Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2014

Exile and Expatriation

Alan Bilton, *Silent Film Comedy and American Culture*

Yves Carlet

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/6932>

DOI: 10.4000/transatlantica.6932

ISSN: 1765-2766

Publisher

AFEA

Electronic reference

Yves Carlet, "Alan Bilton, *Silent Film Comedy and American Culture*", *Transatlantica* [Online], 1 | 2014, Online since 29 September 2014, connection on 29 April 2021. URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/6932> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/transatlantica.6932>

This text was automatically generated on 29 April 2021.

Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Alan Bilton, *Silent Film Comedy and American Culture*

Yves Carlet

REFERENCES

Alan Bilton, *Silent Film Comedy and American Culture*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013, 244p, ISBN 978-1-137-02024-6

- 1 Le titre de cet ouvrage permet d'en mesurer l'ambition : il s'agit d'aborder une production cinématographique génériquement et chronologiquement circonscrite, comme révélateur des transformations qui affectent la culture américaine pendant cette période, qu'il s'agisse de l'apparition du consumérisme, de l'immigration, de la mécanisation, ou de l'impact de la première guerre mondiale ; c'est, pour citer l'auteur, « tout à la fois une étude du film muet et une exploration de la transition de la rigueur puritaine à l'excès matérialiste pendant les premières années du vingtième siècle »¹. Notons toutefois que, contrairement à ce que son titre semble annoncer, ce travail porte exclusivement sur le burlesque, et n'aborde donc pas des figures aussi importantes que Lubitsch, Stroheim ou De Mille.
- 2 Le livre s'ouvre sur une chronologie fort utile, qui rappelle les dates importantes du burlesque américain : développement des premières compagnies (Keystone, Biograph, Mutual, etc...), carrières de Chaplin, Roscoe « Fatty » Arbuckle, W.C. Fields, Harold Lloyd, Buster Keaton, Mabel Normand, etc...), et bien sûr sortie des grands films.
- 3 Le reste de l'ouvrage comprend huit chapitres. Le premier, introductif, rappelle le contexte culturel dans lequel s'est développé le burlesque, et commence par présenter les théories d'Edward Bernays, collaborateur de Hoover et (détail important pour l'auteur) neveu de Freud, selon lequel le potentiel de violence contenu dans les masses peut être contenu et maîtrisé par une élite technocratique qui orientera ces pulsions anarchiques vers la consommation. Il s'agit donc, comme l'indique un titre de chapitre de son livre *Propaganda*, « d'organiser le chaos ». Bilton aborde alors les textes sur le

cinéma de Walter Lippmann, pour qui le processus d'identification hypnotique provoqué par l'image permet un véritable dressage des masses. D'autres en revanche, comme la progressiste Jane Addams, pensaient que ces manipulateurs jouaient avec le feu, et certains phénomènes de foule, comme l'hystérie provoquée par la mort de Valentino, semblaient leur donner raison. D'autres enfin dénonçaient la féminisation ou l'infantilisation encouragées par l'image. Tous se rejoignent en revanche pour associer le cinéma à ce que Bilton appelle « the potentially dangerous immigrant unconscious ». Toute la question, pour l'auteur du livre, est de savoir si le phénomène régressif induit par l'image sert les stratégies d'une culture consumériste et conformiste, ou stimule le retour du refoulé, c'est-à-dire une explosion anarchique et irrationnelle.

- 4 Le second chapitre, intitulé « A Convention of Crazy Bugs », aborde la production d'un manipulateur de génie, qui a joué avec un art consommé sur les potentialités subversives du burlesque : Mack Sennett. Bilton commence par rappeler la fascination d'André Breton pour le *slapstick*, qui plus que tout autre genre cinématographique fait éclater les conventions narratives et sociales. Il évoque « la succession convulsive, presque épileptique de chocs, de coups et d'accidents de voitures », le « désastre perpétuel » générateur d'imprévisible. En somme, le burlesque selon Sennett est parfaitement conforme aux anti-modèles de Dada ou du surréalisme. Aux États-Unis, Gilbert Seldes et James Agee, puis Raymond Durgnat ont exalté l'extraordinaire vitalité de ce mouvement brownien, son instabilité éruptive, la manière dont, chez Sennett, la discontinuité du gag remplace la logique du scénario.
- 5 Mais pourquoi, demande Bilton, ce tourbillon provoque-t-il le rire ? Une réponse freudienne serait que, comme dans le rêve, le burlesque induit une « dé-sublimation agressive » qui permet aux pulsions de s'épanouir sans restriction. Bilton s'appuie sur *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, où Freud considère que le mot d'esprit fonctionne selon un processus de condensation, de déplacement, d'exagération et d'absurde. Le comique, en libérant le plaisir des inhibitions qui le bridaient, permet au « rire perdu de l'enfance » de renaître. Un exemple de ce processus est la subversion de la loi et de l'ordre dans les errances des Keystone Kops. Le monde de Sennett est fondamentalement anarchique, comme le rappelle Amos Vogel ; mais Bilton tient à situer cette entreprise dans un contexte historique : celui d'une irruption de masses prolétaires venues d'Europe, dans une culture encore marquée par les codes de la *genteel tradition* : « a robust immigrant response to prim and proper New England prudery ». Bilton évoque les conditions dans lesquelles le nouveau prolétariat s'est adapté à la culture américaine, et la peur qu'il a suscitée ; il rappelle après Robert Sklar que le *slapstick* a été très largement destiné à ce public.
- 6 Mais comment, dans un tel climat, Sennett a-t-il pu proposer une vision aussi subversive des rapports sociaux ? Une réponse possible est que lui-même s'est présenté non comme un fauteur de désordre, mais comme un simple bouffon offrant une soupape de sécurité aux tensions de la société. Il annonçait ainsi les analyses de Durgnat, selon lequel la comédie est souvent culturellement conservatrice, et de Bakhtine, qui a souligné le rôle stabilisateur joué par le carnaval. D'autre part, le modèle offert par le néo-paternalisme de Ford visait à l'américanisation rapide des masses, et Bilton note que l'évolution du film comique suit la même pente, puisqu'elle oublie peu à peu sa dimension ethnique des débuts — d'où le déclin de Sennett et

l'apparition d'une thématique plus adaptée à un public de classes moyennes, ce qui semble valider la théorie de Bernays évoquée dans le premier chapitre.

- 7 Au cas où les choses deviendraient trop simples, Bilton évoque alors plusieurs contre-analyses. D'abord celle d'Eileen Bowser, pour qui la majorité des nouveaux immigrants arrivaient avec un héritage culturel profondément conservateur ; d'où l'idée que l'association de ces masses avec le surgissement d'un « ça » dévastateur était essentiellement une projection des peurs de l'élite sociale. Puis celle de Mark Winokur, pour qui l'opposition entre une culture dominante et des masses tardant à la rejoindre est erronée, puisque l'énergie de ces masses a été un élément constitutif de la société américaine — d'ailleurs, tous les fondateurs des studios étaient soit nés à l'étranger, soit fils d'immigrants. Kevin Brownlow note en outre que l'image de l'étranger fournie par le cinéma des débuts était le plus souvent très négative. Bilton ajoute que Sennett lui-même ne correspondait pas aux clichés généralement associés à l'immigrant inculte. D'ailleurs, les premiers films de la Keystone sont beaucoup plus *middleclass* qu'on ne le pense, et (contrairement à la lecture des surréalistes) suivent une ligne narrative relativement cohérente, tandis que ceux de la dernière période sont encore plus délirants que leurs prédécesseurs. Enfin, il n'est pas exact d'affirmer comme Rob King que Sennett, en s'éloignant de ses racines plébéiennes, a perdu sa créativité. Pour Bilton, ils reflètent plutôt ce que Scott Fitzgerald a appelé « la plus grande orgie de l'histoire » — celle des années 1920.
- 8 Le troisième chapitre, « Accelerated Bodies and Jumping Jacks », aborde les premiers films de Charlie Chaplin. Il commence par noter le nombre de pantins, d'automates ou de mannequins qui jalonnent ces films, et y voit un double motif : celui de l'homme-marionnette, et celui de l'automate humanisé. Charlie, échappant à ses poursuivants, se fige et se statue ; mais inversement, l'alcool donne vie à la matière inerte. Plus le personnage de Charlot se précise et se développe, plus son impuissance fait place à une capacité surhumaine à animer les objets qui l'entourent. Pour Mark Winokur, cette virtuosité est celle de l'immigrant qui transforme un environnement étranger, voire hostile — motif qui trouvera sa plus belle expression dans la danse des petits pains, dans *La Ruée vers l'or* (1925). Bilton cite à ce propos l'analyse du rire par Bergson — « du mécanique, plaqué sur du vivant » —, et l'applique au policier de *Easy Street* (1917), poursuivi par un bandit ; mais il note également que l'image de Chaplin n'a pas tardé à s'imposer parmi les objets usuels de la vie américaine, faisant de lui une effigie plus qu'une personne, tandis que ses doubles, sosies ou imitateurs se multipliaient, ce qui lui semble illustrer l'essai de Walter Benjamin paru en 1914, « L'Œuvre d'art à l'âge de la reproduction mécanique ».
- 9 Ce phénomène a également sa part d'ombre, évoquée par Roland Barthes dans son essai sur les jouets, et déjà soulignée par Freud. Il est ainsi révélateur que les automates montrés dans les foires soient souvent associés d'une part à la sauvagerie, d'autre part au démonisme. La fascination exercée par ces effigies est profondément ambivalente, puisqu'elle est liée à l'espoir et à la crainte qu'ils se mettent à bouger. Pour Freud, cette ambivalence est celle de l'enfant, qui ne sait où le moi s'arrête et où le monde commence : le jouet fait le pont entre ces deux espaces, et sert d'objet transitionnel. Vu selon cette perspective, Chaplin habite un univers marqué par une sorte d'animisme, comme le montre Bilton dans son analyse de *The Floorwalker* (1916) ; mais il voit également dans ce film l'apparition du consumérisme, et d'une culture de la publicité qui donne magiquement vie aux objets.

- 10 Bilton évoque alors les créations provocatrices de Picabia et de Marinetti, puis le *Ballet mécanique* de Fernand Léger, dont le générique présente un Charlot transformé en automate cubiste ; il cite les nombreuses réactions provoquées par le rythme saccadé, spasmodique de son évolution — rythme qui a un sens réflexif, puisqu'il mime le processus même de la projection cinématographique, fait de l'alternance de stase et de mouvement. Faut-il donc voir en Charlot le corps-machine de l'ère de la machine ? Nullement, si l'on songe à tout ce qui, dans le personnage, renvoie à un passé révolu. Il serait donc plutôt un obstacle, voire une négation du machinisme, associé à l'objet usé, brisé, au déchet, moins proche de l'automate que de l'épouvantail. Le monde de Chaplin est jonché de détritiques, peuplé de prolétaires crasseux. Le plus bel exemple de ces ambiguïtés est la première séquence des *Temps modernes* (1936), où Charlot est successivement objet passif manipulé par la machine et force incoercible qui échappe à l'aliénation mécanique — force qui d'ailleurs est plus individualiste que radicale. Bilton conclut ce chapitre par une analyse du *Cirque* (1928), où comme au début des *Temps modernes* le corps mécanisé montre sa capacité à revenir à la vie organique.
- 11 Le quatrième chapitre, intitulé « Nobody Loves a Fat Man », est consacré à une gloire éphémère du burlesque : Roscoe Arbuckle, alias Fatty, dont la brillante carrière devait être brisée en 1921 par une sordide affaire de mœurs. Bilton commence par citer un poème de Delbert Schwarz intitulé « The Hungry Bear » qui met en lumière le rejet du corps dans une culture occidentale essentiellement spiritualiste. Le paradoxe est que dans cette culture, l'homme est infantilisé, materné par sa compagne, réduit à un état d'oralité passive, donc réduit au corps. Fatty incarne ces contradictions : sa chair flasque suggère une impuissance qui est aussi une régression à l'enfance. Si l'on se penche sur l'Amérique des années vingt, il incarne aussi l'ère de la gloutonnerie et de la consommation débridée, dont Bilton analyse longuement l'émergence historique, en citant bien évidemment Thorstein Veblen, et en faisant référence au rôle joué par Herbert Hoover pendant la Première Guerre Mondiale. L'ère de la consommation a été également celle où la perte des valeurs patriarcales (le travail, l'abstinence, le contrôle de soi) mettait en péril l'image de l'homme. Fatty incarne ce processus : c'est un enfant déguisé en adulte, dont toute la gestuelle marque l'immaturité, et dont la gourmandise est un symptôme plus qu'une mauvaise habitude. Bilton analyse plusieurs films où Fatty révèle son incapacité à assumer son rôle d'époux. Il montre comment, lors du procès de 1921, la presse a exploité cette image pour la retourner contre Arbuckle, et comment, transformé en monstre, il n'a pu retrouver le succès, même après avoir été innocenté.
- 12 Le cinquième chapitre, « Dizzy Doras and Big-Eyed Beauties », se concentre sur une actrice qui a su faire sa place dans un monde essentiellement masculin (celui du burlesque) : Mabel Normand. Il commence par une référence à la théorie de Lévi-Strauss selon lequel dans le mariage ce qui est échangé est la femme comme signe. Pour lui, le rôle joué par Mabel Normand dans ses premiers films est exactement celui que décrit Lévi-Strauss ; mais ce rôle n'interdit pas la révolte ou l'insoumission de l'héroïne. Le producteur Hal Roach la présentait comme « the wildest girl in Hollywood », et soulignait son goût pour l'obscénité. Était-elle un clown, ou un simple objet de désir pour les personnages masculins ? Ici encore, Bilton fait un détour par l'histoire culturelle en rappelant l'apparition de la « new woman » pendant les années 1890, incarnée par la « Gibson girl » — saine, athlétique, vigoureuse — et note que dans ses premiers films, Mabel Normand se conforme parfois à ce modèle, mais joue également

les séductrices ou les enjôleuses. C'est Sennett qui construira l'image du « garçon manqué », à qui l'aisance corporelle et le surplus d'énergie permet d'échapper aux stéréotypes féminins, et donc de trouver sa place dans le film comique. Si Mabel Normand — pour revenir à Lévi-Strauss — représente un « signe », c'est un signe instable, dont l'instabilité même révèle les transformations à l'œuvre dans la culture américaine.

- 13 Le sixième chapitre, « Consumerism and Its Discontents », rappelle que la figure de Harold Lloyd a été présentée par beaucoup comme l'incarnation du conformisme, qui contrairement à Chaplin représente les aspirations de la classe moyenne — réussir, s'enrichir. Dans ses films, les énergies du *stapstick* seraient canalisées et contenues, l'arbitraire du gag ferait place à la causalité du classicisme hollywoodien. Bilton voit plutôt en Lloyd une figure qui illustre la théorie de Bernays : il cherche à sublimer le désir inconscient en une conduite qui est socialement acceptable — la consommation. Lloyd est contraint de suivre les normes sociales que les personnages de Sennett ignoraient superbement. Son autobiographie exprime un optimisme patriotique qui dissimule mal une insécurité héritée de son père. De même, les triomphes de son personnage sont constamment menacés par la peur de la chute, métaphore récurrente de ses films. Il n'est donc pas si éloigné d'un autre apôtre du succès, Gatsby. Bilton montre comment le scénario de *Monte là-dessus* (*Safety Last*) (1923) illustre parfaitement ces ambiguïtés, et souligne que la profession de Lloyd — il travaille dans un grand magasin — le met à la merci d'une foule menaçante de consommateurs. De même, le rôle central joué par le gratte-ciel dans ses films le place d'emblée dans le monde vertical du capitalisme urbain. Un autre film de Lloyd, *Vive le sport* (*The Freshman*) (1925), est une parodie de « college movie » où une peur morbide de la transgression sociale conduit à l'humiliation et à l'exclusion — ce qui est la parfaite antithèse du monde de Sennett. C'est donc moins un film conformiste qu'une satire du conformisme. En somme, les angoisses de Lloyd sont celles du rêve américain.
- 14 Le septième chapitre aborde une figure autrement importante : celle de Buster Keaton, présenté ici dans son rapport avec le Sud américain. Bilton commence par noter un paradoxe : de tous les comédiens du burlesque, c'est Keaton qui incarne le mieux l'ère de la machine ; or beaucoup de ses films se situent dans un Sud qui est à l'opposé de la modernité. La première réponse est que ce thème a pour lui une dimension autobiographique. Bilton rappelle que Keaton est né au Kansas dans une famille de comédiens itinérants, et qu'il a dû toute son enfance suivre un père alcoolique et souvent violent. D'où le motif récurrent du passage de la gaucherie enfantine à l'aisance de l'adulte. Mais ses films sont également nourris par la nostalgie pour le paradis perdu d'un Sud pastoral, bucolique, nostalgie qu'il partage avec nombre de ses contemporains, à commencer par D.W. Griffith. En revanche, le traitement comique de la Guerre de Sécession dans *Le Mécano de la « General »* (*The General*) (1926) — son film préféré — devait faire l'objet de critiques virulentes lors de sa sortie. Bilton propose une analyse assez lourdement psychanalytique du film comme rêve où l'anxiété masculine est résolue par la satisfaction du désir. Il en est de même d'autres films, comme *Les Lois de l'hospitalité* (*Our Hospitality*) (1923), marqué par une logique « onirique, irrationnelle et infantile », ou *Cadet d'eau douce* (*Steamboat Bill, Jr.*) (1928), où un fils rêveur et efféminé doit affronter un père rugueux et prosaïque. Le cyclone qui termine le film ressemble à la réalisation d'une phobie infantile, et l'onirisme de la scène est redoublé dans la scène du théâtre, où Keaton joue merveilleusement avec l'illusion filmique. Bilton associe cette inquiétante étrangeté à la disparition du Sud, la réalité

perdue étant remplacée par l'artifice de sa représentation, illustrant la phrase fameuse de Faulkner : « The past is never dead. It's not even past ».

- 15 Le huitième chapitre, « The Shell-Shocked Silents : Langdon, Repetition-Compulsion and the First World War », associe Harry Langdon aux traumatismes de la Première Guerre Mondiale. Il note tout d'abord que le traitement muet de la guerre donne à celle-ci une irréalité angoissante, spectrale, illustrant la théorie psychanalytique (Laplanche) de l'après-coup : « L'éternel présent du processus filmique est aussi une sorte d'image fantomatique de ce qui a déjà disparu, et ne reviendra jamais ». Il suffit de comparer le film muet de King Vidor, *La Grande parade* (*The Big Parade*, 1925) au film parlant de Lewis Milestone, *A l'ouest rien de nouveau* (*All Quiet on the Western Front*, 1930) pour comprendre la nature hallucinatoire et hypnotique du premier — caractéristiques qui sont exactement celles du traumatisme, du *shell-shock*. Bilton rappelle alors comment le traumatisme de guerre a intéressé la psychanalyse dès 1918, comment Freud lui-même l'a exploité par la suite et en a tiré sa théorie de l'instinct de mort. Puis il analyse le film de Chaplin tourné en 1918, *Shoulder Arms*, comme une séquence onirique où l'anxiété du petit homme est suivie par son improbable triomphe, à laquelle il oppose le traitement de la régression infantile dans les films de Harry Langdon : *All Night Long* (1924), *Soldier Man* (1926), et *The Prisoner of Zenda*. L'indécision de Langdon, sa paralysie comique est celle d'un homme qui est plongé par un coup violent dans un état catatonique, ou qui se protège du monde en retournant à l'état foetal. Comme Fatty, Langdon incarne la régression à un stade infantile qui, dans son cas, est indissociable de son déni de réalité. Le chapitre se termine par une analyse lacanienne et metzienne du processus filmique comme exploration de la répétition comme (re)découverte de la mortalité. Face à la mort, la stratégie de Chaplin consiste à animer, à rendre à la vie, tandis que celle de Langdon consiste à arrêter tout mouvement.
- 16 Dans sa conclusion, Bilton cite Kracauer qui voit dans le *slapstick* une collision du corps et de la matière qui est aussi un jeu avec la mort, Walter Benjamin pour qui le cinéma représente un idéal nouveau de représentation à l'infini, et Adorno qui associe le burlesque à l'infantilisation des masses. Puis il revient à la théorie de Bernays présentant le cinéma comme une forme de contrôle social, fondée sur le consumérisme et l'illusion, et note que notre monde n'est pas loin de répondre à ce modèle. Quant au burlesque, son projet est moins de préparer le public à la consommation que de l'inciter à échapper aux contraintes du monde par une régression à l'irresponsabilité de l'enfance ; mais ce faisant, il pousse au paroxysme les tendances du capitalisme à créer une immense machine d'autodestruction.
- 17 Comment évaluer ce travail, dont je soulignais l'ambition en exergue de ce compte-rendu ? On notera tout d'abord sa densité, sa richesse, sa capacité à montrer comment la simplicité apparente du burlesque cache un tourbillon d'affects, de violences récurrentes, car irrésolues. Un tel projet ne pouvait éviter de puiser dans la psychanalyse pour aborder la conflictualité spécifique de ce genre cinématographique. On ajoutera qu'il est constamment fort bien documenté, reprenant souvent la critique cinématographique pour en montrer l'intérêt ou les limites. Il s'agit tout à la fois d'une somme et d'une réflexion personnelle. Certaines analyses — celle du monde hystérique de Sennett, qui ouvre l'ouvrage, ou celle du traumatisme chez Langdon, qui le conclut, sont très éclairantes. D'autres, comme celle de l'image féminine dans les films de Mabel Normand, sont plus convenues et débouchent sur une série de questions plus que sur

une lecture. Le problème central du livre est lié à la manière dont il cherche une convergence entre deux projets : celui d'analyser le fonctionnement même du *slapstick*, à partir de modèles psychanalytiques, et celui de montrer comment ces films reflètent ou réfractent les évolutions de la société américaine. Le modèle ici est plutôt celui des *cultural studies*, qui apparaît assez clairement dans les développements digressifs sur l'immigration, l'image du corps, l'évolution des modèles féminins ou le traitement de la guerre. Bernays offre une piste intéressante pour associer les deux démarches ; mais la conclusion, peu concluante, montre la difficulté de l'entreprise. Enfin, on pourra regretter le tourbillon des références théoriques, qui tourne parfois au *name-dropping*, comme par exemple au début de la conclusion. Mais gageons qu'il s'agit là d'un péché de jeunesse. Nous avons là un ouvrage très estimable, qui ouvre nombre de pistes passionnantes, la moindre desquelles n'est pas la réflexion sur le caractère réflexif des films étudiés.

NOTES

1. Toutes les citations sont traduites par l'auteur de la présente recension.
-

AUTHORS

YVES CARLET

Université Paul-Valéry, Montpellier 3