



HAL
open science

La représentation historique dans le film burlesque muet

Christel Taillibert

► **To cite this version:**

Christel Taillibert. La représentation historique dans le film burlesque muet. Le spectacle de l'histoire, 2012. halshs-02181739

HAL Id: halshs-02181739

<https://shs.hal.science/halshs-02181739>

Submitted on 12 Jul 2019

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

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

La représentation historique dans le film burlesque muet

Christel Taillibert

La représentation historique et le burlesque

Par définition, le genre burlesque s'est avant tout inscrit dans la contemporanéité de sa production : si ce type de comédies, dont les caractéristiques ont été définies par Mack Sennett à travers les productions de la Keystone mises en chantier à partir de 1912, a si bien fonctionné auprès du public, c'est parce qu'il était fondamentalement subversif, et permettait aux spectateurs, le plus souvent issus de milieux populaires, de remettre en cause l'ordre établi, de dépasser les limites du respectable. Comme l'écrivait Jean-Jacques Couderc, c'est « *tout un public populaire qui voyait se matérialiser sur l'écran ses fantasmes les plus destructeurs, ses pulsions les plus revanchardes, ses rêves les plus délirants : riches dépouillés, bourgeois effondrés, flics inoffensifs, juges impuissants, pasteurs ridicules, jeunes femmes libérées, mais aussi folles cavalcades, courses épiques, envols sans entrave, ascensions stratosphériques, expéditions improbables dans des contrées imaginaires...* »¹.

Le burlesque, en raison même de cette fonction cathartique, s'inscrivait tout naturellement dans le quotidien, mettant en scène des décors et des personnages familiers, ceux de l'Amérique populaire du début du XXe siècle. Le concept même de représentation historique est donc, par nature, antinomique avec le principe fondateur du genre, ce qui explique la rareté des incursions historiques opérées dans le cadre ce type de production, alors que la période cinématographique muette était, au contraire, friande de films historiques en tous genres (mélodrames, films d'aventures, etc.).

Pour les besoins de cette recherche, 60 films produits aux Etats-Unis² au cours de la période muette ont été recensés, et constituent le corpus d'étude, chiffre dérisoire au regard des milliers de courts et longs métrages burlesques réalisés dans ce pays jusqu'à la naissance du parlant. Ce corpus n'a bien évidemment aucune prétention d'exhaustivité, mais s'avère malgré tout largement représentatif de la période concernée.

- Les périodes historiques investies

Avant d'entrer dans l'analyse proprement dite des modalités de la représentation historique burlesque, intéressons nous aux périodes historiques investies par les différents films. La conquête de l'Ouest – contexte propre au genre western – domine largement le genre burlesque « historique » puisqu'elle concerne 66,7 % des films. Dans une moindre mesure, la seconde période historique de prédilection est celle de la guerre de Sécession, avec 10,0 % des films concernés. Ainsi, plus des trois-quarts des films (76,7 %) ont pour environnement les deux grands événements historiques fondateurs de la jeune Amérique, contextes familiers des spectateurs nord-américains. Les autres films allient au voyage temporel une évasion géographique de l'autre côté de l'Atlantique, avec des incursions au cours de la Préhistoire (3 films), dans l'Antiquité (3 films), au Moyen-âge (1 film), dans la

¹ Jean-Jacques Couderc, *Les petits maîtres du burlesque américain, 1909-1929*, Paris, CNRS éditions, 2000, p. 33.

² Le choix des Etats-Unis s'explique par le fait que le genre burlesque, contrairement à d'autres types de comiques cinématographiques, était une spécialité américaine – d'un point de vue quantitatif comme qualitatif. Notons qu'un film de Max Linder – artiste français s'il en est – a été retenu dans le corpus dans la mesure où il s'agit d'une production américaine, réalisée à Hollywood (*The Three Must-Get-Theres*, 1922).

France du XVIIe (3 films), dans la France du XVIIIe (1 film), dans l'Europe du XIXe (3 films), pendant la Première Guerre mondiale en France (1 film), dans une période historique indéterminée, en Irlande (1 film).

Ainsi, en dehors du nombre relativement important de parodies de western, les incursions dans les autres périodes historiques sont relativement anecdotiques, et n'ont jamais constitué un filon en soi pour les maisons de production concernées.

- Acteurs et metteurs en scène

Ce caractère anecdotique est tout à fait vérifié lorsque l'on s'intéresse à la nature des acteurs comiques à l'affiche dans les films concernés. Globalement en effet, ces comédiens rendus célèbres grâce à leurs prestations dans le genre burlesque n'ont fait que de rares films à dimension historique : entre un et trois films pour la grande partie d'entre eux. Se distinguent cependant quelques noms tels que celui de Stan Laurel qui compte dix films historiques à son actif entre 1923 et 1928³, soit avant qu'il ne soit associé à Oliver Hardy, avec lequel il ne partage l'affiche que du dernier d'entre eux, *Flying Elephants* (1928). Sept d'entre eux sont des westerns.

Mentionnons ensuite l'acteur Ben Turpin, célèbre pour son strabisme prononcé, qui se distingue avec huit films à son actif⁴, tous des westerns, à l'exception de *Salome vs Shenandoah* (1919). Au cours de la période où il travailla en vedette sous la houlette de Mack Sennett (à partir de 1917), Ben Turpin s'est largement spécialisé dans le genre parodique. Mais cette propension ne concerne pas seulement les films historiques, puisqu'on le trouve au générique de parodies de mélodrames, de films exotiques, de romans célèbres, ou de films à succès.

On peut enfin mettre en avant le nom de Roscoe Arbuckle, dit « Fatty » en raison de son physique imposant, qui compte six films de ce type à son actif⁵, tous des parodies de western.

Au niveau des metteurs en scène, ce constat est encore plus brûlant, dans la mesure où aucune des personnalités concernées ne signe plus de trois titres du corpus. L'éclatement des collaborations respectives, déjà observé malgré quelques exceptions au niveau des acteurs, semble véritablement confirmé avec ces nouvelles statistiques. Ces observations corroborent le postulat initial énoncé à propos du genre burlesque, présenté comme par définition antithétique avec le concept même de représentation historique. En effet, si certains metteurs en scène se sont amusés à explorer les possibilités comiques nouvelles offertes par de nouveaux environnements suggérés par différentes périodes historiques, aucun d'entre eux n'en fit sa spécialité – alors même qu'Hollywood travaillait déjà dans le sens d'une spécialisation aigüe des compétences.

- Justification de l'historisation du discours

Au regard de ces différentes constatations, la question se pose donc de savoir quel positionnement était à l'origine du choix opéré par certains metteurs en scène visant à déplacer temporellement le discours burlesque. Le premier point d'ancrage à mettre en évidence est celui de la tentation parodique, procédé extrêmement prisé dans le domaine du burlesque. Dans le cas qui nous intéresse, la plus grande partie des films inventoriés s'affichent comme des parodies de genres cinématographiques : le film historique, le western,

³ *When Knights Were Cold* (1923), *Frozen Hearts* (1923), *The Soilers* (1923), *Near Dublin* (1924), *Rupert of Hee-Haw* (1924), *The Wide Open Spaces* (1924), *Monsieur Don't Care* (1924), *West of Hot Dog* (1924), *Should Tall Men Marry ?* (1928), *Flying Elephants* (1928).

⁴ *He Died and He Didn't* (1916), *His Bogus Boast* (1917), *Roping Her Romeo* (1917), *Taming Target Center* (1917), *Sheriff Nell's Tussle* (1918), *Salome vs Shenandoah* (1919), *Yukon Jake* (1924), *The Reel Virginian* (1924).

⁵ *Peeping Pete* (1913), *A Bandit* (1913), *The Under Sheriff* (1913), *Out West* (1918), *The Sherriff* (1918), *The Round-Up* (1920)

le péplum, etc., dont on reprend les codes principaux – les décors, les costumes, les personnages-type, les intrigues classiques, les dénouements..., mais en les détournant à des fins comiques.

Il s'agit parfois, de façon plus ciblée, de parodies de films historiques précis – généralement clairement identifiés grâce aux similitudes assumées du titre. En voici quelques exemples :

- *A Burlesque on Carmen* (1915), parodie du *Carmen* de Cecil B. DeMille (1915) ;
- *The Uncovered Wagon* (1922), parodie de *Covered Wagon* (1923) de James Cruze ;
- *The Soilers* (1923), parodie de *The Spoilers* (1923) de Lambert Hillyer, etc.

La parodie, par définition, autorise une certaine liberté d'approche, vis-à-vis de l'œuvre ou du genre parodié comme de la représentation historique elle-même. D'où, globalement, le peu de scrupules en terme de véracité de la représentation que nous observerons plus précisément plus avant.

Au-delà que la question de la tentation parodique, on peut évoquer le besoin ressenti par un certain nombre de metteurs en scène de justifier scénaristiquement parlant la représentation de scènes historiques, comme si le caractère antinomique de ces deux univers supposait l'utilisation d'artifices afin de pouvoir les réunir à l'écran. La première tactique observée consiste à utiliser le rêve - moyen d'évasion temporel des plus commodes. Ainsi, Charlie Chaplin dans *His Prehistoric Past* (1914), se réveille sur un banc à la toute fin du film, suite au coup de matraque d'un policier. De la même façon, dans *A Barnyard Cavalier* (1922), Bobby Vernon s'endort, puis son rêve – historique - se matérialise à l'écran. Ce procédé présente un double avantage, dans la mesure où la représentation historique est ici compatible avec la contemporanéité de l'action classiquement associée au burlesque, et où par ailleurs il permet toutes les digressions historiques voulues puisque ce qui est représenté à l'écran ne correspond pas à la réalité mais bien à des digressions oniriques.

Le second alibi observé est celui du « film dans le film » : ainsi, dans *A Movie Star* (1916) et *Before the Public* (1923), Mack Swain et Harry Pollard incarnent respectivement des vedettes de western assistant, au cinéma, à la projection d'un de leurs films, ce qui consent l'insertion dans la narration de longues séquences situées à l'époque de l'épopée vers l'Ouest. Dans *California or Bust* (1923), la configuration est un peu différente puisque les héros (Harry Pollard et Marie Mosquini) se retrouvent sans s'en douter au milieu d'un tournage de film, et prennent des acteurs de cinéma pour de vrais Indiens. Dans ces trois cas, la représentation historique se propose par essence comme de nature cinématographique, donc artificielle, prenant encore une fois ses distances avec une narration qui, elle, reste au présent.

Le troisième procédé utilisé est celui du flash-back. Ainsi, dans *GrandMa's Boy* (1922), la grand-mère raconte à son petit fils les aventures de jeunesse de son mari (« Mais le matin du 7 avril 1862... »), introduisant une parenthèse historique située au cours de la guerre de Sécession. Là encore, le filtre de la mémoire cautionne des approximations historiques, puisque c'est finalement un récit, avec tout ce que cela a de personnel, qui est mis en image, et non un cliché historique en tant que tel.

Le personnage comique confronté à l'histoire

Au-delà de ces questions préliminaires, le premier point à propos duquel nous allons nous interroger concerne le devenir du « personnage » burlesque aux prises avec la représentation historique. Du point de vue des maisons de production investies dans le genre burlesque, ces « personnages » avaient une fonction économique centrale, étant au cent de séries dont le succès public conditionnait la survie ; du point de vue des spectateurs, ils étaient à l'origine de la constitution d'un horizon d'attente, né de l'attachement particulier au jeu, à

l'univers, et au comique particulier de l'acteur qui l'incarnait ; du point de vue des artistes enfin, la création d'un « personnage burlesque » connu et reconnu du public était l'assurance de leur propre survie dans ce secteur extrêmement concurrentiel, mais constituait aussi une restriction à leur créativité en raison même de cet horizon d'attente que nous évoquions précédemment.

D'où le dilemme posé par la question de l'insertion de ces personnages dans un univers inhabituel lié à la représentation d'une période historique précise, en particulier au regard des costumes, accessoires et caractéristiques socio-psychologiques induites l'époque choisie. Comment ces acteurs parvenaient-ils à conserver la quintessence de leur personnage en l'absence des repères classiques de leur univers coutumier ? Les stratégies développées sont différentes selon les acteurs et les films concernés, mais convergent toutes vers un constat commun : quel que soit l'univers dans lequel le propulse la narration, le personnage comique doit conserver ses attributs afin de ne pas briser le contrat de lecture qui le lie aux spectateurs.

Le premier cas de figure que l'on peut relever est celui de la conservation pure et simple des caractéristiques physiques et psychologiques - ou tout du moins comportementales - des personnages, au déni du contexte historique spécifique de la narration. Citons l'exemple de Charlie Chaplin dans *His Prehistoric Past*, qui apparaît à l'écran – certes en peau de bête - mais avec sa petite moustache, son chapeau melon et sa canne... Ses mimiques, ses minauseries, sa démarche, ses postures sont reproduites à l'identique dans ce film, sans aucune tentative d'adapter le personnage au contexte préhistorique dans lequel il a atterri. A l'époque de la réalisation de ce film au sein des studios de la Keystone, le personnage de Charlot est encore très jeune, même si déjà largement adopté par le public national et international. Il semble donc que la production ait ressenti le besoin de conserver les attributs de ce personnage à succès, ce qui permettait d'une part un effet comique certain dû à l'inadéquation du protagoniste au contexte, et d'autre part l'assurance de l'appartenance du film à la série lucrative des *Charlot*.

La même remarque peut être développée à propos de *The Gold Rush* (1925), dont la narration se déroule en 1898, au nord-ouest du Canada, et dans lequel le personnage de Charlot, en tant qu'icône du burlesque est conservé dans toutes ses caractéristiques. Ce choix pose ici moins de problèmes flagrants de vraisemblance dans la mesure où la période historique d'élection est moins éloignée de celle du tournage, mais Charlot en tant que 'type' cinématographique ne subit aucune tentative d'adaptation aux caractéristiques du personnage qu'il incarne : son chapeau melon semble bien inadéquat au regard du froid nord-canadien, et sa canne apparaît comme un accessoire bien inutile pour se déplacer dans la neige. A peine l'affuble-t-on d'une couverture pour lutter contre les températures polaires. Le caractère intemporel de sa silhouette immuable trouve ici toute la profondeur de sa signification.

Dans *A Burlesque on Carmen* (1915), Chaplin, cette fois-ci, pour incarner le personnage de Darn Hosiery, accepte d'abandonner provisoirement tous les attributs vestimentaires de Charlot (dont il ne porte d'ailleurs exceptionnellement pas le nom) : son melon est remplacé par un casque, sa canne par une épée, son costume par un uniforme militaire, et ses chaussures trop grandes par des bottes. Restent sa moustache et son maquillage, qui rendent son visage immédiatement reconnaissable, et surtout toute la panoplie de sa gestuelle et de ses mimiques inégalables. Ici, son assimilation à un personnage connu n'aurait pas été possible dans son accoutrement habituel : pour que le spectateur accepte qu'il troque, le temps d'un film, son personnage de Charlot pour incarner un personnage préétabli, il était nécessaire d'opérer une franche métamorphose, comme si Charlot – plus que Chaplin – était amené à jouer lui même un rôle. Car c'est bien Charlot – et non Darn Hosiery - que le spectateur veut voir à l'écran. Un clin d'œil, par ailleurs complètement anachronique, est d'ailleurs inséré dans la dernière partie du film, comme pour matérialiser à l'écran le fait que

Charlot est toujours là, malgré son déguisement : lorsque Darn Hosiery se rend à Séville pour rejoindre Carmen, on aperçoit, l'espace de quelques photogrammes, Chaplin avec son sempiternel melon (fig. 1)...

Fig. 1 : photogramme - *A Burlesque on Carmen* (Charlie Chaplin, 1915)

Cette seconde stratégie développée par Charlie Chaplin est typique d'un second cas de figure lié au devenir du personnage burlesque confronté à un déracinement historique : on assiste ici à la transformation du personnage, en vertu d'une volonté d'adéquation plus ou moins fidèle aux normes vestimentaires et comportementales de l'époque considérée, mais tout en conservant un ou plusieurs attributs distinctifs du personnage original. Evoquons ainsi les lunettes d'Harold Lloyd, toujours au rendez-vous qu'il soit cow-boy, dans *Two-Gun Gussie* (1918) - mais un cow-boy affublé d'un accoutrement assez ridicule qui l'inscrit immédiatement dans une rhétorique burlesque⁶ - ou bien soldat sudiste dans *GrandMa's Boy* (ses lunettes sont alors carrées, afin de signifier le voyage temporel tout en conservant cet attribut fondateur du personnage). Au-delà de ce détail visuel, les caractéristiques psychologiques du personnage sont conservées à l'identique dans la transposition historique d'Harold Lloyd en tant que personnage comique : il incarne, comme dans les films au présent, un homme peureux, réservé, timide, confronté à des brutes arrogantes qu'il parvient à vaincre grâce à la bonne étoile qui veille sur lui.

Si Harold Lloyd a misé sur les lunettes pour fonder son personnage comique, de nombreuses vedettes du burlesque ont adopté comme attribut distinctif diverses sortes de moustaches. Ainsi, Harry 'Snub' Pollard conserve, malgré les divers déguisements, un lien avec son personnage originel grâce aux magnifiques baccantes qui ornent son visage, comme dans *Billy Blaze, Esq.* (1919), où dans la peau et le costume d'un shérif, il conserve la quintessence de son personnage grâce à ses moustaches et aux épais sourcils qui ornent le haut de son visage.

Le même constat pourrait être établi à propos de Mack Swain, qui était quant à lui caractérisé par une très épaisse moustache, un maquillage excessif autour des yeux, et « une mèche de cheveux descendant sur son front jusqu'à la racine du nez »⁷ - attributs physiques tout à fait adaptés aux personnages de brutes épaisses, colériques et un peu bêtas qu'il incarnait alors au cinéma⁸.

Certains acteurs s'amuse visiblement de cette incapacité de l'acteur comique à oublier le personnage qui l'a rendu célèbre, à l'image de Max Linder qui, dans *The Three Must-Get-Theres* (1922), offre plusieurs clins d'œil au spectateur, répondant au second degré à cette filiation obligée. Rappelons la scène où Max Linder choisit son costume de mousquetaire sur un étal : il essaye un chapeau, le frappe à l'intérieur - celui-ci devient alors un haut de forme dont il se coiffe avec plaisir, avant de finalement choisir le couvre-chef adapté au personnage qu'il incarne (fig. 2). Il s'agit bien évidemment d'une allusion amusée au personnage de Dandy que Max Linder avait coutume d'incarner à l'écran.

Fig. 2 : photogramme - *The Three Must-Get-Theres* (Max Linder, 1922)

La troisième stratégie que nous pouvons mettre en avant consiste à jouer la carte de la continuité par rapport au registre général dans lequel s'inscrit le personnage comique, sans que cela ne passe forcément par l'appropriation d'un détail physique ou vestimentaire

⁶ Son foulard est immense, les carreaux de sa chemise très prononcés, les bracelets cloutés aux poignets peu adaptés au personnage...

⁷ J.J. Couderc, *Les petits maîtres du burlesque américain*, p. 552.

⁸ *His Prehistoric Past, The Gold Rush, Hands Up!* (1926).

particulier. C'est le cas de certains acteurs, très influencés par la tradition clownesque. Citons Al St John, dans *Out West* (1918), qui arbore un costume assez ridicule, de cow-boy certes, mais caricaturé, et agrémenté d'un chapeau qui n'a rien à voir avec le standard de l'époque. Notons par ailleurs que malgré son rôle de « méchant », il continue à faire le pitre, son rire caractéristique fonctionnant d'ailleurs comme une excellente carte de visite.

Le même discours peut être développé à propos de Stan Laurel qui, s'il adapte plus ou moins ses costumes au caractère historique de la narration, les choisit toujours suffisamment loufoques pour marquer le caractère clownesque de son personnage : c'est le cas dans *Near Dublin* (1924) - chapeau à plume, pipe fumée à l'envers -, dans *West of Hot Dog* (1924) - vêtements trop grands, chaussures immenses, etc. Son rire inégalable permettait en outre une véritable permanence de son personnage comique alors défini par un caractère très actif, débrouillard et passablement agressif.

Cette stratégie se vérifie aussi pour Buster Keaton, défini en tant que personnage burlesque comme 'celui qui ne rit jamais' : c'est cette capacité à rester impassible devant les incroyables péripéties auxquelles il est confronté qui constitue sa signature, quelle que soit l'époque à laquelle il se confronte.

Pour conclure, et au-delà des diverses stratégies adoptées, il apparaît clairement que l'historisation du discours n'altère en rien le concept même de 'personnage', au fondement même de la production sérielle des films burlesques au cours de la période muette. Les héros burlesques prennent soin de conserver le caractère immédiatement reconnaissable de leur personnage, dont le comportement reste immuable même aux prises avec l'Histoire. Bien entendu, la « reconnaissance » d'un acteur par le spectateur est un phénomène classique au cinéma, quelque soit le genre considéré, mais ce qui rend le cas du burlesque spécifique, c'est finalement l'absence de toute tentative, de la part du héros burlesque, d'incarner un personnage – contrairement d'ailleurs aux autres acteurs qui l'entourent dans la même production : il se contente, quelle que soit la situation, le lieu et l'époque où le transporte la narration, d'incarner son propre personnage.

Questions de vraisemblances

Ces constatations présupposent évidemment que la question de la vraisemblance du propos ne soit pas véritablement une contrainte en termes de production historique, puisque comme on l'a vu, la permanence du personnage comique a largement la primauté sur la plausibilité du récit, visuellement et scénaristiquement parlant. Ce constat se répercute bien entendu immédiatement au niveau de la gestion des décors, des costumes et des accessoires, puisqu'ici le caractère historique de la narration n'est finalement qu'un décorum au service d'un projet aux prétentions avant tout comiques.

Ainsi, les décors des films tournés en studio souffrent d'une évidente pauvreté en la matière. Prenons-en pour exemple *A Barnyard Cavalier*, dont la partie historique se déroule au XVIIe siècle ; le film s'ouvre sur une image de la chambre du héros, endormi, où le caractère extrêmement lapidaire du travail de reconstitution apparaît immédiatement : seuls un lit rudimentaire à baldaquin et quelques accessoires vestimentaires disposés au premier plan ont signifié au spectateur le changement d'époque. La salle du trône, que l'on découvre plus avant, est de même caractérisée de façon très superficielle : une toile tendue recouverte de fleurs de lys, un sol carrelé recouvert d'un tapis, des tentures sur les côtés, une chaise assez banale en guise de trône, bref, un décor bien modeste pour accueillir le Roi de France ! Les décors extérieurs relèvent des mêmes caractéristiques, les caractérisations historiques étant proprement minimalistes – les moulures du balcon - tandis que l'ensemble apparaît au contraire étrangement contemporain. On notera d'ailleurs la présence anachronique de

lanternes sur les façades qui accentuent ce ressenti. Notons que le caractère anachronique de certains décors, par négligence et non dans un objectif comique, est repérable dans plusieurs autres films : les façades extrêmement contemporaines de *The Three Must-Get-Theres*, ou encore l'extérieur de la maison romaine de *Roaming Romeo* (1928), peu caractéristique des normes architecturales de la Rome antique.

Fig. 3 : photogramme - *Roaming Romeo* (Henry W. George, 1928)

Bien évidemment, la question financière expliquait largement la pauvreté des décors historiques des films burlesques, lesquels étaient le plus souvent produits à moindre frais, et ne pouvaient donc de toute façon rivaliser avec les films dramatiques. L'utilisation de décors naturels permettait d'ailleurs, à moindre frais, d'agrémenter ces mêmes films d'un brin d'authenticité, tout en réduisant – voire en effaçant – le fossé qui les séparait des autres films. En termes de qualité des décors, c'est probablement les films qui se situent dans une ambiance Western qui sont les plus soignés, et par là même les plus vraisemblables. Ceci s'explique facilement par l'abondance de la production filmique hollywoodienne dans ce genre particulier, qui permettait déjà l'existence d'une certaine tradition en la matière. Notons en outre que la proximité historique et culturelle des Américains avec cette époque facilitait aussi l'appropriation de cet univers, et donc de ses décors particuliers.

Ainsi, les décors, réalisés de façon assez approximative, révélaient immédiatement leur caractère factice, à l'image de la porte de Paris dans *The Three Must-Get-Theres*, sur laquelle on devine les coups de crayon du décorateur qui en a eu la charge... Un certain nombre de films transforment d'ailleurs en gag le côté « carton-pâte » de l'environnement dans lequel évoluent les personnages. Evoquons Lupino Lane (*Roaming Romeo*) s'accrochant à un pilier en 'marbre', qui se désolidarise de son socle et qu'il utilise comme arme en le faisant tourner au dessus de sa tête. Ou encore Stan Laurel (*The Soilers*), qui soulève d'une main une maison entière pour déposer un explosif dessous ...

L'utilisation d'un certain nombre d'éléments de décors, d'accessoires ou d'animaux outrancièrement factices accentue – volontairement – l'impression d'inauthenticité qui irrigue en permanence ces productions. Citons parmi les exemples les plus significatifs, la maquette de diplodocus (on ne relèvera même pas le caractère anachronique de la présence de l'animal !) sur lequel se promène Buster Keaton, ou le lion auquel il fait une manucure, cette fois à l'époque romaine, dans *Les trois âges* (1923), le faux chien – très étonnant – qui apparaît dans *A burlesque on Carmen* au milieu des contrebandiers, ou encore le bras de James Finlayson que Stan Laurel tord tel une serpillère dans *The Soilers*.

De même, reniant toute tentation de vraisemblance du propos, ces films jouent constamment avec la mort, sujet à priori peu compatible avec un univers burlesque, et qui devient aussi factice que les décors qui entourent les personnages. Dans *L'étroit mousquetaire*, le mort qui s'est enfin décidé à tomber, relève malgré tout la tête lorsque Max Linder lui pique les fesses de son épée, puis glisse une pierre entre l'arme et son corps pour ne plus en souffrir. De même, dans les westerns, si des coups de feu sont tirés à profusion, ils sont aussi inoffensifs que les fléchettes en plastique des pistolets pour enfant. Cet aspect est intéressant, enfin, dans *A Burlesque on Carmen*, puisque la fin éminemment dramatique de l'histoire parodiée supposait pour Chaplin de trouver, malgré tout, le moyen de finir le film sur un sourire – et non dans une mare de sang. Aussi, immédiatement après le meurtre de Carmen et le suicide de Darn Hosiery, les deux acteurs se relèvent en riant, puis Chaplin fait la démonstration sur le torse de Edna Purviance du fonctionnement de son couteau à lame rétractable...

Si les films burlesques historiques se révèlent assez peu soucieux des questions de vraisemblance, on observe paradoxalement, et dans les mêmes films, que les éléments de

reconstitution liés aux costumes semblent beaucoup plus soignés. Les panoplies utilisées sont beaucoup plus vraisemblables, et n'imposent pas immédiatement leur caractère factice. Si l'historien relèverait probablement des erreurs et incohérences au niveau de certains détails ou accessoires, reste que le réalisme global de la reconstitution est ici beaucoup moins mis à mal. Ceci s'expliquent probablement par le fait qu'Hollywood regorgeait déjà de magasins de costumes extrêmement fournis, auprès desquels il était possible de s'approvisionner à moindre coût – d'autant plus que les typologies des époques représentées dans les burlesques sont finalement assez simplistes.

Bien entendu, ce constat doit être nuancé au regard de ce que l'on a pu avancer à propos des personnages burlesques, qui bien souvent jouent sur l'inadéquation de leur costume à la période représentée. Notons aussi que certains films démontrent tout aussi peu de scrupules au regard de la conception des costumes qu'il en était au niveau des décors, comme en témoigne la femme 'préhistorique' qui, dans *The Three Ages*, se pavane, avec une coiffure sophistiquée, devant sa grotte (fig. 4). Le cas de *Near Dublin* est de même intéressant, les costumes étant le résultat d'un mélange d'époques et d'influences diverses. Même si ce film, situé en Irlande, ne précise pas explicitement la période historique visitée, il est clair que les producteurs se sont amusés à mêler des influences vestimentaires tout à fait hétéroclites.

Fig. 4 : photogramme - *Three Ages* (Edward C. Cline, Buster Keaton, 1923)

Une exception doit cependant être mise en exergue au sein du corpus étudié, puisque l'un des films, *The General*, témoigne au contraire d'une volonté de réalisme poussée à la perfection en matière de reconstitution historique. Les images illustrant la guerre de Sécession sont magnifiques, presque documentaires, et exemptes de toute dimension parodique - le comique naissant au contraire de la confrontation du personnage principal, Buster Keaton, face à ce monde dangereux et imprévisible. Le réalisme inhérent au projet est renforcé par le fait que la quasi totalité des scènes ont été tournées en extérieur, dans des décors naturels extrêmement suggestifs. Quant aux décors qui ont été construits pour les besoins du film, ils bénéficient d'une justesse de ton aux antipodes des conclusions que nous avons pu tirer précédemment. La scène finale, extrêmement impressionnante, du pont en feu qui s'écroule, emportant avec lui le train qui tentait de le franchir, témoigne du déploiement de moyens dont a bénéficié cette production, beaucoup plus chère que les autres films ici cités.

Cependant, *The General* reste un cas atypique au regard du corpus d'études. Globalement, le rapport entretenu par ces films avec la question de la reconstitution historique est avant tout basé sur un objectif de reconnaissance par le spectateur – plus que d'immersion - de l'époque investie. Le contrat de lecture qui lie le spectateur au film burlesque étant basé sur une promesse de divertissement, le réalisme du décor est définitivement très secondaire au regard des priorités de la production.

Les gags face à l'histoire

En vertu de ces constatations, comment donc se justifie le recours à la reconstitution historique, alors même que cette dernière semble si secondaire dans le schéma filmique ? Bien évidemment, c'est de nouveau le gag qui dicte ce choix narratif, lequel ouvre la porte à de nombreuses situations comiques nouvelles.

- L'anachronisme

L'anachronisme fait partie de ces procédés comiques spécifiques au film historique. Si certains metteurs en scène y ont allègrement recours, il est finalement assez peu usité dans le répertoire burlesque. Max Linder dans *The Three Must-Get-Theres*, est sans conteste celui qui en use avec le moins de parcimonie, comme témoignent l'orchestre de jazz débridé qui divertit la Reine, la montre qu'un Mousquetaire consulte à son poignet, la machine à écrire sur laquelle la Reine tape sa missive, le téléphone grâce auquel D'Artagnan avertit ses comparses, la mobylette sur laquelle part un homme du Cardinal, etc.

Dans les autres films considérés, cet usage - assez grossier - est beaucoup plus modéré. Par ailleurs, le burlesque a su utiliser l'anachronisme de façon beaucoup plus suggestive, en évoquant des usages contemporains à travers des pratiques incongrues, certes, mais pas invraisemblables comme peut l'être l'utilisation d'un téléphone au XVIIIe siècle. Citons Buster Keaton (*Three Ages*), qui, à l'époque préhistorique, donne sa 'carte de visite' - un bloc de pierre sur lequel est gravé un visage - et joue au golf avec des massues... Dans le même film, à l'époque romaine, il regarde l'heure sur le cadran solaire accroché à son poignet, puis sort un 'chien de secours' de l'arrière de son char pour remplacer l'animal blessé.

Cet usage est intéressant au regard de la rhétorique du burlesque dans la mesure où il rencontre la pratique récurrente du détournement - d'objets, d'usages - qui est à la base du comique burlesque muet, lequel s'opère ici en vertu d'un anachronisme allusif, certes parfois un peu rudimentaire, mais dont l'effet comique est largement plus efficace que l'anachronisme direct.

- Les personnages historiques

Le second registre de gags typiquement liés à la dimension historique du propos intéresse les protagonistes eux-mêmes, à travers le détournement de leur caractérisation historique – procédé une nouvelle fois typique de la parodie d'une manière générale. Invariablement, les personnages se révèlent aux antipodes de ce à quoi les prédétermine leur fonction sociale. Prenons pour exemple les personnages de shérifs, invariablement lâches et couards, à l'image de Harry 'Snub' Pollard dans *Billy Blaze, Esq.*, qui sursaute et tremble de la tête aux pieds au moindre coup de feu. Le shérif qui fait la circulation dans *Near Dublin* quant à lui, affiche un physique grotesque, agrémenté d'un strabisme prononcé, qui n'inspire pas immédiatement le respect dû à sa fonction. Inversement, on trouve le personnage de la femme shérif, avec la série de films interprétés par Polly Moran (*Roping her Romeo, Taming Target Center, Sheriff Nell's Tussle*): sa condition féminine, toujours dans un esprit de détournement des stéréotypes, fait d'elle un shérif incorruptible et courageux. Toujours dans le registre du western, évoquons le personnage du cow-boy paresseux (qui vient à cheval jusqu'au bar pour se faire servir à boire / *Out West*), ou du cow-boy efféminé – encore une fois aux antipodes de l'image-type du héros de western, à l'image de celui qui perturbe inlassablement la bagarre dévastatrice qui oppose Stan Laurel et James Finlayson dans *The Soilers*. Ce dernier conjugue les besoins de la parodie et le recours à un procédé classique du burlesque, les hommes efféminés constituant un ressort comique fréquent du genre, souvent assumé par les héros de série eux-mêmes.

Le détournement des personnages est pratiqué de façon systématique dans *The Three Must-Get-Theres*, avec un roi au physique ridicule et qui joue à la toupie, une reine peu affriolante qui se languit à longueur de journée, un duc de Buckingham aux bajoues de hamster, un chef des mousquetaires nain, etc. La taille est d'ailleurs un élément récurrent de caractérisation à contre-emploi des personnages, comme lorsque Lupino Lane et Wallace Lupino, gladiateurs, s'avèrent tout petits à côté des combattants qui les accompagnent (*Roaming Romeo*), ou quand dans le même film, l'impressionnant gladiateur tombe à l'eau et « rétrécit au lavage ». Cette caractérisation outrancière des personnages peut aussi s'opérer dans le sens inverse, à travers une survalorisation des personnages. Ainsi, le personnage du

« super cow-boy », interprété par Harold Lloyd dans *Billy Blaze Esq.*, qui semble avoir des yeux derrière la tête, manie les pistolets avec un brio inégalé et roule les cigarettes d'une seule main...

- Le contexte historique

Les contextes historiques spécifiques de chaque époque visitée sont eux aussi objet de parodie. C'est le cas en particulier du niveau de violence toléré dans ces différentes sociétés, lequel offre des digressions comiques répétées. Dans les westerns, on trouve d'incessantes allusions à la mortalité élevée des villes du Far West, souvent par le biais de didascalies narquoises, du type « Au loin dans la plaine silencieuse, la ville minière de Peaceful Vale où personne ne s'est fait tué depuis presque vingt minutes » (*Billy Blaze, Esq.*). De nombreux gags visuels intègrent aussi ce climat mortifère, à l'image de la trappe prévue sur le plancher du saloon dans le but d'y jeter les cadavres du jour (*Out West / West of Hot Dog*). Et c'est parce que l'époque accorde si peu de considération aux duels et règlements de compte que, dans *The Soilers*, personne ne semble remarquer l'empoignade musclée qui oppose pourtant longuement Stan Laurel à James Finlayson.

On retrouve le même type de rhétorique comique à l'époque de Louis XIII, avec la note de frais que le Cardinal envoie aux mousquetaires suite à l'incinération de 99 gardes du Cardinal (*The Three Must-Get-Theres*), ou à la Préhistoire, lorsque l'on assiste au test musclé que les parents font passer aux prétendants de leur fille – à savoir leur résistance aux coups de massue sur le crâne (*The Three Ages*). Si la violence contextuelle est ainsi raillée, il en va de même des combats engendrés, qui donnent lieu à des envolées parodiques réjouissantes. Les duels au pistolet, les affrontements à l'épée, les combats de gladiateurs deviennent ainsi de succulentes variations comiques.

- Détournement des décors et des costumes

Les décors, costumes et accessoires utilisés dans ce cadre du travail de reconstitution offrent eux aussi des ressorts comiques inattendus. Le film *Roaming Romeo*, par exemple, doit beaucoup son potentiel comique au détournement constant des différents éléments du décor romain qui sert d'arrière-fond à cette farce burlesque. Mentionnons la « mini-rame » que manie Lupino Lane dans sa galère - sans effort puisqu'elle n'atteint pas l'eau ; ou encore les statues que ce dernier imite avec son comparse Wallace Lupino, pour échapper à la vigilance de leurs poursuivants.

Les décors de western aussi offrent le terrain à de nombreux gags, à l'image des portes de saloon, dont les battants constituent invariablement de formidables engins de propulsion. La scène finale de *Two-Gun Gussie* est intéressante à ce propos car elle s'inscrit entièrement dans la géographie spécifique du décor, en l'occurrence les deux extrémités d'un bar de saloon, depuis lesquels Harold Lloyd et le barman se livrent une bataille rangée.

Les costumes et leur panoplie d'accessoires sont aussi l'objet de gags, liés au principe classique du détournement d'objets : dans *His Prehistoric Past*, les peaux de bête qui lui servent d'atours offrent à Charlie Chaplin matière à bourrer sa pipe, tandis que dans *Roaming Romeo*, Lupino Lane se fait une manucure sur la crête de son casque, laquelle lui permet ensuite de se recoiffer, tout en s'admirant dans son bouclier. Les casques trouvent ainsi, au gré des films, des usages multiples et variés. Buster Keaton l'utilise comme antivol (*The Three Age*), tandis que Charlie Chaplin apprécie particulièrement la crête qui orne le sien, laquelle lui permet tour à tour de repousser les enquiquineurs, de balayer la poussière et d'épousseter ses chaussures (*A burlesque on Carmen*). Les capes aussi alimentent un certain nombre de gags, comme lorsque Lupino Lane provoque la chute de cinq hommes qui marchent sur la sienne, en la tirant d'un coup sec, ou encore lorsque Charlie Chaplin marche accroupi, enveloppé dans sa pèlerine, semblant devenu nain...

Ce sont cependant les armes qui, essentiellement, donnent lieu à des gags originaux, permettant toute une panoplie de variations comiques jouant sur l'inadaptation de l'objet à son usage, ou de l'incapacité de celui qui la manie à obtenir les effets souhaités. Buster Keaton, dans *The General* offre un exemple réjouissant de ce que le port d'une épée peut réserver comme surprises : lorsqu'il ne se prend pas les pieds dedans, le manche se désolidarise de la lame, imperfection à l'origine de gags à répétition extrêmement efficaces. Les armes s'avèrent ainsi très peu dociles lorsqu'elles sont aux prises avec le burlesque. Leur caractère rebelle explique que les héros burlesques préfèrent parfois avoir recours à des moyens plus traditionnels de combat : les pistolets deviennent de parfaits projectiles pour Harold Lloyd, tandis que Charlie Chaplin, même un sabre bien affuté à la main, garde sa préférence pour les coups de pied au derrière... le sabre lui servant essentiellement à se curer les dents, se gratter le dos, ou comme substitut de fourchette (*A Burlesque on Carmen*).

La taille inhabituelle de ces armes aussi est à la source d'effets comiques, comme en témoignent le minuscule sabre de Chaplin dans *A Burlesque on Carmen*, disproportionné par rapport au fourreau qui l'abrite, ou encore le tout petit pistolet de Harold Lloyd dans *Two-Gun Gussie*, qui confère immédiatement un aspect ridicule au personnage.

Un autre accessoire indissociable de la mise en situation historique des personnages offre de nombreux ressorts comiques : leur monture. Le simple fait de monter et descendre de cheval donne ainsi lieu à de nombreuses variations comiques. Certaines bêtes sont peu coopératives, et partent sans attendre leurs cavaliers (*West of Hot Dog / The Three Must-Get-Theres*), mais ces derniers montrent généralement assez peu de discernement dans entreprise. D'autres par contre s'accomplissent de cette tâche avec brio, à l'image d'Harold Lloyd qui enjambe un autre cheval pour se retrouver sur le sien (*Billy Blaze, Esq.*), de Max Linder qui n'hésite pas à sauter de plusieurs mètres directement sur sa monture (*The Three Must-Get-Theres*), ou encore de Stan Laurel qui, mieux encore que Zébulon, saute sur son cheval comme s'il était monté sur ressorts (*West of Hot Dog*).

Au-delà de ces exercices éprouvant, les montures deviennent aussi objets comiques en raison de leur décalage par rapport à la norme, à l'image des quatre bêtes disparates qui forment le char de Buster Keaton (*The Three Ages*). Ce décalage est d'ailleurs bien souvent provoqué, comme lorsque du chloroforme est administré au cheval de Max Linder afin de contrarier sa course – et la bête se met alors à courir au ralenti ! (*The Three Must-Get-Theres*) –, ou lorsque Fatty saoule volontairement un cheval, qui se met à danser (*Out West*)...

Conclusion

Bien entendu, quelques précisions doivent être apportées suite à ce panorama des typologies de gags développés dans le cadre des burlesques historiques. Tout d'abord, si ces gags tirent bien leur spécificité de la nature historique du propos, la nature de ces gags est, elle, extrêmement classique au regard du corpus burlesque muet dans son ensemble. On n'observe aucune modification globale de la rhétorique même des ressorts comiques spécifiques à ce genre cinématographique.

Ensuite, il convient de rappeler que les gags sus-évoqués, liés par essence à la nature historique de la production, non seulement sont loin d'être les seuls à ponctuer les films burlesques, mais en plus ils sont quantitativement minoritaires : on y retrouve aussi toute la panoplie de gags qui caractérise les autres films du genre (échanges de coups, chutes en tous genres, collisions, envois de projectiles, etc.)

Ces deux constatations expliquent que, passée la surprise de découvrir les héros de séries dans des accoutrements inaccoutumés, ces films sont finalement en parfaite continuité avec les opus contemporains du genre. La permanence observée au niveau des 'personnages'

confirme cette stratégie globale consistant à conserver des recettes éprouvées malgré les transpositions spatio-temporelles induites par le propos. D'où d'ailleurs les observations que nous avons pu faire sur la caractérisation minimale dont souffrent les décors de ces films, puisque l'objectif était plus de conforter le spectateur dans l'idée qu'il se trouvait bien dans son univers coutumier – même acteurs, mêmes gags – plus que de lui offrir une sensation authentique d'évasion. D'où aussi l'absence de spécialisation de la part des professionnels du burlesque, ce besoin d'immuabilité des recettes éprouvées les rendant finalement assez hermétiques à ce type d'entreprise.

Seul l'attrait de la parodie, que les producteurs, metteurs en scène et acteurs du burlesque maniaient avec génie, explique que ces derniers se soient lancés dans cet exercice périlleux consistant à faire la même chose, envers et contre tout, malgré l'introduction d'un univers régi par des lois différentes.