

# LE BURLESQUE



# Sommaire

Le formes du burlesques

Le cinéma burlesque

Historique : tableau synthétique

L'école comique française

André Deed  
Roméo Bosetti  
Jean Durand  
Max Linder

L'école américaine

Mack Sennett  
Hal Roach  
Chaplin  
Keaton

Galerie de portraits

Jacques Tati et Blake Edwards

Sources

Biblio/filmographie

## Les formes du burlesque

### Aux XVIe et XVIIe siècles

#### ➤ La commedia dell'arte

La commedia dell'arte apparaît en Italie au début du XVIe siècle et se répand très vite en France et en Allemagne, puis dans l'Europe toute entière. La troupe comprend de dix à vingt acteurs qui improvisent sur un canevas le plus souvent comique, favorisant le retour de types caractérisés: le vieillard, le capitaine, les amoureux, les valets. Chaque type, à l'exception des amoureux, possède son costume et son masque qui le caractérise aussitôt. À partir d'un thème donné, les comédiens jouent la pièce en dosant savamment répliques convenues et improvisations parlées et gestuelles. Au contraire de la commedia sostenuto (théâtre littéraire), c'est autour des comédiens, de leur savoir-faire et de leur imagination que s'organise le spectacle. Ce pouvoir de traduction immédiate d'une situation explique le rayonnement de la commedia dell'arte qui devait, dès 1570, exercer une profonde influence sur le théâtre de Molière, Marivaux et Beaumarchais.

### Au XIXe siècle

#### ➤ La pantomime romantique, la caricature: prémices de la dérision moderne

Le XIXe siècle est en quête d'un comique, d'un autre rire. On assiste alors à la lente émergence de l'humour noir et du grotesque. Jean Paul et Baudelaire, au XIXe siècle, ont commencé à penser ce rire paradoxal. Ainsi l'humour nous conduit-il au grotesque, cette forme instable de comique entre sérieux et risible, à la fois libérateur et anxiogène. Hugo et Gautier préservaient encore la distinction du comique et du tragique, le grave et le bouffon, tandis que chez Baudelaire et Jean Paul c'est la confusion qui est étonnante: l'ambivalence carnavalesque prend chez eux une dimension ontologique; elle est la marque du rire supérieur.

#### ➤ Baudelaire: le clown anglais et la caricature, pour une esthétique du comique

Baudelaire s'enchantait du spectacle du clown anglais, donné aux Variétés en 1842, qui avait déconcerté le public français, il le raconte longuement dans son essai L'Essence du rire. La pantomime est pour Baudelaire le rêve d'une gaieté d'enfant, une sorte de pure comédie, le comique abstrait et rendu vivant. Ce comique, dira-t-il, a « l'exagération de la farce, de l'hyperbole et la liberté du comique absolu », c'est le sommet du grotesque.

L'originalité de Baudelaire est de reconnaître la caricature comme un art sérieux, digne du plus grand intérêt, et d'en faire une esthétique du comique.

#### Daumier

L'art de Daumier, il représente le modèle de l'artiste comique parce qu'il transforme une forme triviale, ludique et populaire en « grand art ». Cet art non reconnu invente une beauté qui dit la déchéance de la beauté, libérant la forme retenue, d'où cette nécessité de lignes violentes et simplifiées.

## Le cinéma 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.**

### 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'enferme 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...

### **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 sagement, ils s'approprièrent 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.**

### **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.

### 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.

# L'école comique française

## André Deed (Boireau)

André Deed n'a pas adopté comme Max Linder, une défroque, un type qu'il conserve en permanence. Il peut être une semaine un petit garçon en culottes courtes et la suivante cuirassier... Ses héros ont pour trait commun la balourdise. Son comique idiot est fondé surtout sur le gag. Deed a pour partenaire la jolie Frascarola, ramenée d'Italie. Il accumulera les gaffes et les accessoires, et son talent très réel vient directement du music-hall, du café-concert et du cirque.

Dans Boireau cuirassier, Deed s'empare de l'uniforme d'un officier et s'introduit dans le « grand monde». Aucune recherche psychologique dans l'exploitation de la situation, Boireau embarrasse ses éperons dans le tapis du perron, trébuche dans son sabre, bouscule les invités en habit et les belles madames. Au dénouement, la crinière de son casque s'accroche au lustre, ses éperons déshabillent une marquise. L'accumulation de gags annonce par sa frénésie les Marx Brothers. Mais il lui manque le délire de l'absurde.

Dans Boireau domestique, le rire naît d'un piétinement balourd. Boireau accumule les meubles dans les pièces devenues trop petites, casse les potiches, jette les statues par la fenêtre avec les tapis. Tout est dans l'exagération de la sottise et son manque de mesure...

Ce comique n'est jamais relevé, et le jet d'eau de l'arroseur arrosé y règne en maître. Mais l'acteur a de la sûreté dans le geste et possède un sens du rythme qui manque à la plupart des comiques français...

## Roméo Bosetti

Cet acteur réalisateur avait travaillé au music-hall depuis l'âge de dix ans. Il se faisait appeler le roi des casseurs d'assiettes et avait présenté au cirque un numéro d'oiies savantes. Petit, trapu, les yeux vifs, il était mime et excellent acrobate. Ce qui lui avait valu de participer en 1905 à un des premiers comiques Pathé: La Course à la perruque. Vers 1908. il introduisit le burlesque chez Gaumont et y devint metteur en scène. Bosetti eut comme collaborateur à Nice le frère de Zecca, scénariste et réalisateur, qui se faisait appeler Z. Rollini.

La poursuite fut la grande spécialité de Bosetti et de l'école niçoise. Dans Little Moritz enlève Rosalie, un film rendu célèbre par la Cinémathèque française, le petit comique est amoureux de l'énorme actrice Sarah Duhamel, qui avait souvent doublé au caf'conc' Jeanne Bloch, grande spécialiste des « rondeurs»

Little Moritz arrive par une échelle de corde dans la chambre de sa bien-aimée. Il l'emporte par la fenêtre et l'installe dans une invraisemblable automobile. Un père en redingote et à favoris blancs poursuit les amoureux dans des paysages méditerranéens. En vue de Saint-Paul-de-Vence la voiture explose. la poursuite se continue sur les routes. puis sur les toits. Rosalie monte sur une cheminée. Ses

jupes la transforment en montgolfière. elle s'envole, emportant Little Moritz. Le couple retombe, défonce toits et plafonds. se retrouve dans la chambre de Rosalie... Les inventions comiques restent traditionnelles. Mais le film a de l'entrain et du charme.

## Jean Durand

Le burlesque avait été introduit chez Gaumont par Romeo Bosetti: Feuillade lui donna pour successeur Jean Durand, qui poussa le genre jusqu'au-delà des limites de la loufoquerie. Jean Durand était né le 15 décembre 1882 à Paris, de famille bourguignonne. Il avait été dessinateur pour des feuilles anti-dreyfusardes, puis au fameux journal pour rire « Le Pêle-Mêle ».

Auteur pour petits cafés-concerts, il y avait aussi été acteur, et s'y était lié d'amitié avec Georges Fagot, qui devint secrétaire de Zecca et le fit engager en juillet 1908 chez Pathé. Il n'y mit en scène que trois comiques (dont Trop crédule avec Maurice Chevalier). Puis il fut engagé à la Lux', par Gérard Bourgeois, qui lui apprit son métier. Durand aborda tous les genres dans cette nouvelle firme où il rencontra de futurs réalisateurs, alors acteurs: Robert Péguy (Marcel Robert) et René Hervil. Ses Aventures d'un cowboy à Paris furent interprétées par Joe Hamman, jeune acteur de retour d'Amérique et qui rêvait de créer des westerns français. Durand gagnait 75 francs par semaine à la Lux. Il accepta avec joie les 100 francs que lui offrait Gaumont. Romeo Bosetti avait créé chez Gaumont, en 1909, la série des Calino', la première série comique française qui débuta immédiatement après les Gribouille de l'Itala. Durand reprit la série des Calino dont l'interprète était Migé et il la poursuivit jusqu'au début de 1913. Migé venait du caf'conc' et du cirque. **Les acteurs de Jean Durand, qui s'appelaient les Pouics**, furent recrutés dans ces milieux: tels Bourbon, Paulos, Max Bonnet (tous les deux précédemment à la Lux), Grisollet, Foucher, le chanteur Aimos, Sarah Duhamel, Hector Gendres, dit la Burette, etc.

Nos Pouics étaient tous des professionnels, *déclare Jean Durand*. Paulos avait un numéro comme tous ses camarades, qui avaient fait le tour du monde et voyagé dans tous les pays. Onésime (Bourbon) était non seulement un cascadeur (sauteur et spécialiste des chutes comiques) mais un acrobate de premier ordre et un acteur extrêmement fin .

Bourbon sortit bientôt du rang pour devenir la vedette de la série des Onésime (qui finit par supplanter les Calino) tandis que Durand faisait interpréter à Bataille les Zigoto.

Un seul Pouic n'était pas un professionnel: Gaston Modot, qui avait été peintre et fréquentait Le Lapin agile, où il rencontrait alors Max Jacob, Picasso, Mac Orlan. Écoutons Jean Durand, Modot et quelques autres anciens Pouics évoquer leur souvenirs, en 1944, pour la Commission des recherches historiques auprès de la Cinémathèque française.

### Jean Durand : Propos

Jean Durand. - Mon opérateur, Paul Castanet. me dit un jour : « J'ai un bon ami de régiment, Gaston Modot, un garçon intéressant, très amusant. Il voudrait faire du cinéma. » J'ai dit à Modot : « Vous n'avez jamais fait de ciné. Vous allez faire votre apprentissage. Pour commencer vous allez recevoir trois ou quatre armoires sur la tête. Sans compter les tables et les chaises."

Gaston Modot. - Nous n'avons jamais eu un accident. Quelques foulures, tout au plus, par-ci par-là. Et c'étaient des meubles authentiques achetés à l'Hôtel des Ventes qui nous tombaient dessus d'un étage à l'autre, pleins de vraie vaisselle.

Jean Durand. - On plaçait un décor sur un plancher, à 3 mètres de haut, soutenu par des poutres enchevêtrées. On y installait un salon, les canapés, le piano, les meubles, tout le fourbi. Un coup de sifflet, les machinistes tiraient les poutres. Tout dégringolait, dans la pièce installée en dessous.

Gaston Modot. - Sous le plancher il y avait un plafond. Les types et les meubles passaient au travers. Nous jouions un peu comme au. water-polo. Chacun marquait son homme. On disait:

« Moi je prends l'armoire, et toi le buffet, et toi le tabouret avec la belle-mère dessus. »

Jean Durand. - Dans le salon il y avait le plus souvent un monsieur très bien élevé, qui gardait son haut-de-forme sur la tête. C'était toujours lui qui recevait le piano. On mettait, bien sûr, un paquet de journaux dans son haut-de-forme.

Gaston Modot. - Et ces grands échafaudages à trois étages, comme nous en avons fait bâtir aux Saintes-Maries-de-la-Mer. On se disait: « Toi tu tombes dans le mortier, moi dans la chaux, toi

dans le baquet.» Une motocyclette arrivait, flanquait en l'air l'échafaudage. Nous dégringolions tous là où il fallait. Pour les gens du métier c'est tout naturel.

Jean Durand. - Un jour le dompteur Schneider a proposé à Feuillade 42 lions. Comme le lot était assez cher, il m'a demandé d'en prendre la moitié, pour mes comiques, parce que le père Gaumont renâclait sur les prix. Pour notre premier film, Gaumont avait invité des tas d'amis, mais un lion passe par le trou ménagé pour la caméra et va se promener au milieu des invités. Ils se sont tous sauvés. Les Pouics et le dompteur ont réussi à faire rentrer le lion. Et Gaumont est revenu, un peu plus tard, répétant: « Il faut du sang-froid, il faut du sang-froid.»

Jeanne-Marie Laurent - Vous vous souvenez le jour où la lionne a sauté sur le dompteur et où Bataille a fait reculer la lionne à coups de lavette à vaisselle?..

Jean Durand. - Nous avons fait un film avec des lions et des concierges. Par précaution on avait mis des pointes dans les crins des balais.

Paulos. - Sans cela nous nous serions fait dévorer.

Jean Durand. - Et Modot qui s'était mis de la viande pour que le lion vienne lui lécher les pieds nus. L'embêtant c'est que la bête a commencé à lui bouffer les pieds...

Nous travaillions toujours avec deux opérateurs. Les grandes « cascades » ne pouvaient être recommencées 36 fois: par exemple, toute une noce qui sautait du premier étage...

Gaston Modot. - Il y avait aussi le tombereau qu'on amenait au bord de la Seine, plein de gens, qu'on fichait à la flotte... Durand avait dit dans son scénario: « Une douzaine d'huissiers.» Nous disions à nos gars: « Allez, habillez-vous en huissier. » On les mettait dans le tombereau, on les fichait à l'eau, en se disant: « Il y aura bien un bateau dans le coin, si un type ne remontait pas.»

Jean Durand. - J'avais tellement confiance en eux. Je savais tellement que tout serait parfaitement réussi. Et eux savaient qu'ils pouvaient y aller.

On voit quel joyeux esprit de saccage et de destruction animait Jean Durand et sa troupe. L'esprit du Pêle-Mêle, le journal pour rire, auquel le réalisateur avait collaboré, était poussé jusqu'à la plus intégrale loufoquerie. Parfois au Gaumont-Palace, Onésime, en chair et en os, continuait ses cascades dans la salle. Après avoir traversé, comme un cerceau de papier, l'écran où l'on donnait ses films. D'autres fois, il descendait du plafond, comme dans *Le Noël d'Onésime*, que Jean Durand raconte ainsi:

Un ange venait prévenir Onésime que sa femme le faisait cocu et qu'il la retrouverait au 4<sup>ème</sup> rang des fauteuils, au Gaumont-Palace. On le voyait, sur l'écran, prendre un fiacre. Après beaucoup de détours et d'accidents, il arrivait au Gaumont. On refusait de le laisser entrer. Il montait sur le toit poursuivi par le chasseur, un nègre, le fils de Béhanzin, et tous les Pouics habillés en flics. Onésime escaladait la coupole, ouvrait une trappe... Et à ce moment-là

les spectateurs le voyaient descendre « en drapeau » perpendiculairement à une longue corde depuis le plafond du Gaumont - qui était à une belle hauteur. Sur la scène, il retrouvait le cocher qu'il avait oublié de payer, le pompier de service, le portier nègre, le chien Bouboule, les flics. Et il se battait avec le chef d'orchestre, il lui défonçait le crâne, il tombait dans la grosse caisse, jusqu'à la réconciliation générale.

..

## Max Linder dit Max

La renommée de Max Linder, première grande vedette comique de l'histoire du cinéma, fut telle que son nom d'acteur tomba et que c'est au seul prénom, à la seule syllabe de «Max» que la firme Pathé offrit le cachet annuel, fabuleux pour l'époque, de deux cent mille francs or. De son vrai nom Gabriel Levielle, Max Linder, né en Gironde, partit à la conquête de Paris en 1905, où il débuta aux Variétés ; il y fit la connaissance de Lucien Nonguet, réalisateur chez Pathé, qui l'engagea. Son premier film, *La Première Sortie d'un collégien* (1905), fut déjà un beau succès. Il tourna ensuite quelques drames, mais comprit vite que sa spécialité était le comique. Jusqu'en 1914, il se produisit dans près de cent cinquante petits films, dont il signa le plus souvent lui-même scénario et mise en scène, assisté de Louis Gasnier, de Lucien Nonguet ou de René Leprince. Les plus connus sont *Max et l'inauguration de la statue*, *Max et le quinquina*, *Max professeur de tango*, *Max boxeur par amour*. La guerre ralentira sa production. Un séjour à Hollywood lui fit ressentir la nécessité de scénarios plus élaborés, d'une technique plus soignée. Il ne tourna plus dès lors qu'une dizaine de films, dans lesquels le dynamisme burlesque est intégré aux recettes de la comédie et du vaudeville : *Le Petit Café* (1920) d'après Tristan Bernard, *Sept Ans de malheur* (*Seven Years Badluck*, tourné aux États-Unis en 1921), *L'Étroit Mousquetaire* (*The Three Must-Get-There*,

également tourné aux États-Unis, en 1922), *Au Secours* (1923). Max Linder se suicida dans une chambre d'hôtel : ce dandy désinvolte, cet amuseur qui fit rire le monde entier était en fait un incurable neurasthénique.

### **L'apport de Max Linder au cinéma comique naissant**

Enrichir des schémas un peu vulgaires d'une finesse d'observation, d'une élégance de gestes qui lui appartiennent en propre. Substituer à la gesticulation théâtrale et aux grosses ficelles de ses contemporains un jeu simple, mesuré, presque réaliste. Réconcilier le cirque et le vaudeville, la grosse farce et la comédie légère. Surtout, imposer un type comique absolument original, ne devant rien ou presque à d'autres arts que le cinéma : lui-même, élégant, racé, noceur, arriviste, bref le bourgeois français, à haut-de-forme et col cassé, de la Belle Époque. L'influence de son style comique, sur Chaplin à ses débuts mais aussi, indirectement, sur la comédie américaine, de Charles Ray à Frank Capra, est considérable.

## **L'école américaine**

### **Mack Sennett**

C'est en 1912 que Mack Sennett s'associe avec les possesseurs de la New-York Motion Picture Company, Adam Kessel Jr. et Charles O. Baumann, et fonde la Keystone Film Company. On peut y voir là la naissance officielle de la comédie cinématographique américaine. Certes, dès le début du cinématographe, la comédie a occupé une place de choix mais cela beaucoup plus en France qu'en Amérique. Les deux plus grands producteurs des premières années du cinéma muet, D.W. Griffith et Thomas H. Ince, ont tendance à privilégier le drame, le western et même l'intrigue criminelle à la comédie. Mack Sennett est né en 1880 à Danville, près de Richmond, au Canada, de parents irlandais. Passionné par l'univers du spectacle, il entre à la Biograph en 1908, travaillant notamment dans l'ombre de Griffith dont il sera l'interprète. Il s'initie à la technique cinématographique et commence lui-même à réaliser des films en 1910.

Mack Sennett, qui n'a jamais caché sa dette pour les burlesques français, se trouve donc en 1912 à la tête de la Keystone. Il cherche aussitôt à attirer le maximum de talents et y réussit puisque Chester Conklin, Al St. John, George Fatty Arbuckle, Gloria Swanson, Mabel Normand, Edgar Kennedy, Ben Turpin, Charlie Chase, Mack Swain et beaucoup d'autres vont travailler pour la Keystone.

C'est toujours Mack Sennett qui découvre au cours d'une tournée de la compagnie Karno en Amérique le jeune Charles Chaplin qui a alors, en 1912, vingt-trois ans. Chaplin interprète *A Night in a London Music Hall* sur scène. Mack Sennett l'engage et Chaplin fera ses débuts quelques mois plus tard dans *Making a living*. Frank Capra a lui-même donné un portrait de Mack Sennett: " Il était un homme simple et

complexe à la fois. Il avait besoin de s'entourer de maîtres d'hôtel en habit, de mettre une cravate noire pour le dîner. Il avait l'air ridicule en cravate noire et ses maîtres d'hôtel avaient l'air ridicule dans leur livrée. Il avait une bibliothèque gigantesque. Quand j'ai ouvert un des livres, les pages n'étaient pas coupées. Il les achetait simplement au mètre. Il avait une étrange qualité de naïveté mais il s'efforçait d'être raffiné et, comme il le disait lui-même, il n'y est jamais arrivé. » Mack Sennett n'est pas non plus parvenu à garder ses acteurs, n'ayant pas pris le soin - tel un grand seigneur - de les mettre sous contrat... Comme l'écrivit Kevin Brownlow: « Tous travaillèrent pour lui mais tous le quittèrent. » Pourtant, dès 1914, Mack Sennett réunissait dans Tillie's Punctured Romance Charles Chaplin, Marie Dressler, Mabel Normand, Chester Conklin, Mack Swain et les fameux Keystone Cops. C'était le premier grand film comique de long métrage, le " Cabiria de la comédie", pour rappeler l'avis d'un critique de l'époque. Les productions de Mack Sennett accumulent les cascades et les poursuites et les gags les plus élémentaires et les plus efficaces - y compris naturellement les fameuses tartes à la crème - sont au rendez-vous. Les Bathing Girls (Bathing Beauties ) sont également là pour apporter une touche de charme.

En 1915, Mack Sennett s'associe avec D.W. Griffith, Thomas H. Ince et quelques financiers pour fonder la Triangle dont la vie sera éphémère. Mack Sennett créera ensuite sa propre compagnie, Mack Sennett Comedies, puis s'associera avec Pathé. Mais un rival est déjà apparu en la personne d'Hal Roach.

## Hal Roach

Né en 1892, à Elmira (New York), Hal Roach a fait tous les métiers possibles - y compris celui de chercheur d'or - avant de devenir acteur, jouant des rôles de cowboy, dans des films de J. Warren Kerrigan. Il fait la connaissance d'Harold Lloyd dont le talent mal exploité l'intéresse et réussit en 1915, ayant fait un héritage de 3 000 dollars, à fonder Rolin Film Company pour pouvoir produire des courts métrages avec Harold Lloyd. En 1919, il crée Hal Roach Studios pour lesquels vont tourner Stan Laurel et Oliver Hardy, Charlie Chase, Thelma Todd, Patsy Kelly et les enfants turbulents de la série Our Gang. Mais alors que le comique de Mack Sennett évolue peu en dehors de l'arrivée d'Harry Langdon et de son apparence de Pierrot lunaire, Hal Roach renonce volontiers aux attributs chers aux comiques de Mack Sennett. C'est ainsi qu'il contribue à créer l'apparence définitive d'Harold Lloyd au lieu de continuer à n'y voir qu'une imitation de Charles Chaplin. Sans jamais renoncer aux gags - il suffit de se souvenir du crescendo des films de Laurel et Hardy - Hal Roach cherche à développer les intrigues elle-mêmes, à mieux intégrer les gags aux histoires et sans doute à travailler plus au niveau de la construction du film qu'en salle de montage à l'issue du tournage.

Slapstick, burlesque, comédies à quiproquos, comédies de mœurs et comédies mondaines vont former les composantes principales de la comédie américaine.

**La manière avec laquelle Harold Lloyd défie le vertige dans plusieurs films, le principe même de Sherlock: dont le héros sort de l'écran - plusieurs décennies avant La Rose pourpre du Caire- et la tendresse désespérée du Cirque**

**prouvent en passant d'Harold Lloyd à Buster Keaton puis à Charles Chaplin à quel niveau artistique est parvenue la comédie en cette fin des années vingt.**

## **L 'irruption du parlant**

La sortie du Chanteur de jazz en octobre 1927 et le succès public de ces débuts du cinéma parlant contribuent à bouleverser d'un coup toute la technique de production, Chantons sous la pluie en témoignera avec humour vingt-quatre ans plus tard en montrant les nouveaux problèmes posés par les tournages.

La perfection artistique atteinte à la fin du cinéma muet, en cette seconde moitié des années vingt, incite pourtant certains à croire que le parlant ne serait qu'un succès passager, une curiosité de plus, Charles Chaplin, le premier, affirmait qu'il n'y en avait que « pour trois ou quatre ans au plus », Comme s'il avait besoin - ainsi que certains de ses collègues - de se rassurer".

Le développement du cinéma parlant va en effet modifier tout autant les conditions techniques de tournage que les thèmes des films eux-mêmes, Le public souhaite voir - et entendre - des films parlants; on lui offrira des œuvres« 100% talking », Les compagnies hollywoodiennes s'empressent d'acheter les droits des pièces à la mode et d'engager, en même temps que des chanteurs, des acteurs de théâtre dont la diction ne peut théoriquement qu'être valorisée par le nouveau procédé,

**Touchée de plein fouet, la comédie est brutalement obligée d'évoluer et certains se demandent comment les quatre plus célèbres auteurs de comédie - Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd et Harry Langdon - vont passer ce cap. Comment parlent-ils? Quel est le son de leur voix? Leur style est-il capable d'évoluer en fonction de cette nouvelle donne?**

Contrairement à ce qu'il a pu dire, Charles Chaplin sait parfaitement que le développement du parlant est irréversible mais il sait aussi qu'il dispose d'une notoriété considérable, aux États-Unis comme en Europe. Il est aussi son propre producteur. Autant de facteurs qui lui permettent d'affronter la situation avec plus d'atouts que ses collègues. Au lieu de succomber aux sirènes du cinéma parlant, Chaplin tourne avec son perfectionnisme légendaire Les Lumières de la ville puis, quelques années plus tard, Les Temps modernes. Le cinéaste y refuse les conventions du parlant et conserve - il est le seul à pouvoir encore le faire! - un style directement hérité des années de la fin du cinéma muet. Ce ne sera qu'avec Le Dictateur (1940) que Chaplin aura recours à la parole, profitant de l'occasion pour dénoncer Hitler et sa volonté de puissance.

## **Mack Sennett : Propos**

### **Keystone cops**

« Je suppose - a écrit Sennett dans son autobiographie - que vous savez ce que je pense des policiers. Je respecte les policiers de la dernière catégorie, ceux des petites villes et ceux qui s'occupent de la circulation, qui exécutent leur devoir difficile et mal rémunéré, de protéger les citoyens contre eux-mêmes, contre les champions du désordre, les petits fripons et les assassins qui les entortillent. Cependant, les policiers constituent un contrepoin naturel dans les films comiques. Ils ont de la dignité et là où celle-ci se trouve, l'élément comique se doit de la mettre dans des situations difficiles, de l'embarrasser, de la tenir en échec et de la tourner en dérision.



Je pense que l'homme de la rue, comme moi-même du reste, a un peu peur des policiers et prend plaisir à voir le policier réduit au même niveau que lui-même. Pour ma part, je voulais aller plus loin, faire un grand pas et les pousser jusqu'à l'absurdité. Griffith ne partagea jamais mon point de vue. Nous avons l'habitude de nous promener à l'entour, de regarder le fleuve, de flâner par les rues en parlant de l'avenir du cinéma... Ce qui me frappait en général dans ses idées grandioses était un nouveau moyen de mettre en évidence les situations comiques dans lesquelles se trouvent les autres. « Un policier reçoit une rouste - disais-je - la caméra avance jusqu'à ce qu'elle cadre en gros plan son visage qui remplit entièrement l'écran de son expression outragée. Ensuite, changement de point de vue et vous voyez le visage du partenaire - il ne voulait pas fesser un policier. »

## **Mabel Normand**

Tout grand détecteur de talents qu'il fût, Griffith ne s'aperçut jamais que Mabel était une actrice née. Elle n'était pas une intellectuelle comme Bette Davis qui réfléchit à ses rôles et demande toujours au metteur en scène des explications. Mabel avait un talent purement émotif. La seule chose à faire était de lui demander de représenter telle ou telle émotion, de sentir d'une certaine manière ou de se comporter comme si elle sentait de cette manière, et Mabel pouvait faire cela instantanément, se mettant dans la peau d'un personnage avec une telle intensité qu'on le croyait réel. Mais Griffith ne la prit jamais au sérieux à cause des gamineries qu'elle combinait sans arrêt et parce qu'elle était restée avec moi si longtemps. Je ne suis pas le seul à croire que Mabel aurait pu devenir une grande actrice dramatique si un metteur en scène de grande valeur intellectuelle avait canalisé son talent dans cette direction. Au contraire, elle devint, naturellement, une actrice comique et la meilleure de toutes.

## **Hommage aux comiques français**

Au Canada, nous prenions un bain le samedi soir après avoir versé un seau d'eau chaude dans un baquet étanche placé dans la cuisine. Durant cette opération, d'un côté on gelait, et de l'autre on frissonnait et l'on ne réussissait jamais à se plonger entièrement dans l'eau. A présent je pouvais rester allongé dans une énorme baignoire, entièrement recouvert d'eau chaude, et je pensais...

Je restais plongé dans la baignoire de l'hôtel Alexandria et je pensais... Je pensais avant tout aux films amusants réalisés par les frères Pathé. Pendant longtemps j'ai été considéré comme

l'inventeur du comique cinématographique dit slapstick mais il est temps que je confesse la vérité: ce sont ces Français qui sont les inventeurs du slapstick et je les ai imités. Je n'ai jamais pu m'aventurer aussi loin qu'eux, parce que si vous donnez à un Français l'opportunité d'être comique, il ira jusqu'au bout - vous voyez ce que je veux dire. J'ai volé mes premières idées aux frères Pathé. »

## **Un certain savoir-faire**

« Nos films comiques sont différents de tous les autres films comiques du monde et leurs caractéristiques sont telles qu'un metteur en scène quelconque serait perdu si on lui confiait une mise en scène. Sa première observation consisterait à nous faire remarquer que le scénario ressemble plus à un drame qu'à une comédie et, dans un sens il aurait raison. Nos sujets illustrent certaines situations: ils comportent un

élément d'attente anxieuse (thrill), ou mieux ils doivent le comporter et ce sont les comédiens qui peuvent le traduire en quelque chose de comique.

Certains metteurs en scène Keystone ont été engagés par d'autres compagnies à condition précisément de réaliser des films comiques Keystone. Ils n'y ont jamais réussi après qu'ils eurent abandonné les studios d'Edendale et tous les spectateurs du monde pourront témoigner de cela .

## **Tartes à la crème**

C'est à un jeu entre Ben Turpin et Mabel Normand que Sennett attribue l'invention du lancement des tartes à la crème. « Un après- midi à Edendale - raconte-t-il - nous avons des difficultés pour tourner une scène très simple. Ben Turpin devait enfoncer la tête à travers une porte et puisque les yeux de Ben allaient dans toutes les directions, nous pensions que la scène allait être amusante.

Au contraire, il n'en fut rien. « Ne regarde pas la caméra - disais-je à Ben - cette scène est le type de scène rapide que nous gaspillons, comme par hasard. » Turpin me dévisagea, ou presque, avec la dignité offensée d'un soprano wagnérien à qui l'on aurait ordonné de ne pas laisser voir ses amygdales. « Bouge les yeux très vite! Bouge les yeux très vite! hurlai-je. Pourquoi crois-tu que des millions de personnes vont au cinéma? » Si Turpin avait regardé une seule fois le portrait de Monna Lisa, il aurait expliqué un vieux mystère : il aurait déclaré que celle-ci s'apprêtait à lui rire au nez. Ben cligna des yeux, les remua et fit la moue, mais la scène n'était pas encore assez comique. On enregistra à l'improviste une des prises les plus amusantes qui aient été projetées sur les écrans. Mabel, qui n'avait rien à voir avec cette séquence, attendait, tranquillement assise, en s'occupant de ses affaires, lorsqu'elle se retrouva avec une tarte dans les mains. C'était une tarte à la crème. Mabel ne s'en étonna pas ; dans les murs de la Keystone, n'importe quoi pouvait vous tomber dans les mains, depuis un lion jusqu'à un œuf cru. Et l'on pouvait rencontrer sur le trottoir aussi bien un singe que Gloria Swanson. Si vous n'étiez pas attentif, vous pouviez recevoir soit un bon coup dans le fond de vos pantalons ou de la moutarde sur votre maquillage ou un sceau d'eau sur la tête. Nous vivions notre art. Comme on s'en aperçut ensuite, le fait que Mabel se soit retrouvée avec ce projectile entre les mains n'était ni une plaisanterie ni un accident : c'était le dessert de deux charpentiers. Mabel la flaira puis eut une idée.. elle soupesa et fit sauter le gâteau dans sa main droite, le considéra avec bienveillance, se balançait avec application sur le bout des pieds, prit des forces comme un lanceur de poids et tira. L'histoire du cinéma, des milliers de dollars et un million de rires dépendirent de sa visée, alors que la tarte décrivait une belle courbe et venait s'écraser avec une explosion étouffée sur le visage de Ben Turpin. Personne ne s'attendait à ce mémorable tir et Turpin encore moins que les autres. La caméra, à seize images par seconde, était cadrée sur lui. Lorsque la tarte le frappa, le visage de Turpin était totalement inconscient de ce qui lui arrivait; il perdit le contrôle de lui-même et une coulée de crème qu'il cracha dégouлина sur le devant de sa chemise. La caméra, cadrée sur lui, enregistra ses magnifiques yeux qui sortaient de leurs orbites et battaient des paupières dans tous les sens avec une expression de stupeur offensée. »

Ceci se passait approximativement en 1913, selon Sennett.

## **Bathing Beauties**

Dans de nombreux films, Sennett insérait volontiers d'attrayantes parades de « bathing beauties » toujours appréciées du public - les films les plus fournis en parades de ce genre étaient: *Those Athletic Girls*, *The Summer Girls*, *Why Beaches Are Popular*, *Up in Alrs Place*, etc. - il les envoyait même en personne faire la tournée des cinémas dans les villes principales, à l'occasion de la présentation de son film *Yankee Doodle in Berlin*; en outre, il signa un accord avec A. H. Woods pour la présentation à Broadway d'une revue dont elles seraient les vedettes. Ainsi, les « bathing beauties » servaient également un but publicitaire : d'ailleurs, comme le raconte Sennett dans son autobiographie, elles étaient réellement nées dans un but publicitaire. Les chargés de presse de la Keystone avaient des difficultés à faire publier par les journaux des photos de Chaplin, Conklin, Arbuckle et Turpin, etc. parce que les rédacteurs de quotidiens ne voyaient pas d'un œil favorable la publication des portraits d'acteurs comiques en pantalons tombants et mous-taches de morse ». Un jour, Sennett vit en première page du Times la photo sur trois colonnes d'une charmante fille victime d'un léger accident de la route. « Cette photo avait obtenu les honneurs de la première page pour deux raisons claires et évidentes: la jeune fille montrait ses genoux... J'appelai mes assistants. « Regardez, les enfants! voilà le moyen de faire publier nos photos par les journaux. Allez engager des filles, n'importe lesquelles, pourvu qu'elles soient belles. Et qu'elles soient belles spécialement autour des genoux : regardez-les bien. » Ayant trouvé ces filles, nous les fîmes poser aux côtés de nos acteurs comiques et quelqu'un eut l'habileté - je crois que ce fut Jimmy Starr, à présent rédacteur cinématographique de l'*Herald and Express* de Los Angeles - de prendre la photo de manière à ce qu'il fût impossible de supprimer les comédiens : les résultats furent satisfaisants : les photos des productions Sennett commencèrent à obtenir dans la presse plus de place que celles de tous les autres studios hollywoodiens réunis.

La démarche suivante allait de soi. Montrez ces filles sur les écrans, disais-je à mes collaborateurs, je sais parfaitement qu'elles ne savent pas jouer, mais cela n'est pas nécessaire. Mettez-les en costume de bain et faites en sorte qu'on puisse les admirer pendant que les acteurs amusent.

Pour rendre ces filles encore plus attrayantes, Sennett fit dessiner et préparer des costumes de bains spéciaux qui - pour l'époque - montrèrent comment est faite une fille. Le studio au complet se montra conservateur et s'opposa à moi au cours d'un des remue-ménage les plus inattendus depuis le tremblement de terre de San Francisco. Les acteurs eux-mêmes déclarèrent que je me livrais à des jeux de hasard, mais je tins bon et insérai dans mes films des filles vêtues des costumes de bain les plus succincts qu'on pouvait adopter il y a quarante ans. Lorsque commencèrent à arriver des centaines de lettres de protestation de la part des clubs féminins, je fus certain d'avoir frappé juste.

## CHAPLIN

Charles S. Chaplin, né à Londres en 1889, débuta le jour où sa mère perdit la voix sur une scène de music-hall londonien. Il avait cinq ans. « Je me souviens, écrit-il dans *Histoire de ma vie*, j'étais dans les coulisses quand la voix de ma mère se brisa pour n'être plus qu'un souffle. Le public se mit à rire, à chanter d'une voix de fausset, à siffler... Tout cela était confus et je ne comprenais pas très bien ce qui se passait. » Le directeur du théâtre décida que l'enfant remplacerait sa mère défaillante. « Au milieu du tohu-bohu, je le revois me conduisant par la main et, après quelques mots d'explication au public, me laissant seul en scène. Et, devant

l'éblouissement des lumières de la rampe et des visages perdus dans la fumée, je commençai à chanter, accompagné par l'orchestre qui tâtonna un peu avant de trouver quel ton j'avais adopté... Au beau milieu de la chanson, une pluie de pièces se mit à tomber sur la scène. Je m'arrêtai aussitôt pour annoncer que j'allais ramasser l'argent d'abord et chanter ensuite. Cela fit beaucoup rire... **En toute innocence, alors que je reprenais le refrain, j'imitai la voix de ma mère qui se brisait et je fus surpris de voir quel effet cela avait sur l'auditoire.** Il y eut des rires et des acclamations et une nouvelle pluie de monnaie. »

On comprend que Chaplin ait conservé de cette première expérience un souvenir aussi précis. C'est déjà une séquence de Charlot. Le public rit une première fois du malheur de la chanteuse, puis de la naïveté de l'enfant, de sa présence d'esprit enfin. Le comique débutant prend le parti des rieurs contre sa propre mère et il accentue sans le savoir la cruauté de la situation. Le gag tragique de la chanteuse aphone est exploité logiquement jusqu'au bout. L'implacable progression de la scène dévoile, dans sa force même, la vérité du rire et le réduit à sa fonction élémentaire d'agression et de survie.

Le succès foudroyant des premiers « Charlot », qui nous paraissent aujourd'hui maladroits ou forcenés, ne s'explique pas autrement. **À la mécanique pure, tout extérieure, du comique pratiqué par Mack Sennett, Chaplin va substituer des mécanismes psychologiques d'autant plus sûrs qu'ils sont immédiats, primaires.** « Je n'ai pas eu besoin de lire des livres, dira-t-il, pour savoir que le grand thème de la vie, c'est la lutte et aussi la souffrance. Instinctivement, toutes mes clowneries s'appuyaient là-dessus. »

### **Vagabond et gentleman**

Henry Lehrman, le principal metteur en scène de la Compagnie Keystone (avec laquelle Chaplin s'était lié par contrat peu après son arrivée aux États-Unis), avait dit à Chaplin débutant : « Au cinéma, nous n'avons pas le temps. Il faut du mouvement : la comédie est un simple prétexte à une poursuite. » Mais Chaplin ne l'entendait pas ainsi. Déjà il se préoccupait de définir son personnage. « Vous comprenez, disait-il à Mack Sennett, ce personnage a plusieurs facettes : c'est en même temps un vagabond, un gentleman, un poète, un rêveur, un type esseulé, toujours épris de romanesque et d'aventure. Il voudrait vous faire croire qu'il est un savant, un musicien, un duc, un joueur de polo. Mais il ne dédaigne pas de ramasser des mégots ni de chiper son sucre d'orge à un bébé. Et bien sûr, si l'occasion s'en présente, il flanquera volontiers un coup de pied dans le derrière d'une dame... mais uniquement s'il est furieux. »

**Entre le Charlot de la Keystone (1913-1914) et celui de la First National (1918-1922), la progression sera sensible et continue.** Initialement le personnage est un vaurien cynique, hargneux et vantard. Pour comprendre comment, en l'espace de trois ans, il s'est acquis une immense renommée internationale, il suffit de se référer à la tradition populaire des spectacles de marionnettes. Guignol le Français, Punch l'Anglais et Kasperl l'Allemand possèdent exactement les mêmes traits de caractère que le premier Charlot. Ils sont, comme lui, ivrognes, escrocs et matamores. Ils ne respectent rien ni personne. La sympathie qu'ils éveillent spontanément dans le public est essentiellement libératrice. La convention des marionnettes - ou de la comédie burlesque - autorise tous les défis à la justice, à l'autorité, au savoir-vivre. Punch bastonne allégrement son bébé, et Guignol sa belle-mère. Dans *Hot-Dogs* (1914), Charlot attaque d'abord un policier, il lui assène coups de pied et coups de poing ; il le renverse, lui saute sur le ventre à pieds joints et le piétine en mesure. Parmi les spectateurs qui assistent à une course

automobile, il avise un brave homme dont la physionomie lui paraît déplaisante. Aussitôt il se déchaîne. Les coups pleuvent encore. Un peu plus tard, il dérobe à Mabel Normand son étal ambulant de saucisses chaudes. Naturellement, il frappe aussi la jeune femme. Dans les films de cette époque, Charlot tourne sur lui-même, la canne en bataille, pour préserver un espace vital perpétuellement menacé et perpétuellement reconquis.

### **De Guignol à Pierrot**

« Du temps de la Keystone, écrit Chaplin, le personnage de Charlot était plus libre, moins tributaire de l'intrigue. Son cerveau ne servait que rarement ; il n'avait recours qu'à ses instincts, qui ne s'occupaient que de l'essentiel : le gîte, le couvert, la chaleur. Mais avec chaque comédie à succès, le personnage de Charlot devenait plus complexe. Le sentiment commençait à filtrer à travers le personnage. Cela posait un problème, car il était quand même limité par les bornes de la comédie burlesque... Je trouvai la solution le jour où je conçus Charlot comme une sorte de Pierrot. »

De Guignol à Pierrot, la métamorphose n'est que d'apparence. Certes la tendresse se substitue à la hargne, la crainte à l'agressivité, et le rire se mêle d'émotion, mais il ne s'agit là que d'un enrichissement tout naturel de l'œuvre. Le Charlot initial survit dans le vagabond pathétique des *Lumières de la ville* et des *Temps modernes*. Il ne s'emploie même qu'à survivre.

Un soir de 1930, S. M. Eisenstein bavardait avec Charlie Chaplin sur un yacht au large de Santa Monica. « Quel animal aimez-vous ? » demanda Eisenstein. Sans hésiter, Chaplin répondit : « Le loup. » **Il suffit de lire les premiers chapitres de son autobiographie pour sentir à quel point son enfance l'a marqué. Il a vu sa mère, qu'il adorait, sombrer dans la folie. Il a vu son père mourir à trente-sept ans, emporté par l'alcoolisme. Il a pu goûter chacune des humiliations de la misère, l'hospice, la faim, la peur, le froid. De page en page, les minutes d'espoir introduisent dans les jours de détresse leur flambée subite, exactement comme dans ses films.** Le jeune Chaplin a vu autour de lui des hommes et des femmes renoncer à toute dignité humaine. Il lui a fallu pour préserver la sienne une énergie de loup.

Attaqué par la presse et mis en cause par la Commission des activités américaines (1947), Chaplin répond par son fameux : « Je déclare la guerre à Hollywood » et, en 1952, il se fixe en Suisse. La lutte pour la vie devient dès lors le grand thème de son œuvre, elle en est également le moteur. « La vie n'a pas de sens, elle n'est que désir », répond Calvero, le clown vieilli de *Limelight*, à la jeune fille qui lui parle de la vanité de l'existence. « Je connais un homme, lui dit-il, qui n'a pas de bras et qui joue du violon avec ses pieds. » Le Charlot tendre et le Charlot agressif, Monsieur Verdoux et Calvero, le Roi à New York et le metteur en scène de *La Comtesse de Hong Kong* sont liés par ce vouloir-vivre fondamental. De son ami Will Durant, écrivain et philosophe, Chaplin dit simplement : « C'était un enthousiaste qui n'avait pas besoin d'autre stimulant pour le griser que la vie elle-même. » On ne peut imaginer sous sa plume de plus beau compliment.

Cette énergie vitale se transforme sur l'écran en lyrisme inspiré. L'intensité de l'effort se retrouve dans l'éclat de l'invention. « Des journalistes m'ont demandé, raconte Chaplin, comment me viennent les idées de mes films et jusqu'à ce jour, je n'ai pu leur répondre de façon satisfaisante. Au long des années, j'ai découvert que les idées vous viennent quand on éprouve un désir intense d'en trouver... Comment a-t-on des idées ? Par la persévérance poussée jusqu'au bord de la folie. »

C'est alors que l'œuvre de Chaplin prend sa vraie dimension. Charlot n'est pas plus le Pierrot christique et prolétaire des temps nouveaux que le vaurien sans cervelle de ses premiers films. La prodigieuse unité du mythe résiste à toutes les analyses savantes qui font valoir sa complexité. Charlot est à la fois inadapté et suradapté, maladroit et splendide, goujat et souverain, fruste et délicat. Sa singularité le voue à la solitude des plus grands, ceux qui connaissent de la vie, en même temps et du même cœur, l'abjection et la beauté. Lorsqu'il rencontre Paulette Godard dans *Les Temps modernes*, on comprend qu'il attendait un être à sa mesure. Elle est aussi vivante que lui, aussi intensément. « Le lien entre Paulette et moi, écrit-il, c'était la solitude... Pour elle comme pour moi, ce fut un peu Robinson découvrant Vendredi. »

Il faut admirer alors le feu de leurs regards, cette surabondance de la vie en eux qui semble les opprimer de joie ou de terreur, et qui rayonne loin en nous.

Chaplin n'est pas - seulement - le plus grand des acteurs, le plus élégant des cinéastes, le seul chorégraphe de l'écran, le peintre le plus exact de son temps. La dernière séquence de *Limelight* est comme son testament esthétique et moral. Le clown déchu va faire son entrée en scène. Il doit reconquérir à tout prix le public. Seul, comme à l'âge de cinq ans, « devant l'éblouissement des lumières de la rampe et des visages perdus dans la fumée », grimé en comédien burlesque, il s'avance vers nous en jouant du violon. La musique fait vibrer la durée pleine, tendue à mourir. Jamais nous n'avons éprouvé à ce point le sentiment du spectacle. Le regard de Chaplin est traversé de lueurs étranges, presque cruelles, qui disent, mieux que tout discours, le bonheur de créer, la simple folie de se sentir vivre, le prix de ces minutes gagnées sur la mort. En cédant à l'effusion, la lucidité se hausse à un niveau supérieur où les contradictions sont abolies au profit d'une pure affirmation de l'être.

Après avoir reconquis la ferveur du public et l'amour de Terry, la jeune danseuse, Calvero meurt en coulisse. Mais ce que Chaplin comédien avait accompli devant nous par sa seule présence, la caméra de Chaplin metteur en scène l'accomplit à nouveau. Elle cadre Calvero en plan rapproché, puis recule et découvre tout l'espace scénique où Terry glisse sur ses pointes en s'éloignant à jamais de son ami. La danse de Terry la sépare de Calvero. Mais le génie de Chaplin est d'avoir réuni les deux êtres dans l'éternité présente d'un plan d'ensemble. Le désespoir est banni.

« La vie, avait dit Calvero, est aussi inévitable que la mort. »

# KEATON

« Du mécanique, plaqué sur du vivant » : cette célèbre définition du rire par Bergson, qui pourrait mieux l'illustrer que Buster Keaton, « l'homme qui ne riait jamais » ?

Le « mécanique » fonde tous les gags de Keaton qui demeure, pour cette raison, le comique de cinéma par excellence, celui qui identifie les lois du rire à celles du « cinématographe » – au sens strict : l'art d'enregistrer le mouvement.

Mais le vivant ? Derrière le masque impassible, où subsiste-t-il, sinon sous les espèces du « sauve qui peut » ? Keaton n'avait ni la mimique, ni la tarte à la crème, ni la larme à l'œil faciles : mais, face aux calamités du monde, victime triomphante ou témoin indifférent – tel ce cameraman qui s'arrête un instant de filmer une rixe pour armer d'un couteau l'un des belligérants –, il représente l'homme et son idée fixe : subsister.

## Un enfant de la balistique

Né le 4 octobre 1895 dans une petite ville du Kansas, Joseph Frank Keaton ne peut rien savoir évidemment de l'invention qui mûrit et se précise dans l'esprit d'un fabricant lyonnais de plaques photographiques nommé Louis Lumière.

Aussi, Buster Keaton se produit-il d'abord dès l'âge de trois ans sur une scène de music-hall dans le numéro de ses parents, Joe et Myra Keaton. La publicité présente Myra comme la « première femme saxophoniste d'Amérique ». Quant à Joe Keaton, on dit qu'il se sert de son fils comme projectile pour assommer des spectateurs ricanants...

Nous sommes déjà en 1903. Comment cet enfant de huit ans, rompu moralement et physiquement à toutes les disciplines de la comédie burlesque, pourrait-il voir le monde autrement que comme une gigantesque machinerie de théâtre ? Dix ans plus tard, en tout cas, il est célèbre. Broadway l'acclame dans le numéro de ses parents, et l'on attend la coupure du cordon ombilical qui le contraindra à entrer seul un jour sur la scène du Winter Garden, par exemple.

L'événement se produit en 1917, mais fait long feu. À la surprise de tous les professionnels, Buster préfère les 40 dollars hebdomadaires, qu'on lui offre pour jouer dans des courts métrages burlesques auprès de Fatty Roscoe Arbuckle, aux 250 dollars que lui vaudrait son engagement dans la très célèbre revue *Shubert*.

Le cinéma ne représente donc pas pour lui une consécration, comme ce fut le cas pour Charlie Chaplin, mais une vocation véritable. Il aime de toute évidence cette machine des frères Lumière qui lui ouvre un espace, des perspectives, des ciels, des horizons, un grand air dont il a besoin. Aucun théâtre au monde ne pourrait lui offrir l'océan de *La Croisière du « Navigator »*, le champ de bataille des *Lois de l'hospitalité*, l'ouragan de *Steamboat Bill Junior*.

## Le cameraman

Il se passionne en même temps très vite pour la technique. « Je voulais savoir, dit-il, comment le film était assemblé dans la salle de montage ; mais c'est la mécanique de la caméra qui me fascinait le plus. »

Les premiers conseils de Fatty ne sont pas très encourageants. « Il faudra que tu te fasses à l'idée, dit-il au débutant, que l'âge mental du public ne dépasse pas douze ans. » Keaton l'écoute en silence, mais, quelques mois plus tard, il possède une expérience suffisante pour lui répondre : « Roscoe, il faudra que tu te sortes cette idée de la tête, parce que ceux qui continueront à faire des films pour une mentalité de douze ans ne garderont pas leur travail très longtemps. »

Ce jugement n'a rien de moral. Il ne procède que d'une appréciation pratique et réfléchie du métier de comique de cinéma. Un métier que Keaton entend exercer de la façon la plus régulière et la mieux organisée. Il n'est pas question pour lui d'attendre l'inspiration, de consulter les grands esprits du siècle ou de s'interroger sur le destin du monde comme Charlie Chaplin.

À partir d'octobre 1919, Joseph Schenck, son producteur, qui exerce en même temps sur lui une sorte de protection paternelle, loue les anciens studios de Chaplin, précisément, et engage une équipe peu nombreuse, mais constamment disponible, qui représente pour Keaton – on le sent dans toutes ses déclarations – un vrai bonheur professionnel.

Dix-neuf courts métrages en vingt-cinq mois pour commencer, puis deux longs métrages par an à partir de 1923, avec des sorties prévues quasi rituellement en avril et en novembre, voilà le rythme de production qui lui semble juste et naturel.

Si l'on songe qu'il s'agit des *Trois Âges* (1923), de *La Croisière du « Navigator »* (1924), de *Fiancées en folie* (1925), du *Mécano de la « General »* (1926), de *Steamboat Bill Jr*, terminé la même année (1928) que *Le Cameraman*, on croit rêver.

Keaton, quant à lui, ne paraît s'être soucié que du meilleur emploi du temps possible. « Mon nouveau contrat, racontera-t-il, me permettait de faire deux longs métrages par an... Le tournage prenait huit semaines (contre trois pour les courts métrages). Ce nouveau système me laissait beaucoup de temps pour me consacrer à l'élaboration de l'histoire et au reste du travail de préparation. Le montage prenait de deux à trois semaines. Cela me donnait de deux à trois semaines de battement entre la fin d'un film et le début du suivant. »

L'inspiration, elle aussi, se commande. Les dix à dix-huit heures de *story-conference* au studio (six jours par semaine) ne peuvent manquer de la traquer, de l'apprivoiser et de lui faire rendre gorge.

Cette hyperconscience professionnelle n'est en rien liée à une quelconque vanité créatrice. Keaton ne se voit pas, et ne se verra jamais lui-même, comme un « auteur » de films. Il croit le mot réservé à la littérature et à ses genres nobles. « Une des raisons, dira-t-il, pour lesquelles je n'ai jamais pris au sérieux les éloges dithyrambiques, c'est que ni moi, ni mes réalisateurs, ni mes gagmen, n'étions des « auteurs » au sens littéraire du mot. Ceux qui ont le plus souvent collaboré avec moi (Clyde Bruckman, Joseph Mitchell et Jean Havez) n'ont jamais écrit que des gags, des sketches de vaudeville et des chansons. Je doute qu'aucun d'entre eux ait jamais eu son nom sur la couverture d'un livre. »

La prodigieuse quantité de temps investie au bénéfice de la densité et de la soudaineté des trouvailles, l'absence totale de prétention esthétique ou morale, une fierté silencieuse d'artisan : autant de traits qui définissent à la fois l'auteur (quoi qu'il en dise) et son personnage. « Je me concentrais sur ce que je faisais », répondra-t-il invariablement à toutes les questions posées sur la légendaire interdiction qu'il s'était imposée de rire, ou seulement de sourire, sur l'écran.

Dans la vie, on peut soupçonner sa concentration de ne trouver qu'en elle-même sa justification véritable. Keaton s'impose une austérité sans nécessité, il serre, de sa propre initiative, le budget de ses films, il refuse les actrices trop facilement rieuses qui ne savent pas résister, en cours de prise, à ce que son comique peut avoir d'irrésistible.

### **Le mécano de la relativité généralisée**

Le rire est donc rigoureusement réservé au spectateur payant, qui ne doit pas savoir que « tous les gags sont tirés des lois de l'espace et du temps » et « qu'une bonne



scène comique comporte plus de calculs mathématiques qu'un ouvrage de mécanique ». L'important, c'est le résultat, l'effet. L'invention, par exemple, dans *Le Mécano de la « General »* de cette poutrelle lancée depuis la locomotive en marche, avec une précision miraculeuse, sur l'extrémité d'une autre poutrelle qui obstrue les rails. À quelques secondes près, la malheureuse « General » versait dans le ravin.

En posant et en résolvant ses fabuleux problèmes de géométrie dans l'espace, Keaton prend de vitesse toute description ou explication possible. Voilà pourquoi un « auteur », au sens littéraire du mot, ne peut lui être d'aucune utilité : « De temps en temps, dit-il, nous faisons venir de New York des auteurs réputés. Je n'ai pas le souvenir qu'un seul d'entre eux ait été capable de nous fournir le genre de matériau dont nous avons besoin. »

Il s'agit expressément d'aller plus vite que le langage et – pourquoi pas ? – plus vite que la pensée. Dans *Le Cameraman*, on voit Keaton sur son palier parlant au téléphone avec une fille à l'autre bout de la ville, qui accepte de le rencontrer. En moins de temps (au sens propre) qu'il ne faut pour le dire, il dévale les escaliers, les étages ; il avale les rues, les places, les avenues, d'une foulée aussi efficace qu'élégante, et se trouve en face de sa bien-aimée au moment même où elle raccroche son téléphone.

Le saisissement du spectateur est d'autant plus intense que l'invention comique de Buster Keaton ne s'encombre d'aucune intention extérieure à l'action. Il cherche à faire rire par les moyens les plus raffinés, mais sans se préoccuper de poésie, ni de morale, ni de « profondeur humaine ». C'est donc en toute innocence qu'il accède à une aussi grande pureté métaphysique.

Dans *Fiancées en folie*, on le voit fuir une fois de plus, mais cette fois fantasmagoriquement, devant une bonne centaine de filles en robe de mariée. Elles veulent toutes s'emparer de lui afin qu'il exécute la promesse d'une malencontreuse petite annonce matrimoniale. Il court donc de face, avec, au fond de l'image, la meute de ses poursuivantes. Si l'on s'arrête un instant de rire pour analyser la mise en scène, on découvre que cette extravagante poursuite est en réalité étrangement immobile, puisque les distances relatives demeurent égales, de Keaton aux mariées, mais surtout de la caméra à Keaton. C'est encore plus net lorsque l'appareil se déplace latéralement pour accompagner, de profil, la course du héros. Le travelling se règle strictement sur sa vitesse ; si bien qu'il demeure à la même place au centre de l'image, tandis que le fond court. Les bords du cadre représentent donc la vraie limite vers laquelle parfois le héros s'échappe très brièvement, avant d'être repris par l'implacable logique d'une course en rêve, dont l'élan semble annulé par sa propre accélération.

### **Le génie n'a qu'un temps...**

L'activité la plus résolue, la plus précise, trouve ainsi en elle-même sa dérision secrète. C'est dans la vie que Buster Keaton en fait, à partir de 1929, la très cruelle expérience. Un peu malgré lui, il signe un nouveau contrat avec la Metro Goldwyn Mayer, mais il doit renoncer à sa petite équipe et à ses méthodes artisanales.

Chaplin, pourtant, l'a prévenu : « Tout le monde, lui a-t-il dit, voudra te montrer comment faire tes films. Ils te détruiront en voulant t'aider. Ils te fausseront le jugement. Tu t'épuiseras à discuter en sachant que tu as raison. »

Tout se passe exactement selon cette prédiction. Toutefois, Keaton aurait peut-être affronté victorieusement ces nouveaux tracassés, si la généralisation du cinéma sonore, puis parlant, ne l'avait autant déconcerté. Plus qu'aucun autre, il aurait eu besoin de s'arrêter pour réfléchir. Pris dans sa propre logique, qui lui tient lieu de

psychologie, il choisit au contraire la fuite en avant et réalise le cauchemar de la course immobile. Il tourne sept films en trois ans et s'enferme dans une spirale d'échec qui compromet l'unité du personnage, jusqu'à l'interruption définitive de sa production.

L'un des plus grands artistes de ce siècle vivra encore près de quarante ans, pour ne plus accomplir que des besognes.

Les hommages des cinémathèques puis les rééditions successives de ses films dans les années soixante et soixante-dix nous ont rendu heureusement intacts son génie de cinéaste et son regard de premier homme dans le matin du monde.