Le Burlesque

Définition trouvée dans http://www.ac-creteil.fr/sugerstdenis/audiovisuel/Lexique/Lexique.htm
En anglais, slapstick " coup de bâtons". Genre cinématographique comique composé d'une suite rapide de gags indépendants les uns des autres. Le burlesque est fondé sur l'absurde (irruption de l'irrationnel dans le quotidien), la provocation et la caricature des valeurs morales. Le personnage central est en perpétuel conflit avec un environnement hostile et menaçant (Le Kid, Charlie Chaplin, 1920). Le gag - souvent répété d'un film à l'autre - repose sur une série de chutes, de bagarres, de poursuites, de chocs et d'effondrement des décors filmés le plus souvent en plan large* : il n'y a donc pas de logique psychologique, tout repose sur le mouvement et la violence. Le burlesque s'inspire de la commedia dell'arte théâtrale : l'histoire* n'est qu'un prétexte servant à faire la liaison entre les gags, l'improvisation y est importante et la personnalité de l'acteur joue un rôle très important.

LE BURLESQUE

"Burlesque: comique outré et souvent trivial", dit le Larousse. Définition péjorative que confirme le sentiment populaire. Les tartes à la crème jouissent d'un statut esthétique inférieur.
Aucun genre, pourtant, dans l'histoire du cinéma ne s'est assuré un tel pouvoir sur tous les esprits. De Charlot à Hulot, de Keaton à Jerry Lewis, les comédies burlesques satisfont les esprits les plus frustes comme les plus raffinés.
Entraînés par la seule et simple nécessité de faire rire, contraints à l'invention, les acteurs et réalisateurs burlesques jouent sur toutes les impossibilités, ou les refus, d'adaptation au monde social; ils démentent toutes les logiques, ils attaquent toutes les morales, ils défient toutes les pesanteurs.
Le genre contient donc, en puissance, un trésor de virtualités lyriques. "Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie", disait André Breton. C'est ce que font les grands burlesques.

1 Un comique spécifique

Un arroseur arrosé, un sergent de ville poursuivant un cul-de-jatte simulateur, ce sont les premiers gags connus, réalisés par Louis Lumière en 1895.
Le cinéma naissant s'émerveilla de ses pouvoirs au nombre desquels la désintégration comique du réel n'est pas le moindre. Dans Onésime horloger , d'André Deed, une subite accélération du temps autorise en l'espace de quarante secondes un mariage éclair, la naissance de l'enfant et sa croissance achevée. Dans un autre film, cité par Georges Sadoul: "Une nounou se hisse aux Buttes-Chaumont sur la voiture de bébé qui se met à dévaler la pente, roule dans les rues, passe les portes de Paris, file sur la route du Havre, entre dans la Manche, vogue sur l'océan, aborde dans une île inconnue, dont les sauvages la prennent pour reine."
Au premier regard, le cinéma a donc créé un comique spécifique, inconcevable avant lui, visuel de nature et tiré de ses seules ressources techniques. Pourtant, très vite, il doit avouer sa dette envers l'art du spectacle, en ce qu'il a d'essentiel et de primitif: l'art du clown, de l'acrobate, du jongleur et de l'illusionniste. Les premiers comiques français, André Deed (Boireau), Ernest Bourbon (Onésime) et Max Linder (Max), viennent du café-concert ou du théâtre de variétés. Ils inventent la forme burlesque, héritée du numéro de cirque et de music-hall. Chacun d'entre eux doit imaginer et typer un personnage qui se substitue dès lors à sa propre personnalité. Ce personnage, le public le consacre en le reconnaissant de film en film. L'anecdote importe peu. À travers une myriade d'aventures, il demeure immuable: il ne vieillit ni ne change. En même temps il se condamne à une singularité irréductible. La comédie classique ou bourgeoise (qui, au cinéma, est également un genre fécond) réduit le personnage à la réalité commune des ridicules observés et des situations qui les révèlent. Des générations d'acteurs peuvent servir le même répertoire. Le clown, au contraire, meurt en emportant le secret de son masque, si rudimentaire soit-il.
Un art de l'instant
Autre différence essentielle: la comédie traditionnelle doit se soumettre à une progression dramatique qui lie organiquement la partie au tout. Elle ne peut exclure un déroulement temporel rigoureux où le personnage s'enferre toujours plus avant dans ses travers. Au contraire, le personnage burlesque jouit d'une liberté catastrophique. François Mars définit fort bien le gag comme "une incidente brutale, brève et soudaine, qui trouve en elle-même son accomplissement burlesque". Brutalité, brièveté, soudaineté, c'est bien d'un art de l'instant qu'il s'agit. La discontinuité, fatale en d'autres domaines, est une vertu naturelle du genre. De gag en gag, d'instant en instant, également autonomes, le personnage burlesque éprouve la grandeur et les vicissitudes, toutes les illusions et la réalité même de son libre arbitre. Bien heureusement, seule la loi du genre exige un tel affranchissement, et non l'ambition des auteurs ou des acteurs, qui se sont toujours soumis humblement à la sanction du public.
Le public burlesque
Car c'est devant le public que le personnage se forme et s'affirme. Aucun metteur en scène ne peut assumer cette fonction de miroir. Là encore, le cinéma avoue sa dette. Née en France, au début du siècle, la comédie burlesque se naturalise américaine dès la deuxième décennie. Les sergents de ville parisiens de chez Pathé font place aux "policemen de la Keystone" (Keystone cops) animés par le très grand Mack Sennett. Charlot, très vite, succède à Max Linder. Mais cette soudaine floraison du genre au soleil de Californie n'a rien d'une génération spontanée. Le théâtre de province, le théâtre des comédiens ambulants, qui vont de ville en ville sur des milliers de kilomètres, de Chicago à La Nouvelle-Orléans, de Boston à San Francisco, représente un énorme brassage de troupes, qui doivent pouvoir satisfaire à tous les besoins, et constitue l'humus où le cinéma américain a plongé ses racines, la plus grande école d'acteurs, où l'enfant monte en scène et connaît le métier à l'âge où, en Europe, on commence à peine à l'étudier.
Grand découvreur de talents, Mack Sennett n'eut qu'à puiser dans cet étonnant vivier. Les acteurs qui quittaient les planches pour rejoindre les premiers studios d'Hollywood étaient rompus à toutes les disciplines du spectacle: Buster Keaton était un acrobate consommé, Harold Lloyd connaissait la scène depuis l'âge de douze ans, W. C. Fields jonglait avec des boîtes de cigares au théâtre Ziegfeld de New York. Un soir de l'année 1913, bien avant qu'il soit pour lui question de carrière cinématographique, Groucho Marx, qui sillonne les États-Unis avec ses frères en se produisant sur des scènes de fortune, assiste à Winnipeg, dans un petit théâtre de dernier ordre, au numéro suivant: "L'un des acteurs, écrit-il, portait une petite moustache, de très grandes chaussures, et tandis qu'une énorme soprano aux cheveux pommadés chantait un lied de Schubert, tantôt il crachait en l'air des miettes de biscuit sec, tantôt il arrosait son voisin avec des oranges pourries." Cet acteur se nomme Charles Chaplin, à qui Hollywood vient de proposer son premier contrat et qui hésite à l'accepter. Le salaire élevé qu'on lui offre lui paraît disproportionné à son talent. Ce soir-là, bien loin de Hollywood, les Marx Brothers et Charlie Chaplin jouèrent ensemble à saute-mouton par-dessus une rangée de poubelles, dans les rues désertes de la ville...

2. Un précurseur: Mack Sennett

Venus de la scène ou de la piste, assurés de leur métier et riches d'expérience, les acteurs et réalisateurs burlesques n'éprouveront aucune appréhension devant les faux mystères de la technique et du langage cinématographiques. Très sainement, ils s'approprieront le cinéma comme un

moyen de servir leur fantaisie naturelle. Ils ne viseront qu'à l'efficacité comique et trouveront sans y penser les chemins de la vérité et du lyrisme. C'est à Mack Sennett que l'on doit les meilleurs documentaires sur l'Amérique des années dix. On sait comment il cherchait à tirer parti des événements spectaculaires de la vie quotidienne: un incendie, une course automobile. Ses pitres et ses cameramen se mêlaient à la foule des badauds. Il avait sa troupe de policiers et de pompiers comiques, qui parvenaient sur les lieux du sinistre en même temps que les vrais. Régnant du haut de sa tour érigée au milieu des studios, officiant dans sa baignoire, Mack Sennett fut le chantre railleur d'une Amérique effervescente, travaillée par les démons de la fuite en avant et de la lutte pour la vie. Son comique à base de poursuite et d'agression (les tartes à la crème) n'a pas d'autre source que cette réalité. Aujourd'hui encore, on demeure confondu par la faculté d'invention des scénaristes, réalisateurs et comédiens dont il inspira le travail. Un gag entre mille: Billy Bevan pousse son automobile en panne. Au passage, il accroche, sans s'en apercevoir, une bonne demi-douzaine de voitures et les entraîne jusqu'à une falaise où les voitures vont s'écrouler une à une dans le vide. C'est un gag parfait, dont on sait qu'il fut imaginé, à l'époque, par Frank Capra, mais c'est en même temps un point de vue précis, quoique choisi sans arrière-pensées, sur l'idole, alors naissante, de notre siècle: la voiture automobile.

3. Une pléiade de génies

Comme il était fatal, certaines personnalités émergèrent du bataillon des clowns. Au comique unanimiste, hâtif et inspiré, de Mack Sennett se substituèrent, au cours des années vingt, les silhouettes affirmées de Charlot, Buster Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd, Laurel et Hardy. On ne dira jamais assez la prodigieuse richesse de cette période. Longtemps, Chaplin, seul, retint l'attention, mais nous savons aujourd'hui que Buster Keaton est au moins son égal. Nous savons aussi que le mystérieux message de Harry Langdon, aussi troublant que la plus fine poésie surréaliste, n'a pas fini d'être entendu. Quant aux courts métrages de Laurel et Hardy, dirigés à l'époque par Leo Mac Carey dans le sens de l'épopée burlesque, leur force comique n'a jamais été égalée.

Cette fois, les personnages sont fixés avec la dernière précision. Le trait physique, le costume, l'accessoire, un certain mode de réaction en face du monde ont désormais valeur de signes. L'abstraction est inscrite dans les lois du genre. Ainsi, la démarche de Charlot, le visage impassible de Buster Keaton, le regard rond et fixe de Harry Langdon, une certaine malice sous les lunettes d'écailles de Harold Lloyd, le sourire niais de Stan Laurel et le rictus vaniteux d'Oliver Hardy. On voit bien alors que la singularité ne peut s'imposer de manière arbitraire. Elle ne serait alors qu'extravagance. Le génie des grands comiques est de découvrir, par une sorte de réduction à l'essentiel, une attitude humaine fondamentale, et d'en tirer toutes les conséquences.

Ainsi, le vouloir-vivre de Chaplin-Charlot, sensible dès ses premières apparitions et qui sera le moteur constant de son œuvre: "La vie est aussi inévitable que la mort", dira-t-il dans Limelight .

Ainsi, chez Keaton, une faculté d'attention jamais démentie, presque absolue. À ceux qui lui demandaient pourquoi on ne l'avait jamais vu rire sur un écran, il répondait simplement: "Je me concentre sur ce que je fais." On découvre alors que sa merveilleuse concentration physique et morale ne trouve qu'en elle-même sa propre justification. Buster Keaton est le premier homme dans le matin du monde. Son regard est pur de toute préméditation. Il agit, il échoue, il recommence. Seuls, quelques battements de paupières, qui valent à coup sûr bien des cris d'étonnement, traduisent en lui l'intensité de la réflexion.

Si l'on veut savoir ce que recèle le mot "rêverie", il faut avoir vu un film de Harry Langdon. Dans un paysage de ruelles enneigées, sa silhouette se profile comme une apparition (dans Three's a Crowd, Papa d'un jour , 1928). Le clown blême, au visage bouffi de sommeil, tient une lampe à la main. Il la souffle. La lampe s'éteint et, avec elle, tous les réverbères alentour. Harry Langdon est à peine troublé.

Le cinéma moderne s'efforce de nous faire pénétrer dans les méandres de l'imaginaire et du souvenir, de nous faire voir par les yeux de ses héros. Il est en cela largement devancé par la comédie burlesque, puisque de la singularité du personnage découle un environnement à l'image de ses espoirs et de ses obsessions. Les figurants des films de Chaplin et ceux des films de Keaton ne semblent pas appartenir à la même humanité. Tout se passe comme si le héros comique projetait autour de lui sa vision intérieure, comme s'il créait le monde avant de l'habiter. Voilà pourquoi les grands acteurs burlesques, de Chaplin et Keaton à Jerry Lewis et Jacques Tati en passant par W. C. Fields et les frères Marx, sont les vrais auteurs de leurs films, même lorsqu'ils n'en signent pas officiellement la mise en scène.

Le cas des Marx Brothers est exemplaire à ce titre. Venus tard au cinéma, au moment où l'invention du parlant redistribuait les cartes du succès, sans rien changer, d'ailleurs, à la nature de la comédie burlesque, ils n'éprouveront pas, comme Chaplin ou Keaton, le besoin de prendre en main la réalisation de leurs films. C'est que la notion de réalisation implique celle de réalité. Or le comique marxien ne trouve son plein effet que dans un univers d'irréalité et de conventions. La liberté de Charlot et de Keaton naît d'un affrontement perpétuel avec la sombre nécessité du monde. Il s'agit pour eux de tourner la loi, physique ou sociale, sans rien dissimuler de son pouvoir contraignant. Voilà pourquoi Keaton est un réalisateur si précis, un véritable géomètre de l'espace cinématographique, et Chaplin un "réaliste" aussi déterminé, réaliste jusqu'à la hideur. Les Marx, au contraire, se meuvent à l'aise parmi les fantoches dessinés d'un trait mou par les tâcherons hollywoodiens. Les dames du monde, les dignitaires empesés, les gangsters, les domestiques, les jeunes premiers gominés, qui constituent leur environnement ordinaire, sont les spectateurs passifs de leurs incongruités, les victimes impuissantes de leurs insolences. Les valeurs de continuité qui pourraient leur être opposées sur le triple plan de la logique, de la morale et du récit dramatique sont incarnées par des pantins sans épaisseur. Il suffit que Harpo, Chico et Groucho apparaissent pour qu'elles s'écroulent. Toute vie sociale est soumise à une règle qu'ils oublient, pour ne retenir que le jeu.

4. Un rire libérateur

En évoluant dans le temps, la comédie burlesque prend conscience de ses pouvoirs. Les Marx et W. C. Fields, puis le nouveau Chaplin, celui des Temps modernes , du Dictateur et de Monsieur Verdoux , vont révéler ouvertement les possibilités satiriques du genre. Bien sûr, l'évolution des consciences au cours des années trente (réactions à la grande crise économique, au fascisme naissant; espoirs démocratiques; New Deal aux États-Unis) a facilité une telle mutation. Mais elle était inscrite de longue date dans la nature même du personnage burlesque, dont on a souvent dit qu'il était inadapté, en oubliant qu'il est inadaptable, c'est-à-dire irréductible.

La comédie burlesque offre, à la société qui nourrit son inspiration, un miroir qui en déforme les valeurs, mais pour mieux les révéler. Le comique d'agression pratiqué par les frères Marx dans Duck Soup (La Soupe au canard , 1933) ou par W. C Fields dans The Bank Dick (Mines de rien , 1940) n'a rien de délibéré. Pourtant, l'Amérique bien-pensante n'avait jamais eu de peintres plus féroces. Ainsi sont attaquées des valeurs familiales réputées sacrées: dans The Bank Dick , W. C. Fields menace d'un pot de fleurs sa terrible petite fille qui méprise de toute évidence son ivrogne de père. Haïssables familles... que nous retrouvons chez le dernier en date des grands acteurs-auteurs burlesques. Dans The Nutty Professor (Docteur Jerry et Mister Love , 1963), Jerry Lewis enfant pleure dans son parc, tandis que sa mère géante rudoie son gnome de père. Encore une image précise de l'Amérique, autorisée par le seul alibi de la comédie burlesque.

Lorsqu'on demande à Jerry Lewis pourquoi il incarne toujours un personnage exclu de la société, il répond: "Le problème est que l'on puisse parler de société alors que précisément tout le monde en est exclu... Chaque individu est isolé... La situation fondamentale de toute comédie est donc celle de ce personnage face à ces difficultés dont il est, bien sûr, d'une certaine manière, l'instigateur. Car il n'est pas en nous de difficulté dont nous ne soyons, au moins en partie, responsables. Source véritable de ses malheurs, le personnage comique est donc en conflit avec lui-même."

Voilà pourquoi, dans chacun de ses films Jerry Lewis dédouble, et souvent multiplie, un personnage soumis à des pressions trop fortes, parfaitement aliéné.

La société industrielle avancée suscite un comique à sa mesure, le comique de The Big Mouth (Jerry la Grande Gueule , 1967) ou de Play Time (1968). On sent, chez Lewis comme chez Tati, le besoin d'effacer le personnage en le dissolvant dans son environnement, le décor de la vie

moderne, à la fois invivable et beau, notre décor qui devient alors le vrai sujet du film. L'efficacité comique serait elle-même sacrifiée au profit de la liberté du spectateur, à qui on n'impose plus le rire, ni l'émotion, mais une sorte de contemplation active, un humour attentif, qui le renvoie à lui-même. C'est la raison pour laquelle Jerry Lewis dilate si souvent ses gags bien au-delà du point de rupture. Tati, quant à lui, multiplie les notations à l'infini d'un point à l'autre de l'écran large, contraignant le spectateur à l'agilité mentale. Il s'agit d'en finir avec le conditionnement du gag, en retournant le miroir vers le public plus résolument que jamais, en l'invitant à se reconnaître dans la dérision du spectacle. En cela Tati et Lewis ne font que renouer avec la tradition essentielle d'un rire libérateur, mais c'est de nous que nous rions désormais.

© 1997 Encyclopædia Universalis France S.A.Tous droits de propriété intellectuelle et industrielle réservés.

DOSSIER Février-mars 2003

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), légitima 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 spectatoriel 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'Allones, p.40). Jean-Patrick Lebel rajoutera que les objets, dans l'univers de Buster Keaton, s'enchâssent 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'age 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.

Liens internet

http://www.cadrage.net/dossier/burlesque/burlesque.html
http://crdp.ac-bordeaux.fr/uml-gironde/ecole_et_cinema/burlesquedef.htm
http://pedagogie.ac-toulouse.fr/ecoleetcinema31/films/burlesques/doc.htm#burlesque

LES PREMIERS GRANDS BURLESQUES AMÉRICAINS

Les premiers grands burlesques américains | **Un talent ravageur**
André Halimi fait un tour d'horizon du cinéma burlesque américain, avec Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurel et Hardy, W. C. Fields et les Marx Brothers.

"Les grands burlesques américains, ce sont les Attila du comique. Ils détruisent tout ce qui est censé être logique et bourgeois." Derrière son bureau, Yves Robert rit encore à la seule évocation de tous ces saltimbanques de génie.
"Quand ils ont commencé à faire du cinéma", poursuit-il, "personne ne les prenait au sérieux. Ils n'étaient pas issus de la noblesse du théâtre mais du music-hall ou du cirque. Un personnage comme Oliver Hardy, malgré ses 120 kg, était capable de faire un saut périlleux arrière sans la moindre difficulté. Et que dire de Buster Keaton, fils de trapézistes et trapéziste lui-même, qui fut le plus grand cascadeur de l'époque !"
Georges Lautner voue également une passion pour "l'homme qui ne souriait jamais" et pour tous ses contemporains : "Pour moi, le grand burlesque, c'est le surréalisme, l'expression la plus affirmée de la liberté". Né à l'aube des années 1910, le genre burlesque avait à l'écran un maître incontesté : Charlie Chaplin. Même s'il n'a pas inventé ou renouvelé, comme Buster Keaton, le *travelling* et autres techniques cinématographiques, le grand Chaplin a bouleversé le cœur des foules.
Article rédigé par Michel Milenkovitch. Diffusion dimanche 6 juillet 2003 à 10h15 (hertzien).

FICHE PÉDAGOGIQUE

"5 Burlesques" Bowers, Chaplin, Keaton Etats-Unis, 80 mn, Noir et Blanc, Muet

Objectifs prioritaires :

Découverte et début d'analyse :
- du cinéma dit muet
- d'un format : le court métrage
- d'un genre : le burlesque
- de trois grands acteurs-réalisateurs qui ont marqué ce genre

Avant la projection :

Rappel : Il s'agit de construire avec les élèves les outils qui leur permettront de mieux apprécier le film qu'ils vont voir, sans bien sûr déflorer le sujet. Il s'agit aussi et peut-être surtout de les mettre en situation d'attente.
Quelques pistes de travail :
1. Inventaire et structuration des savoirs déjà-là :
- faire réagir les élèves au nom de Charles Spencer Chaplin (Charlie Chaplin, Charlot)
- caractérisation et pré-définition de Charlot, du burlesque, du cinéma muet, du court métrage.
- introduction de Buster Keaton et Charley Bowers
2. Présentation de la séance : compilation de 5 courts métrages burlesques.
- Charlot fait une cure (The Cure, 1917)
- Charlot s'évade (The adventurer, 1917)
- Malec forgeron (The Blacksmith, 1922)
- Non tu exagères ! (Now you tell one!, 1926)
- Pour épater les poules (Egged on, 1925)
Bien préciser aux élèves qu'ils ne verront pas un film mais une compilation.

3. Emission d'hypothèses sur le scénario à partir des titres.

Après la projection :

Rappel : Il ne s'agit pas d'exploiter le film. Trop de connotations péjoratives s'attachent à ce terme. Une "exploitation" intensive, proche de la récupération, risquerait de dégoûter à jamais les élèves du cinéma et d'empêcher toute réflexion sur l'image.
Quelques pistes de travail :
1. Confrontation des hypothèses avec la réalité des scenarii reconstruits après la projection.
2. Parler de films muets est un abus de langage : si la pellicule était physiquement muette, toutes les projections étaient sonorisées (bonimenteurs, musique de bastringue).
3. Bowers, Chaplin, Keaton, trois acteurs-réalisateurs burlesques : analogies et différences.
4. Le burlesque (cf. Dossier sur le site Web)
Le Burlesque n'est pas seulement un "comique outré et souvent trivial". Faire émerger la poésie et l'autodérision présentes dans les 5 films.
Faire expliciter aux élèves les ressorts du comique (situations, personnages (costume, gestes, regard), rapport à l'objet.
5. Bowers, Chaplin, Keaton, trois vies, trois destins exceptionnels (Cf. "cahiers de notes sur…" et site web).
6. L'extraordinaire histoire de la redécouverte de Charley Bowers par Raymond Borde (Cinémathèque de Toulouse).
7. Bowers et l'introduction de l'animation par la prise de vues image/image (les arbres-chats et les œufs-voitures).

Charley Bowers

Pionnier de l'animation américaine, Charles R. Bowers voit le jour en 1889 à Cresco (Iowa). Fils d'une comtesse française et d'un médecin irlandais, Bowers fait la rencontre, à l'âge de cinq ans, d'un artiste de cirque qui l'initie à l'art du funambule. Un an plus tard, un directeur de cirque remarque son habileté et le kidnappe ! Il devient alors un jeune prodige de la corde raide. De retour dans le giron familial, Charles devient l'unique source de revenus de sa famille lorsque décède son père. Il multiplie alors les petits boulots.
Un temps comédien, il travaille ensuite comme régisseur, costumier et décorateur. Lors d'un banquet donné en son honneur, il croque les personnalités présentes à l'événement. Ces dessins paraissent dans le Jersey City Journal dont il devient le caricaturiste attitré. À partir de 1912, il

s'intéresse de très près aux techniques du dessin animé qui devient, dès lors, son unique passion. En 1916, il monte son premier studio d'animation, Mutt & Jeff Inc., des deux prénoms de ses personnages fétiches, puis fonde le puissant studio Barré-Bowers-Fisher.
De 1926 à 1927, il dirige, écrit et interprète, avec H.L. Muller et Ted Sears, une dizaine de courts métrages comiques d'une quinzaine de minutes chacun (dont Pour épater les poules !). Il s'y livre à un travail expérimental mélangeant scènes avec des acteurs réels et séquences avec des marionnettes et autres objets animés. Il crée ensuite le Bowers Process qui lui permet de développer les trucages dans ses courts métrages.
En 1936, il s'oriente, avec succès, vers la pub. Travailleur insatiable, il signe les textes et les dessins de plusieurs livres pour enfants, et met au point le Bowers' Movie Books, appareil de projection sans pellicule.
Il s'éteint le 25 novembre 1946, à l'âge de 57 ans.

Charlie Chaplin

1. Son enfance à Londres

Charles Spencer CHAPLIN est né le 16 avril 1889 dans un quartier pauvre de Londres. Il est fils d'un chanteur et d'une chanteuse de Music Hall, et a un frère nommé Sidney, de 4 ans son aîné.
Leur père, alcoolique les quitte et meurt quelque temps après ; alors que Charles n'est encore qu'un enfant. Leur mère, Hannah, les élève donc seule. Mais une laryngite lui fait perdre sa voix et donc son emploi.
La famille Chaplin entre alors dans une période très difficile et doit faire face à une grande pauvreté. Peu à peu Hannah est gagnée par la folie et sera internée à de nombreuses reprises. Ces deux fils sont alors confiés à la Poor School de Hanwell, un orphelinat situé dans les faubourgs de Londres.
Dés qu'il le peut, Sidney s'engage sur un bateau. Charles, de son côté occupe différents emplois. Après un an et demi de séparation, les deux garçon retrouvent leur mère et reprennent leur existence précaire. Mais Hannah replonge dans la folie et ses fils sont de nouveau placés en foyer.

2. Les premiers gags

En 1998, après son 10e anniversaire, Charlie Chaplin entame une carrière d'artiste professionnel qu'il ne quittera plus. Il se fait engager dans une troupe de music-hall d'enfants et apprend les arts de la scène. Il obtient ainsi quelques petits rôles aux théâtres qui lui permettront de subvenir à ses besoins et à ceux de sa mère.
En 1906, Sidney est de retour à Londres et les 2 frères mettent au point un sketch comique.
Charles se fait embaucher dans un sketch qui raconte les aventures de jeunes garçons. Dans l'un de ses numéro les plus réussis; il parodie Dick Turpin, un bandit : c'est alors qu'il créa sa célèbre démarche, une jambe levée de côté, l'autre servant de point d'appui pour tourner à angle droit.
Fred KARNO, patron d'une troupe ambulante, remarque les frères et engage Sidney, puis un an plus tard (1907) Charles Spencer. Karno était le plus grand imprésario de sketches. Il possédait un talent pour inventer des gags, pour régler le rythme d'un sketch et Charlie Chaplin apprit beaucoup de ce maître.
" Un jour, raconte F. Karno, Sid arrive accompagné d'un jeune garçon chétif, pâle et triste, sans plus. Je dois dire qu'au premier moment, il me parut trop timide pour faire quoi que ce soit de bon sur la scène, spécialement dans les spectacles de bouffonnerie dont je m'étais fait une spécialité. ".
La troupe voyage ; en 1911, tournée au Canada et Etats-Unis et en 1913, nouvelle tournée aux Etats-Unis. En quelques semaines, Charles devient la vedette des troupes de Karno.

3. Les débuts au cinéma

Kessel, l'un des propriétaires de la compagnie Keystone (maison de production) remarque Charlie Chaplin dans l'un des spectacles donnés par la troupe Karno, dans un Music Hall à New York. Il cherche à l'engager et y parvient fin 1913. Chaplin abandonne la troupe à Los Angeles dans laquelle Stan Laurel reprendra son rôle.
Commence alors une carrière cinématographique de plus d'un demi siècle (1914-1967), au cours de laquelle il tourne entre 1914 et 1922, 70 courts et moyens métrages, puis entre 1923 et 1967, 10 longs métrages.
Ses débuts au cinéma se font dans *" Pour gagner sa vie "* (= Making a living de Henry Lehrman).
La même année (1914), C. Chaplin interprète plus de 30 films pour la Keystone ; à l'exception des premiers de la série, réalisés par Mack Sennett, il en signe le scénario et la réalisation. C'est déjà, que le personnage de Charlot s'impose comme une nouvelle entité du burlesque et sa silhouette, en quelques saisons, sera connu du monde entier.
En 1915-16, C. Chaplin réalise 14 films pour la compagnie Essanay (il a quitté les studios de la Keystone pour ceux de la Essanay le 2 janvier 1915 avec un contrat à 1250$ la semaine et une prime d'engagement de 10 000$).
A cette époque, Chaplin allait connaître une ascension
Jean Mitry divise ces 14 films en 4 groupes :
1) Le burlesque pur issu de M. Sennett (*Charlot fait la noce*, *Charlot dans le parc*, *Charlot veut se marier*) ;
2) Le ballet comédie bouffe, organisant une suite burlesque (*Charlot à la plage*, *Charlot marin*) ;
3) La parodie ballet, avec satire d'un milieu (*Charlot boxeur*, *Charlot débute*), satyre de comportement (*Mam'zelle Charlot*) ou satyre de genre (*Charlot joue Carmen*) ;
4) L'ironie sentimentale et la satire sociale (*Charlot vagabond*, *Charlot cambrioleur*), et partiellement (*Charlot au music hall*, *Charlot apprenti*, *Charlot à la banque*).
Très vite, il met au point un style de mise en scène : prédominance des plans larges, avec parfois un raccord dans l'axe pour insérer un gros plan de visage, peu de mouvements d'appareil. Chaplin a ensuite peu varié ce style, se montrant ainsi un cinéaste en dehors des modes.
La fulgurante popularité acquise pendant la première période de cette carrière lui permet de jouir d'une indépendance à l'égard des systèmes de production.

4. Un cinéaste indépendant

Charlie Chaplin fait immédiatement construire son propre studio, d'où sortirons ses meilleurs courts et moyens métrages, comme *Une vie de chien* (1918), *Idylle aux champs* (1919), et surtout *Charlot soldat* (1918) et *Pèlerin* (1923).
En 1916-17, C. Chaplin réalise 12 films pour la compagnie Mutual Film Corporation.
Parmi ces films : *Le policeman*, *La cure*, *L'émigrant* et *Charlot s'évade*.
Chacun des films de cette série est situé dans un milieu particulier et décrit avec soin. Le décor et les personnages secondaires y tiennent une grande place…
" Ainsi naît, note P. Leprohon, " l'univers de Chaplin ".

La pantomime (art de s'exprimer par les gestes, les attitudes corporelles sans recourir au langage) dansée (Charlot patine…) tient une grande place dans la série des Mutual.
Ses méthodes de travail semblent véritablement révolutionnaires. Il fait plusieurs prises pour un même plan jusqu'à être entièrement satisfait de son travail : ce qui était rare à l'époque. En témoignent, les milliers de mètres de rushes datant de cette période.
Dans les films réalisés pour la Mutual, les gags de Charlie Chaplin gagnent en complexité et en sophistication. Dans une scène du Machiniste, il porte sur le dos des quantités de chaises en bois qui le métamorphose en porc-épic. Dans *Charlot patine*, il déploie un comique virtuose en faisant preuve d'incroyables dons de patineur.
De 1918 à 1922, C. Chaplin réalise 8 films pour la compagnie First National. Il rencontre une actrice de 16 ans, Mildred Harris qu'il épouse quelques mois plus tard. Le mariage est voué à l'échec et en novembre 1920, le divorce sera prononcé.
Par ailleurs, Chaplin est dorénavant son propre producteur, il construit son studio. Il réalise successivement 3 œuvres maîtresses : *Une vie de chien*, *Charlot soldat* et *L'Idylle aux champs*.
Une vie de chien annonce *The Kid* où la caricature s'efface devant la gravité, où la comédie devient drame. Film " sérieux ", selon le mot de Chaplin, témoignage sur son enfance malheureuse, mais aussi cri de révolte contre l'humiliation et contre la misère, le Kid est l'occasion d'un voyage triomphal en Europe, et d'une sorte de pèlerinage dans le Londres de son enfance.
Avec Charlot soldat, Chaplin ose s'attaquer au thème de la guerre situant l'action sur le front occidental. Chaplin donne la preuve qu'une comédie est d'autant plus forte qu'elle frôle le registre tragique. Les horreurs de la guerre (la vie dans les tranchées, les dangers, les privations) deviennent motifs à rire.
Pour la First National, Chaplin tourne encore *Jour de paye* et *Le pèlerin*.
Chaplin a terminé son contrat avec la First National et peut se consacrer à la " United Artists Corporation " qu'il a fondée en 1919 avec M. Pickford, D. Fairbanks et D.W. Griffith.
L'opinion publique est le premier des 8 films qu'il réalise pour United Artists ; il ne remportera qu'un succès relatif aux Etats-Unis.
L'United Artists était un regroupement de réalisateur et de personnes jouant un rôle dans le cinéma. Ils se rebellaient contre le système de distribution cinématographique qui menaçait de constituer un monopole. L'United Artists s'associa pour distribuer eux-mêmes leurs films.
En revanche, *La ruée vers l'or* est triomphal. C. Chaplin consacre plus d'un an (de janvier 1924 à mai 1925) à sa réalisation. L'originalité du film tient surtout dans un mélange constant et intense de comique et de tragique. La beauté visuelle du film, l'opposition des noirs et des blancs, ont été également fréquemment remarqués.
La ruée vers l'or a été réédité par Chaplin, dans une version sonorisée, en 1942. Lita Grey avait été retenu pour le premier rôle féminin. On appris qu'elle était enceinte et se maria avec Charlie Chaplin. Elle donna naissance à deux fils : Charles Spencer (1925) et Sydney Earle (1926).
La réalisation du Cirque, entreprise en octobre 1925, est interrompue par le divorce de Chaplin d'avec Lita GREY, lequel sert de prétexte à diverses ligues familiales américaines pour accuser Chaplin et ses films d'immoralisme et d'anarchie. Chaplin ne finira son film qu'en octobre 1927. Celui-ci est projeté en janvier 1928, c'est à dire après les débuts du cinéma parlant (1927). Boudé et critiqué aux Etats-Unis, le film reçoit un accueil enthousiasme en Europe.
Le cirque est l'un des films les plus amers de Chaplin.

5. Le parlant

Tandis que Chaplin travaille sur le cirque, le cinéma connait le parlant. Les studios doivent réunir des fonds supplémentaires pour investir dans des équipements sonores. Les stars se sentent menacées si leur voix et leur diction ne correspondent pas avec le sonore.
Chaplin ne veux pas risquer de perdre une partie de ses spectateurs (qui appréciaient le pantomime) en passant au parlant. De plus ses films étaient projetés dans le monde entier et le sonore réduisait le nombre de spectateur à ceux qui comprenaient l'anglais. Il se lance donc en 1928 dans la préparation d'un nouveau muet *Les lumières de la ville*.

Pour beaucoup, *Les lumières de la ville* est le plus beau de ses films. Comme dans *La ruée vers l'or*, le comique et le tragique y sont étroitement unis. C'est un film qui relève du muet sur le plan dramatique mais est néanmoins un film sonore : la partition de musique, signée Chaplin, y tient un rôle important.
En 1931, C. Chaplin bouleverse le public avec *Les lumières de la ville*.
G. Sadoul dira : " Il est le semblable, le frère de millions d'hommes frappés par le chômage (…), menacés de perdre, avec leurs moyens d'existence, leur foyer, leur amour "…
Mais la crise, le krach financier ont atteint aussi le cinéma. United Artists chancelle. C. Chaplin doit s'occuper de la diffusion de son film en Europe. Il s'y rend, séjourne à Londres où il est accueilli triomphalement et rencontre de nombreuses personnalités.
La Grande-Bretagne est la première étape d'un long voyage autour du monde.
De retour à Hollywood en mai 1932, C. Chaplin dicte un récit de ce voyage, puis il commence à travailler aux Temps modernes. Le film est achevé en 1935. Il suscite d'âpres polémiques. La presse du groupe Hearst, aux Etats-Unis, attaque violemment Chaplin. En Allemagne nazie, le film est interdit. A Paris, à Londres, à Moscou, il triomphe.
Après son retour en Amérique, Chaplin épouse une jeune starlette, Paulette Goddard. Il la fit jouer dans ses deux prochains films.
Aux Temps modernes, doit faire suite Napoléon, un vieux projet. Mais c'est Hitler, au pouvoir depuis 1933, et de plus en plus menaçant, qui devient tout naturellement le sujet du nouveau film de Chaplin. Quand en 1939, il annonce qu'il tourne ce film, il l'objet de menaces des milieux américains pro-allemands et/ou pro-nazis. Les isolationnistes, forts actifs, manifestent aussi, leur opposition au film. Lorsque Le dictateur est présenté à New York, le 15 octobre 1940, il est violemment attaqué par la presse conservatrice.
Le FBI s'acharne contre Chaplin. Ils veulent trouver une preuve de ses liens avec le Parti Communiste.
Après l'entrée en guerre des Etats-Unis, en décembre 1941, l'opinion démocratique américaine se mobilise pour obtenir l'ouverture d'un second front en Europe. Le 22 juillet 1942, cette campagne culmine par un grand meeting au Madison Square Garden. C. Chaplin y intervient sous la forme d'un discours qu'il téléphone de Hollywood et que les hauts parleurs amplifient.
En 1943, C. Chaplin épouse Oona O'Neil (elle sera sa compagne jusqu'à la fin de ses jours) et commence à préparer Monsieur Verdoux. Sur un thème qu'il définit ainsi : " Le crime est la continuation des affaires, par des méthodes différentes ", il réalise un film d'humour noir qui va déconcerter le public lors de sa sortie en 1947.
Le film, plus encore que les précédents, suscite des polémiques aux Etats-Unis. L'American Legion (anciens combattants), la ligue morale appellent au boycott. Des villes interdisent sa projection.
"Film scandaleux, immoral", lit-on dans la presse qui rappelle que Chaplin avait déjà était accusé d'amoralité avant la guerre, lors de ses divorces. Mais il y a plus, il est aussi présenté comme un ennemi de la société, un " rouge ".
Le maccarthysme commence à exercer ses ravages à Hollywood. En 1949, Chaplin, convoqué par la Commission des activités non-américaines, s'abstient de comparaître ; il répond par un télégramme avec ses mots : " Je suis un fauteur de paix ".
Il rédige le scénario de Limelight dont il entreprend la réalisation en 1951. La première du film a lieu le 16 octobre 1952 à Londres. Chaplin veut se fixer en Europe.

6. L'adieu à l'Amérique

En 1953, Chaplin et sa famille (il aura 8 enfants avec Oona)ne trouvant refuge ni en Amérique, ni en Angleterre, s'installent en Suisse. En 1954, il reçoit le prix international de la paix, attribué par le Conseil mondial de la paix.
Il travaille au scénario de *Un roi à New York* (1956-57). C'est la première tentative du cinéaste pour montrer l'injustice de la chasse aux sorcières dans l'Amérique de la guerre froide.
De 1958 à 1963, Chaplin vit retirer à Corsier-sur-Vevey (Suisse) et rédige ses mémoires, publiés à Londres en 1964 : *Histoire de ma vie* = My Autobiography
En 1965-66, il tourne son dernier film, *La comtesse de Hong Kong* avec Marlon Brando et Sophia Loren.
En 1966, Chaplin prépare *" The Freak "* qui ne sera pas réalisé.
En 1972, il reçoit un Oscar à titre exceptionnel (Hollywood).
En 1975, à Londres, il est fait commandeur de l'ordre de l'empire britannique par la reine et devient ainsi Sir Charles Spencer Chaplin.
C. Chaplin ne cesse pas toute activité cinématographique. Après celle du *Cirque* et du *Kid*, il met au point la version sonore de *L'opinion publique* ; il en écrit la musique.
La santé de Chaplin s'altère et meurt dans la nuit de Noël 1977.

Buster Keaton

Né en 1895 dans une petite ville du Kansas qu'un cyclone balaya de la carte, Buster avait pour parents Joseph et Myra Keaton, deux comédiens. A l'âge de 3 ans, Buster fit ses débuts sur scène dans le spectacle familial. Joseph eut l'idée de le déguiser en petit irlandais pour la plus grande joie du public. Le jeune Keaton devint très célèbre aux États-Unis avec son numéro de "serpillière humaine". Son père le maintenait par les chevilles et balayait la scène avec les cheveux de Buster, puis il l'envoyait promener dans le décor où l'enfant rebondissait avec une facilité déconcertante, sans un cri, sans une larme. Un jour qu'un spectateur injuriait sa femme, Joseph Keaton n'hésita pas à lancer le jeune Buster à la figure de l'impoli monsieur.
Les Keaton voyageant sans cesse pour présenter leur spectacle, Buster ne pouvait pas aller à l'école. Sa mère fut son institutrice. A chacune de leurs étapes dans les grandes villes, la Société de Protection de l'Enfance attendait les Keaton de pied ferme. A cause de l'apparente violence du spectacle, on soupçonnait Joseph de maltraiter son fils. A l'âge de 5 ans, Buster dut se déshabiller devant le maire qui admit qu'il n'avait pas plus de bleus et de bosses que n'importe quel autre gamin.
Après la naissance de son frère Harry et de sa petite soeur Louise, Buster découvrit l'Angleterre en 1909. Les Keaton se produisirent dans plusieurs théâtres où leur numéro stupéfiait les spectateurs. Joseph et son fils se démenaient pour faire rire une salle tétanisée par leurs acrobaties. On demanda même à Joseph si son Buster était un enfant adopté pour qu'il ose le traiter de la sorte ! De retour aux États-Unis, les Keaton retrouvèrent avec soulagement un public plus réceptif à leur humour "fracassant".
En mars 1917, on proposa à Buster, alors âgé de 21 ans, de jouer dans une comédie musicale intitulée *The Passing Show Of*. Mais peu de temps avant les répétitions, Buster rencontra un homme qui allait changer son destin : Roscoe Fatty Arbuckle, un génie du cinéma burlesque. Buster avait déjà vu quelques uns de ses films et l'admirait énormément. Roscoe l'embaucha aussitôt pour jouer à ses côtés dans *The Butcher Boy* (Fatty garçon boucher). La première scène que tourna Buster aurait pu le dégoûter définitivement du cinéma. Mais laissons le plutôt nous raconter l'histoire...
"Roscoe avait fait préparer des tas de sacs en papier remplis de farine. Il m'expliqua mon rôle en moins de deux: "Quand tu arrives, je suis en train de jeter des sacs sur St John, il se baisse et tu en reçois un en pleine poire. " (...) "Je te préviens, ajouta Arbuckle, c'est très difficile d'avoir l'air naturel quand on s'attend à recevoir un projectile. Alors, quand tu ouvriras la porte, regarde derrière toi. Quand je crierai "Buster !" tu te retourneras et le sac arrivera." Sitôt dit, sitôt fait. Arbuckle, qui pesait cent trente kilos, avait acquis la réputation d'un champion du lancer de tarte à la crème avec Mack Sennett. Je découvris ce jour-là qu'il pouvait mettre également tout son coeur et tout son poids pour lancer un sac de farine avec une efficacité dévastatrice. Ce projectile m'arriva dessus à une telle vitesse que, sans l'avoir le moins du monde voulu, je fis un demi-tour complet, les pieds prenant la place de ma tête. J'avais suffisamment de farine dans les narines et la bouche pour confectionner un gâteau d'anniversaire ! Comme j'étais nouveau dans le métier, on m'aida gentiment à me relever et à m'épousseter. Mais il me fallut un bon quart d'heure pour retrouver l'usage normal de mes poumons." (*Buster Keaton, Mémoires Slapstick*, traduction de Michel Lebrun, Librairie L'Atalante).
En septembre de la même année, Arbuckle partit s'installer en Californie. Buster le suivit pour continuer à jouer dans ses films. Mais en 1918, l'armée appela le jeune homme qui se retrouva mobilisé en France. La guerre finie, Buster retourna vite au pays pour rejoindre Arbuckle et sa charmante scripte Natalie Talmadge, dont il était amoureux.
En 1920, Buster réalisa son premier film, *One Week* (la Maison démontable), bientôt suivi de 18 autres courts métrages dont *The Play House* (Frigo Fregoli), *The Paleface* (Malec chez les Indiens), *Cops* (Malec déménageur) et *The Blacksmith* (Malec Forgeron). Tout en produisant ses courts métrages, Buster trouva le temps d'épouser Natalie Talmadge et d'être papa d'un garçon baptisé James.
Dans les 19 petits chefs-d'oeuvre d'humour tournés par Keaton en quatre ans, on distingue déjà les thèmes qui feront le succès de ses films par la suite. Le héros est souvent un innocent, accusé à tort d'un méfait qu'il n'a pas commis. Il provoque catastrophe sur catastrophe mais quand tout s'agite et s'effondre autour de lui, il ne perd en aucun cas son sang froid. Buster ne sourit jamais devant la caméra (sauf aux côtés d'Arbuckle) et cette absence d'émotion apparente lui a valu le surnom de "Visage de marbre". Les éléments, les objets ou les hommes ont beau se déchaîner autour de lui, le petit héros silencieux sort toujours indemne des pires cataclysmes et des plus vilains pièges.
Entre 1923 et 1927 sont sortis les 8 longs métrages qui ont assuré la popularité de Buster : *Three Ages* (les Trois Ages), *Our Hospitality* (les Lois de l'hospitalité), *Sherlock Jr* (Sherlock Junior), *The Navigator* (la Croisière du Navigator), *Seven Chances* (les Fiancées en folie), *Go West* (Ma Vache et moi), B*attling Butler* (le Dernier round) et *The General* (le Mécano de la General).
En 1924, Buster donnait le biberon à son deuxième fils, Robert. Trois ans plus tard, Buster était le héros de College (Sportif par amour) et l'année d'après, il jouait dans Steamboat Bill Junior (Cadet d'eau douce). Il signa ensuite avec la MGM un contrat qui devait ruiner sa carrière. Le dernier film que Buster réalisa de façon indépendante fut *The Cameraman* (l'Opérateur).
En 1929, le cinéma muet disparut avec l'invention du parlant. De nombreux acteurs durent songer à leur reconversion... On peut ainsi entendre la voix de Buster dans 9 films de la MGM où il jouait en vedette de 1929 à 1933. En 1932, Natalie demanda le divorce et dépossédа Buster de tous ses biens : leurs deux fils, sa maison, son compte en banque. Désespéré Buster sombra dans l'alcool et épousa... une infirmière rencontrée lors d'une cure de désintoxication. Ce mariage éclair fut suivi d'un divorce tout aussi rapide.
En 1940, Buster épousa Eleanor Norris qui sut lui redonner goût à la vie après tant d'années douloureuses. Le couple joua au cirque Médrano où le public parisien leur réserva un accueil des plus chaleureux. Par la suite, Buster fit de petites apparitions dans quelques grands films : *Sunset Boulevard* de Billy Wilder et *Limelight* où il interprétait un vieux clown aux côtés de son rival d'autrefois, Charlie Chaplin.
En 1960, Buster publia son autobiographie *"My Wonderful World of Slapstick"* dont la traduction est disponible en France sous le titre *"Mémoires Slapstick"* (coll. Point Virgule). Sans aucune prétention, avec un humour attachant et pur, Buster nous fait partager les grands moments de son existence mais aussi les périodes noires, sans jamais chercher à régler ses comptes ou à nous apitoyer. Du grand art.
Buster est mort en 1966, à l'âge de 70 ans, dans sa maison des environs de Los Angeles.