imprescription générale pour toute représentation » (Ciret, 2003, p. 104).

Dans cet espace identitaire laissé vacant, en marge d'une perte d'ancrage, malgré elle, s'immiscent pourtant d'autres amitiés : entre le corps et son environnement (l'eau, la neige, la montagne, les draps et les meubles), les rapports chronologiques et hiérarchiques, de préemption et de modelage motivé, laissent place à des amalgames filmiques de matières. La question n'est plus de savoir, dans cet univers en cours éternel de formation, à quel moule les uns et les autres s'ajustent, sous quelle forme ils se solidifient, sinon de concevoir l'image burlesque elle-même comme une glaise poisseuse, un magma au travail : « *comme de la boue* : soit des matériaux mêlés, coalescents, qui font corps, et qui nécessitent, pour les comprendre, l'invention d'un regard, d'une spectature *qui se laisse affecter par la matérialité des images* » (Lécole Solnychkine, 2023, p. 30).

1 Manning, Erin, *Always More Than One. Individuation's Dance*, Durham, Duke University Press, 2013, p. 31, citée dans Bigé, Emma, *Mouvementements. Écopolitiques de la danse*, Paris, La Découverte, 2023, p. 49.

1. La force d'attraction du corps burlesque

Suivons donc ce programme, qui s'offre comme horizon de ne plus percevoir le corps cinématographique comme le siège d'une identité finie et circonscrite, mais l'espace matériel d'une rencontre. Petr Král a dans les années 1980 fait du hasard l'une des constituantes essentielles du cinéma burlesque, allant jusqu'à considérer que « dans son univers anarchique, seules les lois du hasard sont en fait observées » (1984, p. 78). Hasard auquel le héros comique s'abandonne, qu'il s'efforce de mettre tant bien que mal de son côté, et dont il tire parfois bénéfique sans le savoir. Hasard, aussi, auquel on doit de s'émerveiller des mises en contact « de choses et d'êtres en apparence on ne peut plus éloignés », hasard « beau comme la rencontre d'un piano et d'un gorille sur une passerelle de montagne » (Král, 1984, p. 85). Destructurations et poursuites, motifs bien connus du burlesque, auraient ainsi pour vocation de brouiller l'image, de confondre le récit, et de composer par le chaos qu'elles sèment des assemblages surréalistes au sein desquels tous les éléments du décor, multicolores, durs et mous, gros et petits finissent par s'assembler.

À y regarder d'un peu plus près, pourtant, deux détails au moins laissent planer le doute quant au caractère résolument accidentel de tels carambolages. D'abord, un remarquable sens de la précision : si Jennifer Fay évoque au sujet de Buster Keaton une « géométrie providentielle » (2018, p. 23), désignant par-là les miraculeux agencements auxquels le héros doit sa survie, une même rigueur mathématique pourrait plus largement définir toute image burlesque. Au-delà du goût revendiqué de la symétrie et des lignes droites de Buster Keaton, Jacques Tati ou plus récemment de Wes Anderson et d'Élia Suleiman, les choses y définissent constamment de nettes trajectoires, et convergent tous vers un centre qu'occupe – est-ce vraiment hasardeux – le héros comique. Les exemples abondent, infinis, prenons-en au hasard, justement. Dans *Coin-coin et les z'inhumains* (Bruno Dumont, 2018), de la bouse extraterrestre se met à tomber aléatoirement du ciel : plus qu'ailleurs sans doute, on se met à guetter le moment inévitable où celle-ci échouera à l'endroit exact du commissaire et de son acolyte chargés d'enquêter sur sa provenance. L'effet comique ne tarde pas à venir, il était d'emblée tacitement promis. Mais là n'est pas tout : lorsque le duo se rend au bout d'une jetée, c'est cette fois-ci une vague monumentale qui déferle par surprise, pourtant par mer calme, à l'endroit et au moment précis où passe Carpentier. Matières visqueuses et liquides sont en fait unanimement destinées au personnage : qu'elle soit providentielle ou non, une géométrie mystérieuse trace une ligne directe entre le héros et les éléments qu'il avoisine.



Le Parfum de la dame en noir, Bruno Podalydès, 2005

Ce que l'on pourrait appeler une aura magnétique du personnage, ou plus prudemment un mystérieux pouvoir d'attraction, va jusqu'à diviser l'image en zones clairement distinctes. Dans *Le Parfum de la dame en noir* (Bruno Podalydès, 2005),

Sainclair, le fameux compagnon de Rouletabille et le personnage le plus burlesque de la saga, se retrouve coincé dans un sous-marin avec le Vieux Bob, un inventeur fantasque. L'exiguïté de l'espace est soulignée par un cadrage résolument fixe qui serre de près les personnages. Sainclair occupe le premier plan tandis que Bob, au second, est légèrement flou. Rien, *a priori*, n'est censé venir troubler leur retraite forcée. De l'eau commence pourtant à couler à l'intérieur du sous-marin ; non pas au hasard, de façon diffuse par plusieurs orifices, comme si le bathyscaphe miniature était fragilisé dans son ensemble, mais à l'endroit exact où se trouve Sainclair. Pris de panique, il commence à écoper avec un petit gobelet métallique qu'il place entre son visage et la caméra. Ses traits, dissimulés par l'objet, disparaissent alors de l'image : l'eau qui coule en un fin filet a atteint ni plus ni moins le point le plus précis du cadre où se signale la présence du personnage. Bob, depuis l'arrière-plan, quant à lui chantonne au sec.

Pourquoi, après tout, ne pas considérer que toutes ces affluences gênantes ne sont que de drôles de coïncidences ? Que, si Sainclair est le seul à être mouillé, c'est peut-être seulement parce qu'il s'est trouvé au mauvais endroit et au mauvais moment ? En raison, dirons-nous, de l'obstination qui caractérise ces matières collantes et flux têtus, et qui sauve le personnage du soupçon simplificateur de porter la poisse. Lorsque Fiona, l'un des personnages principaux de Rumba (Bruno Romy, Dominique Abel et Fiona Gordon, 2008), tente à plusieurs reprises de lancer d'une falaise une rose à la mémoire de son époux, c'est au même échec qu'elle est renvoyée inlassablement : en boucle, la fleur revient. Non pas seulement vers elle, comme si un vent contraire la ramenait en sa direction : mais dans sa main, au point de donner l'impression que Fiona entame avec un adversaire inconnu une partie de volet. C'est d'ailleurs en empruntant une raquette à un couple de plagistes que le personnage remportera le coup final, et parviendra finalement à envoyer la rose à l'horizon. La fleur, comme ailleurs l'eau de la mer et les bouses venues du ciel, s'impose dans le champ et s'échine à y rester : visiblement, une force l'y contraint.

Mais qui mieux que Chaplin pourrait nous convaincre enfin de la nécessité de ces mélanges, de ces superpositions de matières à l'endroit du corps burlesque ? Parce que le gag chaplinien repose entièrement sur la « résistance centripète [de Charlot] à une pression centrifuge » (Bordat, 1998, p.128), et que le personnage lutte avant tout pour rester au centre de l'image, l'attraction qu'il exerce sur son environnement est rendue plus manifeste : deux dynamiques centripètes coexistent alors, se doublent, se révèlent et se renforcent. Là où le personnage s'obstine à demeurer, un ensemble d'éléments divers le rejoint en ligne droite depuis le hors champ. Dans *La Ruée vers l'or* (Charles Chaplin, 1925), Charlot fait la rencontre, dans un saloon, de Georgia, une danseuse qui pour rendre jaloux l'homme qu'elle convoite, fait mine de s'intéresser à lui. Peu de temps plus tard, c'est dans sa modeste chaumière que l'on retrouve Charlot tout affairé. Non loin de là, Georgia et ses amies se livrent à une bataille de boule de neige. La jeune femme, en gros plan, esquive à deux reprises un projectile poudreux qui vient cogner à la porte de la maison devant laquelle elle s'est réfugiée : celle de Charlot. Croyant que quelqu'un frappe, celui-lui vient lui ouvrir et reçoit, arrivée depuis le hors champ, sans ennemi clairement identifié, une boule dans l'œil. Ému de revoir la jeune fille, il s'approche d'elle sans précaution et reçoit, une fois encore, au même endroit un nouveau projectile. Charlot est le seul personnage que la neige atteint, mais l'on doit surtout remarquer qu'elle n'arrive pas seulement à lui depuis le hors champ, comme par enchantement, et qu'il ne l'attire pas dans les seules limites du cadre. La neige, littéralement, toque à sa porte : son intégration dans le cadre est comme redoublé par la pénétration du logis.

Si le burlesque « n'est que ce qui arrive » (Tessé, 2007, p. 63), peut-être est-ce surtout ce qui arrive jusqu'au personnage, ce qui l'atteint après avoir parcouru une certaine distance et être entré dans le champ de façon beaucoup plus systématique. Considérant les matières mises en jeu dans l'image plutôt que les circonstances narratives de telles



La Ruée vers l'or, Charles Chaplin, 1925

collisions (il est facile de les associer à la surprise, à la peine, au désarroi ou à la solitude des personnages), le corps burlesque apparaît comme le plus lourd de tous et de très loin : à la manière d'une planète qui exerce sur les éléments environnants une intense force d'attraction, il conduit jusqu'à lui tout ce qui passe suffisamment près pour entrer dans son champ – champ gravitationnel, qui recouvre aussi le champ de l'image dont il occupe le centre. Puisque les images sont faites de matières, elles le sont aussi de masses distinctes qui agissent les unes sur les autres et auxquelles le burlesque initie notre regard. Il ne s'agit donc pas seulement ici d'accoler les corps et de les maculer de différentes matières : chaque élément est doté, en plus d'une texture, d'une densité propre et d'un poids qui le met naturellement en relation avec les autres. Avant que ne s'en mêlent les sentiments, les corps s'attirent et se repoussent : d'autres drames se composent en marge des inadaptations sociales, et replacent le corps humain dans un réseau élargi de présences concrètes.

2. La matière triturée ou la mise en forme des désirs

Le personnage burlesque semble d'abord subir avec résignation, voire fatalité, les affres dans lesquels sa condition le plonge. Les accidents dont il est victime sont rarement soulignés par une protestation hargneuse, tant ils sont fréquents et devenus naturels. Le personnage de *The Party* tente avec placidité de faire simultanément face à une chasse d'eau qui fuit, un tableau qui tombe dans la cuvette et un rouleau de papier hygiénique qui se déroule entièrement. Lors du repas, il accuse avec la même discrétion les coups qu'il reçoit d'une porte battante située derrière lui, jusqu'à tomber par terre presque en s'excusant.

Mais cette relative démission ne doit pas nous tromper : « le comique, littéralement, se mue en une rage "existentielle" de vivre, en une façon éperdue et frénétique de se frotter aux choses et de prospecter le monde avec son corps » (Král, 1984, p. 170). Bien loin d'uniquement le subir, le personnage touche, tâte, sent, goûte, écoute avec attention son environnement ; il est lui-même activement moteur des incessantes mêlées dont procède le burlesque. Au-delà d'un sens aigu du concret et de ses lois, ses explorations sensorielles manifestent une présence élaborée dans l'instant, qui cherche dans le contact des choses une forme d'aplomb et d'incarnation. La « rage existentielle » burlesque tient à ces corps-à-corps avec la matière, conçus comme la possibilité exclusive, urgente, d'affirmer un éveil, une « vitalité ».

« Morale burlesque : agir en ce monde, quel que soit le motif de l'action, c'est exprimer une vitalité flamboyante. Y compris dans le cas particulier de la distraction, qui est un mode d'être a priori douloureux, comme chez Peter Sellers ou Pierre Richard. Mais l'un et l'autre tirent de ce déplaisir de la distraction la singulière assurance d'être libre d'interférer avec les choses et que leurs gestes ne sont pas vains, fussent-ils catastrophiques. La distraction n'interdit pas la tentative, c'est la marque des courageux. La persévérance (même dans le ratage, la distraction ou l'absurdité) est au moins le signe d'une direction de la vie. Le monde burlesque est un monde affecté, vivant, et régi par le principe du conatus spinozien : « toute chose [et on pourrait préciser : tout corps, et toute action], autant qu'il est en lui, s'efforce

de persévérer dans son être ». Je suis burlesque, je suis vivant » (Tessé, 2007, p. 63).

La profondeur psychologique des personnages s'échoue dans le « concret du monde » (Král, 1984) dont la trituration suffit à imposer un être là. Dans *The Party*, interloqué par une machine pleine de boutons lumineux, Peter Sellers ne résiste pas à l'envie de les manipuler. C'est à tous les niveaux qu'il se met dès lors à détraquer la soirée mondaine à laquelle il assiste. Après avoir allumé un microphone, il se livre à des expérimentations sonores, explorant les effets sur la machine de différents bruitages buccaux, et semblant ignorer que ceux-ci sont retransmis dans toute la demeure. Puis, enclenchant avec gourmandise un autre bouton, il dévie la trajectoire du jet d'une fontaine, arrose une invitée et commande à une table mécanisée pleine de vaisselle de disparaître sous le sol. Celui qui voulait se faire petit colonise l'espace entier et mobilise l'attention de tout le monde : sa présence est *amplifiée* à tous les niveaux, son corps étend son domaine d'influence, il se fait humain et jet d'eau, table dressée, maison à trois étages. À l'image, les contours se brouillent : ce qui se détraque est concomitant d'une apparition plus dense, résistante, enracinée du personnage. Celui-ci, alors, « renonc[e] à sa suprématie pour épouser le mouvement anonyme de la vie, quitte à se projeter dans ses formes les plus humbles » (Král, 1984, p. 108). Non pas seulement un corps chosifié, comparé aux mannequins et aux machines, mais un corps-tentacule qui s'étend de proche en proche et hurle qu'il est là, qu'il peut toucher et être touché.

Ces plongeurs du personnage dans le monde matériel, cette poisse partagée imposent non seulement à l'image une vitalité dénudée mais donnent également forme (les énoncent et les définissent en même temps) à ses aspirations et à ses émotions, vécues « de l'extérieur », loin des « posture "romanesques" » habituelles : le corps de Keaton, éconduit et assis sur les bielles d'une locomotive lentement mise en route dans *Le Mécano de la « General »*, est pour Vincent Amiel un « corps transporté par son émotion », « "détaché" du personnage, tout à la fois lié à lui, et prenant son indépendance » (1998, p. 23). La peine amoureuse de Keaton prend la forme d'un abandon du corps, d'une délégation de son mouvement à la machine. D'une manière ou d'une autre, l'émotion est dans le burlesque une affaire de muscles et de contorsions, les désirs y ont des formes et des couleurs, les rêves débordent des profondeurs intérieures et mouillent les accessoires, les véhicules. Le personnage vit et ressent en étant en prises avec les choses, dans un engagement charnel avec elles : l'émotion au plus direct, sans détour ni métaphore. Au début de *L'Iceberg* (Bruno Romy, Dominique Abel et Fiona Gordon, 2005), Fiona est enfermée dans la chambre froide du restaurant qu'elle gère. Le lendemain, lorsque des employés la libèrent, elle est visiblement transformée : l'état d'hébétude dans lequel l'a laissée sa nuit gelée laisse peu à peu place à une étrange attirance pour tout ce qui a trait au froid, et dont le premier avatar est la forme pyramidale des icebergs. La froideur concrète de la glace résonne avec celle d'un couple en crise : les nouvelles lubies de Fiona convergent toutes vers une aspiration, plus vaste, à prendre le large.

La première nuit après son retour chez elle, dans son sommeil, son corps est pris de convulsions. La chambre conjugale est d'abord plongée dans l'obscurité. Seule est visible la couette rouge, chaude sous laquelle reposent Fiona et son compagnon Julien. D'un geste vif, la première se débarrasse de celle-ci et révèle un drap blanc, plus froid, dans lequel elle est encore emmitouflée. Persévérant dans gesticulations réflexes, Fiona se redresse une première fois : apparaît alors une forme fantomatique, ombre que dessine un simple rai de lumière bleuté. Après quelques secondes, elle se rallonge, exécute de nouvelles galipettes et fait tomber du lit Julien, qui disparaît complètement de l'image. Le vide est fait : tous les éléments parasites sont évacués, des tons chauds qui coloraient initialement la pièce au mari qui limitait ses gestes. Le corps de Fiona part alors en quête d'une forme idéale, la plus adéquate à ses ambitions secrètes : à quatre reprises, il se fige sous le drap dans des positions outrées et laisse apparaître autant d'icebergs, cônes monumentaux, accidentés, dressés, blancs, paisibles et stables. Une lumière bleue venue du haut du cadre s'impose progressivement à l'image et laisse le froid gagner tout l'espace.



L'Iceberg, Bruno Romy, Dominique Abel et Fiona Gordon, 2005

Avec ce que lui propose le monde (ici un drap, ailleurs la glace du congélateur), le corps de Fiona façonne, hanté, ses inclinations existentielles. Ses désirs sont pétris, sculptés, énoncés à même le travail des matières (du coton, de l'eau solidifiée), dans un corps-à-corps jamais complètement satisfaisant, donc sans équilibre et sans fin. La forme des sentiments est mouvante, fragile, en cours d'élaboration. Dans le burlesque, non seulement « chaque émotion, tout élan du cœur ou de l'âme n'existent qu'à travers les choses sur lesquelles ils se répercutent » (Král, 1984, p. 155), mais plus précisément encore dans la durée de leur trituration, dans le transport, le malaxage, les mains enduites, pas encore lavées, un chapeau en feutre chiffonné à l'endroit du cœur, une chair abandonnée aux mouvements d'une locomotive, un drap blanc froissé en attendant le pôle Nord.

3. Des corps processuels

L'image burlesque est donc toujours en cours de modelage, en tant que les matières y sont agglomérées et mélangées sans cesse : l'humain incorporé à la mixture (demeurant à son principe même), les formes remises en jeu, le récit plus ou moins élaboré en parallèle d'un drame plastique qui met à égalité tous les éléments présents dans le cadre. Ici pas de « moule », de patron, et pourtant un univers en transformation, comme une pâte mouvante aux teintes et aux textures éparses. Depuis les premières bandes comiques, le burlesque, « c'est le scénario d'une anti-poétique qui fait retour de la forme aux amalgames de textures dont se constitue l'image » (Michaud et Ribadeau Dumas, 2004, p. 20). Pour le personnage, pas d'identité fixe mais une manière d'exister en prise avec le monde, une condition d'individu englué, d'abord au cœur du magma puis en marge des autres hommes. Dans le burlesque, pour que l'émotion prenne, il faut accepter que les contours se brouillent : « de rencontre en rencontre, de montage en montage, un burlesque traverse littéralement l'écran comme une métamorphose permanente et générale. Homme, animal ou objet, tous les éléments, à travers ses images [...] retrouvent constamment une sorte de disponibilité première, leur permettant de s'accoupler et de se renouveler à loisir. Effaçant les frontières entre les différents règnes, le « mouvement perpétuel » qui anime l'action mélange indifféremment et en permanence choses et êtres, organismes et machines, locomotives et nuages » (Král, 1984, p. 200). Pas étonnant qu'en viennent finalement à apparaître des créatures

bigarrées, figures radicalisées, comme un surcroît de littéralité, des contextures déjà décrites.

Au gré des rencontres et des amalgames, émergent en effet des espèces inqualifiables, des corps nouveaux, emboîtements d'humains et de meubles, d'animaux, de machines ou d'objets. Lorsque Charlot reçoit à deux reprises, sur l'œil gauche, une boule de neige, apparaît un être bizarre au visage borgne, doté d'une boursoufflure incroyable que le noir et blanc harmonise, et que l'immobilité fugace du personnage, face caméra, portraiture. Mais au-delà des fulgurances qui durent le temps d'un plan, des séquences entières soutiennent l'apparition de ces corps d'entre-deux, suspendus à la lisière des règnes. Au milieu du film *Le Mystère de la chambre jaune* (Bruno Podalydès, 2003), Sainclair doit se cacher dans une horloge comtoise : il bénéficie ainsi sans être repéré d'un large point de vue sur le couloir qu'il est chargé de surveiller. Tout l'enjeu pour lui est alors de se fondre le plus exactement au meuble, de disparaître derrière lui : « tu te tiens verticalement dans une forme verticale », lui explique son ami Rouletabille quelques plans auparavant. Aucun geste, aucun reflet de lunette, aucune ombre ne doit trahir sa présence : il adapte sa position et fait sien le mouvement du balancier. Sainclair, filmé de près, fait corps avec l'horloge au point de se dérober de l'image.

Mais une heure passe. Il finit par s'endormir et aperçoit, lorsqu'il se réveille en sursaut, une silhouette pénétrer dans la chambre de la jeune fille qu'il protège. Il cherche à sortir de l'horloge mais en fait tomber, dans sa précipitation, la clef depuis l'intérieur. Le voilà pris à son propre jeu : l'imposture est telle qu'il ne peut plus s'en départir. Pour la première fois depuis le début de la séquence, la caméra s'éloigne du personnage, et depuis l'autre bout du couloir filme la catastrophe : la comtoise bascule et tombe à terre dans une bruyante détonation. Le plan suivant est inauguré par un noir et un silence de plomb. Progressivement, accompagné d'un râle bestial, on devine en contre-jour une main tenter de soulever un corps rectangulaire et ligneux. Le travail de la lumière, apparue en raid à la faveur du mouvement qui s'élabore péniblement au premier plan, uniformise les différentes matières en une même couleur sombre. Impossible donc, dans ce plan filmé à ras du sol, de distinguer deux corps : dans la chute, Sainclair et l'horloge se sont évanouis et ont enfanté un monstre. Grognements douloureux et cliquetis d'engrenages deviennent le souffle d'un corps nouveau. Le passage rapide au plan suivant, reproduisant un cadrage similaire mais plus à droite, permet de distinguer plus clairement ce que l'on peut appeler le haut du corps : une tête angulaire tournée vers le sol. Les doigts, en essayant de le faire avancer, deviennent plus souples jusqu'à former de petits tentacules. Engageant de plus en plus de force, les mains deviennent ensuite de grosses pattes qui avancent une à une bruyamment. Filmée enfin de haut en légère plongée et à une échelle un peu plus large, la forme du monstre est découverte : une sorte de grosse caisse de laquelle s'échappent deux mains chevronnées. Cet étrange mammifère finit par sauter sur une chaise : l'espace créé entre son « ventre » et le sol permet enfin à Sainclair d'en sortir et de retrouver son corps initial.



Le Mystère de la chambre jaune, Bruno Podalydès, 2003

Au-delà d'un seul carambolage, d'une simple mise en contact des matières et d'un assemblage des formes, les jeux de cadrage et la photographie de la séquence dotent l'horloge-Sainclair d'une mobilité, d'un ronflement, d'attitudes singulières : un troisième terme, irréductible au seul meuble et au seul personnage, a émergé de leur rencontre matérielle et pesante. Le propre de telles coalescences burlesques, dont on trouve des occurrences tout au long de l'histoire du cinéma, est néanmoins de rester processuelles, en cours de composition, jamais définitivement stabilisées : ne cessant pas d'apparaître. L'horloge-Sainclair n'est pas un Sphinx, un Griffon ou une Chimère, un hybride des mythologies doté peut-être d'un corps bigarré mais aussi d'une forme de vie pérenne. Elle reste au contraire scintillante, fonction du regard que l'on pose sur elle. On peut y voir le presque mirage d'une existence nouvelle, ou rester au niveau de la configuration concrète de la scène (un homme coincé dans une horloge) ; dans tous les cas, « le goût du concret et le goût de la métamorphose, dans le burlesque, sont [...] le plus étroitement liés » (Král, 1984, p. 197). Le burlesque n'est pas un cinéma expérimental qui peut s'abstraire d'un état vériste du corps et de ce dont il est réellement capable (virtuose) ; il se bricole à partir de sa concrétude, sans effet spécial : le miracle s'opère quand le *truc* est connu et qu'au fond, il n'y a pas de magie. Les corps ne se déforment pas vraiment, sinon par emboîtements, adjonctions, collages, suffisants ici pour qu'apparaissent cornes, ailes, crêtes et bosses. Le burlesque invente ainsi sa propre « spectature », inconfortable, située dans l'entre-deux d'une illusion dont on connaît les rouages ; elle déporte naturellement le regard vers ce que l'image comporte d'indéterminé, de non encore formé, de mouvant, et vers ce dont au contraire on peut être certain : la pesanteur, la densité, les textures, les couleurs. « Brutalement, nous nous souvenons que le monde où nous vivons est concret, matériel, résistant ; c'est la réalité toute entière, en quelque sorte, qui se rappelle soudain à notre attention » (Král, 1984, p. 157).

Conclusion

« Se fondre dans le moule », « casser les codes » et au contraire en imposer de nouveaux : discuter la notion vague de « moule » revient de toute façon à interroger ce qui est à la marge et ce qui ne l'est pas, à identifier ceux qui entrent dans le cadre et ceux qui le détournent. Le personnage burlesque, de son côté, est un être à part pour qui la question de l'adhésion à une communauté est partout reconduite. Refusant, ignorant, maltraitant toute forme de conventions, il est certes voué à l'exclusion sociale, mais il définit aussi par-là la condition de son adhésion à un ensemble plus vaste de corps en interactions (plantes, animaux, meubles, objets, éléments naturels, ...), au contact desquels il s'incarne (se dote d'un poids, d'émotions et de désirs) autant qu'il renonce aux limites strictes de son humanité. Il trouve en somme forme dans l'informe, dans l'immersion, au cœur de la tempête.

Le paradoxe de l'image burlesque serait ainsi de rejeter toute forme moulée, durcie, toute empreinte laissée durablement dans la glaise du film – une sorte d'anti-fossile du cinéma – et de reposer pourtant sur ce principe : le pétrissage infatigable des figures, le modelage sans autre fin que lui-même, sinon celle de montrer qu'avoir le regard enduit, « faire boue de son regard » (Lécole Solnychkine, 2023, p. 30), considérer (examiner et estimer) les matières plus ou moins molles qui nous entourent est en soi un projet et un défi suffisants.

Bibliographie

Amiel Vincent, *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998.

Bordat Francis, *Chaplin cinéaste*, Paris, Éditions du Cerf, 1998.

Ciret Yan, « Les innocents de la matière, multiples incarnations du burlesque », *Artpress, Le burlesque, une aventure moderne*, no 24, 2003, p. 104-110.

Fay Jennifer, *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*, New York, Oxford University Press, 2018.

Kihm Christophe, « Le burlesque, une aventure moderne », *Artpress, Le burlesque, une aventure moderne*, no 24, 2003, p. 8-15.

Král Petr, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984.

Lécole-Solnychkine Sophie, *Dans la boue des images, Sesto San Giovanni*, Italie, Éditions Mimésis, 2023.

Michaud Philippe-Alain et Isabelle Ribadeau Dumas, *L'horreur comique : esthétique du slapstick*, Paris, Centre Pompidou, 2004.

Schefer Jean Louis, *Images mobiles: Récits, visages, flocons*, Paris, P.O.L Editeur, 2013.

Tessé Jean-Philippe, *Le Burlesque*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2007.