1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

61 | 2010

Aux sources du burlesque cinématographique : les
comiques français des premiers temps

« L'école comique française », une avant-garde posthume ?

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3829>

DOI : 10.4000/1895.3829

ISBN : 978-2-8218-0980-2

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2010

Pagination : 77-113

ISBN : 978-2-913758-62-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « « L'école comique française », une avant-garde posthume ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 61 | 2010, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 17 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3829> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3829>

« L'école comique française », une avant-garde posthume ?

par François Albera

Au cours des années 1920, 1930 voire 1940 (dans l'immédiat après-guerre), il n'est pas rare, en France, de considérer le cinéma « primitif » français comme le cinéma « par excellence », un cinéma « pur », celui, originaire, auquel il faudrait revenir afin de surmonter l'impasse « théâtrale » ou « littéraire » qui en a compromis l'évolution – et la suprématie mondiale. Fondé sur le mouvement, la vitesse, l'enchaînement, la performance corporelle, le trucage, il est l'antidote à la tyrannie du jeu inspiré, de la psychologie, du récit alambiqué, des adaptations et des grands thèmes. Mais au sein de cette nébuleuse – qui va de *l'Arroseur arrosé* (souvent donné comme « premier film ») aux *serials* de Feuillade –, le sous-ensemble « cinéma comique » ou – selon la terminologie ultérieure, la classification sadoulienne, « l'École comique française » – est victime d'une série de dénégations.

Il y a tout d'abord le flou qui entoure son commencement et sa fin. On fait très tôt du « comique » « le » cinéma des origines : « Au début le cinématographe ne représentait que des scènes burlesques et rapides : les tribulations d'un ivrogne, les aventures d'un homme distrait, etc. » écrit Me José Théry en 1908 dans un bref historique¹. Et F. Laurent trois ans plus tard : « c'est avec le film comique que débute le Cinéma »². Il poursuit avec cette affirmation surprenante : « À cette époque, on le considérait même comme l'unique genre où pouvait s'exercer cette géniale découverte. Les disparitions subites de personnages, tous les trucs en un mot, faciles à exécuter durant les prises de vues semblaient l'y prédisposer ».

Tous deux écrivent alors que les séries comiques – les Rigadin, Boireau, Max, Calino, Patouillard, Bout de Zan, Rosalie, Onésime... – sont sur les écrans, mais tous deux parlent du « film

1 José Théry, « La contrefaçon des œuvres littéraires par le cinématographe, 1ère chambre du Tribunal civil de la Seine, jugement du 7 juillet 1908 », *Mercure de France*, 16 août 1908. Soulignons l'emploi précoce du mot « burlesque » (à deux reprises) qui dessine une filiation sur laquelle on reviendra.

2 F. Laurent, *le Cinéma*, n°18, 28 juin 1912, p. 1.

1895 /
n° 61
septembre
2010

77

comique » au passé, le voient comme originaire mais dépassé. « L'avenir donna tort à cette supposition [*l'unique genre*] mais il n'en reste pas moins vrai que le film comique entre bien, à lui seul, de moitié dans la composition des programmes » (F. Laurent).

Me Théry donnait déjà la cause de ce déclin précoce :

Aucune intrigue, aucune révélation de sentiments ni de caractères ; ce n'étaient ni des comédies ni des drames, ce n'étaient que des faits divers animés. Mais le spectateur (...) se lassa de ces scènes burlesques, de ces faits-divers : il réclama davantage ; il voulut voir autre chose que des cabrioles et des horions ; il voulut que le spectacle intéressât son intelligence et son cœur ; et, lassé de la gaieté clownesque, il demanda à voir la vie, il réclama l'émotion. (...) Les entrepreneurs comprirent (...) aux farces ils mêlèrent des historiettes, puis les historiettes devinrent de véritables récits animés, des comédies, des drames même (...) joués en quelques minutes, où l'action était concentrée, précipitée, où les sentiments étaient vus en raccourci, mais comédies et drames quand même.

Dans le discours des revues, des ciné-clubs et des salles « de répertoire » des années 1920, les séries comiques se voient en effet préférées Georges Méliès, dont le gala de la salle Pleyel ravive la référence en décembre 1929 – moment fort plutôt que recommencement³ – puis, dans leur « genre » propre, elles se voient progressivement subsumées sous le nom de Max Linder. Méliès, Linder : deux *noms* auxquels on prête une légitimité due à ce qui serait leur « héritage » (tout le cinéma « de fiction » sortirait de Méliès – Adam dont procède la suite de l'évolution du cinéma ; et Linder aurait engendré Chaplin – celui-ci en aurait convenu : les formules durent encore). Deux noms *propres*, *sortables*, compatibles avec une construction identitaire de l'histoire du cinéma en un temps de « crise » du cinéma français. Le sous-ensemble « cinéma comique français » – dont l'unité évidemment pose problème (c'est l'un des objets de ce numéro de 1895 que de l'interroger) – n'entre pas dans ces schémas d'acceptabilité : il est célibataire et sans descendance (comment le valoriser dès lors dans le « roman national » ?), il n'a guère connu d'« évolution » au plan de la mise en scène et du « langage », il n'est pas un maillon dans la construction historiographique (entre qui et qui ?), il n'a pas fait « progresser » le cinéma comme Méliès avant lui, arrachant le cinéma aux mains des Lumières pour l'offrir à l'imaginaire du studio, ou comme « l'École de Brighton » revenant au plein-air par un de ces dépassements dialectiques hégéliens qu'affectionne Sadoul (négarion de la négarion). Même l'historiographie « post-Brighton » n'en fait guère mention. Pour ce

³ Voir auparavant V. Guillaume-Danvers, « Un précurseur, Géo Méliès », *Cinémagazine*, n°9, 27 février 1925, puis Paul Gilson, « Georges Méliès, inventeur », *Revue du cinéma*, n°4, 15 octobre 1929 et Pierre Henry, « L'évolution du cinéma. Georges Méliès », *Cinéa* et *Ciné-pour-tous réunis* n°24, avril 1932.

cinéma il est toujours trop tard. 1906-1911 passe encore, mais 1912-1914 fait partie d'une « étape » ou d'une « topique » différente et les séries comiques y perpétuent des procédés et des dispositifs d'un autre âge (tyrannie de cette « évolution du langage cinématographique » [Sadoul], cette « naissance du langage cinématographique » [Burch], ce passage du cinématographe au cinéma « tel que nous l'entendons chaque fois que nous utilisons ce mot aujourd'hui » [Gaudreault]). Cette « école comique française » se répète, se satisfait de son minimum, résiste à la sophistication qui advient, elle demeure à peu de choses près obstinément frontale, joue des clins d'œil au spectateur, perpétue son goût « exhibitionniste » pour l'acrobatie, l'explosion, la catastrophe – quoique solidement entée sur une vectorisation narrative d'une rare rigueur. Elle connaît pourtant un succès considérable : Lacassin écrit que, dans sa « préhistoire », le comique « accapare la quasi-totalité des programmes » – on a vu que Laurent en convenait –, parle ensuite des années de « formation », de « l'apogée » où il règne – « auquel la guerre de 1914 met brutalement fin » amorçant son « déclin » [1915-1930]⁴. A-t-elle fini par lasser un public qui veut qu'on élève le niveau – comme le demande déjà Théry en 1908 ? Ou est-ce qu'« à cette naïve époque on ignorait encore les moyens d'enrayer le public avec de grands films solennels et de soi-disant intrigues psychologiques »⁵ ? Richard Abel avance une autre hypothèse qui paraît assez forte :

Les films français proposés aux spectateurs entre 1915 et 1918 différaient notablement d'auparavant. Peut-être parce qu'il était maintenant difficile pour les Français de rire d'eux-mêmes, du moins comme ils avaient été habitués à le faire jusqu'ici avec la série comique prolifique désormais pratiquement disparue⁶.

Quoi qu'il en soit, le burlesque américain viendra, sur son terrain, lui ravir une place devenue vacante en instituant un monde diégétique autonome permettant l'absorption du spectateur, une *représentation*.

Car, peut-on dire, les comiques français se situent du côté de la *présentation*, au sens où Pierre Reverdy écrit en 1918 : « une œuvre d'art ne peut se contenter d'être une représentation ; elle doit être une présentation. On présente un enfant qui naît, il ne représente rien... »⁷.

⁴ Article « Comiques (séries) » dans Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1992, pp. 138-139.

⁵ André Imbert, « Qu'avez-vous fait du cinéma ? », *Cineas et Ciné-pour-tous réunis*, n°148, 15 janvier 1930, p. 10. La prémisse de l'auteur est celle-ci : « D'ailleurs les films féériques ne doivent pas faire oublier qu'il y eut aussi jadis un cinéma comique français. Il y eut les fameux films poursuites qui, avec leurs personnages épileptiques, mettaient les spectateurs en joie. »

⁶ Richard Abel, « French Silent Cinema », leyendocine.blogspot.com/.../french-silent-cinema-por-richard-abel.html – (notre traduction).

⁷ Pierre Reverdy, « Certains avantages d'être seul », *SIC*, n°32, octobre 1918.

D'où, *a contrario* de la doxa critique et historiographique, cette « perfection » que salue Robert Desnos, en 1924, quand il les redécouvre : « Il semble que dès son invention, le cinéma connu la perfection dans le comique. *L'Arroseur arrosé*, *Boireau épicier* sont déjà des films parfaits.⁸ » Ou Philippe Soupault en 1929 :

...le cinéma est en complète décadence. Et cependant nous ne devons pas désespérer. Il me semble que depuis le premier film, *l'Arroseur arrosé*, les « cinéastes » n'ont fait pour ainsi dire aucune découverte digne de ce nom.⁹

qui présente dans le même article *Un chien andalou*, récemment sorti au Studio 28, après avoir exalté l'importance du « voir » au cinéma et celle des documentaires. Peu après, les anglo-américains de *Close Up* ne disent pas autre chose en préconisant un « Retour aux Primitifs ! »¹⁰

Ces films ne créent pas tant un monde « accordé à nos désirs » qu'ils ne livrent, brutalement, des éclats de réel. Sans le vouloir, Théry avait trouvé la formule juste : « *des faits divers animés* ». Pour les poètes et peintres d'avant-gardes récusant l'art, la construction dramatique, la psychologie, le symbolisme, les grands sentiments et la menue monnaie sentimentale, ces films comiques sont, à proprement parler, l'antidote dont ils ont besoin et auquel d'ailleurs ils recourent. De même qu'ils découpent des titres de *faits divers* dans le journal et les assemblent dans leurs poèmes, collent des photographies de rues ou d'objets, des réclames ou des paquets de cigarettes sur leurs toiles et leurs pages.

Pourtant on ne constate guère une telle « reconnaissance » dans leurs écrits « sur » le cinéma – plutôt centrés sur le « lyrisme tout neuf » qu'appelait de ses vœux Apollinaire dans sa conférence sur « L'Esprit nouveau et les poètes » en 1917¹¹, néo-romantisme qui se porte sur les *serials*, les femmes fatales et le fantastique quotidien. Si Méliès et Linder sont deux

8 « Rétrospective du cinéma au Vieux-Colombier », *Journal littéraire*, 6 décembre 1924 (repris dans Robert Desnos, *Cinéma*, Gallimard, 1966, textes rassemblés par André Tchernia, pp. 119-120). On trouve une semblable formulation chez le René Clair de 1923 (« Le film comique est celui où le cinéma a le mieux réussi à être lui-même. » [repris dans *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, « Idées », 1970, p. 100).

9 Philippe Soupault, « Les paradoxes du cinéma », *l'Europe nouvelle*, n°608, 5 octobre 1929 (repris dans *Écrits de cinéma*, Paris, Plon, 1979, Rééd. Ramsay Poche Cinéma, 1988, textes réunis et présentés par Alain et Odette Virmaux, pp. 61-62). Dans *Cinéa*, n°24, avril 1932, P. Henry tient à redresser cette erreur fréquente et date *l'Arroseur arrosé* de 1900. René Clair parle également, en 1923, d'« erreur » survenant après *l'Arroseur arrosé*, né « d'une conception purement cinématographique » et préconise de « revenir à cette source » (*op. cit.*, pp. 60, 63).

10 Oswald Blakeston, Kenneth Macpherson, « We present a Manifesto and a Family Album », *Close Up*, vol. 9, n°2, juin 1932, pp. 92-105.

11 Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », Conférence du 26 novembre 1917, *Mercure de France*, n°491, 1^{er} décembre 1918, pp. 385-396.

personnalités « présentables » pour les cinéphiles du moment, on pourrait penser que le « mauvais genre » des comiques serait revendiqué à l'avant-garde – si l'on prend cette expression au sens d'un groupe procédant d'un *positionnement politique* dans le champ social et artistique et non au sens d'une stylistique ou d'un goût pour l'expérimentation ou un formalisme¹². Or il n'en rien.

On reviendra sur les raisons de ce « rendez-vous manqué » qui tient à une question de synchronie (là aussi il est « trop tard »), mais a lieu tout de même de fait, que l'on peut *approcher* dans les « scénarios » ou « poèmes cinématographiques » qu'ils rédigent et publient (Soupault, Desnos, Péret) et *rencontrer* en tant que tel dans les quelques films que réalisent certains d'entre eux (Clair-Picabia, Léger, Ray, Buñuel-Dali).

Auparavant il convient de s'interroger sur ce qui explique ce caractère « originaire », « pur » qu'on reconnaît au comique tout en le jugeant dépassé, au point d'ignorer finalement ce qu'il fut, sa complexité et ses différents aspects ? Qu'est-ce qu'« abolit » en particulier le burlesque américain quand il supprime le français ?

Machiner le monde

La poétique de cette « école comique »¹³ repose en bonne part sur les ressources de l'appareil, le trucage comme on dit alors, non point restitution « suturée » de la prestidigitation ou de la magie, non point procédé technique au service de la narration mais construction *sui generi*. Le « paradigme cinématique » fin-de-siècle reste son principe directeur, il n'est pas dénié. Le « retournement » épistémologique auquel procède la cinématographie dans la reformulation des concepts d'espace-temps par la manipulation de la machine n'est pas, chez eux, masqué en astuce narrative ou costumé de féerie, il est à nu. L'horloger Onésime agit directement sur le temps comme l'opérateur de l'appareil qui accélère le mouvement des passants : ils « machinent le monde » grâce à la caméra, pourrait-on dire, en reprenant la formule d'Apollinaire et, par là, « machinent la poésie ».¹⁴

¹² Je me permets sur ce point de renvoyer à mon ouvrage *l'Avant-Garde au cinéma* (Paris, Armand Colin, 2005) qui développe cette problématique.

¹³ On excusera, j'espère, la reprise de cette expression fabriquée après-coup par Bardèche et Brasillach, semble-t-il, et reprise par Sadoul (voir des premiers *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël et Steele, 1935, pp. 88-93 et du second *Histoire générale du cinéma* *** *le Cinéma devient un art 1909-1920, 1^{er} volume, l'Avant-Guerre*, Paris, Denoël, 1951, chapitre VI, pp. 114-133) dont les commentateurs évoqués ici font usage.

¹⁴ Voir Guillaume Apollinaire, « l'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.* Machiner l'œuvre d'art remonte au milieu du XIXe, c'est une idée qui advient avec le développement du machinisme, sa généralisation dans les sociétés industrielles (Voir Granville en 1844 évoquant, dans un dessin humoristique, « l'ère du grand art unique, mécanique, solidaire et pneumatique » qui évince l'œuvre d'art peinte à la main, expressive d'un « tempérament » ; et Alfred Jarry, en 1897, mettant en scène une « machine à peindre » « tournant en azimut dans le hall de fer du Palais des Machines » (*Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, roman néo-scientifique*).

Étranger à toute préoccupation de type artistique, Albert Turpain expose bien, en 1918, ces qualités propres au médium cinéma et il en évoque ses conséquences anthropologiques sur le seul exemple de la réversion :

Projetez une série de bandes cinématographiques en la déroulant à l'envers. Le cinématographe fournit ainsi la plus curieuse des machines à explorer le temps que le fameux romancier américain Wells imagina sans arriver cependant à concevoir les détails qu'un simple cinématographe tourné à l'envers nous révèle.

Le buveur prend son verre vide et le repose plein. Le fumeur voit la fumée naître dans l'espace et entrer dans son cigare qui s'allonge avec le temps. Le lutteur qui a jeté ses vêtements les voit revenir vers lui et le recouvrir tandis qu'il se livre à des contorsions inexplicables puisque nous n'avons jamais vu les phénomènes les ordinaires de la vie se dérouler en remontant le temps.

Enfin voici une deuxième curiosité. On sait qu'en truquant des photographies et en les photographiant à nouveau on peut représenter une personne déjeunant avec elle-même, se battant avec elle-même, s'assassinant elle-même. En faisant passer deux fois une même bande cinématographique dans l'appareil et en posant deux scènes complémentaires convenablement réglées l'une par rapport à l'autre on peut arriver à projeter de semblables scènes inexplicables pour les non-initiés. Les esprits crédules pensent assister à une cinématographie de l'au-delà, l'acteur s'étant dégagé de son corps astral, et qu'il le félicite, l'héberge ou le morigène.¹⁵

Propos en synchronie avec ceux, contemporains, de Philippe Soupault quand il évoque la « puissance formidable » du cinéma qui « renverse toutes les lois naturelles : il ignore l'espace, le temps, bouleverse la pesanteur, la balistique, la biologie, etc. Son œil est plus patient, plus perçant, plus précis ».

Ces quelques lignes avancent un argument qu'on va retrouver sous la plume de nombre de cinéastes *modernes* ou d'avant-garde comme Vertov, Richter, Epstein (celui-ci jusque dans ses livres des années 1940-1950). Mais il est important de relever que cette prise en compte « avancée » – qui en tire des effets pratiques dans les films – est largement partagée par les commentateurs de toute obédience depuis la fin des années 1890. C'est un savoir partagé sinon un lieu commun¹⁶. Et quels films mieux que les scènes puis les séries comiques en font la démonstration ?¹⁷

¹⁵ Turpain, professeur de physique et précurseur du télégraphe sans fil, dans une allocution qu'il fait à Limoges en 1918 : « Le cinématographe. Histoire de son invention – son développement – son avenir », *Association française pour l'avancement des sciences. Conférences faites en 1918*, Paris, 1918, pp. 163-181.

¹⁶ Voir François Albera, Maria Tortajada, « L'épistémè 1900 » dans André Gaudreault, Catherine Russel, Pierre Veronneau (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*, Lausanne, Payot, 2004 et F. Albera, M. Tortajada (dir.), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

¹⁷ Reconnaissons à Bardèche et Brasillach d'avoir mis l'accent sur cet aspect en reliant la notion de « rire

Au-delà du recours aux trucages, la plupart de ces films comiques *étendent* le principe de la machine de prise de vue qui décompose le mouvement et le reconstruit, photogramme par photogramme, en segmentant celui-ci – saccade, accélération, réversion, vitesses différentielles, augmentation ou diminution de tailles, aplatissement et gonflement – à *l'ensemble* du monde filmé : hommes, animaux, objets, gestualité, comportement. Cette « machination » du monde dont le cinéma est à la fois le symptôme et l'agent s'inscrit dans le cadre de la société industrielle, mécanicienne, urbaine, laquelle a généré toute une série de pratiques corporelles, de gestes, a assigné à l'individu un nouveau statut (il est substituable par n'importe qui dans la fabrique où l'on a divisé le travail – la chaîne –, segmenté ses gestes, mais plus largement encore il est locataire, passager d'un transport public, usager de tel équipement collectif, écolier, soldat, passant tout simplement). Comment ne pas voir que le cinéma rend compte et participe de ces dispositifs de dressage visant à constituer les « corps dociles » dont parle Foucault dans *Surveiller et punir* ?¹⁸ : « Le corps singulier devient un élément qu'on peut placer, mouvoir, articuler sur d'autres... [comptent] la place qu'il occupe, l'intervalle qu'il couvre, la régularité, le bon ordre selon lequel il opère ses déplacements. (...) Le temps des uns doit s'ajuster au temps des autres de manière que la quantité maximale de forces puisse être extraite de chacun et combinée dans un résultat optimal. »¹⁹ Les mesures du corps, des forces, des gestes et leur rendement qu'étudie Marey grâce à la chronophotographie, le filmage par les Lumières des défilés militaires, les déplacements urbains, les gestes de travail, cette décomposition et recombinaison des performances entrent dans une ingénierie sociale qui se règle sur le modèle de la machine (inépuisable)²⁰. Les comiques poussent cette référence à la machine à son comble en jouant de la machine-cinéma, interprétant général d'un système qu'il font s'emballer et s'autodétruire. René Clair à propos d'une représentation de *Pay Day* de Chaplin évoque comment la mécanique de l'appareil de projection gagne la salle, le corps et le cerveau des spectateurs :

proprement cinématographique » et le « truquage » et d'avoir crédité René Clair de l'avoir compris : « La gloire de René Clair, c'est d'avoir compris que par-delà les comiques américains, par-delà même Chaplin, il fallait rejoindre les recherches de 1905. (...) C'est au *Paris qui dort* de René Clair, justement, que fait songer un film bref et sans prétention, cet *Onésime horloger* que nous avons revu récemment... » (*op. cit.*, p. 88) (je souligne : on voit en effet ici, comme dans le cas de Desnos et Soupault l'importance des « reprises » rétrospectives des années 1920 qui vont, en quelque sorte, fixer l'image de ce cinéma à partir de l'échantillon proposé).

¹⁸ « Dans toutes sortes de professions, on adjoint le cinématographe à ses procédés analytiques d'observation. La cinématographie est un ouvrier excellent, travaillant à toute allure et, pour fixer la durée de tous les mouvements élémentaires, en même temps que son sujet » (J.-M. Lahy, *le Système Taylor et la physiologie du travail professionnel*, Paris, Gauthier-Villard, 1921, p. 52).

¹⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel », 2000 [1975], pp. 192-193.

²⁰ Voir sur cette question l'indispensable somme de Anson Rabinbach, *The Human Motor, Fatigue and the Origins of Modernity*, New York, Basic Books Inc, 1990.

Pendant tout le début du film, la salle fut prise d'un immense rire *mécanique* qui se prolongea, *saccadé*, au rythme des images comme si le cerveau des spectateurs était commandé par l'appareil de projection.²¹

Le cerveau moderne

Jules Claretie – qu'une première expérience de cinématographe au Grand Café, l'année précédente, avait surtout frappé par sa réalité à la fois vérace et fantomatique mais aussi par ses saccades²² – dans l'une de ses chroniques parisiennes de 1897 parle du « cerveau moderne » et évoque cette « électrification » de la vie qu'il assimile en fin de compte à... un cinématographe :

Je ne sais quel physiologiste a déclaré que les chemins de fer et leur trépidation finissaient à la longue par déplacer les cervelles humaines. Trop de secousses petites ou fortes. Si nous devenons nerveux, maladivement irritables, d'une sensibilité morbide, la faute en est aux wagons et à leur roulis particulier. Elles sont cependant de faible importance les secousses du railway, comparées à celles qu'impriment, au cerveau de nos contemporains les surprises, les coups de théâtre et les coups de gongs de notre extraordinaire existence. À peine une émotion est-elle émuée que nous passons à une autre. C'est une succession de courants électriques qui nous traversent et nous agitent comme des grenouilles au bout des appareils galvaniques. Toutes ces saccades ne prouvent rien d'ailleurs contre l'atonie générale et nos grands gestes de pantins détraqués n'ont la plupart du temps ni utilité ni mesure. Et comment ne serions-nous pas fort troublés par ce *trépidant cinématographe qu'est devenu la vie moderne* et où les personnages apparaissent et disparaissent après une mimique exacerbée, ponctuée d'étincelles et de pétilllements électriques ?²³

Cette thématique peut être reliée à celle, plus générale et antérieure, de l'électricité comme « milieu » de la vie moderne, énergie diffuse, répandue dans tous ses composants jusqu'à la foule (Baudelaire parle de celle-ci comme d'un « immense réservoir d'électricité »). Émile Zola rendant compte en 1877 de la reprise d'un drame de Dumas et Gaillardet, *la Tour de Nesle*, évoque un « art purement mécanique » où « seul le mouvement existe » ; il y voit « un spectacle tout physique » qui prend le public « aux nerfs et au sang » et « le secoue comme sous les décharges d'une machine électrique »...

²¹ René Clair, *op. cit.*, p. 78.

²² Jules Claretie, *la Vie à Paris*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1896, pp. 58-60.

²³ Jules Claretie, « Trop d'émotions ! – Le cerveau moderne », *la Vie à Paris*, chap. XXXVI, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1897, pp. 416-417 (je souligne).

Mais, avec le cinématographe, ledit art mécanique est spécifié et l'énergie a trouvé son medium.

De tels propos qui débouchent sur la fatigue, la maladie, le trouble nerveux, se trouvent très couramment dans la littérature contemporaine des premières années du cinématographe où le mot lui-même sert de métaphore dans des champs très divers : scientifique (physique, optique), physiologique (perception), médical, juridique, criminologique, littéraire, artistique, religieux, politique (propagande, information), spiritiste, etc., mais avec des traits distinctifs relativement stables qui découlent de son caractère mécanique et de sa proximité avec la perception et la mémoire : défilement, saccade, fusion, simultanéité, juxtaposition, projection, multiplicité, incohérence, épouvante, etc. Des traits distinctifs *techniques* – ou à fondement technique – qui revêtent une dimension *anthropologique*²⁴.

De cela le cinéma comique rend compte mieux que tout autre « genre » en raison même de sa base technique (la mécanique de l'appareil) et de la systématisme qu'il met à en généraliser les effets. On a vu d'ailleurs qu'on qualifie les personnages des films comiques « à poursuite » d'« épileptiques »²⁵. Sous l'apparence « naïve » voire superficielle des fables comiques proposées, il y a cette saisie *panique* de phénomènes à la fois matériels et humains qui gagne la société et dont le film propose une manière de *test* à la fois du réel filmé et du spectateur qui assiste à sa restitution.

Cette extension du cinématographe au psychisme et au corps motive l'appréhension du cinéma comme pathogène de la part des milieux médicaux dès les années 1890 : à la fois au plan physiologique – risque de lésions oculaires, perte de contrôle de soi, trépidations ou battements de cœur, maladie des nerfs, etc. – et psychologique. Tout s'y conforme, mémoire, hallucinations, visions, scènes « sans ordre », changements d'échelles, disparitions subites, etc.

Ce que vous appelez votre vie est une série de vies momentanées successives, *analogues aux images d'un cinématographe*²⁶.

²⁴ On retrouvera de semblables analogies entre l'ordinateur et le cerveau de « l'homme en train de calculer » d'Alan Turing dans les années 1930, puis entre les connexions neuronales et le fonctionnement numérique de nos jours autour de l'image virtuelle et des procédures de simulation.

²⁵ André Imbert, « Qu'avez-vous fait du cinéma ? », *op. cit.* De son côté Gaston de Pawlowski dans ses *Inventions nouvelles et dernières nouveautés* (Paris, Bibliothèque-Charpentier Eugène Fasquelle, 1916), propose d'exposer les tableaux de « l'école trépidante » sur le dos d'alcooliques ou de malades atteints de la danse de Saint-Guy afin de mélanger les lignes et couleurs et provoquer l'effet cherché à la manière du cinématographe. » (pp. 258-259). En effet, cette école, férue des théories bergsoniennes, « ne conçoit pas la peinture à l'état statique et les immobiles balbutiements des cubistes ne peuvent que la faire sourire ».

²⁶ Félix Le Dantec, *le Conflit. Entretiens philosophiques*, Paris, Armand Colin, 1901, p. 166 (je souligne).

Des tableaux... se succèdent devant leurs yeux, *comme s'ils se trouvaient devant un cinématographe*. Les objets qui apparaissent ainsi à l'halluciné semblent tantôt agrandis, tantôt plus petits que nature ; quelquefois fixes, d'autres fois très mobiles. Ils varient suivant l'état mental du sujet...²⁷

Ces descriptions de psychiatres et de psychologues offrent quelques ressemblances avec les scénarios et poèmes cinématographiques des poètes dadaïstes et surréalistes.

Machiner la poésie : des faits divers animés

De la *perfection* des comiques primitifs, Soupault, tout à l'heure, tirait cette exigence, consonnant avec l'appel d'Apollinaire un an plus tôt : « Il appartient alors au créateur, au poète de se servir de cette puissance et de cette richesse jusqu'alors négligées... »²⁸ On ne développera pas ici – faute de place – les liens nombreux de la poésie de l'avant-garde (qu'on l'appelle « cubiste », « simultanéiste », « dadaïste », « surréaliste »...) avec ce cinéma-machine et plus généralement la question de ce que Walter Benjamin appela « l'intrusion des appareils dans la réalité »²⁹. Non seulement le dispositif du cinéma s'inscrit comme dispositif de vue et de vision chez Reverdy³⁰, Aragon³¹ et d'autres, mais les procédés que mettent en œuvre Cendrars, Breton, Péret, Cocteau, etc. relèvent du fragment et du montage, de l'insert et du cadrage et surtout s'efforcent de faire du poète une « plaque sensible »³², métaphore photographique mais plus encore cinématographique dès lors que le poème juxtapose ses « instantanés ».

Dans le domaine de l'écriture, les scénarios qu'écrivent ces poètes méritent en revanche d'être examinés de plus près.

Apollinaire n'inscrit pas ses textes « de cinéma » dans le même espace que ses disciples et successeurs, il appartient à un autre contexte. Mais il convient de les évoquer brièvement. Ils

²⁷ Dr Paul Trelaün, *Des paranoïas avec hallucinations*, Toulouse, Saint-Cyprien, 1905, p. 41 (je souligne).

²⁸ Philippe Soupault, « Note 1 sur le cinéma », *op. cit.*

²⁹ Walter Benjamin, *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, p. 173-175. Cocteau parlait auparavant de « remplacer l'ancien problème de l'inspiration » en « perfection[nant] », « vari[ant] » « les appareils » (*Le Coq et l'Arlequin* dans *le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926, repris dans *Romans, Poésies. Œuvres diverses*, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 465). Cette question touche évidemment, au-delà de la poésie, à la peinture aussi bien.

³⁰ Voir sa *Lucarne ovale* [1916] dans *la Plupart du temps*, Paris, Gallimard « Poésie », 1969. Ailleurs, il évoque « la surprise qu'un art neuf apporta tout à coup parmi ceux qui ne prévoyaient plus autre chose... » (« Certains avantages d'être seul », *op. cit.*).

³¹ Voir *Feu de joie* [1919] et *le Mouvement perpétuel* [1920-1924] dans *le Mouvement perpétuel*, Paris, Gallimard « Poésie », 1970. Plusieurs de ces poèmes reprennent les phrases mêmes de l'article « Du Décor » publié dans *le Film*, n°131, 16 septembre 1918.

³² Laurent Jenny analyse ce phénomène dans *la Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002.

tiennent en quatre textes : « Un beau film »³³, « Le Toucher à distance »³⁴, « Le Roi-lune »³⁵ et son scénario, *la Bréhatine*³⁶. Apollinaire joue, dans deux de ces textes (« Un beau film » et « La Bréhatine »), sur les poncifs des drames cinématographiques en poussant les conventions à leur comble, qu'il s'agisse de péripéties sentimentales ou policières (dans le premier conte : filmer un véritable assassinat). L'in vraisemblance des rebondissements et des enchaînements s'apparente à l'absurde drolatique d'un Cami (lui aussi inspiré manifestement par la logique narrative précipitée des films). Dans les deux autres, non moins parodiques (mais des romans d'anticipation à la Villiers de L'Isle Adam), un rapport complexe au nouveau medium s'expose jouant de l'extrapolation de ses ressources et de celles d'autres médias avec lesquels il est combiné (gramophone, téléphone, radiophonie) : simultanéité, image virtuelle, démultiplication, transport de l'image à distance, captation d'images du passé.

« Indifférence » le premier « poème-scénario » de Soupault date de 1917³⁷. Il se fonde sur des trucages « féériques », des accélérations, des escamotages, suppose le recours à l'image par image : changements de tailles soudains, envols, transformisme (un homme changé en femme puis en vieillard ou en enfant), déplacements des objets (chaises, tables et tonneaux se groupent autour du personnage), vitesse de déplacement des automobiles, trams, du déroulement d'une horloge. Dans « Rage », autre poème-scénario publié en 1925 (mais datant des années 1910), on saute dans une automobile passant à toute vitesse, elle rencontre un mur, arrive dans un bar d'où le personnage était parti (gros plan de la main de son voisin de zinc). Le personnage grandit et sa chambre diminue, un personnage disparaît brusquement, chute et saut périlleux s'enchaînent. Dans « Gloire » enfin, le personnage d'une statue saute sur ses pieds et s'enfuit, poursuivi par la foule qui voulait l'acclamer : enchaînement là encore de péripéties liées à des moyens de transport (tram, remorqueur), saut d'un pont, nage...³⁸ Par rapport aux films qui leur sont contemporains, ces trois textes se réfèrent délibérément à un modèle « primitif » du cinéma fondé sur le trucage et l'accélération. Dans le scénario tardif destiné à Jean Vigo, *le Cœur volé* (1934), Soupault recourt encore plus d'une fois aux accélérations de véhicules au sein d'un récit de fantastique quotidien et il introduit

33 « Un beau film », *Messidor*, 23 décembre 1907 (ce conte devient le deuxième chapitre de « l'Amphion faux messie » dans *l'Hérésiarque et Cie*, Paris, Librairie générale française, [1911]).

34 « Le toucher à distance » [1910] dans *l'Hérésiarque et Cie*, op. cit.

35 « Le Roi-lune », *Mercur de France*, Tome CXVII, n°440, 16 octobre 1916.

36 *La Bréhatine* [1917], *Archives des Lettres modernes*, Guillaume Apollinaire, n°5, Paris, Minard, 1971.

37 P. Soupault, « Indifférence », *SIC*, n°25, op. cit. (repris dans *le Film* du 18 février 1918).

38 P. Soupault, « Cinéma », *les Cahiers du mois*, n°16-17, 1925. L'ensemble comporte encore trois autres poèmes (« Force », « Adieu », « Regret ») jouant également des variations de tailles et des raccourcis temporels. Selon A. et O. Virmaux, ces cinq poèmes avaient été commandés à Soupault par Blaise Cendrars en 1918 pour un « Livre de cinéma » à paraître à La Sirène (voir l'édition des *Écrits de cinéma* de Soupault, op. cit., pp. 28-29 de la rééd. Ramsay).

le thème de l'automate au Musée des Arts et Métiers, jouant de l'échange immobilité et mouvement machinal entre les personnages vivants et les automates (thème présent chez les comiques puis chez Chaplin, Keaton, Clair et bien d'autres – jusqu'au John Ford de *Steamboat round the Bend* [1935]).

Benjamin Péret publie en 1922 un poème cinématographique intitulé « Film » : *Pulchérie veut une auto*³⁹. Souvent rapproché par les spécialistes du surréalisme de Mack Sennett ou de Tex Avery, il se réfère avant tout aux comiques de la destruction des séries françaises : plafond qui s'effondre, meubles que l'on défonce, feu à la maison, passant écrasé, bébé défenestré, gendarmes tournés en bourriques, corps démembrés, etc. « Voilà une salle à manger, où se trouve le chameau » écrit Péret, décrivant une image tirée de *Onésime et le dromadaire* (Gaumont, 1914 - que reprendra Nicole Vedrès dans *Images du cinéma français*). Dans ses autres scénarios (« La main dans la main » et « Midi »), le ressort essentiel est la métamorphose et l'enchaînement loufoque très proche de Cohl et convoquant fréquemment des animaux de ferme dans les lieux d'habitation à la manière de Durand, inversion carnavalesque probable des films introduisant des fauves auprès des femmes fatales. « Allons déjeuner sur l'herbe ! » vient en droite ligne du comique français : une famille part déjeuner à la campagne et se succèdent une série d'accidents : l'enfant aplati comme une tarte par une automobile, regonflé par son père avec une pompe à vélo, une bagarre avec un maraîcher et la dévastation de son étalage, un tramway en délire, une partie de pêche qui s'achève par une explosion de dynamite précipitant les gendarmes et un propriétaire furieux dans les airs⁴⁰.

Chez Robert Desnos, il faut d'abord signaler un scénario intitulé « Onésime à Dijon » qui fait directement allusion à l'acteur comique. On y fait force jeux de mots (« Je dis Dijon. – Vous êtes bègue ? »), et y joue de la métamorphose – d'un hanneton en humain, d'une automobile en escargot –, d'une horloge dérégulée bouleversant l'écoulement du temps. Dans *les Mystères du métropolitain* (1930), des affiches s'animent (écho lointain des *Affiches animées* [Pathé, 1908] : les lettres de Dubonnet tombent sur le sol et se cassent, les bouteilles d'eau de javel La Croix se brisent, les peintres Ripolin se jettent de la peinture au visage, l'Éléphant du Nil emporte le bébé Cadum sur son dos, etc). Puis l'émeute, la révolution en marche, elles reprennent leur place. Accélération. Des personnages prototypiques (un vieux général, un encaisseur, un mendiant, une grosse femme adoptent des conduites paradoxales, une bagarre générale éclate, des enchaînements de gestes violents font épidémie, le train s'en va de par

³⁹ Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, Tome III, Paris, Corti, 1979 (ainsi que « La main dans la main »).

⁴⁰ Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, Tome VI, Paris, Corti, 1992 (le texte était resté inédit). Péret exerça irrégulièrement la critique cinématographique dans les colonnes de *l'Humanité* au milieu des années 1920. Il y procédait généralement à la narration du film traité (réunis dans les tomes VI et VII de ses *Œuvres complètes*, op. cit.).

le monde, franchit des montagnes, guidé par un poisson...) Dans « Y a des punaises dans le rôti de porc » (1933), l'abominable vieille qui répond au nom de Cléopâtre se fait un œuf dans une poêle en y ajoutant du cirage, le fait cuire sur la lampe à gaz du palier, répand son omelette sur une paire de chaussures qu'elle jette ensuite au visage d'un boxeur qui tombe raide mort. Un locataire vide ses ordures dans la cage d'escalier sur la tête du patron, lequel va gifler un vieillard déclamant des vers, lui botte le derrière, jette un buste de Napoléon par la fenêtre qui va briser la glace d'un avertisseur d'incendie. Une jolie femme qui a éventré un oreiller mange ses plumes, déchire ses draps, sort par la fenêtre alors qu'arrivent les pompiers sur une échelle qui rapetisse quand un pompier saisit la femme dans ses bras, tandis que les plumes envahissent les couloirs et qu'on jette les meubles par la fenêtre. Un absurde déchaîné qui peut faire songer à nouveau aux films à trucs de Cohl ou aux *Incohérences de Boireau*... Dans son dernier projet de film consacré aux Arts et Métiers (1937), on retrouve la salle des automates qu'utilisait Soupault, sous la conduite d'un robot : locomotive, appareils à mesurer le temps, pendule de Foucault.

C'est donc bien cet « infantilisme » que croit devoir dénoncer Nourredine Ghali⁴¹ qui caractérise le cinéma visé par ces auteurs, celui-là même, anté et anti-artistique que les comiques mettent en jeu.

C'est dans les quelques films qui peuvent se réclamer de la mouvance de l'avant-garde au sens que l'on a dit plus haut, que le rapport le plus explicite se noue avec l'« école comique française ». *Entr'acte*, *Ballet mécanique*, *le Retour à la Raison*, *Un chien andalou*, *l'Âge d'Or*. Ces cinq films qui n'en sont pas (aucun n'étant à proprement parler destiné à l'institution cinématographique des années 1920, une salle, un public payant, un programme composé, une distribution – même si certains d'entre eux connurent finalement ce sort) mais qui sont du cinéma, retrouvent, citent ou réemploient des éléments de cette « école comique ». Il n'est sans doute pas besoin d'y insister maintenant qu'ils sont devenus des « classiques », des icônes de la subversion sans cesse montrés dans les musées. Qu'on se les remémore : voici Patouillard et sa vache, Boireau et ses animaux en appartement (on a vu plus haut l'usage qu'en faisait Péret dans ses scénarios), voici les gendarmes, les orateurs IIIe République, les prolétaires dont le tombereau traverse un salon bourgeois, les lavandières, voici les catastrophes en cascades, les poursuites épidémiques générant culbutes et effondrements, et encore le mouvement accéléré des gestes humains ou mécaniques, le devenir-automate (vélo où l'on mouline mort ou vif, machine emballée), disparition-substitution, l'affiche qui s'anime.

⁴¹ Nourredine Ghali, *l'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, Paris, Paris-Expérimental, 1995, pp. 347-351. Cette stigmatisation, énoncée à propos des films à épisodes, fait litière de l'approche surréaliste du cinéma.

« Qu'est-ce que l'acacia ? un animal crevé sous un meuble » écrivaient Breton et Soupault⁴² à qui les collages de gravures dans *Une semaine de bonté* de Max Ernst comme les ânes pourrissants du *Chien andalou* font écho, tandis que la vache dans le lit de *l'Âge d'Or* rappelle le provocant comique animalier dont Boireau et Patouillard sont coutumiers, déplaçant les animaux de la ferme dans les appartements...⁴³ Déplacements, exhibitions, dévoilements, autant de procédures que le rire engage et qui ébranlent les convenances et l'ordre établi. Détournement des objets : *Boireau roi de la boxe* se lave le visage avec un journal, verse du lait dans un sachet de papier qu'il fait ensuite exploser, éteint sa bougie avec une tenaille. Comique corporel avec *Toribio tiene la solitaria* (*Boireau a le ver solitaire*) (1912), Cretinetti constipé après avoir dépouillé compulsivement le sapin de Noël de ses friandises ; comique des odeurs – *Boireau a mangé de l'ail* ; du gluant ou du poisseux (peinture, soupières renversées, pétrin, farine, talc). Le couple de *l'Âge d'or* s'étreint dans la boue. Comique de la monstruosité quand la tête d'un adversaire de Boireau grossit à chaque coup de poing que celui-ci lui porte (*Boireau roi de la boxe*). Avec le corps mis en pièces (*Cretinetti e le donne*) ou cuit au four du boulanger à devenir pain d'épice grignoté par des petites filles faussement innocentes (*Boireau, bonhomme de pain d'épice*), on trivialise des mythes antiques. La main coupée que l'androgynisme regarde fixement qui scandalise les passants et la police. Le croc en jambe à un aveugle, le coup de pied à un chien-chien, etc.

La lignée « oubliée » ?

Les traits que relevait Turpain à partir de la seule réversion – il en est d'autres – manifestent à l'évidence le caractère extra-artistique du nouveau medium – qu'à l'inverse les « Passions », les drames, les films historiques vont s'efforcer de suturer afin de lui voir accorder une légitimité. En ce sens le cinéma comique primitif pourrait s'apparenter aux courants issus de la Bohème qui brocardent l'institution littéraire et artistique en usant de l'humour, de la farce, de la provocation. On veut parler des Incohérents, Hirsutes, Hydropathes, Zutistes et autres. Ainsi *les Incohérences de Boireau* – outre son titre consonant avec le mouvement de Jules Lévy – joue-t-il d'un absurde fondé sur l'inversion, l'échange entre cause et effet, le déplacement (on tire au fusil en l'air il tombe un poisson, on jette sa ligne dans l'eau on attrape un lapin), des homonymies ou des jeux de mots, qui peuvent faire penser à l'humour « incohérent ». De même dans *Bigorno couvreur* le personnage, interpellé sur son toit par un passant pour avoir amo-

⁴² Vous m'oubliez. *Sketch*, 1920 dans A. Breton, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1988, p. 138.

⁴³ Durand semble encore le prolonger dans l'un de ses derniers films, *la Femme rêvée* (1928) dont une photo montre une tablée de noces ou de communion en plein air avec une vache trônant au milieu des convives (dans Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*, Paris, AFRHC, 2004, p. 200).

ché son gibus en lançant des tuiles sur le trottoir, le remplace sur la tête du fâcheux par un chapeau de cheminée. Ce genre de calembour visuel – attestant d’ailleurs une certaine sophistication dans l’élaboration des gags rien moins que « purement » visuels en l’espèce – se retrouve chez Chaplin à haute dose, comme l’a établi il y a belle lurette Nysenholc⁴⁴.

Y a-t-il eu des « transfuges » de ces marginaux du champ artistique dans celui du cinéma ? Lacassin a mis en évidence les débuts de Durand dans le spectacle et le dessin satirique (*le Pêle-Mêle*)⁴⁵, comme on avait pu le montrer aussi dans le cas, plus clair encore, d’Émile Cohl, venu du Chat noir et de la caricature (*le Carillon, le Tam-Tam, l’Hydropathe*)⁴⁶ ; Gaston Modot, membre des Pouittes, est issu des Beaux-Arts et fréquente la bohème de Montparnasse... On peut d’ailleurs observer que le personnage du rapin est souvent présent dans l’échantillon social que présentent ces films (*Bigorno couvreur, les Incohérences de Boireau*) quand il ne fournit le protagoniste principal (*Rigadin peintre cubiste*). Mais rien ne vient pour l’heure attester d’une telle circulation. Les acteurs comiques proviennent du café-concert et du théâtre où ils n’engagent aucun positionnement critique⁴⁷.

Après Daniel Grojnowsky qui les avait présentés comme « une avant-garde sans avancée »⁴⁸, Marc Partouche a rassemblé ces mouvements littéraires et artistiques « incohérents » sous le titre d’une « Lignée oubliée » conduisant à l’art contemporain⁴⁹. Si tant est qu’il soit pertinent de le prétendre pour ces derniers, faut-il (peut-on) de notre côté faire de « l’école comique française » une « avant-garde oubliée » en regard des effets qu’elle engage de son temps et ceux qu’elle va produire dans la poésie et le cinéma d’avant-garde quelques années plus tard ? Ce serait assez hasardeux puisque cette production est évidemment le contraire de marginale. Elle est le fait des choix économiques et thématiques de Pathé, de Gaumont, de la Lux, etc. et elle est très contrôlée⁵⁰. Le milieu cinématographique est de surcroît fort loin de pouvoir générer par dissidence une « avant-garde ». *Le peintre néo-impressionniste* ou *Riga-*

44 Adolphe Nysenholc, *L’Âge d’or du comique - Sémiologie de Charlot*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1979.

45 Voir Francis Lacassin, *op. cit.*

46 Voir le numéro de 1895 consacré à Émile Cohl sous la direction de Valérie Vignaux. En particulier les parties « Le cinéma avant le cinéma » et « Le cinéma après le cinéma »

47 Par contre en aval, on verra s’opérer des échanges quand Marcel Levesque interprète un sketch de Marcel Duchamp ou quand Gaston Modot joue dans *L’Âge d’or*, de même qu’il s’engage à l’AEAR (avec Batcheff), ou que d’autres croisent le groupe Octobre qu’animent les frères Prévert.

48 Daniel Grojnowsky, « Une avant-garde sans avancée. Les Arts Incohérents 1882-1889 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°40, Paris, novembre 1981, pp. 74-75. Voir aussi : D. Grojnowsky, Bernard Sarrazin, *L’Esprit fumiste et les rires fin-de-siècle*, Paris, Corti, 1990 ; D. Grojnowsky, *Aux commencements du rire moderne, l’esprit fumiste*, Paris, Corti, 1997.

49 Marc Partouche, *la Lignée oubliée : Bohème, avant-garde et art contemporain de 1830 à nos jours* Paris, Al Dante, 2005.

50 Comme l’a montré Laurent Le Forestier dans *Aux sources de l’industrie du cinéma. Le modèle Pathé 1905-1908*, Paris, L’Harmattan-AFRHC, 2006.

din peintre cubiste développent des potentialités de la nouvelle peinture qu'elle n'a pas encore entreprises. Les monochromes de Cohl reprennent certes les propositions extravagantes d'Alphonse Allais, ils n'en ouvrent pas moins un espace neuf. Rigadin cubisant sa vie, ses meubles, sa concierge « anticipe » l'extension de la révolution cubiste aux costumes et aux décors de théâtre, comme la contestation qu'en fera Picabia. Mais dans la mesure où ils ne font pas ces propositions dans le cadre institutionnel de l'art – pour le nier ou le mettre en crise – ils ne sont pas vus ou appréhendés dans l'espace de la caricature et de la parodie.

Quant aux artistes et poètes de l'avant-garde futuriste, dadaïste et autres, c'est dans la mesure même où cette production est anonyme ou presque, vue comme « brute », répétitive, sorte de « peinture idiote » pour employer l'expression rimbaldienne, extérieure à l'institution artistique et quelque peu refoulée de la cinématographie en voie d'artification que, d'Apollinaire à Buñuel, on va s'y intéresser. C'est la démarche anti-artistique des dadaïstes, surréalistes, constructivistes du début des années 1920 qui valorise ces « fait divers animés » pour leur propre travail poétique et qui les oppose aux « préjugés artistiques »⁵¹, de ceux qu'on regroupe dans les histoires du cinéma – sous l'étiquette d'« Avant Garde française » : L'Herbier, Gance, Epstein, Dulac, Chomette...⁵².

Déni

La rencontre ne se fait donc pas ouvertement : les poètes de l'avant-garde déniaient eux aussi la place des comiques français dans leur dispositif ; en partie par défaut de synchronie. Le cinéma comique, ils n'en sont plus les spectateurs directs. Ils arrivent en effet « trop tard » pour les accueillir dans leurs écrits qui sont de la fin des années 1910 et se développent au cours des années 1920. S'ils les ont vraisemblablement vus comme spectateurs (en 1906, année du premier Boireau, en 1908 quand débute Jean Durand avec *Belle-maman bat des records*, ils ont entre 6 et 12 ans – et les séries Patouillard, Calino, Zigoto, Onésime, etc. sont du début des années 1910 et s'interrompent au début de la guerre), c'est Charlot puis Malec et Harold Lloyd qu'ils auront devant les yeux. On peut faire l'hypothèse que la connaissance qu'ils ont de ce cinéma comique français (en dehors de celle de leur enfance au gré des programmes de cinéma qui en comportent toujours⁵³) n'est guère nourrie qu'au travers des partielles

⁵¹ Robert Desnos, *le Soir*, 13 avril 1927.

⁵² Encore conviendrait-il de distinguer entre ces noms trop facilement réunis en un ensemble (une « école ») et que les classements (« cinéma pur », « avant-garde narrative », première, deuxième, etc. avant-garde) ne permettent pas non plus d'appréhender. L'Herbier pour ne prendre que le plus « raffiné », esthète, d'entre eux passe du symbolisme élitiste de ses premiers écrits (... *au jardin des jeux secrets*, 1915, *l'Enfantement du mort*) au cinématographe comme non-art, art démocratique, même s'il restaure ensuite un esthétisme qui le fait détester par les surréalistes.

⁵³ Parlant du personnage de Gribouille-Cretinetti d'André Deed, Jean A. Gili rappelle que Manoel de Oliveira et Luis Buñuel en parlent comme de leurs premiers souvenirs de spectateurs » (sous le nom de

reprises, voire des rétrospectives des salles de répertoire des années 1920. C'est ainsi en décembre 1924 que Robert Desnos (l'un des plus jeunes, de surcroît, du groupe surréaliste) (re)découvre ce comique primitif au Vieux-Colombier.

Il y a donc un double chiasme dans lequel ce cinéma est pris et où il disparaît ou reste flou en dépit du fait que cette référence, tue ou mal dite, joue un rôle matriciel dans la poétique surréaliste touchant le film.

Leur référence comique c'est Charlot dont ils retiennent un ensemble de traits qui sont en large part ceux des comiques français – que Chaplin reprend, cite ou dont il s'inspire jusque dans certaines grimaces, postures, gestes – ainsi que cette mécanisation du corps qui engouent Léger, Picabia, Tzara et (plus tard) Walter Benjamin, lequel a le mieux ramassé le phénomène en une formule : l'accordance des gestes de Charlot à la discontinuité de la machine de prise de vue et de projection. À son tour Charlot subsume « l'école comique française ».

Quand Aragon rend compte dans *SIC* des *Mamelles de Tirésias*, il salue cette libération du « théâtre des boulevards » : « en vain l'amant quittera le lit pour le placard, il nous faut une autre gaîté » et opère aussitôt le rapprochement avec le cinéma : « déjà le cinéma nous avait donné Charlie Chaplin (que n'interpréta-t-il *les Mamelles* !), Apollinaire nous donne Tirésias »⁵⁴. Pourtant Chaplin correspond moins à l'absurde, à l'humour ravageur des *Mamelles* et de quelques autres productions littéraires et artistiques du moment, il est moins destructeur, moins radical dans le démontage systématique de l'ordre social que les bandes comiques françaises dont l'irrévérence à l'endroit des institutions établies (gendarmes, juges, médecins, propriétaires, commerçants, etc. – à l'exception, semble-t-il, des ecclésiastiques) n'a pas de limites (sinon le « retournement » final de convention où le trublion est arrêté, puni, réduit⁵⁵). Prenons *Boireau roi de la boxe* et confrontons-le à *Charlot boxeur* (et sa reprise dans *City Light*). Boireau défie le champion en titre mais on n'assistera pas à sa victoire sur le ring, ce qu'il opère est bien plus radical : il boxe ses voisins, les passants, le tramway, il généralise la violence spectacularisée du sport (et de ses à-côtés financiers et spéculatifs), il l'étend à la société tout entière. Dans cette bande comme dans la plupart le principe de la contagion

Sanchez ou Toribio) (dans Michel Marie, Laurent Le Forestier, dir., *la Firme Pathé frères. 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004, p. 299).

⁵⁴ Louis Aragon, « Le 24 juin 1917 », *SIC*, n°27, mars 1918. Dans *Boireau magistrat*, on peut dire que la prémisse « boulevardière » classique – la jeune épouse d'un éminent juge chenu et redoutable fait entrer son amant dès que celui-ci a disparu – engendre bel et bien « une autre gaîté » qui tourne la justice en dérision, ses effets de manches, ses rituels, son dispositif. Boireau surpris au lit au retour inattendu du barbon, s'enfuit dans sa voiture et revêt sa robe et son calot. Au Palais de Justice, pris pour le juge, il sème le chaos et fait libérer les prévenus, pauvres hères qui ressemblent par avance au coupable idéal de la justice de classe dans *la Bête humaine*, le chemineau que Jean Renoir lui-même incarne.

⁵⁵ Quand le « coupable » s'éloigne encadré de deux ou plusieurs gendarmes (ainsi dans *Boireau magistrat* qu'on vient d'évoquer) on ressent dans ses muscles mêmes l'aspiration à prendre le large qui devrait conclure le film car tout y incite.

1895 /
n° 61
septembre
2010

93

se révèle un vecteur critique, révolutionnaire : on pousse un phénomène à son comble en le généralisant – qu'il s'agisse du cubisme, de l'entraînement cycliste, etc. – et par là on met à nu sa logique. C'est le fondement même de la société capitaliste qui apparaît : valeur d'échange, marchandisation, accumulation, spéculation abstraite, logique mathématique dans la recherche du profit aboutissant à une destruction générale, soumission continuelle à des tests (l'entraînement de Boireau cycliste, boxeur, etc.). On se méprend en partie en faisant de la frénésie des personnages l'expression de leur liberté, d'une jouissance « sans entrave » : celle-ci ne s'entend qu'au sein d'un système de valeurs pervers parce qu'il exerce sa violence en demandant la mesure et l'ordre. L'anarchisme ici c'est de prendre au pied de la lettre ce système de valeur.

Les surréalistes dans leurs écrits « sur » le cinéma vont moins privilégier le rire, l'humour noir et la subversion directe (comme on dit « action directe ») que le néo-romantisme du mystère, des portes entrebâillées, des regards furtifs et foudroyants, du lyrisme de la ville et de la modernité.

C'est l'autre versant du discours d'Apollinaire de 1917 :

Ils veulent être les premiers à *fournir un lyrisme tout neuf* à ces moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma.

Ils ont donc deux fers au feu : leur goût du *serial* et des mélodrames où l'on prélève par effraction la poésie moderne, celle de la réclame, du reflet dans une vitre, du mouvement aléatoire, d'une porte qui bat, du regard entrevu d'une femme fatale. Ils en sont contemporains : ils ont été bouleversés par Musidora puis Pearl White. La mécanique c'est autre chose, c'est le procédé « anonyme », l'éviction de l'artiste, les ciseaux du découpeur-monteur, le « contrôleur des contributions directes ».

Origine de l'origine : la loi des séries

En lui reconnaissant d'emblée la perfection, Desnos introduisait du même coup le thème de la décadence qui ne peut que suivre et celui de la nécessité de revenir à cette source première⁵⁶. Comment comprendre ces deux affirmations qu'on retrouve à peu près sous la plume de Soupault⁵⁷ ?

⁵⁶ Voir Philippe Soupault en 1929 : « ...le cinéma est en complète décadence. Et cependant nous ne devons pas désespérer. Il me semble que depuis le premier film, *l'Arroseur arrosé*, les "cinéastes" n'ont fait pour ainsi dire aucune découverte digne de ce nom. » (*l'Europe nouvelle*, op. cit.).

⁵⁷ « Il y a quelques années déjà j'allais presque quotidiennement au cinéma. Si j'excepte les films comiques, je puis dire que tout ce que l'on projetait à cette époque-là était complètement idiot. » (« Cinéma » dans *les Cahiers du Mois*, n°16-17, 1925, p. 179).

Cette extériorité culturelle ou artistique a une fonction, on l'a vu, mais elle est un mythe. Les « primitifs » français et particulièrement les comiques occupent la place de l'origine « pure », d'un cinéma émanant de sa réalité technique ; cette « fonction critique » indispensable sans doute, n'a cependant pas plus de base historique que le « bon sauvage » de Jean-Jacques Rousseau et les théories du « droit naturel ».

Cette fonction se lit d'évidence dans le discours surréaliste, qui veut revenir à une brutalité factuelle, une innocence perdue, pervertie, retrouver une poésie involontaire ; elle se trouve chez René Clair ; elle est reprise dans le manifeste de Blakeston et Mac Pherson dont le mot d'ordre est « retour aux Primitifs ! » ; elle se perpétue, amoindrie, dans les années 1930 chez les Prévert avec leurs quelques films hors-norme (*L'Affaire est dans le sac* [1932] voire *Ciboullette* [1933]), éventuellement dans le Bresson des *Affaires sont les affaires* (le témoignage de Dalio va en ce sens) mais se représente à nouveau avec force, comme une manière de recours, après la Deuxième Guerre, quand il s'agit de « repartir de zéro ».

À l'occasion de l'exposition « Images du cinéma français » à Paris puis à Lausanne – qui coïncide avec le Cinquantenaire de « l'invention » –, Henri Langlois, directeur de la Cinémathèque française – qui a entrepris depuis 1944 d'interroger les témoins des débuts du cinéma au sein de la Commission de recherches historiques – formule un diagnostic assez sévère sur le cinéma contemporain et met en garde contre l'académisme en préconisant un « retour en arrière » :

Que va-t-il advenir du cinéma ? Un jour viendra où il pourra repartir sur des voies nouvelles. Ce jour-là, il faudra tout oublier et tout retrouver. (...) Et maintenant, à l'aube de l'ennui, du conformisme, de l'académisme et de tout ce qui peut nous arriver, un regard en arrière ne peut manquer d'émerveiller.⁵⁸

Langlois est alors proche de la sensibilité surréaliste (à Lausanne il essaie d'organiser une exposition de peinture surréaliste dans une galerie en usant de l'appui de Christian Zervos) et il partage complètement le point de vue de l'ouvrage que publie au même moment Nicole Vedrès à partir des collections photos de la Cinémathèque, *Images du cinéma français* qui porte le même titre que l'exposition⁵⁹.

⁵⁸ Henri Langlois, *Rendez-vous Lausanne-Ouchy Revue du Léman*, n°8, septembre 1945. Ce bilan désabusé de l'état du cinéma que fait Langlois est déjà formulé dans un article où il est question « d'une période où le cinéma, vidé de toute sa substance, faisait bâiller d'ennui les salles populaires... » (« Images du cinéma français », dans *Cinéma. Cours et conférences de l'Institut des hautes Études Cinématographiques*, 2, 2^e trimestre, p. 72).

⁵⁹ « On sait que Madame Nicole Vedrès a publié, grâce aux documents de la Cinémathèque française un ouvrage du même nom et c'est dans l'esprit de cet ouvrage que cette exposition se déroulera. » (« Rapport sur l'exposition de la Cinémathèque française à Lausanne », 7 juillet 1945, Archives administratives de la CF). Le livre de Nicole Vedrès devait accompagner la première exposition qui eut lieu à Paris sous

La vision des 50 ans d'histoire du cinéma français proposée par l'exposition est délibérément celle du merveilleux, du fantasmagorique, du poétique. Les mots mêmes sont repris çà et là dans le livre. Lumière n'est guère cité, Méliès est célébré. On inscrit le cinéma en général et la production française en particulier sous l'égide de la poésie. Eluard préface le livre, et Vedrès a sélectionné soigneusement des images de films, les « montant » d'une page à l'autre ou au sein d'une même page afin de tisser un fil continu fait de ce merveilleux, de fraîcheur, d'insolite et de mystère. Ces rapprochements, défiant la chronologie, révèlent des continuités où l'avant-garde puise dans le burlesque primitif, le cinéma moderniste des années 1920 accouche des drames du parlant. On retiendra avant tout qu'après les périodes qu'on a évoquées jusqu'ici, où le comique et le burlesque demeuraient des nébuleuses et où « l'École comique française » disparaissait quelque peu, même si elle exerçait une sourde influence : les images de Boireau, Rigadin, Cretinetti et autres acquièrent cette fois une réelle « dignité » à égalité avec les scènes envoûtantes, mystérieuses des mélodrames et des *serials*. Surtout le lien direct entre ce cinéma et les films de l'avant-garde surréaliste est explicité par le montage des images (voir pp. 99-111).

Le catalogue de l'exposition de Lausanne, brochure de 60 pages portant en couverture un disque de phénakistiscope humoristique, comporte quelques textes non signés et surtout la liste des objets exposés et des photographies. Dans le « Court panoramique de l'évolution du cinéma français », on fait succéder à 1909, « année culminante » pour Méliès, « les comiques *Onésime, Nick Winter, Gribouille, Rosalie*, sous la direction de Roméo Bozzetti [*sic*] et de Jean Durand [qui] préfigurent l'école de [M]ack Sennett qu'ils surclassent encore. Tandis que Max Linder ouvre la voie à Chaplin » (p. 8). Le programme des projections juxtapose Méliès, Zecca, Cohl, Bozzetti, Linder et *le Brasier ardent* de Mosjoukine, *Entr'acte* de René Clair, *le Chien andalou*, *l'Âge d'or* de Buñuel (p. 4), tandis que l'énumération des pièces exposées mentionne des photos d'*Onésime horloger, Max Toreador, Rigadin*, etc.

Dans le numéro de la revue *Labyrinthe* qui accompagne la même exposition, le critique genevois André Ehrler s'exprime de manière fort proche : c'est d'abord un éloge du cinéma de Méliès (qui arrache l'instrument des mains des savants), puis une exaltation des « films burlesques » où apparaissent « les premiers linéaments du style ». Mais le Film d'art coupe net cet élan en 1908 pour 40 ans, laissant le cinéma américain qui « exploite à fond la veine du

ce titre mais il parut trop tard. Dans un article qu'il donne à *Cinéma. Cours et conférences de l'IDHEC* début 1945, Langlois écrit encore : « L'exposition "Images du Cinéma Français" est si étroitement liée au livre du même nom qui vient de paraître aux Éditions du Chêne qu'il est inutile d'essayer de parler de l'une sans parler de l'autre. » (2^e trimestre, pp. 72-73). Sur cette exposition, voir F. Albera « Langlois à Lausanne ! » dans Alain Boillat, Philipp Brunner, Barbara Flückiger (dir.), *Kino CH/Cinéma CH. Rezeption, ästhetik, geschichte/Réception, esthétique, histoire*, Marburg, Schüren, 2008.

burlesque et de l'aventure » prendre le dessus sur le cinéma français. Ce dernier doit « repartir de zéro » ; « l'embryon d'une renaissance » apparaît certes avec Gance ou Dulac, mais même si s'élabore un brillant « style uniquement visuel », l'inspiration demeure pauvre, débitrice d'une « littérature frelatée » et guettée par un « esthétisme prétentieux » : « le cinéma français a raté son second départ »⁶⁰.

Cet argumentaire, on l'a vu, n'est pas neuf, on le trouvait chez René Clair, chez Soupault dans les années 1920, chez Bardèche et Brasillach en 1935 et en 1939, Carl Vincent, auteur d'une histoire de l'art cinématographique, le promeut encore :

Les primitifs avaient pour eux l'enthousiasme, qualité aussi précieuse que l'expérience qu'ils tenaient de carrières diverses allant de la prestidigitation à la caricature, [i/s] découvrirent les uns par une intuition de génie, les autres par une sorte de hasard ingénu, le véritable esprit du cinéma. Leur inspiration souvent naïve, leur invention parfois poétique, leur sens de la féerie, du fantastique et leur habileté à se servir des trucs qui faisaient apparaître la vie insolite, firent merveille. Leur temps fut malheureusement court. Si on les avait suivis dans la voie qu'ils venaient de tracer, l'évolution du cinéma n'eût pas été, durant près de quinze ans, retardée par des essais de formes bâtardes. Car, la fantaisie des précurseurs envolée, la littérature et le théâtre pesèrent sur les réalisateurs⁶¹.

La loi des séries

Le monde comique du cinéma dans ces discours de refondation est donc donné comme *sui generi* : c'est le cinéma « à l'état pur ». Pourtant le comique des primitifs français ne sort ni du néant ni de la seule machine de prise de vue : s'il fait fond, on l'a vu, sur les possibilités de l'appareil, ses procédés techniques (image par image, accéléré, substitution, etc.), il n'en est pas moins l'héritier de traditions comiques et burlesques éprouvées sur les scènes du music-hall et dans les cafés concert, de la caricature et des diverses pratiques humoristiques qui fleurissent à la fin du XIXe siècle, du cirque, et de la pantomime. Nombre de ses protagonistes proviennent de ces autres champs du spectacle et du spectaculaire. Comment comprendre ce paradoxe ? À rejouer à la hiérarchisation des séries culturelles et à distribuer des appartenances (Méliès appartiendrait à la « série culturelle magie », Lumière à la « série culturelle photographie »), on établira sans aucun doute des filiations mais on n'éclairera que partiellement le phénomène. Si toute une partie de la gestique comique provient du théâtre, on aurait tort de l'y rattacher tout à trac comme si l'appareil de prise de vue ne faisait

⁶⁰ André Ehrler, « À la recherche des ombres perdues », *Labyrinthe*, n°12, 15 septembre 1945.

⁶¹ Carl Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, Bruxelles, Tridant, 1939, p. 5.

qu'enregistrer une performance ou trouvait à la reproduire par d'autres moyens (adaptation). C'était la bévée de Pierre Albert-Birot à propos de Chaplin qu'il « accusait » de se borner à « transporte[r] sur l'écran les clowneries du cirque ; or la clownerie est un art, et un art de la vue, comme le cinéma » mais son transport « n'est pas encore réaliser les potentialités nouvelles du cinéma »⁶².

On pourrait en dire autant des féeries – dont le théâtre du XIXe est prodigue – et des tours de prestidigitation ou des représentations de Fregoli auxquelles assiste Jules Claretie, « sorte de Panthéon rapide comme un cinématographe »⁶³.

Les acrobates que sont les Pouittes appartiennent eux aussi à une tradition, celle des spectacles de destruction en chaîne qu'assurent des mimes comme les Hanlon-Lee notamment. Quand Émile Zola découvre les spectacles de ces derniers au Théâtre des Variétés en 1879, la description qu'il donne de leurs péripéties paraît coïncider sur plus d'un aspect aux morceaux de bravoure des Pouittes. Mais si l'on avait la possibilité de confronter les deux on verrait combien le cinématographe, grâce à son mode de production mécanique, non seulement rend presque évident ce jeu et ces péripéties mais combien il les accomplit, les porte à un degré supplémentaire, les débarrasse, en particulier, de conventions dont le critique ne fait pas mention car elles font pour lui partie du spectacle, comme ce hiatus relevé par Zola entre l'accident d'une diligence où tous les passagers sont précipités à l'extérieur du véhicule et le moment où ils s'accrochent aux arbres qui bordent la route. Aurait-on pu parler, à propos de ce spectacle, de « fait divers animé » ?

S'il reproche un défaut de « scénario » dans leur farce *le Voyage en Suisse*, il relève tout l'intérêt qu'il trouve aux procédés comiques de ces « mimes merveilleux » qui conjuguent catastrophe inattendue (« dans les accidents réels on rit d'abord puis on s'apitoie »), vitesse (« il ne faut pas laisser à l'apitoiement le temps de se produire »), réglage des scènes « à la seconde », enchaînements « épidémiques » aboutissant à une « démente générale », de celle « qui passe parfois sur les foules et les détraque ». Enfin il relève le caractère « révolutionnaire » de ce comique qui fait rire des gendarmes et de l'armée :

Cela flatte le criminel qu'il y a au fond des plus honnêtes d'entre nous. Cela nous gratte dans notre besoin de revanche contre l'autorité, dans notre admiration pour l'adresse, pour le coquin adroit qui triomphe de l'honnête homme trop lourd, que ses bottes embarrassent.

et qui ferait traiter de « communard » tout romancier naturaliste qui s'y risquerait.

⁶² Pierre Albert-Birot, « Du Cinéma », *SIC*, n°49-50, octobre 1919, p. 388.

⁶³ Jules Claretie, *la Vie à Paris. 1910*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1911, chapitre VII, p. 78.

Annexes : 1. Nicole Vedrès, *Images du cinéma français*. Préface de Paul Eluard, Paris, Éditions du Chêne, 1945.

BURLESQUES

ET

COMIQUES

1. FILM DE MÉLIÈS. 1910.

2. MAX LINDER. NONGUET. 1907.

A peine le cinéma était-il né, à peine eut-il saisi ce qu'il y avait de plus imprévu dans le geste de l'homme que s'inaugura la tradition du burlesque français. Éloignée du théâtre, assez proche du music-hall et du cirque, elle voulut un humour d'improvisation plus que d'intrigue, de manières plus que de mœurs.

Peut-être aujourd'hui le comique profond de ces films est-il dominé par le divertissement accessoire qu'offrent un rythme démodé, la course saccadée d'images tout en surface, quelque vulgarité dans le retour trop fréquent d'un effet. Mais le document prouve que dans un style déjà

1895 /

n° 61

septembre

2010

99

1895 /
n° 61
septembre
2010

100

7. LE STUDIO DE MÉLIÈS VERS 1905.

8. LE VOYAGE À TRAVERS L'IM-
POSSIBLE. MÉLIÈS. 1906.
9. LE BAPTÊME DE CALINO. JEAN
DURAND. 1911.

10. GRIBOUILLE A MANGÉ DU CHEVAL.
MONCA. 1910.

11. LE REMBRANDT DE LA RUE
LEPIC, JEAN DURAND. 1911.
12. LITTLE MORITZ SE FAIT LES
MUSCLES, ROMEO BOZZETTI.
1911.

1895 /
n° 61
septembre
2010

101

13. ONÉSYME ET L'HÉRITAGE DE CALINO. JEAN DURAND. 1912.

14. ONÉSYME AIME LES BÊTES. JEAN DURAND. 1912.

15. ONÉSYME SE BAT EN DUEL. JEAN DURAND. 1913.

16. GUSTAVE EST MÉDIUM. FEUILLADE. 1921.

1895 /
n° 61
septembre
2010

103

Études
« l'école comique française », une avant-garde posthume ?

1895 /
n° 61
septembre
2010

104

35. FILM DE MÉLIÈS 1904.

36. UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE. RENÉ CLAIR. 1927.

37. ADIEU LÉONARD. PIERRE PRÉVERT. 1943.

38. LES VAMPIRES. FEUILLADE. 1915.

39. L'AVENTURE DE MR. SMITH. JEAN DURAND. 1913.

50. CIBOULETTE. CLAUDE
AUTANT LARA. 1933.

51. GRIBOUILLE. 1912.

54. LE VOYAGE IMAGINAIRE, RENÉ CLAIR, 1925

55. LA MACHINE VOLANTE
ZECCA, 1905.

63. FILM DE NONGUET. 1907.

64. L'ÂGE D'OR. BUNUEL. 1930.

1895 /
n° 61
septembre
2010

109

222. LE PORTRAIT VIVANT. ZECCA. 1904.

223. L'ŒUVRE DE JACQUES SERVAL. MICHEL CARRÉ. 1913.

224. DONNE-MOI TES YEUX. SACHA GUITRY. 1944.

225. RIGADIN, PEINTRE CUBISTE. MONCA. 1913.

258. MÉLIÈS. 1901.

259. L'ÂGE D'OR. BUNUEL. 1930.

1895 /
n° 61
septembre
2010

111

[Dans la première scène, une diligence arrive] qui tout d'un coup verse au fond du théâtre. La dégringolade est effroyable, au milieu des vitres cassées, des cris et des jurons. Pour sûr il y a des poitrines ouvertes, des têtes aplaties ; et le public éclate d'un fou-rire. (...) Comme les Hanlon savent bien ce qu'il faut à notre gaieté ! D'ailleurs par un prodige d'adresse, ils se retrouvent tous devant la rampe, rangés en une ligne correcte, sur leur derrière. L'adresse, l'escamotage des conséquences de l'accident, redouble ici la gaieté des spectateurs. Dans les accidents réels, on rit d'abord puis on s'apitoie ; les Hanlon ont parfaitement compris qu'il ne fallait pas laisser à l'apitoiement le temps de se produire. De là le gros effet comique. (...)

[Au 3e acte] les Hanlon tombent du plafond, au beau milieu d'une table d'hôte, à l'heure du déjeuner. Vous voyez l'effarement des voyageurs. Il y a un de ces coups de folie qui traversent les pantomimes, ces coups de folie épidémiques dont on rit si fort, avec de sourdes inquiétudes pour sa propre raison. Les Hanlon prennent les plats, les bouteilles, et se mettent à jongler avec une furie croissante, si endiablée, que peu à peu les convives, entraînés, enragés, les imitent de façon que la scène se termine dans une démente générale. N'est-ce pas le souffle qui passe parfois sur les foules et les détraque ? L'humanité finit souvent par jongler ainsi avec les soupières et les saladiers. On est pris par le fou-rire, on ne sait si l'on se réveillera pas dans un cabanon de Bicêtre. Ce sont là les gaietés des Hanlon.

Et que dire de la scène du gendarme qui vient ensuite ? Un gendarme se présente pour arrêter les coupables. Dès lors c'est le gendarme qui va être bafoué. Il est l'autorité, on le bernera, on passera entre ses jambes pour le faire tomber, on lui causera des peurs atroces en s'élançant brusquement d'une malle, on l'enfermera dans cette malle, on le rendra si piteux, si ridicule, si bêtement comique, que la foule enthousiaste applaudira à chacune de ses mésaventures. C'est la scène qui a même produit le plus d'effet. Personne n'a songé qu'on insultait notre armée. Pourtant, rien de plus révolutionnaire. Cela flatte le criminel qu'il y a au fond des plus honnêtes d'entre nous. Cela nous gratte dans notre besoin de revanche contre l'autorité, dans notre admiration pour l'adresse, pour le coquin adroit qui triomphe de l'honnête homme trop lourd, que ses bottes embarrassent.

(...) il faudrait dégager leur originalité, bien montrer ce qu'ils ont apporté de personnel, en dehors de leurs sauts de gymnastes et de leurs jeux de mimes. Ce qu'ils mettent dans tout, c'est une perfection d'exécution incroyable. Leurs scènes sont réglées à la seconde. Ils passent comme des tourbillons ; avec des claquements de soufflets qui semblent les tic-tac mêmes du

⁶⁴ Repris dans *le Naturalisme au théâtre (Œuvres complètes, Tome XI, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968, pp. 479-483).*

mécanisme de leurs exercices. Ils ont la finesse et la force. C'est là ce qui les caractérise. (...) Ils bondissent, ils s'assomment, ils sont à la fois aux quatre coins de la scène ; ce sont des bouteilles volées avec une habileté qui est la poésie du larcin, des gifles qui s'égarent, des innocents qu'on bâtonne et des coupables qui vident les verres des braves gens, une négation absolue de toute justice, une absolution du crime par l'adresse. Telle est leur originalité, un mélange de cruauté et de gaieté avec une fleur de fantaisie poétique.

(...)... nous, romanciers naturalistes, si nous poussions si loin l'analyse de la grimace humaine, la satire de l'homme aux prises avec ses passions, [si] nous traînions ce pauvre gendarme dans le ridicule, en mettant sous la charge une pareille négation de l'autorité : on nous traiterait de communards, on nous demanderait compte des otages.

1895 /
n° 61
septembre
2010

113