

5 burlesques

Charles Chaplin, Buster Keaton, Charley Bowers



Sommaire

Le point de vue de Carole Desbarats :

La vitesse burlesque et le chaos du monde 2/9

Trois cinéastes, cinq films :

— **Buster Keaton, *Malec forgeron*** 10/11

— **Charley Bowers,**

Non, tu exagères ! et *Pour épater les poules* ... 12/13

— **Charles Chaplin,**

Charlot s'évade et *Charlot fait une cure* 14/16

Analyse d'une séquence 17/21

Une image-ricochet 22

Bibliographie et promenades pédagogiques 23

Glossaire 24

Ce *Cahier de notes sur... 5 Burlesques* a été réalisé
par Carole Desbarats.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image
animée**, ministère de la Culture et de la Communication,
et la **Direction générale de l'enseignement scolaire**,
le **CANOPÉ**, ministère de l'Éducation nationale.

2 — Point de vue

Pour épater les poules.





La vitesse burlesque et le chaos du monde

par Carole Desbarats

Le Burlesque est un genre qui participe du Merveilleux. À partir d'une cause le plus souvent absurde se met en place une logique implacable qui substitue à la cohérence du monde réel celle qu'implique la présence du héros burlesque. La raison du spectateur s'en accommode très vite et s'installe confortablement dans ces nouvelles données : par le rire, le personnage burlesque¹ nous entraîne à oublier les pesanteurs de la vie la plus prosaïque... En fait, le spectateur est, au sens étymologique, *ravi* : comment, devant leur inventivité, refuser la proposition que nous font Charley Bowers, Chaplin, Keaton de faire plier le principe de réalité sous le joug du principe de plaisir, – et non l'inverse comme le voudrait l'ordre social ? Au moins pendant quelques minutes...

Tout est fait pour dissimuler l'audace du pari : sans être forcément défini par une appartenance sociale et une condition inférieure comme le voulait Aristote pour la comédie, (Charlot en donne la meilleure preuve dans notre programme puisqu'il y incarne aussi bien un petit repris de justice qu'un bon bourgeois), le personnage est soumis à différentes avanies par la police, un patron, un barbon, ces difficultés privées offrant surtout un terrain d'expériences propice au développement de la créativité burlesque. Rien que de très connu. Or, derrière cet aspect tellement codé qu'il en semble banal, les problèmes soulevés sont graves.

Merveilleux et chaos

En effet, comme les contes de fées, le Burlesque nous raconte de véritables horreurs : en utilisant le comique pour démasquer et décrire le chaos, il démontre que le mal est à l'œuvre dans le monde. L'enjeu est donc de taille : nos trois burlesques nous

1. Dans le cinéma burlesque, de Chaplin à Jacques Tati et Nanni Moretti, le personnage central est particulièrement marqué par l'acteur qui l'interprète, lequel intervient le plus souvent dans la mise en scène du film, ce qui est rare dans d'autres genres cinématographiques.

*Charlot fait une cure.
Malec forgeron.*

donnent à voir ce qui, énoncé sur un autre mode, serait dérangeant, voire passible de censure. Chaplin table sur la jouissance sadique – aussi bien celle du personnage que, par contre-coup, celle du spectateur – ; sans malignité aucune, simplement en dérégplant puis en réorganisant à sa manière l'ordre du monde, Keaton insinue qu'il n'est pas immuable. Quant à Bowers, sous couvert de faciliter le travail des hommes, il met en place un système de reproduction qui, en fait, court-circuite métaphoriquement une sexualité probablement jugée difficile à vivre... Si Merveilleux il y a, il faut donc le raccorder au génie qui déploie le héros burlesque pour à la fois dépasser l'abîme qui se découvre sous chacun de ses pas, et, en nous faisant rire, en dissimuler la présence, pourtant réelle.

Coups répétés sur un pied bandé, cambouis sur la robe immaculée d'un cheval, génération spontanée et proliférante



d'objets manufacturés pourtant non travaillés par la main de l'homme... le risque encouru est bien celui du dégoût. De cela, trois éléments nous préservent : d'une part, on le sait, tout être humain, quel que soit son âge, peut se trouver clivé entre attraction et répulsion pour un même phénomène. D'autre part, l'identification cinématographique fonctionne à plein. Maladresse, paresse, lâcheté, nous connaissons tous ces travers, à divers degrés.

La vitesse burlesque

Intervient également un dernier élément, moins évident et peut-être plus actif : ce qui, dans le film burlesque, inhibe aussi la répulsion et fait basculer du côté du plaisir est la vitesse qui résulte de la conjonction de deux facteurs. D'une part, seul le corps *apparaît* convoqué, puisque ces personnages parlent très peu, contrairement à l'usage du cinéma muet dont les protagonistes sont souvent très bavards.

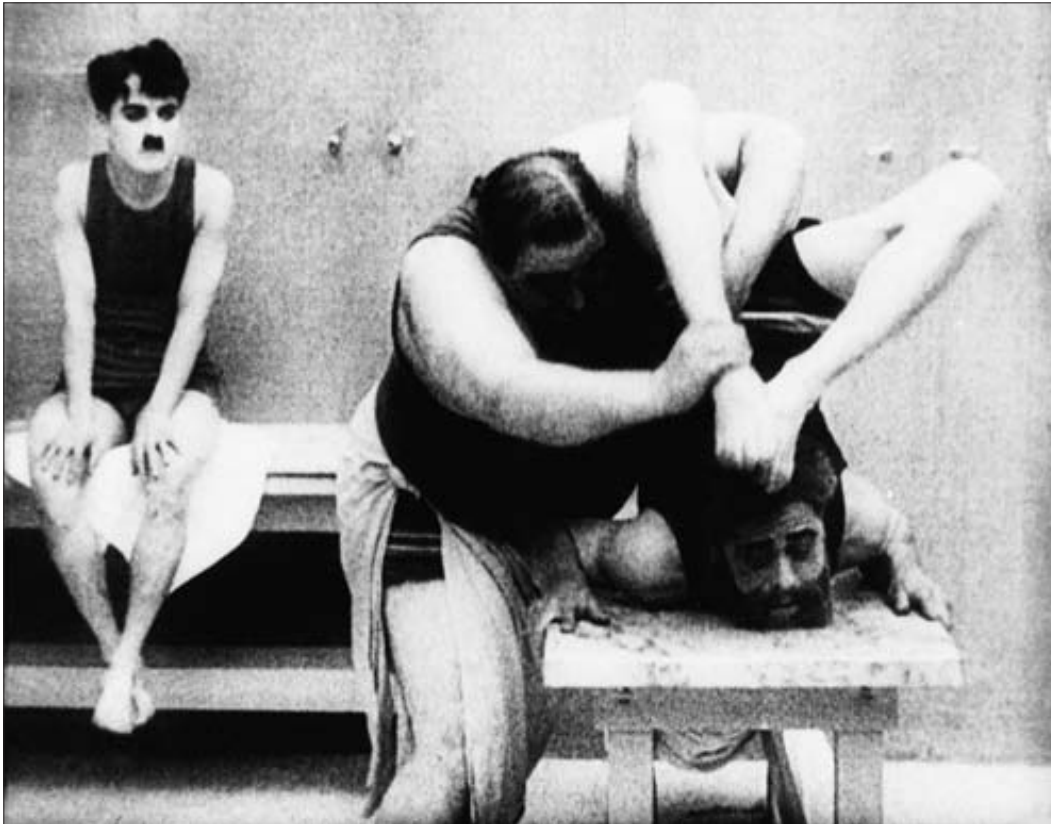
D'autre part, ils agissent avec une vélocité qui, elle, ressortit au domaine du Merveilleux. Ou, en d'autres termes : le héros burlesque concentre toute son intelligence, toute sa capacité d'abstraction pour agir en *allegro vivace*, sans passer par une énonciation verbalisée. Son extraordinaire vitesse fait donc coup double : elle permet à la fois l'impasse de toute argumentation explicitée *et* chez le personnage *et* chez le spectateur qui essaie de suivre la dynamique endiablée du héros et n'y arrive qu'en renonçant au raisonnement.

Un savoir sur le corps

En fait, adulte ou enfant, nous disposons d'un savoir sur le corps et cela nous dispense d'avoir à passer par le langage verbal pour accéder aux plaisirs du Burlesque : nous sommes tous de véritables experts en la matière, soit que nous soyons capables des acrobaties savantes de Charlot ou de Buster Keaton, soit que ces mêmes exploits gymniques nous fassent rêver, ce qui est plus courant, soit enfin et parallèlement que nous souffrions ou nous réjouissions des prouesses inversées des personnages de second plan, chutes, glissades, coups reçus... De toutes façons, ce sera le corps qui recevra la récompense ou la punition, la Loi passera par là.

Du côté du protagoniste principal, l'intérêt est différent :

Charlot fait une cure.



l'extraordinaire vitesse de réaction corporelle des personnages burlesques suppose un exceptionnel savoir sur le monde qui, on l'a dit, gomme tergiversations et périodes de transition argumentaire, d'où une gestion dramatique qui utilise cette vitesse selon les besoins de l'économie narrative caractéristique de chacun de nos héros.

Keaton est maître dans l'art de retourner à son avantage une situation pourtant dangereuse et cela parce qu'il a imaginé une solution inédite que son agilité lui permet d'envisager : sa sobriété gestuelle est d'une redoutable efficacité. En général, il commence par déclencher une catastrophe dont il est, dans un second temps, la victime, pour la dépasser ensuite sans que sa logique ne nous apparaisse clairement, au moins avant qu'elle ne porte ses fruits. Il peut également résoudre les pires difficultés

selon ce schéma dialectique mais comme par inadvertance, dans une nonchalance protégée : l'Innocent, parce qu'il est dénué de malice, peut voir le hasard et le monde se ranger de son côté et favoriser ses plans.

Cette grâce n'accompagne pas Charlot, qui, en misanthrope affirmé, doit surtout compter sur ses propres forces : dans une dynamique à l'allégresse jamais démentie, il se sort des pires situations en ne faisant jamais l'économie du geste qui, même sans nécessité, fera mal à son adversaire : toute jouissance est bonne à prendre !

Pour Bowers, le problème est différent : la vitesse burlesque n'est pas seulement celle de son corps capable de courir derrière un train – et de le rattraper –, mais aussi celle du monde qui répond de manière précipitée et proliférante à ses

Malec forgeron.

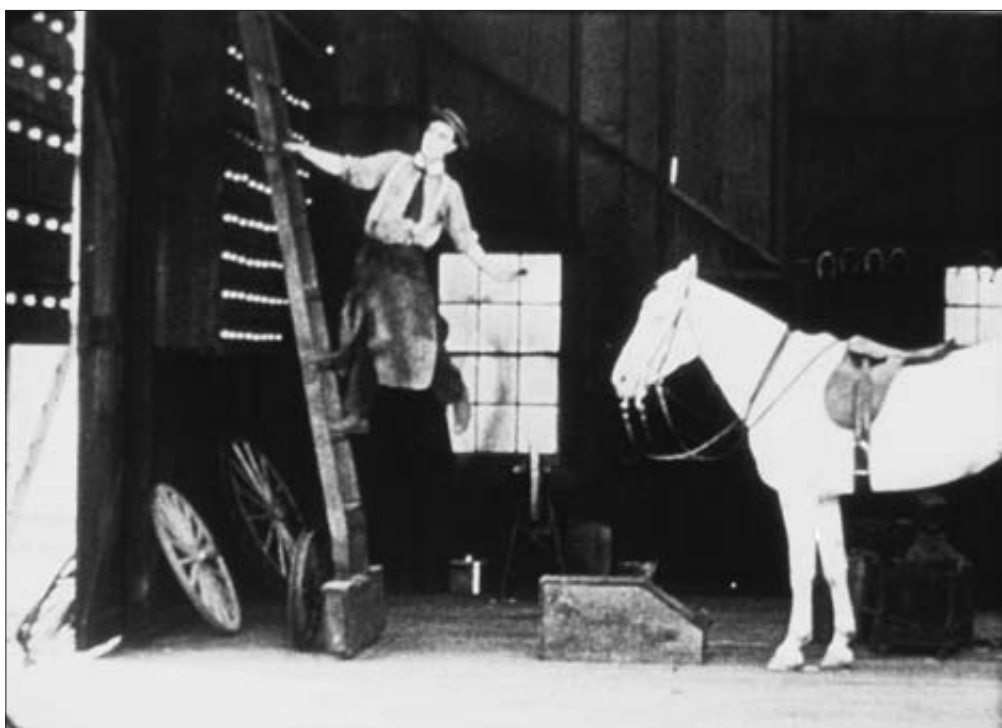
inventions d'apprenti sorcier. On ne saurait impunément – et surtout dans la société puritaine américaine – toucher aux lois de la procréation, d'où l'aspect un peu effrayant des films dont *Bricolo* est le héros : la punition y est sévère, la fin malheureuse parce que l'enjeu y est fondamental.

La vitesse est donc essentielle au cinéma burlesque – et cela n'a rien à voir avec l'aspect saccadé que prenaient autrefois les mouvements de Charlot pour de simples raisons mécaniques liées à différentes cadences de projection. Pour ne prendre qu'un exemple, en dehors de la vitesse de déplacement ou de réaction du personnage burlesque, le traitement de l'espace – la scénographie – contribue également à accélérer la dynamique du film. Dans *Charlot fait une cure*, les volutes exécutées par le corps d'un Charlot débondé, rendant à l'espace toute l'énergie accumulée dans le tournoiement d'une porte à tambour sont accentuées en contraste par la ligne droite que dessine un strict tapis d'hôtel.

Freiner la vitesse

Mieux, certains artistes se permettent parfois le luxe de freiner la vitesse pour l'affirmer et leurs ornements ne ralentissent pas plus le geste qu'elles ne mettent en péril son efficacité : Charlot le libertin dépose une bise mutine sur un caillou avant de le jeter et d'atteindre sa cible, la tête d'un flic ; devant ses poursuivants, il varie des poses (au sens photographique du terme) donc s'inflige volontairement une perte effective de temps... Un tel dandysme appartient à celui qui domine parfaitement la conjonction entre vitesse et énergie et sait toute l'étendue d'une maîtrise qui lui permettra de toutes façons d'aller plus vite corporellement – donc en pensée préalable – que ses adversaires.

Or, justement, dans le cas de Keaton, la maîtrise corporelle n'est pas vécue comme telle et exclut donc les fioritures. Dans *Malec forgeron*, il ne se permet pour ainsi dire aucune *appoggiature*, si l'on excepte le magnifique geste de danseur qui occupe



High Sign, Buster Keaton.
Bifi/Collection Cinémathèque française.
Charlot s'évade.

la durée de déplacement de l'échelle, supplément uniquement voué au plaisir esthétique, ou à une signature.

Le gag

On peut se demander quelle est l'efficacité de cette vitesse surhumaine sur le spectateur : si la logique interne du monde représenté permet une vraisemblance spécifique qui ne tient pas compte des contingences du monde normal et que la vitesse permet de faire sauter la barrière d'un éventuel raisonnement naissant chez le spectateur, c'est en fait pour nous pousser à réagir d'abord au plan émotif et sensoriel. Le présent du ressenti, perpétuellement renouvelé, en interdisant la projection dans le futur et en perturbant notre capacité de devancer la narration, autorise tout juste l'hypothèse de lecture à court terme. Cela offre l'immense avantage d'impliquer le spectateur en l'immergeant dans la sensation, soit parce qu'une fenêtre, en tombant, encadre le corps de Keaton en le laissant indemne mais en faisant imaginativement vibrer l'air autour du spectateur installé dans son fauteuil de cinéma, soit parce que le pied d'un goutteux, immanquablement coincé dans toutes les portes qui se présentent, nous clive délicieusement entre le plaisir du coup asséné au méchant et la douleur imaginaire que nous ne pouvons manquer de fantasmer... C'est d'ailleurs tout le rôle du gag d'emmagasiner la tension pour la libérer ensuite en provoquant la déflagration du rire.

Ce système d'accumulation et de restitution, quand il est réussi, est suffisamment violent – fût-ce dans le plaisir – pour que le Burlesque se dispense le plus souvent d'utiliser la mort comme ressort narratif : le spectateur a plutôt besoin d'être rasséréiné à la fin d'un film pendant lequel a été soulevé un coin du voile qui masquait le chaos du monde.

Un facteur de brouillage

En général, le héros burlesque fait surgir le désordre là où il est le mieux dissimulé, sous le masque lénifiant du rite : dans un hôtel thermal, l'eau se change en vin, et, suite à cette métamorphose, une digne matrone se trouve contaminée par la présence de Charlot au point d'elle-même lui décocher son estocade favorite, le coup de pied arrière ! Un atelier de maréchal-ferrant se transforme en boutique de chaussures... Et suit



la logique : on présente un miroir pour que le client chevalin puisse admirer ses « shoes », – mot qui offre l'avantage de favoriser le glissement sémantique... Et le héros burlesque de s'adapter sans aucune difficulté à un monde ainsi décalé, en désorganisant avec désinvolture l'ordre prétendument immuable des lois « naturelles », par exemple celle de la procréation devenue simple opération de contact, ou encore celles de la physique.

C'est le cas dans *The Blacksmith* où Keaton se livre à une perturbation systématique des lois telles que la science et notre observation nous ont appris à les connaître : poids-contre-poids, attraction terrestre et aimantation, Keaton met les unes après les autres les lois physiques à l'épreuve. Comment se fait-il qu'une roue tenue par le forgeron ne rentre pas dans le champ magnétique de l'aimant alors que, dans les mains de Buster, elle ne se soumet plus aux mêmes lois physiques et subit l'aimantation ? Le problème est là.

La présence du héros burlesque est un important facteur de brouillage qui oblige à une translation de l'ordre préexistant : comme dans le Merveilleux, on se transfère dans un autre monde tout aussi logique, mais parallèle voire déphasé. D'où la gravité du propos : introduisez un trublion plus ou moins

virulent et tout se gauchit... La sexualité s'affiche là où elle était soigneusement tue, et les curistes, sous l'effet de l'alcool voient leurs inhibitions levées et le satyre qui est en chacun d'entre nous surgir de manière inopinée. Les valeurs morales sont parfois inversées et la hiérarchie sociale perturbée avec, par exemple, le plaisir pris à la démolition d'une voiture, au barbouillage d'une jument blanche... en termes clairs à la destruction partielle ou totale du bien d'autrui. Ou encore : d'un seul coup, l'« egg-plant » fournit non seulement l'œuf – dur – mais la salière, autant dire que Bricolo supprime le travail pour donner libre accès à la jouissance, ce qui relève de la reconstruction imaginaire de l'ordre social et par extension de l'ordre des relations entre les sexes... Ce type de récit magique rappelle d'ailleurs les affabulations enfantines autour de la conception.

Alors, face à une dégradation galopante dont nous sommes conviés à rire se pose le problème du dénouement. Que faire du chaos ainsi installé ?

Après le chaos...

En l'absence de loi généralisable à tous les comiques, remarquons pourtant que les deux Charlot terminent *ici* de la même manière : Charlot y demeure lui-même inclassable, inadapté aux catégories de la société, soit qu'il reparte en cavale, soit qu'après avoir juré de s'amender, son corps le trahisse et qu'au dernier plan, il chute pour la première fois dans la source d'eau maintenant alcoolisée et démente ainsi ses promesses de Gascon. Buster, lui, introduit l'artifice du film dans le film et, dans un clin d'œil apaisant, « cadre » une scène de bonheur familial idyllique. Une fois de plus, le personnage interprété par Charley Bowers est à part et, *in fine*, seul à souffrir : ses amours impossibles le conduisent au suicide par boulet de canon et le dénouement ne nous ramène même pas à sa situation de désespéré, éliminé qu'il est par la puissance de la boîte de Pandore qu'il a osé ouvrir...

La singularité d'un homme

Le Burlesque utilise donc les modalités du Merveilleux, avec la vitesse comme baguette magique et son cortège de logiques catastrophes. Soit. Mais quelle est la cause initiale de

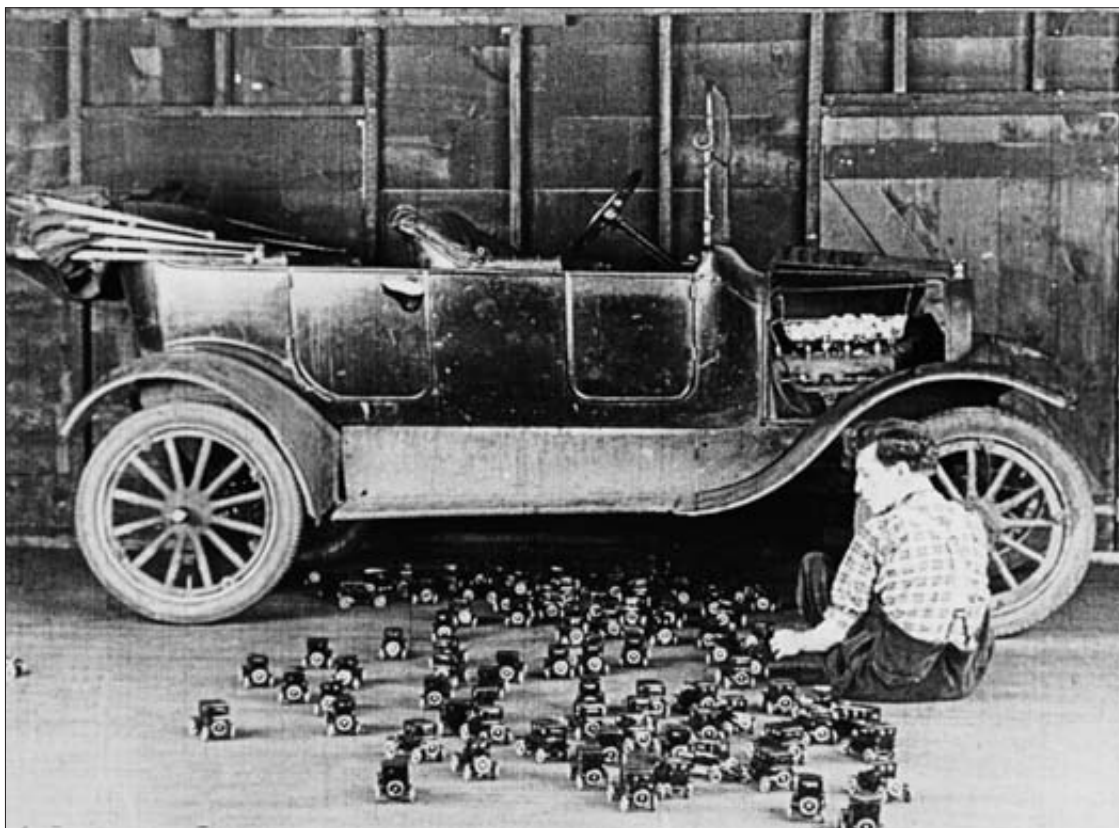
*Charlot fait une cure.
Charlot s'évade.*



tout le désordre introduit par le héros burlesque ? Comment alors qu'il n'est en général pas un fort des Halles, voire carrément malingre, comment peut-il semer la dévastation sur son passage ? Le début de *Charlot s'évade* donne une indication : le premier plan nous plonge d'emblée dans l'évasion : cette entrée forte dans le cœur de l'action élude les raisons pour lesquelles Charlot s'est retrouvé en prison : est-il coupable, innocent, faussement accusé ?

En fait, nos trois personnages sont donnés comme des *individus* vus à la loupe dans un décor qui, lui, resterait à échelle normale. Tous leurs gestes sont grossis, aucune de leur mesquineries, de leurs inventions machiavéliques ou généreuses ne nous échappe alors que le reste du monde reste perceptible dans une dimension de stéréotype : le méchant, la jeune fille,

Pour épater les poules.



le flic sont tels qu'en eux-mêmes la convention les fige. Seul le héros burlesque arrive à s'adapter : il peut impunément traverser les milieux². D'ailleurs, quand règne, ne serait-ce que pour quelques instants, une autre loi sur le monde, alors le film peut s'arrêter, même brutalement : Charlot, pour se sortir d'affaire, met main dans la main la jeune fille et le policier, ou, en d'autres termes, marie bourgeoisie et répression... Le problème du transport des œufs est résolu puisqu'ils ne génèrent plus de poussins mais des véhicules automobiles...

Dans la logique burlesque, il suffit donc d'introduire le vif, c'est-à-dire *la singularité d'un homme*, dans un système figé pour que se produise un parasitage généralisé : cela permet de montrer une vérité, certes hypertrophiée, parce que saisie en coupe et vue au microscope. On retrouve ainsi la passion du

cinéma américain pour une certaine idée de la démocratie qui exalte l'individu. Et, pour que la singularité du personnage soit crédible, l'étalon choisi est celui dont nous disposons tous, le corps, ou, plus précisément comme semble le croire le burlesque américain des premières décennies de notre siècle, le corps muet encore non différencié par l'accès à la parole.

Il est vrai que le Verbe, en installant l'homme dans le temps, lui donne accès au futur et au passé. Ce qui est l'affaire d'un autre cinéma³. ■

2. Il est frappant de constater comment, dans le cas de Charlot, seuls les domestiques le reconnaissent clairement pour ce qu'il est.

3. Sous bénéfice d'inventaire : Gilles Deleuze parle de la forte croyance du cinéma américain en la parole libre de chaque individu, dans les films de procès en particulier.

BUSTER KEATON 1895-1966

Acteur, scénariste et réalisateur, Joseph Francis Keaton dit « Buster » est monté sur les planches dès l'âge de trois ans ! Il commence à tourner en 1917, puis passe à la réalisation en 1920 tout en continuant à jouer dans un grand nombre de courts métrages.

Son premier rôle titre dans *Ce crétin de Malec* et sa première réalisation en deux shorts (bobines), *La Maison démonstrable*, indiquaient déjà la dimension du talent de Keaton.

Dès 1923, il produit, réalise et interprète des longs métrages, parmi lesquels : *Les Trois Âges* et *Les Lois de l'hospitalité* en 1923, *Sherlock Junior* et *La Croisière du Navigator* en 1924, *Les*



Malec forgeron 1

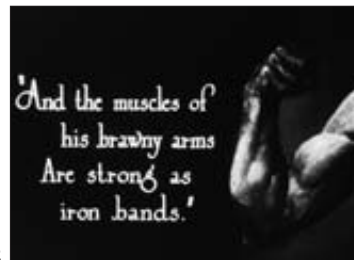
Fiancées en folie et *Ma vache et moi* en 1925, *Le Dernier Round* (1926), *Le Mécano de la « General »* (1926), *Sportif par amour* (1927), *Steamboat Bill Jr* (1928), *L'opérateur* (1928). Son dernier film muet est *Le Figurant* en 1929.

« Une constante que l'on décèle dès les courts métrages de Keaton, bateleur si paisiblement indifférent à toute culture (peinture, musique ou littérature), c'est que, plus l'œuvre est ludique, plus elle s'avère élaborée, composée et rythmée, à chaque plan comme dans l'équilibre dynamique de l'ensemble [...] Il y a chez Keaton un art éblouissant de la composition du cadre sans équivalent dans l'œuvre des grands comiques...* »

*D'après le *Dictionnaire du Cinéma*, sous la direction de Jean-Loup Passek, Larousse, 1986.



La Croisière du Navigator, 1924.
Bifi/Collection Cinémathèque française.



2



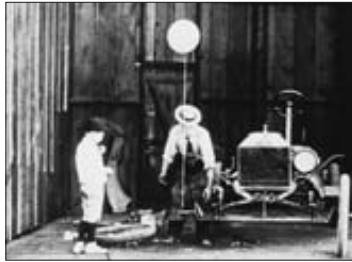
3



4



5



10



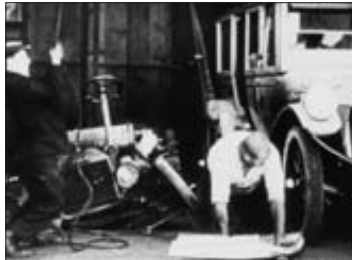
6



11



7



12



8



13



9



14

Malec forgeron

Titre original : *The Blacksmith.*

1922.

Producteur associé : Comique Films Corp.

Scénario et réalisation : Buster Keaton et Mal St Clair. **Interprétation :** Buster Keaton et Virginia Fox.

Buster (Malec) est employé chez un maréchal-ferrant costaud et brutal. Ce dernier arrive pendant que Buster se prépare des œufs sur la braise de la forge. Puis, les outils que Buster apporte un à un à son patron sont happés par l'énorme aimant qui sert d'enseigne. L'étoile et le pistolet du shérif venu défendre le petit employé suivent le même chemin. Le shérif arrête le patron et Buster peut alors se livrer en toute tranquillité – et à sa façon – à son activité de forgeron : ayant littéralement tatoué de graisse un destrier blanc que sa maîtresse est venu faire ferrer, il propose comme selle à une autre cavalière un étrange amortisseur et multiplie ses interventions désastreuses... avec élégance. Jusqu'au moment où l'amour croise sa route...

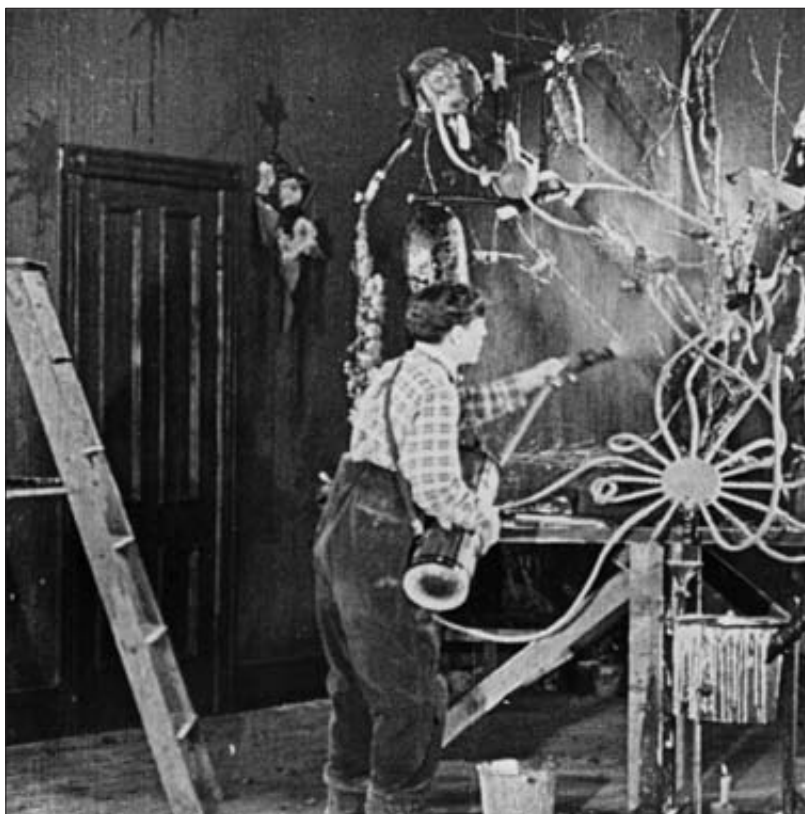
CHARLEY BOWERS 1889-1946

Charley Bowers (Bricolo, tel qu'on l'a nommé en France), l'un des personnages les plus mystérieux du cinéma américain, a été « retrouvé » par la Cinémathèque de Toulouse en 1966. Ce pionnier américain de l'animation, passionné par le dessin animé, dessinateur, animateur, inventeur, comédien, producteur de *cartoons* est un cinéaste à découvrir.

Il faut lire les textes que Raymond Borde et Louise Beaudet lui ont consacrés dans une plaquette éditée par la Cinémathèque de Toulouse et la Cinémathèque québécoise, et la revue *Archives* n° 3 (janvier-février 87).

« Ses films témoignent d'une invention poétique assez délirante. [...] C'est la logique surréaliste de " l'un dans l'autre ", où l'objet s'identifie à un autre objet dont il assume le rôle en superposant deux réalités. Ou bien Bowers invente des machines naïves et compliquées qui tournent en dérision l'âge industriel. Il enlève à la mécanique son usage fonctionnel pour l'entraîner dans une dérive imaginaire. Dans les deux cas, il utilise des trucages fabuleux qu'il obtient à la prise de vues image par image. »*

*Raymond Borde, in *Archives* n° 3, *op. cit.*



Non, tu exagères !

Titre original : *Now You Tell One !* 1926.

« La vérité étant, dit-on, toute nue, les habitants de Tumbluff pour lutter contre cette indécence avaient fondé le "Club des menteurs". » Chacun y va de son histoire, mais un convive blasé sort et ramène Bowers (Bricolo). Celui-ci, prêt à se suicider car personne ne croyait à son aventure, vient la narrer au club. Il y raconte l'histoire de la greffe universelle qu'il a inventée : une goutte de son liquide, et voici des lacets qui poussent dans un pot de fleurs, un fétu de paille devient un chapeau, un sapin de Noël surgit sur une charrue...

Bowers, voulant rendre service à une jeune femme, dont la maison est envahie par les rats, va jusqu'à faire pousser une horde de chats... Hélas, la jeune femme n'est pas du tout la fille du vieux barbon à qui appartient la maison, mais bien sa femme.



« Les trucages sont très bien faits mais ceux de la séquence où le policier entre dans le plancher et ceux de la plante à chats sont d'une habileté stupéfiante. Si *Egged On* était assez proche des rites et gags du *slapstick*, ici le ton change : l'acteur s'efface devant un comique d'objets, un enchaînement de gestes et de choses qui obéissent à une autre logique, celle du rêve et du poème. »*

* Louise Beaudet, Raymond Borde, *Charley Bowers*, *op. cit.*



1



3



4



5

Pour épater les poules

Titre original : *Egged On*. 1925.

Ayant eu maille à partir avec un œuf tombé sur son journal, pendant qu'il faisait cirer ses chaussures, Bowers (Bricolo) décide d'inventer une machine à rendre les œufs élastiques et incassables. Pour la dessiner, il utilise des mètres cubes de papiers (dont le flot manque noyer sa logeuse venue lui apporter la note). Après plusieurs essais (sur la tête des gens) destinés à montrer que les « œufs se cassent avec une ridicule facilité », Bowers propose sa machine au Syndicat des expéditeurs d'œufs.

Ayant rencontré sa cousine, il part à la ferme et y construit une étonnante machine. Mais il va falloir l'approvisionner pour faire la démonstration! Notre inventeur part à la chasse aux œufs. Il en remplit une voiture : mais les œufs se fendent pour donner naissance à une couvée de petites voitures... et la mère-poule-voiture vient couvrir ses poussins-voitures...

Bowers vole enfin un œuf à une poule pour sa démonstration, mais le gallinacé ayant picoré de la dynamite, c'est l'explosion!

« La séquence [de la voiture] a été tournée image par image. Elle est étonnante. L'identification de la voiture et de la poule relève de l'esprit surréaliste le moins contestable. Le gag des roues qui se renversent, de la voiture qui protège ses petits comme un oiseau au nid, réalise l'idée de "l'un dans l'autre" qui était le cœur même de la poésie d'André Breton : l'un devient l'autre, l'un est l'autre, la voiture est une poule* »



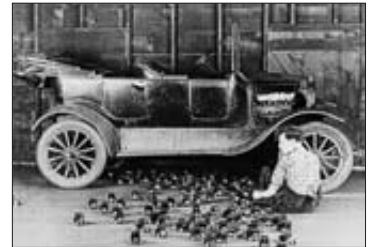
1



2



3



4



5

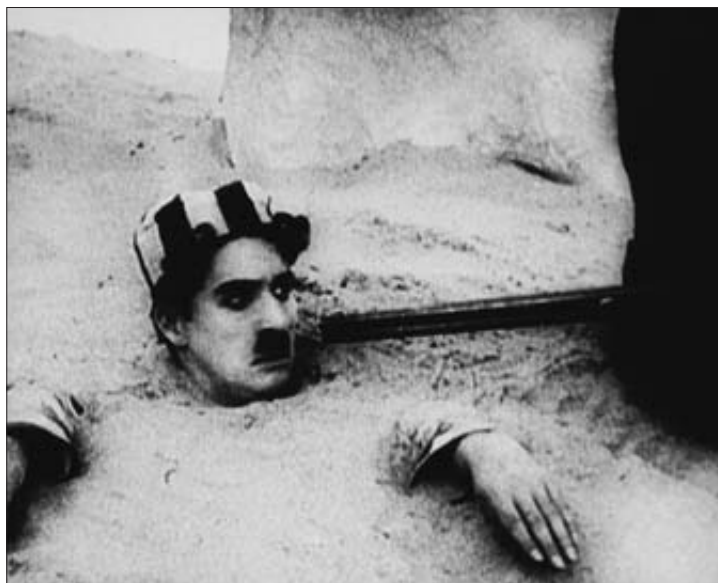
CHARLES CHAPLIN 1889-1977

Charlot s'évade ou *L'Évadé* et *Charlot fait une cure* qui sont présentés dans ce programme de burlesques américains, font partie d'une série de douze films que Chaplin a tournés pour les studios Mutual en 1916.

Né le 16 avril 1889, à Londres, le comédien avait sans doute déjà connu des années de misère, avant de s'engager dans la troupe de Fred Karno – il y interprétait des sketches comiques en compagnie de Arthur Stanley Jefferson, le futur Stan Laurel. En 1910, la troupe s'embarque pour New York. Chaplin qui tient la vedette est remarqué par l'impresario de Mack Sennett, et débute dans ses studios en 1914, dans *Pour gagner sa vie*. Il tournera trente-cinq films et touchera 10 000 dollars. En 1915, il quitte Keystone pour les studios Essanay et tourne quatorze nouveaux films avec un contrat de 670 000 dollars par an. Il a vingt-six ans et tourne *Charlot*



Edna Purviance, Scraps, et Charlie Chaplin dans *A Dog's Life (Une vie de chien)*, 1918. Bifi/Collection Cinémathèque française.



Charlot s'évade 1

fait la noce, quand il rencontre Edna Purviance, une comédienne de dix-sept ans qui sera des années durant sa partenaire et son grand amour.

En 1916, il passe chez Mutual et tourne douze films (dont *Le Policeman* et *L'Émigrant*).

En 1918, First National lui signe un fabuleux contrat pour huit films (dont *Une vie de chien*, *Charlot soldat*, etc.). Mais Chaplin décide d'être son propre maître et de construire un studio où il pourra travailler en paix et prendre tout son temps. Le 21 janvier 1918, il marque le ciment frais de son nouveau studio de l'empreinte de ses célèbres godillots : il y tournera ses chefs-d'œuvre*.

* D'après *Chaplin* par Maurice Bessy, in « Anthologie du Cinéma », tome X, 1979. Voir également le *Cahier de notes sur ... Le Cirque*, rédigé par Charles Tesson.

Charlot fait une cure

Titre original : *The Cure*. 1917.

Le film fait deux bobines. **Scénario et réalisation :** Charles Chaplin. **Interprétation :** Charles Chaplin, Albert Austin, Henry Bergman, Eric Campbell, Frank Coleman, James Kelly, Edna Purviance, Janet Miller Sullivan.

Charlot, ivrogne invétéré, vient faire sa cure dans une station thermale. Il éprouve une nette répulsion pour l'eau bénéfique et se réfugie dans sa malle pleine de bouteilles. Il s'échappe des mains d'un masseur sadique, mais pendant ce temps, ses bouteilles ont été vidées dans l'eau de la source... à la grande satisfaction des curistes ! L'atmosphère de la station thermale tourne à la bacchanale...

Charlot s'évade ou L'Évadé

Titre original : *The Adventurer*. 1917

Charlot s'est évadé au nez et à la barbe des policiers, en se jetant à la mer. Ayant quitté sa tenue rayée de bagnard, il sauve de la noyade une fille et sa mère et se retrouve ainsi invité à séjourner dans une respectable famille... Il fait les yeux doux à la jeune fille de la maison, sous l'œil féroce d'un gros homme, jusqu'au jour où son portrait en forçat est publié dans le journal... L'évadé n'a nulle intention de se laisser reprendre et Charlot va jusqu'à se déguiser en lampadaire... avant de se glisser vers la liberté.



2



5



3



6



4



7



1



4



7



2



5



8



3



6



9



8



11



14



9



12



15



10



13



16

Charlot s'évade



10



13



16



11



14



17



12



15



18

Charlot fait une cure



Analyse de séquence

Malec forgeron : Les lois physiques et le Merveilleux

Malec forgeron : l'enseigne du forgeron, gigantesque fer à cheval, attire irrésistiblement vers elle tous les objets métalliques...

À choisir une seule séquence dans cinq films, autant vaut-il qu'elle ouvre des pistes de réflexion, d'apprentissage, et pas seulement sur le cinéaste concerné, ici, Keaton.

Le passage qui nous occupe concerne les aimantations aussi sauvages qu'absurdes dans *Malec forgeron*. Il va de l'appel adressé par le patron en bord cadre droit à Malec (Buster Keaton), jusqu'au plan où, une fois l'orage passé, le trublion reprend tranquillement le travail à la forge, seul maître à bord puisque son employeur est en prison, et actionne le grand soufflet avant de se préoccuper de l'état de sa montre. Ce court extrait de deux minutes et quelques secondes (36 plans) offre l'intérêt d'approcher le système comique de Keaton mais également d'aborder deux notions essentielles au cinéma : le hors-champ et la place donnée au spectateur par les différents points de vue de la narration.

La question du hors-champ est spécifique au cinéma : certes, au premier abord, la perception de l'espace filmique semble être réduite à ce qui nous arrive du « champ » couvert par l'écran, mais ce serait compter sans l'activation du hors-champ dans notre imaginaire.

En effet, le cadre découpe une por-

tion d'espace, celle que nous percevons dans le champ, sur la toile de l'écran, mais tout spectateur sait bien que bord cadre gauche, droit, en haut, en bas, à l'extérieur de ce qui nous est donné à voir et entendre, cela grouille d'une vie qui sera ou ne sera pas donnée à percevoir au cours du film, et qui, à la différence de la peinture où la découpe est définitive, influe sur ce qui a été prélevé par l'objectif de la caméra et la perche du preneur de son. Ainsi, pour ne prendre qu'un



exemple, l'angoisse que suscite le requin des *Dents de la mer* serait bien amoindrie si l'animal était toujours à l'écran... Dans ce film, l'inquiétude résulte aussi du fait que, lorsque des plans ont préalablement attesté l'existence de la bête, son absence à l'image s'enrichit d'une certitude : le monstre rôde quelque part, dans un hors-champ dont nous doutons d'autant moins que bientôt il viendra envahir le champ, par l'image et le son.

Bien sûr, le hors-champ ne revêt pas toujours ce caractère dramatique, il peut simplement concerner l'espace dissimulé par une porte, un son qui nous arrive par une fenêtre ouverte... Il peut être utilisé sur tous les modes de la narration, y compris sur une tonalité burlesque.

Dans notre séquence, on verra qu'il est central dans la construction de l'effet comique, et ce d'autant plus que l'utilisation dramatique (au sens étymologique) du hors-champ est ici articulée sur la place que le metteur en scène¹ accorde au spectateur, ou, en d'autres termes, au savoir et à la maîtrise que lui confèrent différents points de vue : on ne rit pas de la même manière si l'on est surpris par un effet ou si, au contraire, on l'attend parce que l'on dispose d'informations que n'ont pas certains personnages. Notre extrait montre bien comment le savoir du spectateur (en particulier sur le hors-champ), intensifie la jubilation provoquée par le fait d'être dans le secret des dieux.

1. En suivant la grande tradition du cinéma burlesque muet, on considérera que le réalisateur est ici autant St Clair que l'acteur principal, vecteur des effets comiques et la plupart du temps créateur de ces effets, ici, Buster Keaton.

La séquence

1. Début de la séquence : le patron, bord cadre droit, appelle Buster (qui vient de se rafraîchir le postérieur). Pour ce faire, il regarde vers le fond de la forge, à gauche de l'écran. En toute logique, la réponse à ce regard devrait s'effectuer de la droite vers la gauche pour qu'imaginativement le hors-champ se suture au champ que nous connaissons dans ce plan. Ces règles de raccord entre deux plans sont déjà canoniques en 1922.

2. Buster, gauche cadre, qui travaillait, sort vers la gauche. Il ne rejoint donc pas, dans l'imaginaire qui tisse la perception du spectateur, le forgeron. Il s'agit donc là d'un faux raccord. Est-ce grave ? Cela a-t-il entravé la perception du récit ?

3. Buster rentre dans un cadre plus large qui donne à voir frontalement non seulement le patron mais la « scène » avec les différents éléments qui seront utilisés dans la construction de l'effet comique. Il s'agit là d'un point de vue qui ne saurait être celui des protagonistes et place le spectateur en position omnisciente. Le problème de l'aimantation se pose donc immédiatement : le spectateur voit le maillet s'envoler, ce dont ni le forgeron (penché) ni Buster (dos tourné) ne se rendent compte.

Par ailleurs, cette frontalité commode est une rémanence des premiers temps du cinéma où la place du spectateur était sentie comme celle du spectateur de théâtre, à l'orchestre. Par commodité, on appellera ce cadre, *cadre type 1*.

4. Le cadre n'est plus, comme le précédent, destiné à informer le spectateur mais à lui permettre maintenant, fort du savoir

acquis par le plan 3, d'apprécier l'état des informations des deux protagonistes : comme le cadre est resserré, et presque dans l'axe du *type 1*, on ne voit plus le maillet aimanté, ce qui correspond, non à une vision subjective mais au savoir potentiel du forgeron et de Buster.

Nous sommes donc amenés à comprendre la stupéfaction de ce dernier, non pas en entrant dans son regard (la caméra ne filmerait alors que ce qu'il verrait et il serait donc exclu de l'image) mais en ayant connaissance de l'espace qu'il peut lui-même percevoir. Jubilation du spectateur devant ce *cadre type 2* qui lui fait apprécier le privilège du *cadre type 1*.

5. À nouveau *cadre type 1* qui propose à nouveau les données du problème dans une stricte reprise du système mis en place en 3.

6. Raccord avec *cadre type 2* qui offre deux avantages :

- s'assurer que tout le monde a compris;
- rire de jubilation pour celui qui a déjà compris.

Dans ce plan, le personnage de Buster est à la fois indigné de ce qui lui arrive et certain de son innocence mais il ne persiste pas dans son affirmation et se retourne. Erreur tragique (cf. plan 3).

7. *Cadre large type 1* : le spectateur voit la roue s'envoler et simultanément dispose visuellement de l'explication physique du phénomène. Buster, lui, est interloqué par cette intervention d'un monde paranormal qu'il ne peut expliquer de manière rationnelle.

À découvrir le chaos du monde, le rythme normal des êtres humains est perturbé, d'où la vitesse burlesque : Buster se livre



à un tour sur lui-même dont l'allure (certes aidée par la technique cinématographique) est elle aussi extra-ordinaire. On remarquera que son corps est placé dans l'axe de la roue, dans une verticale ironique qui n'est pas sans rappeler la ligne phallique du premier plan du film, celle d'un palmier démesurément grand, qui affirmait en contraste et avec l'élégance de l'humour, la petitesse et l'aspect chétif de Buster.

8. Plan rapproché et plus long. Comme Charlot dans *La Cure*, dans un tour exécuté en sens inverse, et à vitesse normale cette fois, il rend à l'espace toute l'énergie accumulée dans la spirale précédente. Ne disposant pas des mêmes informations que nous sur le hors-champ, Buster démissionne devant des faits inexplicables. Le forgeron qui l'a rejoint se livre à un simulacre de strangulation placé là davantage pour signifier l'exaspération provoquée par ce trublion qu'est Buster,

capable, selon lui, de désorganiser à lui tout seul les lois observables de la physique, que pour réellement tuer le personnage.

9. Plan très rapide à statut informatif pour le spectateur : il installe un hors-champ dont on ignorait l'existence. Jusque là, le jeu champ/hors-champ portait davantage sur la construction de l'effet comique par la maîtrise du savoir du spectateur que sur l'existence d'un hors-champ susceptible de bouleverser les événements en cours. Nous découvrons donc au plan 9 un spectateur jusqu'alors muet (le shérif), délibérément installé en force extérieure avec intervention potentielle : en témoigne le décor qui l'entoure, encore jamais vu par le spectateur et n'appartenant pas à la forge.

10. Retour au *cadre type 2* sur le duel qui oppose Buster à son patron : d'un geste maladroit, le héros heurte l'œil du forgeron, ce qui décide le colosse à faire véri-

tablement usage de sa force : il envoie Buster voltiger, et, dans un geste sursignifiant de Ponce Pilate de pantomime, s'en lave les mains, face au public.

Cet aparté appartient au registre codé de la brute épaisse dans le burlesque américain : il est, de toute éternité, un « méchant », comme chez Guignol, dans la Commedia dell'Arte ou dans le dessin animé. Ses motivations n'ont pas à être éclairées (nous pourrions compatir) puisqu'il est volontairement stylisé.

11. Plan très rapide dans lequel le personnage non encore identifié inscrit par sa trajectoire oblique sa position d'arbitre... ou qui se voudrait tel.

12. Le cadre se resserre ici dans ce que l'on appelle traditionnellement un plan américain (on cadre à hauteur du colt). L'aimantation est, pour le coup, hors champ. L'intérêt se focalise sur la tentative d'apaisement du troisième larron : par des gestes excessifs liés eux aussi à la pan-



tomime, il tance le Goliath de forge en lui rappelant la taille du petit David agressé. On remarquera que, alors que ce personnage a tout vu – de par son éloignement du champ de l'action –, il ne recourt pas à l'explication rationnelle (ce qui arrêterait l'action) mais à la morale, ce qui l'entraîne dans de grands gestes oratoires découvrant progressivement son étoile de shérif.

13. Le cadre se resserre encore plus, ce qui a pour effet de renvoyer Buster dans le hors-champ et de placer le shérif qui exhibe son insigne en position centrale. Il se détourne, comme Buster l'avait fait aux plans 3 et 6 : l'erreur se paye comptant puisque l'étoile du shérif subit à son tour l'aimantation. Pendant ce temps, le forgeron, frontal, se livre à un aparté gestuel très codé, dans la mimique lasse de qui en sait tellement... Qui plus est, ce cadrage offre l'avantage d'installer un rapport de taille entre le représentant de la loi et le forgeron, similaire à celui qui était ins-

tauré entre le mastodonte et le héros grinçet. D'où les hypothèses naissantes dans l'esprit du spectateur.

14. Gros plan sur le fer à cheval décoré de l'étoile du shérif. La brièveté de ce plan de simple rappel joue positivement dans la dynamique du montage.

15. Retour au shérif maintenant dépouillé de ce qui lui conférait l'autorité. Il commet lui aussi l'erreur de regarder hors champ (cf. plans 3, 6, et 13). Il ne perçoit donc pas la modification corporelle menaçante qui commence d'affecter le forgeron qui, lui, a bien suivi l'envol de l'étoile.

16. Retour au plan américain à trois : le shérif est pris entre les corps et les regards de ceux qui étaient adversaires avant son arrivée. Il pointe son arme comme il le peut, à hauteur du ventre du mastodonte. Pendant ce temps, Buster commence une retraite prudente hors du champ, que seul perçoit le spectateur.

17. Plan taille sur les deux protagonistes restant dans le champ et qui regardent dans des directions opposées : la dynamique d'un plan ne tient pas seulement aux déplacements, elle peut également provenir du rapport de force entre des éléments statiques.

18. Retour au plan déjà vu de la roue coupée au niveau du moyeu et maintenant décorée des insignes de la Loi devenus dérisoires.

19. Retour au cadre du plan 17. Le shérif est nu, il ne lui reste qu'à appeler à l'aide hors champ. On notera que le son suraigu du sifflet est très bien évoqué par la simple apparition de l'objet à l'image.

20. Plan qui révèle une portion du hors-champ ignorée : autant la découverte du shérif au plan 9 apportait une surprise en trahissant la présence attentive d'un témoin, autant ce plan intègre des personnages externes auxquels il faudra tout expliquer. Comme le shérif, les quatre

hommes se situent dans la partie gauche d'un hors-champ imaginaire, un peu comme si cette portion d'espace était le territoire dévolu à la justice (cf. plan 34).

21. L'axe est toujours frontal et, comme pour une photo de famille, les aides du shérif se répartissent de part et d'autre de leur chef. L'intérêt de cette pose est de laisser la haute taille du forgeron dominer le groupe, ce qui présage d'une bonne bagarre... Bien sûr, Buster n'est pas présent. Volte-face comique des cinq acolytes qui nous présentent, dans un classique effet burlesque, leur dos, et leur postérieur. Début de l'échauffourée.

22. Retour au héros, hors de la bagarre, qui peut maintenant passer à une autre étape : après l'indignation de l'innocent, la réflexion, dont le spectateur saisit l'évolution en suivant le regard qui s'élève jusqu'au fer à cheval.

23. Même plan que 18. Mais, alors que dans cette première occurrence le plan était donné à la seule connaissance du spectateur, dans un point de vue omniscient, ici, la même image est située en vision subjective : nous sommes placés dans le regard de Buster.

24. Retour au héros qui disparaît par le haut de l'écran.

25. Plan large pour que nous apprécions : un contre cinq, fastoche !

26. Retour à Buster qui arrive sur le fer à cheval. On remarquera que l'étoile, le pistolet, la roue, les maillets ne sont pas intégrés dans le champ : le plan est centré sur l'acrobatie de Buster dont nous ignorons pour l'instant les motivations.

27. Suite de 25. La bagarre n'avance pas. D'où la nécessité d'un élément extérieur

pour départager les combattants.

28. Le fer à cheval dessine une immense chaussure à Buster, amorçant ainsi le gag à venir de la confusion entre le « shoe » chevalin et le « shoe » humain. La bataille est hors champ.

29. Élargissement du cadre pour permettre de voir la chute de Buster qui se précipite sur le forgeron. Première étape du dénouement :

- nous comprenons les raisons qui ont poussé Buster à grimper sur le fer à cheval,

- le géant pourra être maîtrisé,

- retour à la loi de la gravitation et rétablissement de l'ordre normal de la chute des corps. Car enfin, pour quelle raison absurde ce fer à cheval était-il aimanté ?

30. Cadre resserré sur le mastodonte immobilisé par les cinq représentants de la Loi. L'intérêt de ce cadre est de dissimuler Buster présent derrière les corps mais absent à l'image jusqu'au plan 34.

31. Plan plus rapproché. Plongée sur le forgeron à qui l'on passe les menottes.

32. Cadre plus large qui permet de profiter de la satisfaction du shérif tout en continuant à dissimuler Buster.

33. Plan plus rapproché qui met en valeur une mimique connue du Burlesque muet : le jeu de sourcils du méchant.

34. Sortie sur le territoire de la justice, bord cadre gauche, du groupe maîtrisant le molosse. Découverte consécutive de Buster, assis par terre dans une position très puérile de qui n'a rien à voir avec cette histoire-là.

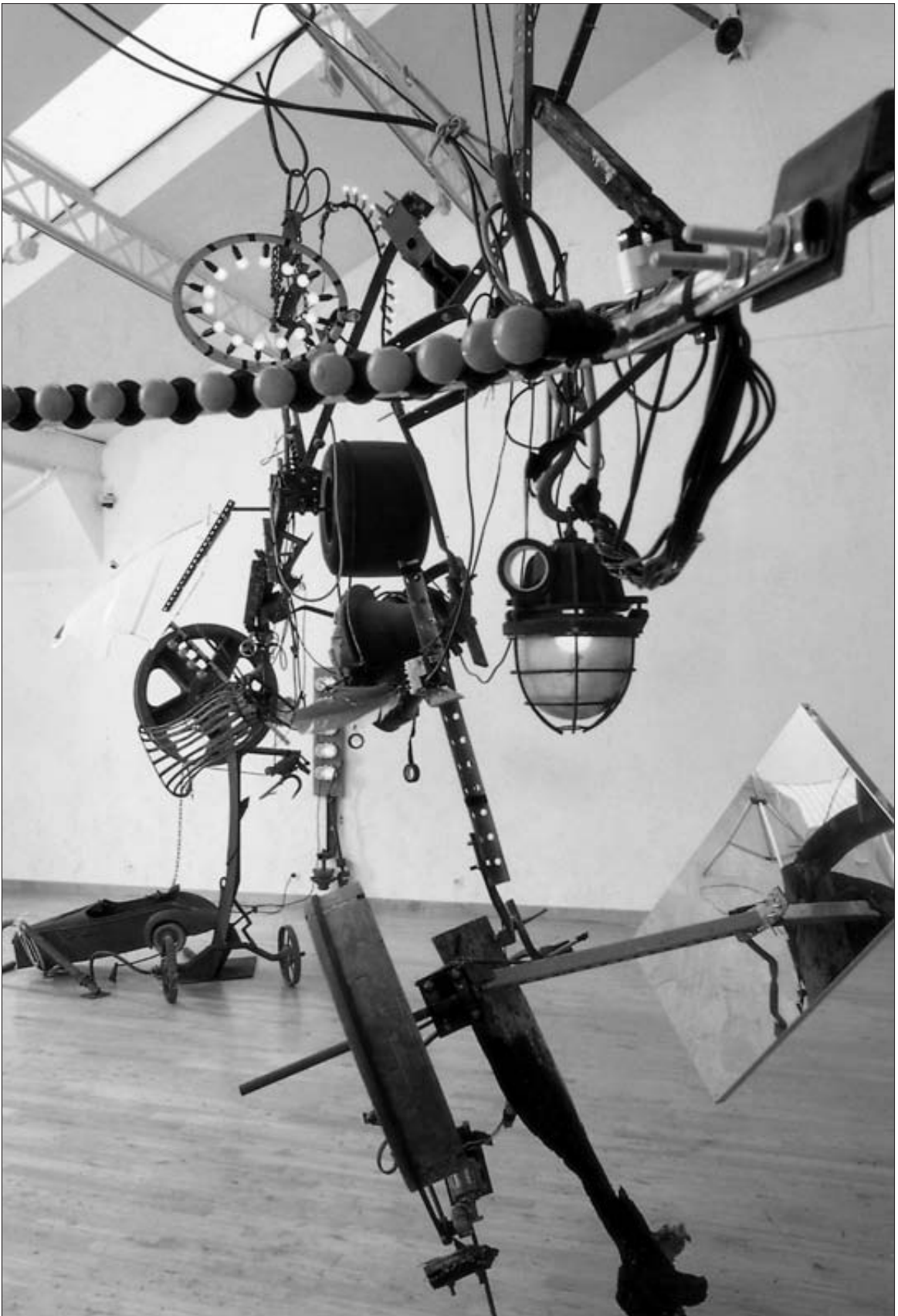
35. Raccord logique par la droite : le groupe disparaît dans le bureau du shérif.

36. Comme si rien ne s'était passé, sans hiatus, Buster reprend son travail à la forge, et passe directement à l'épisode de la montre.

Dans cette séquence, le hors-champ est sollicité de manière simple et à la fois efficace, ce qui gage de la réussite des effets comiques. En fait, dans *Malec forgeron*, Keaton (et St Clair), maîtrise vraiment la complémentarité de l'espace cinématographique fluctuant entre champ(s) et un hors-champ sans cesse utilisé sur différentes modalités, que ce soit pour assurer un surplus de savoir au spectateur, pour déclencher un élément de surprise en faisant intervenir un joker inattendu ou bêtement pour faire arriver du renfort.

Il serait intéressant de revoir la dernière séquence du film dans cette optique en n'oubliant pas qu'en 1922, la mise en abyme n'est pas un procédé aussi éculé que de nos jours. La scène idyllique décrite à travers le cache d'un écran franchit une étape supplémentaire : Keaton travaille non plus sur les bords du cadre mais dans la profondeur même de l'image, renvoyant tout son récit sur la base du conte de fées : *ils vécurent heureux* etc. Sauf que le Merveilleux, ici, est non pas celui où les lois physiques posent problème mais plutôt celui que l'on considère traditionnellement comme la normalité... Ce qui est presque un manifeste burlesque où la Loi est celle de l'absurde poussé dans ses dernières conséquences logiques, et l'in vraisemblable, la logique à laquelle le principe de réalité nous ordonne de croire...

C.D.



UNE IMAGE-RICOCHET

Odalisque,

Jean Tinguely, 1989.

© Centre Georges Pompidou.

Photo : D. L'Honorey.

Promenades pédagogiques**Vraisemblance et Merveilleux**

Comparer la violence (coups, chutes, tentatives de strangulation...) dans les cinq films et, par exemple, avec un Tex Avery .

Stylisation et comique

Jeu d'acteur des héros/jeu d'acteur des comparses, en particulier des méchants (répertoire de mimiques codées).

Le scénario

Comparer les deux scénarios de *Non, tu exagères !* et *Pour épater les poules*. Que penser des ressemblances ? Statut de l'auteur, du metteur en scène.

Le son

Les films muets ne le sont pas. Qui parle ? Comment évoque-t-on les bruits dans des films privés de son ?

Approche du montage

Imaginer le plan de tournage (l'ordre dans lequel ont été tournés les plans ensuite ordonnancés par le montage) de la séquence qui a été examinée. Schéma. Conclusions. Voir des *making-off* ou des reportages sur des tournages à la télévision.

Le décor

À quoi correspondent les différents décors utilisés dans *Charlot fait une cure* ? Peut-on imaginer à partir de là le plan de l'hôtel ?

Le costume

Comparer les différents costumes de Charlot dans *Charlot s'évade* et dans *Charlot fait une cure*. Quel apport dans la construction du sens ?

Petite bibliographie**Sur les Burlesques**

— Article général dans le *Dictionnaire du cinéma* sous la direction de Jean-Loup Passek, Larousse, 1991.

Rédigé par Petr Kral, l'article donne efficacement une définition globale, un cadre historique, l'évolution du genre jusqu'à nos jours.

— *Les Burlesques ou Parade des somnambules* du même Petr Kral, Stock, 1986.

Une première partie d'analyse générale puis ce que Kral appelle « Le défilé », c'est à dire des études consacrées au principaux comiques, et, en ce qui nous concerne, deux chapitres intitulés : *Charlot, la fourmi danseuse* et *Buster K., géomètre*.

Sur Chaplin

— *Charles Chaplin*, André Bazin et Éric Rohmer. Réédité aux éditions Ramsay.

Un classique écrit dans une langue critique où l'intelligence le dispute à la clarté et à l'élégance.

— *Charlot scénographe* : cassette vidéo éditée par le CNC, le Ministère de l'Éducation nationale, le CNDP (consultable dans les CRDP).

Le travail d'analyse de Gilles Delavault est une des meilleures approches pédagogiques qui soient, du cinéma de Chaplin et du cinéma tout court.

Glossaire

Plan : deux définitions possibles, selon le point de vue adopté. 1) Point de vue du tournage. Le plan correspond au métrage de pellicule enregistré entre le moment où l'on met le moteur de la caméra en marche et celui où on l'éteint. C'est donc d'abord une unité indivisée, sans coupe. 2) Point de vue du montage (du film terminé : l'usage du terme est donc plus fréquent qu'en 1) : le plan décrit en 1 est fréquemment divisé en plusieurs unités, également nommées « plans », exemplairement dans le **champ-contrechamp** (voir ce terme). Le terme désigne alors la longueur de pellicule comprise entre deux collures. Sauf en cas de montage extrêmement rapide, le passage d'un plan à un autre est en général très sensible. Ce passage s'appelle un **raccord**.

N.B. Dans un tout autre sens, le mot plan est aussi utilisé pour désigner la taille de ce qui est visible à l'écran (**gros plan**, **plan d'ensemble**, etc.), ou encore pour désigner diverses profondeurs dans l'espace (**premier plan/arrière-plan** par exemple).

Raccord dans le mouvement : désigne un raccord où un mouvement est amorcé dans un plan, et poursuivi dans le plan suivant. Classiquement, ce raccord implique une nette différence de taille et/ou d'axe entre les deux plans, mais est réalisé de façon à ce qu'on sente une continuité entre ces deux mêmes plans.

Champ : désigne le fragment d'espace donné à voir, délimité par les quatre côtés du cadre.

Contrechamp : désigne le fragment d'espace opposé (à 180°) au champ.

Champ-contrechamp : figure combinant alternativement les deux figures précédentes.

Hors-champ : désigne tout l'espace non montré par le champ, mais dont l'existence est suggérée par celui-ci.

Off : se dit d'un son (voix, bruit, musique, etc.) dont l'origine ne se situe pas dans le champ. (Contraire : **in**).

Mouvements de caméra : les deux mouvements de base sont le **travelling** et le **panoramique**. Ces deux mouvements ne s'excluent pas forcément : ils peuvent être combinés l'un à l'autre.

Dans le cas du **panoramique**, la caméra, fixée sur un pied fixe (ou une épaule, dans le cas d'un tournage à la main) effectue une rotation horizontale de gauche à droite (panoramique gauche-droite) ou de droite à gauche (panoramique droite-gauche), ou un mouvement vertical de bas en haut ou de haut en bas. Un panoramique peut également balayer l'espace en diagonale.

Dans le cas du **travelling**, la caméra est fixée sur un objet en mouvement (chariot sur rails, voiture, etc.). Elle peut se déplacer latéralement (travelling latéral gauche-droite ou droite-gauche), en avançant (travelling avant) ou en reculant (travelling arrière).

Alain Philippon

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Catherine Schapira.

Mise en page : Ghislaine Garcin.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Photogrammes : Sylvie Pliskin.

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... 5 Burlesques* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions la Cinémathèque royale de Belgique, Mme Claes et M. Bary, la Cinémathèque de Toulouse, MM. Gorce et Grelier, Mme Hermans, la Cinémathèque universitaire, M. Marie et Mlle Gaudenzi et Les Grands Films classiques.

@ *Les enfants de cinéma*

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.