

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. : 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2019 - 2021

Soutenance d'octobre 2021



Photogramme tiré de *Miaou Miaou fourrure* d'Erwan Le Duc (2015)

Burlesque : au travail !

L'écriture et la réalisation d'un court-métrage

à la lumière d'un nouveau cinéma burlesque français

Louis DOUILLEZ

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Navigo*

Directeur de mémoire : Michel MARX (enseignant - scénariste)

Directeur de mémoire externe : Erwan LE DUC (auteur - réalisateur)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO (professeure des universités à l'ENS Louis-Lumière)

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. : 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2019 - 2021

Soutenance d'octobre 2021



Photogramme tiré de *Miaou Miaou fourrure* d'Erwan Le Duc (2015)

Burlesque : au travail !

L'écriture et la réalisation d'un court-métrage

à la lumière d'un nouveau cinéma burlesque français

Louis DOUILLEZ

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Navigo*

Directeur de mémoire : Michel MARX, Michel (enseignant - scénariste)

Directeur de mémoire externe : Erwan LE DUC (auteur - réalisateur)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO (professeure des universités à l'ENS Louis-Lumière)

Remerciements

Michel Marx,

pour sa sagesse orthographique, ses chaussures et son nom de famille

Erwan Le Duc & Antonin Peretjatko,

pour leur disponibilité, leur bienveillance et leurs films

Giusy Pisano, David Faroult & Florent Fajole

pour leurs précieux conseils tout au long de ma scolarité

Laurent Stehlin

pour ses encouragements et sa complicité

Toute l'équipe de *Navigo*

pour avoir rendu le tournage possible et *super chouette*

Ma famille

pour son soutien indéfectible - en particulier au mois de septembre 2021

Mes copains & copines

pour tous les jours

Résumé

Ce mémoire s'appuie sur un ensemble de films et de cinéastes qui témoigne d'une nouvelle tendance burlesque dans le cinéma français contemporain (Serge Bozon, Quentin Dupieux, Erwan Le Duc, Jean-Christophe Meurisse et Antonin Peretjatko). Le premier enjeu de l'étude est de contextualiser ce corpus dans une évolution historique du genre burlesque, pour en questionner la modernité. Les films sont ensuite analysés selon deux critères. D'une part, le scénario, à travers les personnages, l'écriture du gag et la construction narrative ; d'autre part, la mise en scène, autour de la gestuelle du corps et la mise en place du gag dans l'espace et le temps. Ces différents questionnements sont enfin mis en pratique au sein d'un court-métrage de comédie.

Mots-clés

Burlesque - comédie - histoire - gag - narration - personnage - figure - marginalité - absurde - logique - corps - geste - mouvement - immobilité - cadre - champ - espace - temps

Abstract

This dissertation is based on a group of films and filmmakers that reflect a new burlesque trend in contemporary French cinema (Serge Bozon, Quentin Dupieux, Erwan Le Duc, Jean-Christophe Meurisse and Antonin Peretjatko). The study begins with the contextualisation of this corpus in the historical evolution of the burlesque genre, in order to question its modernity. The films are then analysed according to two criteria. On the one hand, the script, through the characters, the writing of the gag and the narrative construction ; on the other hand, the directing, through the body's gestures and the placement of the gag in space and time. This research is accompanied by a practical application in the form of a short comedy film.

Keywords

Burlesque - slapstick - comedy - history - gag - narrative - character - figure - marginality - absurd - logic - body - gesture - movement - immobility - frame - field of vision - space - time

Table des matières

Remerciements	p. 2
Résumé / Abstract	p. 3
Table des matières	p. 4
Introduction	p. 6
Partie 1 : Le cinéma burlesque, des frères Lumière à Antonin Peretjatko	p. 8
Chapitre 1 : Histoire du cinéma burlesque	p. 9
- <i>Premiers comiques français</i>	p. 10
- <i>Âge d'or américain</i>	p. 11
- <i>Le burlesque parlant</i>	p. 15
- <i>Disparition du genre</i>	p. 17
- <i>Retours isolés</i>	p. 21
- <i>Renouveau américain</i>	p. 28
Chapitre 2 : Burlesque français des années 2010	p. 31
- <i>Le burlesque dans le cinéma français contemporain</i>	p. 32
- <i>Nouveau burlesque français</i>	p. 35
Partie 2 : Écrire le burlesque	p. 44
Chapitre 1 : Qu'est-ce qu'un personnage burlesque aujourd'hui ?	p. 45
- <i>Thomas, Robert, Georges et les autres : figures classiques</i>	p. 46
- <i>La nouvelle marginalité</i>	p. 50
- <i>Burlesque au féminin</i>	p. 56
Chapitre 2 : Comment écrire un gag ?	p. 61
- <i>Définition et structure</i>	p. 61
- <i>Gag et narration</i>	p. 70
- <i>Gag verbal</i>	p. 76
- <i>Rédaction du gag</i>	p. 80
Chapitre 3 : Y'a-t-il un schéma narratif burlesque ?	p. 85
- <i>Éloge du hasard</i>	p. 86
- <i>Le chemin le plus court vers l'absurde</i>	p. 92
- <i>Scénario-gag</i>	p. 95

Partie 3 : Mettre en scène le burlesque	p. 99
Chapitre 1 : Que faire des corps ?	p. 100
- <i>Additionner : la méthode d'Antonin Peretjatko</i>	p. 101
- <i>Soustraire : la méthode d'Erwan Le Duc</i>	p. 108
Chapitre 2 : Comment filmer un gag ?	p. 116
- <i>Un tour de magie raté</i>	p. 116
- <i>La représentation de l'espace</i>	p. 119
- <i>La représentation du temps</i>	p. 126
Conclusion	p. 135
Bibliographie	p. 138
Filmographie	p. 141
Tables des illustrations	p. 142
Annexes	
Entretien avec Erwan Le Duc	p. 145
Entretien avec Antonin Peretjatko	p. 152
Partie Pratique de Mémoire	p. 162
Sommaire	p. 163
CV	p. 164
Synopsis	p. 165
Scénario	p. 166
Note d'intention	p. 193
Liste matériel	p. 195
Plan de travail	p. 196

Introduction

Woody Allen a dit : “Tout le monde fait des thèses sur Bergman, mais les jeunes préfèrent travailler sur quelque chose de drôle quand ils font leurs devoirs.”¹ Ainsi, il s’agirait moins de comprendre le choix d’un tel sujet de mémoire que de se demander pourquoi je suis le seul de ma classe à avoir fait ce choix. Je vais tout de même en expliquer la raison.

Tout au long de ma scolarité à l’ENS Louis-Lumière, j’ai été tourmenté par mon addiction à la comédie. Elle a doucement pris en otage ma cinéphilie, puis envahi mes productions à l’école, avant de contaminer chacune de mes actions quotidiennes. Que je rédige un mail ou que j’écrive un film, je me demande toujours : comment faire rire ? Cette inclination m’a naturellement guidé vers une étude qui prendrait le drôle comme sujet.

Ce mémoire découle également d’un constat. Les comédies françaises qui m’ont fait le plus rire ces dix dernières années sont l’oeuvre de jeunes cinéastes², qui se plient difficilement aux catégories commerciales, esthétiques ou économiques de la production générale. Ces films échappent à la compartimentation en sous-genres - comédie romantique, comédie policière, comédie d’action, etc - et aux habituels clivages sur l’ambition artistique de la comédie - auteur/*mainstream*, franchouillard/sophistication, divertissement/réflexion. Je fais l’hypothèse que cette excentricité s’explique par l’humour burlesque et absurde qui caractérise à différentes échelles une partie de ces films - une veine comique qui semble avoir déserté la majorité des comédies françaises contemporaines. Mon plaisir spectatorial tient au fait que ce sont des comédies visuelles, qui investissent un univers stylistique fort et un jeu d’acteur·trice physique. Le corpus regroupé témoigne de cette nouvelle tendance burlesque dans la comédie française, sans ambition d’objectivité. Il rassemble cinq cinéastes dont les films - courts et longs-métrages - me font particulièrement rire : Serge Bozon, Quentin Dupieux, Erwan Le Duc, Jean-Christophe Meurisse et Antonin Peretjatko.

Si le terme “burlesque” parcourt toute l’étude, je précise qu’il est utilisé selon deux paramètres. D’une part, dans sa référence spécifique au genre de cinéma, qui a connu son

¹ Giannalberto Bendazzi, *Woody*, Paris, Éditions Liana Levi, 3e réédition 1991, traduction par Marie-Christine Gamberini et Véronique Le Brun, p. 22

² “Jeunes” si l’on compte en années-cinéma, puisque beaucoup sont né·e·s dans les années 1970

apogée esthétique et commerciale avec le *slapstick* hollywoodien des années 1920-1930. À ce titre, je m'attellerai dans un premier temps à replacer mon corpus dans une logique historique, pour comprendre quelles mutations le genre a traversées jusqu'à l'apparition de ces nouveaux burlesques français. D'autre part, le terme désignera, au-delà de l'objet filmique produit, certaines méthodes pour appréhender la création cinématographique. "Comment faire une comédie aux accents burlesque ?". C'est avec l'optique de mettre en pratique mes analyses que j'aborde cette étude : elle est donc autant articulée autour de la réception des films par les spectateur-trice-s que du point de vue de leur fabrication par les cinéastes.

Cette partie théorique est accompagnée de *Navigo*, un court-métrage de comédie que j'ai écrit et réalisé. Le sommaire est façonné par les interrogations qui ont ponctué ce travail de création. Quels personnages burlesques inventer ? Comment structurer un récit absurde ? Qu'est-ce qu'un gag réussi ? Comment mettre en scène le corps ? Etc. À mes yeux, une grande partie de l'exercice d'apprentissage consiste à reproduire ce qu'on apprécie chez des cinéastes expérimentés - avec la possibilité de s'en émanciper par la suite. La méthode est simple : analyser, comprendre, appliquer. Si l'étude détaillée des films, séquences et gags m'a permis d'envisager certaines pistes de travail, il me semblait également essentiel de rencontrer les cinéastes pour interroger leurs approches d'écriture et de mise en scène. Des extraits d'entretiens avec deux des réalisateurs du corpus - Erwan Le Duc et Antonin Peretjatko - ponctuent ainsi ce mémoire, aux allures de "petit guide de la comédie burlesque".



Fig. 1 : Au cas où

PARTIE 1 :

Le cinéma burlesque, des frères Lumière à Antonin Peretjatko

“Où commence, où finit le burlesque ?”. Pour savoir quelle place le burlesque prendra dans mon court-métrage, encore faut-il que je connaisse la place qu’il occupe aujourd’hui dans le cinéma. Dans un premier temps, je vais donc retracer le chemin parcouru par le burlesque au fil des époques, de la naissance du cinéma jusqu’aux jeunes réalisateurs français contemporains dont je voudrais m’inspirer.

Chapitre 1 : Histoire du cinéma burlesque

De l'italien "*burla*" (plaisanterie, farce), la notion très polysémique de "burlesque" fait référence à des objets différents selon les époques, espaces géographiques et domaines artistiques. Au XVIe siècle, le burlesque désigne un genre littéraire, la parodie des sujets nobles et sérieux tels que l'épopée. Dans la culture théâtrale américaine des deux derniers siècles, le burlesque qualifie essentiellement des spectacles d'effeuillage fondés sur l'exhibitionnisme du corps féminin. Plus généralement, le terme vise à cerner les multiples facettes d'un style fondé sur les décalages entre grandeur et petitesse, noblesse et trivialité, qui passent par l'extravagance gestuelle.

Au cinéma, le prisme du genre permet d'énoncer une certaine chronologie du burlesque. Sa définition est étroitement liée à celle de la comédie, que l'Histoire a vu déclinée en plusieurs sous-genres : la comédie sophistiquée, la *screwball* comedy, la parodie, la comédie noire ou encore le burlesque. Dans son acceptation cinématographique, le mot "burlesque" n'est pas utilisé avant 1910. Il désigne alors les productions de *slapstick* hollywoodiennes qui envahissent les écrans du monde entier. La définition la plus orthodoxe du burlesque découle de cette période : une comédie où le récit est souvent perturbé par des gags visuels, accidentels ou prémédités, dont le vecteur principal est le corps et sa gestuelle.

Premiers comiques français (1895 - 1914)

En 1895, le premier gag de l'Histoire du cinéma est celui de "l'arroseur arrosé" dans *Le Jardinier et le petit espiègle*. Plus largement, les premières fictions du Cinématographe des frères Lumière sont des films comiques, qui reprennent les thèmes des vignettes et des planches dessinées que l'on trouve dans les journaux humoristiques, très nombreux à l'époque. Ils perpétuent également l'héritage de la *commedia dell'arte* et surtout l'art de la pantomime, développée dans l'Angleterre du XIXe siècle, et dans lequel Baudelaire voit "un comique absolu"³. Ces spectacles de théâtre sans parole mettent en scène des jeux de

³ Charles Baudelaire, "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques", *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères., Oeuvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II, 1868, p.359-387

physionomie, des acrobaties, des bouffonneries et des simulations de bagarres, où l'impression de brutalité doit tout à la précision sans faille des exécutants.

Face au succès fulgurant de l'invention des frères Lumière, la production cinématographique s'industrialise rapidement et se diversifie pour répondre au nombre croissant de visiteurs dans les fêtes foraines. Empruntées à des œuvres françaises, britanniques ou américaines, des recettes comiques voient le jour, à l'image de la course-poursuite qui, entre 1905 et 1909, est l'une des catégories les plus populaires des catalogues Gaumont et Pathé. À partir de 1906, même si la production comique française se limite toujours aux culbutes et aux course-poursuites, elle s'oriente vers une forme de "séries", organisées autour d'un personnage typé dont le nom figure toujours dans le titre, et qui conserve sa personnalité en traversant des fictions diverses sans aucun lien de continuité. C'est l'occasion pour des comiques formés sur les scènes des cabarets et music-hall d'apparaître sur les premiers écrans de cinéma sédentaires: André Deed dit "Boireau", Charles Prince dit "Rigadin", Ernest Bourbon dit "Onésime", Clément Mège dit "Calino", Léonce Perret dit "Léonce", etc.

De tous ces premiers comiques, **Max Linder** est celui qui aura le plus d'influence sur les années burlesques à venir. Mack Sennett et Charles Chaplin reconnaîtront leur dette envers lui. Loin de la brutalité dégénérée de ses contemporains, Max Linder se met en scène dans un burlesque élégant et inventif, porté par un personnage de dandy charmeur tiré à quatre épingles. Souliers vernis, redingote, moustache et chapeau haut-de-forme deviennent la signature de "Max", que l'on retrouve dans plus d'une centaine de courts-métrages entre 1905 et 1915. Les récits de Linder, souvent plus soignés que le reste de la production, tendent à gommer les frontières entre burlesque brut et comédie plus sophistiquée, comme le feront plus tard Charles Chaplin ou Charley Chase. Son succès en France le pousse d'ailleurs à s'envoler pour Hollywood où il réalise deux longs-métrages très populaires (*Sept ans de malheur* en 1921 et *L'Étroit Mousquetaire* en 1922) avant de revenir en France et de se suicider en 1925.



Fig. 2 : Max Linder dans *Max en convalescence* (1911)

Âge d'or américain (1912 - 1927)

En 1914, l'entrée en guerre des pays européens déplace le centre de gravité cinématographique de Paris à la Californie.

Ex-chanteur d'opérette devenu réalisateur, **Mack Sennett** est le premier à faire entrer le burlesque dans une nouvelle ère, glorieuse et fructueuse. Il est le directeur artistique d'une société de production créée en 1912, la Keystone Film Company, spécialisée dans le *slapstick* ("coup de bâton"). Les films qu'il réalise ou supervise (plus de mille au total) se basent sur un style frénétique, brutal et destructeur, héritier des premières productions françaises, à l'image de ces hordes déferlantes de policiers (les *Keystone Cops*) ou de filles en maillot de bains (les *Bathing Beauties*) qui font sa signature. Le burlesque de Sennett est porté par les nombreuses vedettes qu'il révèle au grand public : Roscoe « Fatty » Arbuckle, Harry Langdon, Mabel Normand, Al St. John, Ben Turpin, et surtout Charlie Chaplin.

L'industrie étant déjà une affaire de producteurs, Sennett n'a qu'un seul réel concurrent : **Hal Roach**, qui fonde son studio en 1915 (Hal Roach Studios), et qui accompagne les premiers pas d'Harold Lloyd, Charlie Chase et du duo Laurel & Hardy. Bien

qu'aussi insolents, les gags chez Roach sont moins explosifs et plus raisonnés que ceux chez Sennett. Le burlesque semble y être plus réfléchi et ménagé, à l'image du "slow burn" (gag à retardement, différé) largement utilisé par Laurel & Hardy.

À cette époque, les films sont encore des courts-métrages (1 à 2 bobines) conçus collectivement, en grande partie improvisés à partir du décor et non d'un scénario. C'est au tournant des années 1920 que la forme du long-métrage impose un minimum de sophistication narrative (pour mettre en haleine le public et valoriser les gags), parallèlement à l'avènement du *star-system* qui consacre dans le monde entier les maîtres du genre, en tant qu'acteurs mais aussi cinéastes.

Formé au music-hall britannique, **Charles Chaplin** est repéré par Mack Sennett au cours d'une tournée de la troupe Fred Karno en 1914. C'est au sein de la Keystone qu'il trouve son personnage de Charlot (*Charlie* en anglais), un marginal insoumis, libertaire, agressif et violent, obsédé par la satisfaction immédiate de ses désirs, qu'il promène dans les productions de différentes firmes américaines (*Essanay*, *Mutual* puis *First National*) avant de créer la sienne en 1918, *United Artists*, aux côtés de Mary Pickford, Douglas Fairbanks et D.W. Griffith. Il devient aussi très tôt le metteur en scène des films qu'il interprète. La période entre 1918 et 1923 est une période décisive pour Chaplin, devenu star planétaire, qui profite de l'allongement de ses films pour complexifier ses récits et mêler le burlesque au mélodrame (introduit dès 1916 dans *The Tramp*). Le Charlot des débuts, farouche à toute forme d'autorité et prisonnier de ses pulsions, laisse peu à peu la place à un personnage plus sensible, humaniste, qui intègre le souci de l'autre. De *The Kid* aux *City Lights*, c'est le Charlot que l'on retient aujourd'hui : un vagabond immergé dans la confusion du monde, qui se heurte moins à l'ordre établi qu'aux injustices de la société.

Buster Keaton entre au cinéma en 1917, après une enfance sur les scènes de music-hall aux côtés de ses parents. Il est d'abord le faire-valoir de Fatty aux côtés d'Al St. John, avec qui il perfectionne sa gestuelle mécanique et ses acrobaties millimétrées. En 1920, il s'impose comme personnage principal et metteur en scène de ses films, qu'il tourne dans les studios Keaton créés par Joseph Schenck. Entre *One week* (1920) et *Spite Marriage* (1929), la carrière de Keaton ne dure que 10 ans, et se compose de 19 courts-métrages et 12 longs-métrages. Le personnage de Keaton est un casse-cou inexpressif et mélancolique ("l'homme qui ne rit jamais"), ne craignant pas l'entêtement, même quand tout se ligue

contre lui. Les gags de Keaton se jouent souvent à grande échelle, qu'il s'agisse des décors (un train, une maison, un immeuble) ou des obstacles rencontrés (une guerre, une avalanche, un cyclone). Connue pour son sens de la géométrie, Keaton déploie un burlesque de l'affect dans toutes les dimensions de l'espace, sans jamais délaissier la dimension temporelle du gag qu'il a aussi parfaitement assimilée.

Déjà cité précédemment, **Harold Lloyd** fait partie de l'écurie d'Hal Roach. S'il signe rarement la mise en scène de ses films, Lloyd se démarque tout de même par sa popularité et son style singulier. Apparu en 1917, son personnage d'homme à lunettes (souvent avec un canotier) incarne un monsieur-tout-le-monde dans lequel le public se reconnaît. Tirailé entre l'accomplissement social d'un individualiste et les réflexes timides d'un homme des foules, le burlesque de Lloyd se déploie quelque part entre bégaiement et précipitation. Ses acrobaties, souvent vertigineuses, le rapprochent de Keaton, mais c'est son sens haletant de la vitesse et du retard qui le démarque des autres. Après quelques moyens-métrages, Lloyd tourne en 1923 son plus célèbre film, *Safety Last !*, et enchaîne dans la décennie des succès flamboyants. Si les scénarios sont peu développés (enchaînements de gags, proches du *slapstick*), ses longs-métrages ont le mérite de s'inscrire dans le monde réel et de dessiner les contours de la vie moderne : véhicules, industrialisation des loisirs, extension verticale des villes.



Fig. 3 : Harold Lloyd dans *The Freshman* (F. C. Newmeyer & S. Taylor, 1925)

En parallèle des grands maîtres à l'apogée de leur art, les années 1920 voient se révéler de nombreux autres acteurs/cinéastes qui participent de l'âge d'or du burlesque et d'une production sans cesse renouvelée.

Révéle tardivement par Sennett en 1923, **Harry Langdon** connaît un succès bref et fulgurant durant la décennie. Avec sa démarche de plume et son visage pâle, il incarne à merveille la figure de l'homme-enfant, un peu rêveur, qui ponctue le genre burlesque. Ses films (dont deux longs réalisés par un jeune débutant, Frank Capra) sont loin de la frénésie du *slapstick*, et tiennent leur puissance comique de l'étonnement produit par la résistance de Langdon aux épreuves, alors que tout chez lui semble appeler à la soumission et l'échec.

Le duo **Laurel & Hardy** est formé en 1927 par Hal Roach, après des carrières en solo plus ou moins fécondes pour les deux interprètes. Leur burlesque se base sur les rapports de force entre le petit chétif et le grand tyrannique, et favorise les jeux de désynchronisation, de répétition et de surenchère, qui plongent souvent la fin de leurs courts-métrages dans un massacre destructeur.

Plus méconnu, **Charley Bowers** ne réalise que des courts-métrages et des films d'animation qui mêlent motifs de *slapstick* et techniques originales comme l'animation image par image, pour illustrer les inventions surréalistes de ses personnages (tel l'œuf incassable dans *Egged On*, 1926).

Charley Chase entame en 1924 une carrière d'interprète burlesque dans des films réalisés par **Leo McCarey**, plus tard associé à Laurel & Hardy et aux Marx Brothers. Chase incarne un gentleman gominé, tantôt malicieux, tantôt ahuri, sans cesse pris dans des jeux de dupe amoureux. Dans la lignée de Max Linder, la collaboration Chase/McCarey apporte au burlesque les arguments d'un vaudeville raffiné, avec des films comme *Mighty like a Moose* (1926), et pose les bases de ce qui deviendra la comédie classique (dont McCarey deviendra l'un des maîtres).

Ainsi, à l'orée de la décennie et avant le cataclysme sonore, le burlesque prouve qu'il est déjà prêt à se dissoudre dans d'autres formes comiques pour mieux se réinventer.

Le burlesque parlant (1928 - 1940)

La découverte du cinéma parlant en 1927 enterre beaucoup des grands maîtres du *slapstick* muet, à commencer par Harold Lloyd, Harry Langdon et Buster Keaton. Tous, amenés à trop s'éloigner de leur style, ne survivent pas au cap des années 1930.

Jusqu'aux années 1940, Laurel & Hardy sont parmi les seuls comiques muets à trouver dans le son un prolongement logique à leurs gags et aux dérèglements de leur duo. Les cris de souffrance de Hardy, éternelle victime de la gaucherie de Laurel, sont maintenant bien audibles. Dès leurs premiers longs-métrages en 1931, ils ont également le bon sens de s'adonner à de nombreux numéros musicaux, très en vogue depuis l'arrivée du parlant. Charlie Chaplin tarde lui à passer au parlant : *City Lights* en 1931 reste entièrement muet. C'est avec *Modern Times* en 1936 qu'il introduit avec férocité le son dans l'univers de Charlot, sans toutefois donner au personnage un langage autre que corporel. Surmontant sa récalcitrance de la parole, il lui donnera une symbolique politique puissante dans *The Dictator* en 1940, où les vociférations d'un proto-Hitler affrontent le discours humaniste d'un barbier juif.

Parallèlement, les comédies "sophistiquées" - qu'elles soient de mœurs chez Ernst Lubitsch, ou populistes chez Frank Capra - connaissent un franc succès et replacent le "bon mot" et les dialogues au centre de la tendance comique. Mais l'apparition du son et de la parole représentent aussi un nouvel espace à dérégler, que de nouveaux comiques américains s'approprient au début des années 1930.

Les cinq **Marx Brothers** débute leur carrière au théâtre où ils définissent leur style absurde et délirant. À la fin des années 1920, leur succès à Broadway les appelle au cinéma où ils adaptent leurs pièces à succès. Le quintet se transforme alors en quartet après le départ de Gummo puis, suite à celui de Zeppo en 1933, en trio. C'est cet ADN des Marx Brothers que l'on retient : Harpo, le harpiste muet, incarne dans sa gestuelle déchaînée l'héritage du *slapstick* sennettien ; Groucho, le moustachu à lunettes, souvent dans des postures de pouvoir, se distingue par ses réparties verbales provocatrices et rageuses ; Chico, plus conciliant et humain, est le seul à comprendre Harpo et fait souvent le lien entre l'hystérie des frères et le public. À rebours des grands burlesques, le trio, toujours dans la complicité et la surenchère, se complait du désordre qu'il provoque, et cherche moins à s'en défaire qu'à l'aggraver. Leur

humour régressif, voire anarchisant, résiste à toute récupération politique. Leurs films se terminent souvent dans un joyeux chaos. L'éventail de caractères de leurs personnages permet aux Marx Brothers d'incarner parfaitement la transition entre muet et parlant. Leur succès s'établit autant sur des dialogues à l'humour ravageur (les syllogismes et paradoxes de Groucho) que sur une science du gag visuel (les objets impromptus que Harpo sort de sa veste). *Duck Soup* en 1933, réalisé par le cinéaste Leo McCarey, en est l'exemple le plus évident.



Fig. 4 : Harpo, Chico et Groucho Marx dans *Duck Soup* (Leo McCarey, 1933)

Longtemps jongleur et saltimbanque de renom, **W.C. Field** doit au parlant sa notoriété au cinéma. Ce personnage méchant et drôle, à l'écran comme à la ville, repose sur son apparence physique caricaturale (nez proéminent, visage boursoufflé, chapeau haut-de-forme malmené) et son caractère bien trempé incarné par une voix hargneuse et le cynisme frontal qu'elle déclame. À l'instar de Groucho Marx, Fields fait du langage un vecteur d'expérimentations burlesques, entre aphorismes virulents et jeux de mots complexes. Très populaire, il n'en est pas moins subversif : son personnage de vieil ivrogne s'attaque très frontalement à la bienséance et aux valeurs traditionnelles. À l'image de son éternel combat contre les enfants dissipés qu'il malmène en retour : dans *The Old Fashioned Way*, la tarte à la crème que lui jette un enfant au visage vaudra à ce dernier d'être violemment poussé au sol, une fois les autres adultes éloignés. Fields n'est pas cinéaste mais signe souvent sous

pseudonyme les scénarios très absurdes des films dans lesquels il joue, jusqu'à son dernier *Never Give a Sucker an Even Break* en 1941.

Les **Trois Stooges**, moins connus en France qu'aux États-Unis, sévissent au cinéma et à la télévision dès les années 1930. Le trio se compose de trois comiques américains aux coupes de cheveux improbables : la "coupe au bol" Curly Howard, le chauve Moe Howard et le hirsute Larry Fine. Moins bavards que les Marx Brothers et W.C. Fields, ils se reconnaissent dans des gags primaires et une brutalité de gamins attardés, un burlesque auquel les frères Peter et Bobby Farrelly rendent hommage dans la comédie *The Three Stooges* en 2012.

Disparition du genre (1940 - 1960)

S'il survit à l'arrivée du parlant, le genre burlesque est à plus long terme destiné à disparaître. W.C. Fields décède en 1946. Les Marx Brothers se séparent en 1949 suite aux échecs commerciaux de leurs derniers films. Chaplin, exilé en Grande-Bretagne, se fait de moins en moins prolifique (4 films entre 1947 et 1967), et le burlesque est de plus en plus discret dans ses comédies. En 1952, la séquence finale de *Limelight*, son dernier film américain, le réunit avec Buster Keaton dans un ultime numéro de clowns, et rend un dernier hommage à un âge d'or révolu.



Fig. 5 : Keaton et Chaplin dans la séquence finale de *Limelight*

Aux États-Unis, le burlesque se déporte principalement dans le *cartoon*, qui apparaît dans les années 1930. Ces courts-métrages d'animation mettent en scène des personnages d'animaux dont les corps anthropomorphes très expressifs sont soumis à des déformations élastiques impossibles. Les récits sont souvent anecdotiques et peu dramatisés : il s'agit d'une suite elliptique de gags autour d'une situation donnée (on peut donc mourir sous l'explosion d'un bâton de dynamite, puis ressusciter la séquence suivante). S'ajoute à cela un travail du bruitage qui transforme la violence, le cynisme ou l'appétit sexuel des personnages en blague potache. La plupart des grands auteurs de cartoons américains travaillent tous en 1935 dans le petit studio Termite Terrace, département animation de Warner Bros, pour réaliser les séries *Looney Tunes* et *Merrie Melodies*, sous les ordres d'un certain **Tex Avery**. On y retrouve les jeunes Robert Cannon (co-fondateur de la U.P.A), Chuck Jones (père de *The Road Runner and The Coyote*), Fritz Freleng (créateur de *The Pink Panther*), Robert Clampett (*Sylvester and Tweety Pie*), William Hanna (connu pour *Tom & Jerry*) ou encore Frank Tashlin (réalisateur pour Jerry Lewis). Tex Avery, le plus célèbre d'entre eux, donne lui naissance entre 1935 et 1950 à de nombreux personnages devenus cultes comme Bugs Bunny, Daffy Duck, Droopy ou Screwy Squirrel.



Fig. 6 : Le corps augmenté dans *Dumb Hounded* (Tex Avery, 1943)

Hormis l'univers du *cartoon* où il est poussé à son paroxysme, le burlesque s'infiltré dans d'autres comédies sous la forme de motifs.

Après la Seconde Guerre Mondiale, la *screwball comedy* demeure un genre très populaire (jeu de mots entre *screwball*, lancer de balle inattendu et habile au base-ball, et *to screw*, terme argotique signifiant "baiser"). Popularisées dans les années 30, ces comédies loufoques empruntent au burlesque des corps extravagants (comme le grand et gauche Cary Grant) et une action menée tambour battant, dans des récits qui font souvent se rencontrer une femme, excentrique et volontaire, et un homme, anti-héros subissant les décisions de sa partenaire.

Les chorégraphies de **comédies musicales**, très en vogue dans les années 1950, sont aussi l'occasion de rappeler le burlesque : '*Make Them Laugh*' dans *Singing in the Rain* (1952) ; '*Be a Clown*' dans *The Pirate* (1948) ou même, sans numéro musical, l'ouverture de *An American in Paris* (1951), et la routine matinale chorégraphiée de Gene Kelly dans sa chambre minuscule.

En Europe, les années 1940 et 1950 sont marquées par le succès des **comédies italiennes**, qui jouent la carte du "politiquement incorrect" dans un ancrage social explicite. Ici, les éléments de base du néoréalisme sont détournés par une ironie féroce, une farce souvent grotesque qui modifient l'appréhension du sujet. La comédie italienne fonctionne d'abord sur la présence des acteurs, à commencer par le célèbre **Totò** dont le verbe et la gestuelle exubérante font de lui un comédien aux accents burlesques.

En France, dans les années 1930, une autre figure apparaît : **Jacques Tati**. Il se fait d'abord connaître sur les scènes de music-hall pour ses mimes de sportif. Après une apparition dans quelques courts-métrages qu'il co-écrit, Tati passe à la réalisation avec *L'École des Facteurs* en 1947, un court-métrage qui annonce *Jour de fête* tourné la même année. Ce premier long-métrage rencontre un succès inattendu à la Biennale de Venise de 1949, où il remporte le Prix de la Mise en Scène. Son personnage de M. Hulot apparaît pour la première fois en 1953 dans *Les Vacances de M. Hulot* puis le suivra dans le reste de ses longs-métrages - à l'exception de *Parade* (1973) où Tati incarne un M. Loyal de cirque. Prix du Jury à Cannes et Oscar du Meilleur film étranger, *Mon Oncle* en 1958 consacre Tati. Si beaucoup parle d'un renouveau burlesque, n'oublions pas que la suite est plus triste :

Playtime en 1967, son projet le plus ambitieux, est un énorme échec critique et commercial. Après *Trafic* en 1971, conçu à l'origine comme un téléfilm, dernière apparition de M. Hulot à l'écran, il est poussé à liquider sa société de production, Specta-Films.

À l'opposé complet du *slapstick*, Tati fait passer le burlesque dans une dimension plus lente et pointilleuse, qui influencera beaucoup de cinéastes à venir (jusqu'aux contemporains Aki Kaurismaki ou Wes Anderson). Sa science de l'espace rappelle celle de Keaton, qu'il admirait beaucoup, mais la pousse à l'extrême. Les décors que traverse la silhouette oblique de M. Hulot (plage, bureaux, restaurant, etc) sont presque aussi importants que lui, en ce sens qu'ils offrent autant de possibilités de gags qu'il y a de personnages à l'image. Fin observateur de la modernité, Tati la traduit dans des univers plausibles mais décalés du nôtre, où le spectateur est invité à observer - et souvent, dans ces plans d'ensemble, il ne peut pas tout voir à la fois, - et à chercher les gags par lui-même. Le cinéma de Tati donne aussi un rôle capital à la matière sonore. Les dialogues minimes et incompréhensibles laissent place à une conversation plus complexe entre les êtres et leur environnement, qu'il nous donne moins à voir qu'à imaginer.



Fig. 7 : *Playtime* (1967) et le burlesque choral de Jacques Tati

Retours isolés (1960 - 1990)

Passé le *slapstick* hollywoodien et l'ère des *cartoons*, le burlesque ne connaît plus de production industrielle. À part quelques exceptions, il se diffuse alors dans des séquences ponctuelles ou des figures isolées, avec un engouement populaire plus ou moins évident. On préférera parler de “comédie burlesque”, terme oxymorique et commercial, plutôt que de “film burlesque”, qui effraie trop dans la soumission totale au genre qu'il sous-entend.

Années 1960



Fig. 8 : Le burlesque grimaçant de Jerry Lewis dans son film *The Nutty Professor* (1963)

Aux États-Unis, **Jerry Lewis** est d'abord connu pour son duo formé avec le chanteur Dean Martin. Sur la scène puis à l'écran, le décalage absurde entre l'idiote grimaçant et le charmant crooner rencontre un succès considérable. Après leur séparation en 1956, Lewis continue sa carrière de clown en solo et sa collaboration fructueuse avec le réalisateur Frank Tashlin (*Rock-a-Bye Baby* ou *The Geisha Boy*). L'ex-cartooniste offre à Lewis un univers burlesque coloré et le pousse à jouer de son élasticité physique jusqu'à ressembler à un personnage de dessin animé (jusque dans les bruitages qu'il produit). Lewis passe à la réalisation et à la production en 1960 avec *The Bellboy*, un film économe en dialogues qui n'usent que de gags visuels. S'en suivent quelques autres succès dont *The Ladies Man* en 1961, et *The Nutty Professor* en 1963, une parodie du roman *Dr. Jekyll and Mr Hyde*, dans laquelle Lewis, timide maladroit le jour et séducteur goujat la nuit, intègre à lui seul la dualité de son ancien binôme avec Dean Martin. À cette période, que beaucoup considèrent comme

son apogée, Lewis est en fait davantage célébrée en France qu'aux États-Unis, où la critique assassine ses films. En France, *Les Cahiers du Cinéma* et la revue adverse *Positif* sont unanimes sur son talent, et voient en lui un véritable auteur burlesque, héritier de Keaton ou Lloyd⁴, dans une veine plus puérile et horripilante.

Si les Français préfèrent les Américains, est-il étonnant que les Américains préfèrent les Britanniques? Le comédien anglais **Peter Sellers** se spécialise dans les accents et les déguisements dès ses premiers succès radio sur la BBC pendant les années 1950 (*The Goon Show*). Après quelques rôles à Hollywood, Sellers accède à la notoriété grâce à deux films populaires du début des années 1960 qui reposent en grande partie sur sa maîtrise physique. *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick lui permet de déployer ses talents d'imitateur, puisqu'il y tient trois des rôles principaux (le président américain, un officier anglais et un ancien docteur nazi), ce qui lui vaut en 1964 l'Oscar du meilleur acteur. *The Pink Panther* marque le début de sa collaboration comique fructueuse avec le réalisateur **Blake Edwards**. Dans les films d'Edwards, le personnage burlesque développé par Sellers, qu'il s'agisse de l'inspecteur français Clouseau de la saga *Pink Panther*, ou de l'acteur indien Bakshi de *The Party*, est souvent étranger (donc inadapté) au milieu où il évolue et se caractérise par une maladresse poussée à son paroxysme. Les catastrophes qu'il engendre à partir du moindre petit geste parasitent le bon déroulé des dialogues, les actions des personnages, et la potentielle veine "premier degré" des scénarios d'Edwards (ses films policiers deviennent des parodies). Entre le regard outré voire consterné des autres et les réactions faussement flegmatiques de Sellers pour essayer d'apparaître normal, c'est dans ce contrechamp sérieux au burlesque que se joue le décalage comique du parfait maladroit.

En France, **Pierre Etaix** apparaît comme l'héritier de Tati. Pour cause, ce dernier, après des débuts au music-hall et au cirque, commence une carrière au cinéma comme dessinateur, gagman et assistant-réalisateur sur *Mon Oncle*. Après deux courts-métrages très remarqués et co-signés avec Jean-Claude Carrière (*Heureux Anniversaire* remporte un Oscar en 1962), Etaix réalise la même année son premier long-métrage *Le Soupirant*. S'il est rapproché de Tati, c'est parce qu'il se met aussi en scène dans un burlesque total, calme et minutieux. Le *Pierre* qu'il incarne à l'écran est souvent un personnage nostalgique qui se confronte à ses désillusions: elles sont amoureuses dans *Le Soupirant*, ou sociétales dans le

⁴ Jean-Luc Godard à propos de Jerry Lewis : "C'est le seul à Hollywood à ne pas tomber dans les catégories et normes établies" et sur son art de la composition : "C'est davantage un peintre, qu'un réalisateur", dans *The Dick Cavette Show*, 1980

plus cynique *Tant qu'on a la santé* (1966). Sa mise en scène, très chorégraphique, va parfois chercher ses inspirations au cirque, comme pour *Yoyo* (1965), ou dans la magie, à l'image de certaines séquences surréalistes du *Grand Amour* (1969).



Fig. 9 : Séquence onirique dans *Le Grand Amour* (Pierre Etaix, 1969)

À la même époque, la veine populaire du burlesque en France retrouve de l'éclat grâce à **Louis De Funès**. Pianiste puis comédien de théâtre puis second rôle de cinéma remarqué, il devient tête d'affiche dans *Pouic-Pouic*, réalisé par Jean Girault en 1963. De Funès a alors cinquante ans. Il connaît une ascension fulgurante et pérenne durant l'année 1964, où il tourne trois des comédies les plus populaires du cinéma français : *Le gendarme de Saint-Tropez* de Jean Girault (décliné en saga de 6 films jusqu'à 1982), *Fantômas* d'André Hunebelle (trilogie en devenir) et *Le Corniaud* de Gérard Oury avec Bourvil (trio gagnant de *La Grande Vadrouille* en 1966). Pendant trois décennies, le personnage incarné par De Funès est celui d'un bourgeois autoritaire, parfaite figure paternaliste gaullienne, dont la colère sérieuse s'exprime paradoxalement dans une dimension cartoonnesque : trépignement nerveux, grimaces impossibles et borborygmes exclamatifs font de De Funès un Donald Duck personnifié. Même s'il a toujours été boudé par la critique, il s'affirme comme un comédien pleinement burlesque dont la popularité a traversé les générations.

Années 1970

Au début des années 1970, les films parodiques américains qui détournent certains genres sérieux sont un bon prétexte au burlesque. La dimension méta-cinématographique de ces œuvres met de côté le sérieux de la narration pour prôner une écriture décomplexée du gag.

Formé au *stand-up comedy* et à l'écriture de sketch pour des émissions de télévision, **Woody Allen** entame sa carrière de réalisateur de cinéma en 1966 avec *What's up Tiger Lily* : le remontage d'un film d'espionnage japonais auquel il ajoute un nouveau doublage. Ses films suivants restent dans ce ton de farce. Dans *Take the Money and Run* (1969), il incarne un très mauvais criminel ; *Bananas* (1971) est un pastiche du film de guerre ; *Sleeper* (1973) détourne la science-fiction ; *Love & Death* (1975) parasite les drames classiques de la littérature russe. S'il est difficile d'y voir un pur corps burlesque, Woody Allen reste un nostalgique des grands comiques muets, et leur rend souvent hommage dans ses films : ses personnages sont de grands maladroits dans *Love & Death* et *Play it again Sam* (1972), le robot muet de *Sleeper* est un vrai clown blanc, et le fameux gag du miroir des Marx Brothers⁵ devient l'argument de tout un film dans *Zelig* (1983) et son personnage d'homme-caméléon.

Également formé dans l'écriture de sketch à la télévision (il croise Woody Allen dans l'équipe de *Your Show of Shows*), et après un passage à Broadway, **Mel Brooks** se spécialise dans le film parodique référencé. Il s'attaque à la littérature russe (*The Twelve Chairs*, 1970), à l'horreur (*Young Frankenstein*, 1974), au western (*Blazing Saddles*, 1974), au thriller hitchcockien (*High Anxiety*, 1977) ou à la science-fiction (*Spaceballs*, 1987). Dans ses films, le spectateur est toujours rappelé à son rôle de spectateur, par des gags qui brisent le quatrième mur et éclosent quelque part entre la diégèse et l'écran de cinéma (dans *High Anxiety*, un travelling avant sur une fenêtre finit par en briser les vitres). Cette extravagance cinéphilique permet de nombreux débordements burlesques. La fin de *Blazing Saddles*, à la manière des Marx Brothers ou Mack Sennett, se conclut sur une bataille chaotique géante entre l'équipe du film de Mel Brooks et l'équipe d'une comédie musicale tournée dans le studio adjacent. Il rend plus explicitement hommage au *slapstick* hollywoodien dans *Silent Movie* en 1976, un film muet uniquement composé de gags visuels.

⁵ Séquence de *Duck Soup* (1933) dans laquelle Harpo fait croire à Groucho qu'il est son reflet dans un miroir ; c'est déjà la reprise d'un gag de Max Linder dans *Sept ans de malheur* (1921)

En France, les années 1970 popularisent l'acteur et réalisateur **Pierre Richard**. Le titre de son premier long-métrage *Le Distrait* (1970) annonce tout le programme à venir. On y retrouve ce personnage d'homme timide, rêveur et maladroit (parfois appelé "François Perrin") qui fera son succès, dans ses propres films (*Les Malheurs d'Alfred* en 1972, *Je sais rien mais je dirai tout* en 1973, *Je suis timide mais j'me soigne* en 1978) ou chez d'autres cinéastes (le diptyque du *Grand Blond* d'Yves Robert, ou la trilogie "François Pignon" de Francis Veber en duo avec Gérard Depardieu). La maladresse post-soixante huitarde de Richard est plus brouillonne, moins millimétrée, que celle de ses pairs (comme Sellers), et revêt autant une malchance malade qu'une simple mauvaise exécution. Ce qui fait l'originalité des films de et avec Richard, c'est que cette maladresse est souvent un moteur narratif, qu'il est alors facile de retourner dans le sens d'une résolution positive. Dans *Les Malheurs d'Alfred*, sa malchance innée lui fait gagner un jeu télévisé ; et dans *La Chèvre*, elle lui permet de retrouver l'amour (et la fille disparue). La mauvaise fortune devient son contraire, et la maladresse triomphe.



Fig. 10 : *Les Malheurs d'Alfred* (1972) : Pierre Richard, maladroit bienheureux

D'autres figures françaises, plus méconnues, se démarquent aussi par leur univers burlesque. À commencer par **Luc Moullet**, souvent considéré comme le seul réalisateur de comédies de la Nouvelle Vague. Critique aux Cahiers du Cinéma, son premier court-métrage *Un steack trop cuit* sort en 1960, rapidement suivi de *Brigitte et Brigitte* son premier long-métrage en 1966. C'est dans la confrontation entre l'épique et le trivial que naît l'humour pince-sans-rire de Moullet. Tout au long d'une filmographie faite de bric et de broc,

qui alterne courts et longs-métrages, Moullet joue à se mettre en scène dans une décortication quasi-scientifique de motifs très ordinaires. L'épuisement d'une situation unique ou d'un objet banal révèle alors le burlesque absurde enfoui dans notre quotidien : *Genèse d'un repas* (1978) retrace à rebours la chaîne de production des aliments qui composent une assiette de déjeuner ; *Barres* (1984) met en parallèle l'évolution technologique des barrières de métro et les tactiques mises au point pour les frauder ; *Essai d'ouverture* (1988) cherche la meilleure méthode pour ouvrir une bouteille de Coca-Cola.

Loin d'un attachement au genre, **Jacques Rozier** déploie des mises en scènes discrètes au rythme comique, autour de comédiens dont le corps gauche et coincé rappelle le burlesque : Pierre Richard dans *Les Naufragés de l'Île de la Tortue* (1976) ou Bernard Ménez dans *Du Côté d'Orouët* (1973) et *Maine Océan* (1986).

Révéle dans le premier film de Jean-Daniel Pollet, et resté son acteur fétiche, **Claude Melki** incarne lui aussi un corps comique, discret et retenu, dont l'impassible visage et la gestuelle ont souvent été comparés à Buster Keaton, en particulier dans *L'Acrobate* (1976).



Fig. 11 : John Cleese dans un "The Ministry of Silly Walks", extrait du *Flying Circus* (1970)

Dans les années 1970, les comiques britanniques se démarquent par un humour du *nonsense*, qui entretient un lien étroit avec le burlesque (les Marx Brothers sont déjà passés par là). Après des sketches à la radio et au théâtre, la troupe des **Monty Python** devient célèbre grâce à leur série *Flying Circus* (1969 - 1974) qui parodie les programmes télévisés dans des sketches à l'humour radicalement absurde et iconoclaste, souvent basés sur une inversion des normes (un père romancier sermonne son fils qui aspire à une carrière de

mineur) ou sur une complète absence de repères (chaque personne qui s'assoit sur une chaise tue le cochon qui était caché dessus). L'illogisme général crée alors une nouvelle logique (on compte les cochons morts) et l'univers se régule autour de ce sens parallèle. Dès 1975, les Monty Python, sous l'impulsion de Terry Jones et Terry Gilliam, se déplacent au cinéma. Leurs trois comédies (*Holy Grail !*, *Life of Brian*, *The Meaning of Life*) détournent la culture puritaine anglo-saxonne et les fondements du christiannisme, et remportent un succès planétaire.

De manière générale, la télévision britannique se fait le lieu d'une véritable résurgence burlesque, sous une forme classique désuète. Les années 70/80 sont marquées par les sketches sans dialogues de **Benny Hill**, très proche du *slapstick* de Sennett (la cadence y est même diminuée pour rappeler les films muets). Dans les années 80/90, **Rowan Atkinson** devient célèbre grâce à Mr. Bean, un monsieur-tout-le-monde britannique : ce savant mélange de M. Hulot et Jerry Lewis transforme les situations quotidiennes en imbroglio de maladresse et d'absurdité.

Années 1980/1990

À partir des années 1980, le burlesque se déplace vers des territoires auxquels il n'était pas destiné. Ses motifs viennent hanter d'autres genres non-comiques : mélodrame, polar, film d'action, etc. L'acteur et réalisateur Hongkongais **Jackie Chan** popularise la "kung-fu comédie", sous-genre qui peut s'apparenter au burlesque en cela qu'elle allie la virtuosité du geste à des stratégies d'échecs ou de réussites contrariées. Au Japon, l'ancien comique **Takeshi Kitano** réinvestit un burlesque très primaire de chutes et de farces à la télévision avec *Oretachi Hyohinzoku* ou *Takeshi's Castle*, son émission culte d'obstacles physiques. Au cinéma, comme acteur et réalisateur, il se fait connaître avec des films comme *Jugatsu* (1990) ou *Sonatine* (1993), dans lesquels il n'hésite pas à mettre en scène l'ultra-violence des *yakuzas* comme des gags, avec un point de basculement qui résout, dramatiquement ou ridiculement, la situation. Le cinéaste finlandais **Aki Kaurismäki** réalise lui des mélodrames aux cadres épurés, qui se résument souvent à l'expressivité de corps peu bavards, et ponctués de gags simples et atones soulignant la fatalité des situations. Plus keatonien dans son inexpressivité, le palestinien **Elia Suleiman** fait traverser au personnage muet qu'il incarne un conflit israëlo-palestinien relu au travers du prisme burlesque.



Fig. 12 : Burlesque et drame : *Chronicle of a disappearance* (Elia Suleiman, 1996)

Mais le burlesque reste aussi une affaire de comédie. Le trio de réalisateurs américains **ZAZ** (Jim Abrahams et les frères David et Jerry Zucker) perpétue l'héritage du nonsense des Monty Python et des parodies de Mel Brooks. Leurs films (*Airplane!* en 1980, ou *Top Secret !* en 1984) détournent les genres et se fondent exclusivement sur une logique de gag décorrélée de tout attachement à un récit ou à des personnages. En France, ils inspirent particulièrement la troupe télévisuelle Les Nuls, très populaire dans les années 1990.

Renouveau américain (1994 - 2008)

En 1994, la sortie de *Dumb & Dumber*, premier long-métrage des frères **Peter & Bobby Farrelly**, semble annoncer un renouveau commercial du burlesque au sein de la production hollywoodienne.

Popularisée autour des frères Farrelly et des productions de **Judd Apatow** ou d'**Adam McKay**, cette nouvelle tendance de comédie fait la part belle à un humour régressif délirant. Elle met généralement en scène des gags scatophiles et des personnages imbéciles et immatures, que le récit confronte à des problématiques corporelles, frontalement sexuelles et masculines. Ainsi, le corps, son culte, ses limites sont au centre des intrigues : dans *Shallow*

Hall (P. & B. Farrelly, 2001), le superficiel Hal tombe amoureux d'une fille dont il est littéralement incapable de voir les 135 kilos suite à une séance d'hypnose ; *Zoolander* (Ben Stiller, 2001) met en scène des concours de mannequinat masculin ; et les frères siamois de *Stuck On You* (P. & B. Farrelly, 2003) doivent se frotter à l'industrie hollywoodienne quand l'un d'eux décide de devenir comédien. Ce sont aussi des comédies sportives qui mettent à l'honneur l'exploit physique en tout genre, qu'il s'agisse de patinage artistique (*Blades of Glory*, W. Speck & J. Gordon, 2007), de course automobile (*Talladega Nights*, Adam McKay, 2006), de balle au prisonnier (*Dodgeball*, R. W. Thurber, 2004) ou de bowling (*Kingpin*, P. & B. Farrelly, 1996).

Ce renouveau est possible grâce à une nouvelle génération d'acteurs, née à la fin des années 1960 et au début des années 1970, issue de la télévision, dont le jeu physique tout en pastiches et débordements, se prête parfaitement aux personnages d'idiots consacrés dans ces comédies. En tête : **Jim Carrey**, digne héritier de Jerry Lewis, dont il pousse à l'extrême la gestuelle cartoonesque et les grimaces schizo-phrènes (*Dumb & Dumber*, *Ace Ventura*, *The Cable Guy*), en passant même par des déformations VFX comme dans *The Mask*. À leur manière, le nerveux Ben Stiller (*There's something about Mary*, *Zoolander*), le grand attardé Will Ferrell (*Anchorman*, *Stepbrothers*) ou le déjanté Jack Black (*Shallow Hal*, *School of Rock*) incarnent eux aussi des corps burlesques, à cheval entre l'enfant candide et l'adolescent obsédé. Pour leur popularité incontestée et leur travail "entre potes", la presse américaine surnomme d'ailleurs cette génération la "Frat Pack"⁶.

Loin des grands studios, le cinéaste américain **Wes Anderson** commence à la même époque à réaliser des comédies, dans un univers tout aussi infantile mais plus romantique et élégant. Il est révélé en 1998 avec *Rushmore*, son deuxième long-métrage. Moins gaguesque dans le récit, le cinéma nostalgique d'Anderson déploie le burlesque dans une certaine esthétisation visuelle, devenue sa signature. Cadres géométriques, larges et frontaux accompagnent la gestuelle mécanique de ses nombreux acteurs (dont les fidèles Jason Schwartzman, Owen Wilson et Bill Murray). Ses films sont souvent des épopées ou des récits d'aventure, dont il s'amuse à saboter la grandeur en jouant de l'artificialité du médium (trucages visuels désuets) et de détails comiques (ses cadres souvent très composites rappellent Tati).

⁶ Susan Wloszczyna, "Wilson and Vaughn: Leaders of the Frat Pack", USA TODAY, 2004. Plus largement, les membres associés au groupe sont Ben Stiller, Jack Black, Will Ferrell, Vince Vaughn, Steve Carell, les frères Owen et Luke Wilson.

Au même moment mais dans un esprit plus familial, les studios d'animation **Pixar** participent également à ce renouveau grâce à leurs personnages cartoonesques et leur humour burlesque intergénérationnel (particulièrement dans *Les indestructibles*, *Wall-E* ou *Là-haut*).

Au tournant des années 2010, la veine burlesque des comédies façon Farrelly / Carrey s'épuise, après quelques dernières apothéoses comme *Tropic Thunder* (Ben Stiller, 2008) ou *Anchorman 2* (Adam McKay, 2013). Les figures de bouffons libres du "Frat Pack" sont remplacés par une bande de geeks flemmards et tchatteurs (Seth Rogen, Jason Segel, Jonah Hill), vedettes de comédies tout aussi réussies, dont la matrice, cachée quelque part entre *Supergrave* (Greg Mottola, 2006) et *Knocked-up* (Judd Apatow, 2007), privilégie les concours de vulgarités assis autour d'une table et non les pitreries physiques de leurs prédécesseurs.



Fig. 13 : Les frères siamois de *Stuck On You* (P. & B. Farrelly, 2003)

Chapitre 2 : Burlesque français dans les années 2010

Aujourd'hui, le burlesque est une notion dissolue : on l'utilise à tort et à travers dès qu'une chose est drôle et saugrenue. Il faut dire que l'humour qui lui est rattaché n'est plus seulement une affaire de cinéma. De par leur format court et percutant, et les mécaniques de gags qu'elles déploient, les publicités sont à notre époque d'excellents courts-métrages burlesques (*Krisprolls* qui détournent ses biscottes suédoises en écouteurs, en galet à ricochets, etc). Il en va de même pour les vidéos amateurs, popularisées au début des années 2000 par l'émission *Vidéo Gag*, et aujourd'hui visibles sur les réseaux sociaux comme Youtube, Facebook, Instagram ou le plus récent Tik Tok⁷ : chutes, détournements, farces restent au centre du flux d'images et font de certain·e·s utilisateur·trice·s de véritables gagmans. Dans ce contexte, il serait facile de dire que le burlesque a perdu ses lettres de noblesse. Je préfère voir dans ces formes émergentes la preuve que ce type d'humour trouve encore un public notable. Un public que le cinéma français a sans doute lui aussi essayé de convoquer récemment.

Burlesque dans la comédie française contemporaine

Dans le cinéma francophone récent, quelques figures d'exception, apparues dans les années 1990, sont saluées pour leur sensibilité burlesque, devant et derrière la caméra. Les frères **Bruno et Denis Podalydès** (respectivement réalisateur et acteur) déploient un univers burlesque dès leur premier court-métrage *Versailles Rive Gauche* (1992), où les toilettes d'un minuscule appartement deviennent le point de départ de situations inextricables qui empêchent le bon déroulement d'un rendez-vous galant. Avec plusieurs longs-métrages du même esprit, les frères Podalydès s'attachent à rendre loufoque le quotidien - la vie sentimentale dans *Dieu seul me voit* (1997), la famille dans *Liberté Oléron* (2000), le travail dans *Versailles Rive Droite* (2009) -, autant par un comique corporel, qu'en détournant les espaces et objets qu'affrontent les personnages.

⁷ D'ailleurs, on pourrait faire un mémoire entier sur la redécouverte des formes cinématographiques primitives par les utilisateurs de TikTok (disparition d'objets en jump-cut comme chez Méliès, utilisation du gros plan expressif, gag de tarte à crème, intertitres,...)

Après un *one-man show* acide et parallèlement à sa carrière d'acteur, **Albert Dupontel** passe à la réalisation en 1996 avec *Bernie*, une première comédie noire remarquée mais qui ne fait pas l'unanimité. Il y incarne un jeune homme orphelin et sauvage, qui part à la recherche de ses origines, malgré ses névroses et son inadaptation au monde civilisé. Admirateur de Charles Chaplin et Terry Gilliam, Dupontel détourne le pathétique des situations par une mise en scène grand-guignolesque, et noie la violence physique dans un burlesque ironique (à l'image des coups de pelle que Bernie distribue à tout le monde). Un sans-abri qui devient policier par hasard (*Enfermé dehors*, 2006), une juge qui tombe enceinte d'un criminel (*Neuf mois ferme*, 2013), des rescapés de guerre qui vendent de faux monuments aux morts (*Au revoir là-haut*, 2017) : c'est ce ton tragi-comique, cette exploration des paradoxes sociaux et ces personnages inadaptés à leur environnement qui font, jusqu'à aujourd'hui, la tonalité particulière et personnelle des films d'Albert Dupontel.

Les comiques belgo-canadien **Abel et Gordon** semblent aujourd'hui les seul·e·s à perpétuer un burlesque fidèle au genre des premiers temps. Révélé d'abord par leurs spectacles de théâtre, le duo a transposé son univers au cinéma, avec quelques courts-métrages, puis en 2006 avec *L'Iceberg*, premier long-métrage co-réalisé avec Bruno Romy. Suivront *Rumba* en 2007, *La Fée* en 2010 et *Paris Pieds Nus* en 2017 (sans Bruno Romy). Sans se soucier d'une potentielle désuétude, leurs prestations se fondent exclusivement sur le mouvement visuel du corps et la poésie muette qui s'en dégage. Utilisation du son, cadrage, couleurs, musique : tout dans leurs films participe à un ADN burlesque primitif et nostalgique.



Fig. 14 : Abel & Gordon dans *La Fée*

Mais les cas restent isolés, et peinent à atteindre le grand public. À ce titre, il faut noter, qu'au fil des décennies, le burlesque cinématographique est devenu moins une affaire de corps comique à l'écran, que l'apanage des metteur-se-s en scène. Ainsi, quand il est employé par des revues critiques, ce terme fait davantage référence à un univers, une séquence ou une certaine esthétique de mise en scène plutôt qu'à des numéros d'acteur-trice-s. À vrai dire, depuis Jim Carrey, difficile de citer beaucoup de corps comiques marquants. En France, il faudrait remonter à Pierre Richard. C'est peut-être parce qu'il ne trouve plus d'interprète iconique que le cinéma burlesque s'est justement réfugié dans la comédie dite d'auteur - par opposition, aux comédies populaires.

La disparition des corps comiques, associée à une popularité croissante d'un *stand-up* statique à l'américaine, a asséché les comédies de leurs gags, unité primaire du cinéma burlesque. En d'autres termes : la vanne a remplacé le gag. C'est que beaucoup voient dans la comédie verbale la spécificité d'un humour "à la française" - comme un héritage de Molière et du théâtre de boulevard. Depuis la fin des années 1970, les comédies françaises se sont d'ailleurs spécialisées dans la plaisanterie verbale, sous l'impulsion de comédien-ne-s issu-e-s du Café Théâtre (Coluche, Patrick Dewaere, la troupe du Splendid) et d'auteur-e-s célèbres pour leur maîtrise du dialogue (Bertrand Blier, Francis Veber, Patrice Leconte ou le duo Jean-Pierre Bacri/Agnès Jaoui). Cette tradition du "bon mot" est majoritairement poursuivie par la génération de comiques des années 1990, issu-e-s du *stand-up* (Jamel Debbouze, Dany Boon, Franck Dubosc) ou de la télévision (Jean Dujardin, Kad & Olivier, Jean-Paul Rouve), vedettes aujourd'hui des comédies grand public⁸. Concernant un cinéma d'auteur moins populaire, les cinéastes révélé-e-s dans les années 1990, rattaché-e-s au "jeune cinéma" ou à "la génération Desplechin", ont aussi favorisé un cinéma de dialogues, aux récits intimes et psychologiques, et aux mises en scènes naturalistes.

Pour ces raisons, le burlesque est devenu une excentricité stylistique et commerciale. Malgré les succès en début de décennie d'*Astérix & Obélix : Mission Cléopâtre* (Alain Chabat, 2002) et *La Tour Montparnasse Infernale* (Charles Nemes, 2001), rares sont les films grand public qui prennent le risque de la comédie visuelle. Aussi, cette case a sans doute été occupée plus récemment par les comédies américaines que le cinéma français n'a pas cherché à concurrencer (sauf *La Tour Montparnasse Infernale* qui ne cache pas justement

⁸ À mon grand regret, cette génération de comiques s'éloigne d'un humour cinématographique corporel par pur manque d'audace et non de talent, quand on connaît le potentiel burlesque de Dujardin, Debbouze et Boon sur scène.

son aspiration “à la Farrelly”). Avec un recul schématique, on constate que depuis le début de siècle, les comédies qui se partagent le *box-office* français peuvent être rangées en trois catégories, dont les deux premières apparaissent comme des exclusivités nationales. D’abord, les comédies dites “communautaires”⁹ : *Bienvenue chez les Ch’tis* (Dany Boon, 2008), *Intouchables* (Éric Toledano et Olivier Nakache, 2011) ou *Qu’est-ce qu’on a fait au bon Dieu ?* (Philippe de Chauveron, 2014). Puis, les adaptations de bande-dessinées : *Le Petit Nicolas* (Laurent Tirard, 2009), *Les Profs* (Pierre-François Martin-Laval, 2013) et la saga *Astérix*. Enfin, plus internationales dans leurs portées, les comédies sentimentales : *Prête-moi ta main* (Éric Lartigau, 2006), *L’Arnacoeur* (Pascal Chaumeil, 2010) ou *Vingt ans d’écart* (David Moreau, 2013).

Les adaptations de bande-dessinées françaises sont peut-être les comédies dont le bagage burlesque est le plus prometteur. Ce qui en fait d’ailleurs les plus décevantes, dans leur incapacité à se l’approprier pleinement. Une fois portés à l’écran, les albums de *L’élève Ducobu*, *Boule & Bill* ou *Gaston Lagaffe* effacent leur écriture anecdotique du sketch, largement propice au gag, au profit d’histoires infantilissantes qui alourdissent la légèreté comique. Le résultat baigne dans un univers cartoonnesque manufacturé, où les motifs burlesques (chutes, baffes, courses-poursuites, gadgets bricolés et acteurs grimés) sont moins utilisés comme des vecteurs visuels du rire que des références à un univers familier, dont la transposition au cinéma est censée attiser la curiosité du lecteur. Une confusion malheureuse restreint l’efficacité de ces films : ils sont fabriqués pour un public enfantin, et exclusivement enfantin, quand les burlesques classiques ont toujours gagné à construire plusieurs niveaux de lectures pour faire rire une audience très large (ce que les studios Pixar ont compris et repris à leur compte).

En France, il faut donc s’écarter du cinéma *mainstream* pour trouver le chemin du burlesque, dont la marginalité inhérente au héros s’est peut être transmise aux auteurs eux-mêmes qui refusent d’adopter les recettes télévisuelles et de rentrer dans des cases de production.

⁹ Mireille Rosello, “L’émergence des comédies communautaires dans le cinéma français : ambiguïtés et paradoxes”, *Studies in French Cinema*, 2018, consulté en ligne : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14715880.2016.1264752>

Nouveau burlesque français

La première fois que le terme est ré-utilisé frontalement et officiellement pour désigner des films et cinéastes remonte à 2016 lors de la rétrospective *Nouveau burlesque français* au Festival Entrevues de Belfort. L'événement rassemble six cinéastes : Serge Bozon, Quentin Dupieux, Jean-Christophe Meurisse, Emmanuel Mouret, Thomas Salvador et Antonin Peretjatko ; et comprend la projection d'un film de chacun, mis en corrélation avec un classique du genre - de Tex Avery à Blake Edward -, choisi par l'auteur concerné. Le critique de cinéma Joachim Lepastier introduit le programme du festival avec ces mots : "Il y a incontestablement un « moment burlesque » dans le cinéma français contemporain." Pas une école, pas un mouvement. Le terme "moment" est important car il met l'accent sur la conjecture, la tendance qui expliquent l'apparition de ces films. Ce qui est nouveau, ce n'est pas qu'on réalise des comédies burlesques, c'est le nombre de films sortis au même moment qui s'y rattachent.

C'est principalement lié au récent élan générationnel qui a permis de renouveler le cinéma d'auteur français. Cette génération en question, c'est celle qui, née dans les années 1970, fait ses premières armes dans les années 1990 et se présente dans les années 2010 comme la relève agitée d'un cinéma d'auteur français qu'elle juge ronflant - est surtout pointée du doigt la génération Desplechin. Entre novembre 2010 et avril 2013, la revue *les Cahiers du Cinéma* se fait porte-parole de ces cinéastes sur le point d'émerger, dans deux dossiers respectivement intitulés *Demain ils feront le cinéma français* et *Jeunes cinéastes français on n'est pas morts*. Entre autres, sont cité-e-s : Quentin Dupieux, Sophie Letourneur, Rebecca Zlotowski, Mikhaël Hers, Riad Sattouf, Antonin Peretjatko, Arthur Harari, Thomas Salvador, Yann Gonzalez, Serge Bozon, Valérie Donzelli, Justine Triet, Guillaume Brac. L'éditorial de Stéphane Delorme dans l'édition de novembre 2010 est explicite : "C'est un pari, un souhait, un espoir, afin qu'une nouvelle génération bouscule les habitudes. Vous ne les connaissez peut-être pas encore, ou peu, ils ont réalisé un seul long-métrage ou moins, mais ils proposent déjà des nouveaux modèles pour le cinéma français."¹⁰ Le coup de projecteur qui consacre la révélation de ces jeunes talents est le Festival de Cannes 2013 où de nombreux (premiers) longs-métrages sont présentés et remarqués dans les sélections

¹⁰ Stéphane Delorme, "Un pari sur l'avenir", dans *Les Cahiers du Cinéma* n°661, septembre 2010, p. 5

parallèles¹¹ avec en tête *La Fille du 14 juillet* d'Antonin Peretjatko, *La Bataille de Solferino* de Justine Triet et *Les Rencontres d'Après-Minuit* de Yann Gonzalez.



Fig. 15 : À l'annonce de la sélection du festival de Cannes 2013, le journal *Le Monde* publie un article intitulé "Gaillarde est la nouvelle garde du cinéma français"¹²

En rupture avec le naturalisme ambiant, les œuvres de ces jeunes auteur-e-s se démarquent par une stylisation des modes de narration, dont l'exécution, parfois imparfaite, diverge selon les films : le fantastique tragique chez Yann Gonzalez, le *lo-fi* désynchronisé chez Sophie Letourneur, et même, ce qui nous intéressera plus particulièrement, le burlesque comme chez Quentin Dupieux ou Antonin Peretjatko. Cette excentricité trouve son origine dans l'hétérogénéité des parcours de chacun-e : écoles de cinéma, écoles d'art, autodidactisme ou d'autres domaines artistiques comme la musique électro ou la bande-dessinée. Tou-te-s ont néanmoins en commun de contourner la "photocopie du réel", de prêter une attention particulière à un cinéma de genre délaissé par les écrans français, sans se laisser pour autant envahir par les codes.

¹¹ ACID, Quinzaine des Réalisateurs et Semaine de la Critique

¹² Isabelle Régnier, "Gaillarde est la nouvelle garde du cinéma français" pour le site *Le Monde*, 13 mai 2013, Consulté en ligne : https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2013/05/13/gaillarde-est-la-nouvelle-garde_3175295_766360.html
De gauche à droite : le comédien Vincent Macaigne, la réalisatrice Justine Triet, le réalisateur Antonin Peretjatko, le producteur Frédéric Dubreuil, le réalisateur Sébastien Betbeder, le réalisateur Yann Le Quellec, la comédienne Laetitia Dosch, le réalisateur Serge Bozon, le comédien Bernard Menez, le réalisateur Yann Gonzalez.

De fait, leurs films peinent à trouver des financements dans les circuits traditionnels du cinéma. Mais aidé·e·s par la diffusion Internet et un accès démocratisé aux outils, les plus marginaux·les sont sauvé·e·s par leur sens de la débrouillardise et les voies alternatives. Beaucoup fabriquent un cinéma à tout petit budget, voire fauché, “entre potes”, ou seul·e·s comme Virgil Vernier et Djinn Carrénard, avec le matériel qu’iels ont sous la main, et très peu d’aides de financement. Le principal, c’est que les images inédites qu’iels créent trouvent dans les pages critiques et les festivals des vitrines gratifiantes. En particulier, les grands festivals de courts-métrages comme Côté Court, Clermont-Ferrand et surtout le festival du moyen-métrage de Brive-la-Gaillarde, co-fondé par de jeunes réalisateur·trice·s, Katell Quillévére et Sébastien Bailly, en parfaite adéquation avec cette génération qui s’encombre assez peu des métrages et des limites économiques classiques entre court et long.

Autre donnée importante du rassemblement générationnel : les équipes techniques se retrouvent d’un film à l’autre, avec en tête les “jeunes” producteur·rice·s qui accompagnent les auteur·e·s - notamment la tête-brûlée Emmanuel Chaumet et son incubateur de talents Ecce films - et les “jeunes” comédien·ne·s, qui s’imposent à leurs côtés comme les nouveaux visages d’un cinéma d’auteur rafraîchissant : Vincent Macaigne, Laure Calamy, Laetitia Dosch, Nicolas Maury, etc.

C’est donc dans ce contexte de renouvellement des auteur·e·s que le burlesque trouve de nouveaux·elles partisan·e·s. Il faut préciser d’emblée que ce “nouveau burlesque français” n’a pas une identité commune, ou une esthétique générale. Il se justifie par une pluralité homonymique. Si le mot “burlesque” fédère, il faut noter que les univers, thèmes, méthodes et styles varient d’un·e cinéaste à l’autre. Le degré burlesque varie également selon ce qu’on y accole : les films sont aussi des comédies romantiques, musicales, policières, ou d’aventure. Parfois, bien que burlesques, les films ne sont pas vraiment des comédies, comme chez Thomas Salvador. Et s’ils acceptent l’appellation, tou·te·s les cinéastes insistent dans leurs entretiens sur la pluralité d’un héritage cinématographique qui dépasse de loin la simple veine burlesque. Nous le verrons, il y a néanmoins quelques similitudes entre les films, entre leurs auteur·e·s, qui solidifient le choix d’un tel corpus et les analyses croisées qu’il engendre. Par exemple :

- La reprise frontale de motifs du genre et autres clins d’oeil cinéphiliques à des films burlesques classiques : citons les batailles de tartes à la crème dans *Main*

dans *la Main* de Valérie Donzelli ou *Miaou-Miaou fourrure* d'Erwan Le Duc ; les scènes de chaos à large échelle façon *The Party* ou *Marx Brothers* qui terminent les films d'Antonin Peretjatko ; les courses-poursuite avec des policiers dans *Apnée* de Jean-Christophe Meurisse ou *Vincent n'a pas d'écailles* de Thomas Salvador ; les nombreuses chutes qui ponctuent les films d'Erwan Le Duc ; etc.

- Le refus de justifier le burlesque par l'argument de la rêverie ; l'astuce est éculée dans un cinéma plus sage : une séquence détonne par son ton absurde mais est rapidement ramenée dans le droit chemin en étant rattachée au rêve d'un des personnages. Pas de cela ici. Comme nous l'avons dit, les films étudiés peuvent s'inscrire dans l'élan anti-naturaliste du jeune cinéma d'auteur. Ainsi, leur burlesque trouve sa place dans un univers global qui assume ses virages fantastiques, absurdes et irrationnels.
- L'emploi d'un comique visuel qui n'entre pas nécessairement en opposition avec la comédie de dialogue - Quentin Dupieux et Erwan Le Duc sont peut-être les meilleurs dialoguistes comiques du moment - mais qui réinvestit une mécanique de gag et un jeu physique ;

Enfin, il faut noter qu'à l'élan générationnel, on pourrait ajouter d'autres exemples anachroniques qui permettent d'accroître la tendance. Un intérêt pour le comique visuel et physique perce dans la carrière de cinéastes qui ne s'intéressaient pas au burlesque en premier lieu. Citons par exemple Noémie Lvovsky avec *Il faut que ça danse !* (2011), ou encore Bruno Dumont avec sa série *P'tit Quinquin* (2014) et son film *Ma Loute* (2016), dont l'artificialité grotesque n'a pas empêché le succès public.

Pour des raisons pratiques, ce mémoire étudie un échantillon arbitraire et restreint de réalisateurs. Parce que j'ai eu l'occasion de les rencontrer, Antonin Peretjatko et Erwan Le Duc sont donc les deux cinéastes au centre de ce mémoire. Les films de Quentin Dupieux, Serge Bozon et Jean-Christophe Meurisse sont également convoqués avec récurrence. Mais le mémoire est à l'origine motivé par un plus grand nombre de cinéastes, que l'on peut rattacher à cette nouvelle tendance de la comédie française. À titre indicatif, on peut citer Valérie Donzelli, Emmanuel Mouret, Thomas Salvador, Yann Le Quellec, Benoit Forgeard, Alexia

Walther & Maxime Matray ou encore Zoran et Ludovic Boukerma. Je m'autoriserai d'ailleurs à en utiliser certain.e.s comme exemples.

Voici donc une rapide présentation des cinq cinéastes principaux dont il sera question dans ce mémoire :

Serge Bozon, né en 1972, est souvent considéré, bien malgré lui, comme l'un des plus beaux illuminés du cinéma français. Il commence d'abord comme professeur de philosophie, puis chercheur en logique mathématique, puis acteur dans les premiers films de Judith Cahen, Cédric Kahn ou Jean-Paul Civeyrac, et finit par réaliser son premier long-métrage, *L'Amitié*, en 1998, avec ses économies personnelles. Son second film *Mods*, une comédie musicale, sort en 2002. Entre-temps, il devient critique dans les revues *Vertigo*, *Trafic* et *Les Cahiers du Cinéma*, et continue sa carrière de comédien dans les films de Valérie Donzelli, Mathieu Amalric, Bertrand Bonello ou Axelle Ropert, son épouse et scénariste attitrée. En 2007, il est lauréat du Prix Jean Vigo avec *La France*, un long-métrage en partie musical, très remarqué. Son quatrième long-métrage *Tip Top* avec Isabelle Huppert, Sandrine Kiberlain et François Damiens est présenté à La Quinzaine des Réalisateurs au Festival de Cannes 2013. Il retrouve Isabelle Huppert pour *Madame Hyde* en 2016, une adaptation libre et moderne du roman de R. L. Stevenson *Docteur Jekyll et Monsieur Hyde*. Serge Bozon fait de son cinéma un laboratoire d'expérimentations loufoques où la bizarrerie côtoie le très banal. Comédien tout en agitation chez d'autres, il ne fait pas du burlesque une référence - il cite plus volontiers Hawks et Ford - mais le laisse pourtant s'exprimer à travers une stylisation excessive de la mise en scène, un ensemble de personnages déréglés, une chorégraphie mécanique des corps et des ruptures de ton très prononcées. Nous nous intéresserons particulièrement à ses deux derniers longs-métrages.

Filmographie :

- 1998 : *L'Amitié*
- 2002 : *Mods*
- 2007 : *La France*
- 2011 : *L'Imprésario* (court-métrage)
- 2013 : *Tip Top*
- 2015 : *L'architecte de Saint-Gaudens* (court-métrage)
- 2017 : *Madame Hyde*

Quentin Dupieux, né en 1974, commence à réaliser ses premiers films à l'adolescence. C'est pour l'un de ses courts métrages qu'à 19 ans il se met à la musique, de manière artisanale et autodidacte. Sa rencontre avec Laurent Garnier - pour qui il réalise quelques clips - mais surtout son tube *Flat Beat* lancent sa carrière musicale dans la mouvance de la French Touch. Accompagné de Flat Éric, sa fameuse peluche jaune, Quentin Dupieux sort six albums studios entre 1999 et 2016 sous le pseudonyme Mr. Oizo. Parallèlement, il réalise en 2001 son premier moyen-métrage autoproduit, intitulé *Nonfilm*, qui lui permet de rencontrer le duo comique Éric & Ramzy qu'il met en scène en 2006 dans son second film, *Steak*, un échec commercial retentissant. Il se fait quand même remarquer comme un réalisateur à suivre, notamment par les Cahiers du Cinéma. La reconnaissance vient avec *Rubber* en 2010, l'histoire d'un pneu serial-killer, et une série d'autres films réalisés aux États-Unis : *Wrong* (2012) et *Wrong Cops* (2014) pour lesquels il retrouve Éric Judor puis *Réalité* (2015) avec Alain Chabat. En restant fidèle à son style absurde, inspiré par le cinéma de Bertrand Blier et Luis Buñuel, Dupieux réalise ses films suivants en France, en collaborant toujours avec des célébrités de l'humour francophone dont il met la composition corporelle au service de son dispositif comique : *Au Poste !* en 2018 avec Benoît Poelvoorde et Grégoire Ludig ; *Le Daim* en 2019 avec Jean Dujardin ; et enfin *Mandibules* en 2021, avec le duo du Palmashow. Préférant des économies de tournage légères et un amateurisme à tout épreuve, Quentin Dupieux est le chef-opérateur, monteur et parfois compositeur de ses films.

Filmographie :

- 2001 : *Nonfilm* (moyen-métrage)
- 2007 : *Steak*
- 2010 : *Rubber*
- 2012 : *Wrong*
- 2012 : *Wrong Cops : Chapter 1* (court-métrage)
- 2013 : *Wrong Cops*
- 2015 : *Réalité*
- 2018 : *Au Poste !*
- 2019 : *Le Daim*
- 2021 : *Mandibules*

Erwan Le Duc, né en 1977, démarre sa carrière cinématographique tardivement. Diplômé de Science-Po, il est d'abord journaliste au *Monde* puis devient chargé de mission pour l'Ambassade de France à Sanaa au Yémen. Parallèlement au programme d'événements culturels qu'il met en place, il écrit ses premiers scénarios. À son retour en France, il réintègre *Le Monde* où il devient rédacteur en chef adjoint puis co-chef du Service des Sports. Au même moment, il concrétise son virage vers le cinéma en écrivant le long métrage *Round trip* pour le réalisateur syrien Meyar Al-Roumi, puis se lance finalement dans la réalisation de ses propres courts métrages, à commencer par *Le Commissaire Perdrix ne fait pas le voyage pour rien* en 2011. Repéré suite à ce premier projet, il intègre la résidence d'écriture Émergence dont son scénario de premier long-métrage *Perdrix* sort lauréat en 2013. Après plusieurs années à chercher les financements nécessaires, il parvient à réaliser *Perdrix*, présenté à la Quinzaine des Réalisateurs en mai 2019. Entre-temps, il est sélectionné dans de nombreux festivals internationaux grâce à trois autres courts-métrages, tous produits par Sébastien Haguenauer (10:15! Productions) et mettant en scène les comédiens Maud Wyler et Alexandre Steiger : *Jamais jamais* en 2014, *Miaou-Miaou Fourrure* en 2015 et *Le Soldat Vierge* en 2016. Citant Aki Kaurismaki, Wes Anderson ou Takeshi Kitano, le cinéma d'Erwan Le Duc explore à sa manière les possibilités offertes par le burlesque comme un contrepoint fantasque au sérieux dramatique.

Filmographie :

- 2011 : *Le commissaire Perdrix ne fait pas le voyage pour rien* (court-métrage)
- 2014 : *Jamais jamais* (court-métrage)
- 2015 : *Miaou Miaou fourrure* (court-métrage)
- 2016 : *Le Soldat vierge* (moyen-métrage)
- 2019 : *Perdrix*

Jean-Christophe Meurisse, né en 1975, commence par une formation de comédien à l'ERAC et une carrière sur les planches. Lassé par le jeu, il crée en 2005 sa propre compagnie, les Chiens de Navarre, bande d'acteurs qui regroupe entre autres Thomas Scimeca, Maxence Tual et Céline Fuhrer. Dans un premier temps, il écrit le texte des spectacles de la compagnie, mais très vite, celle-ci se dirige vers l'improvisation. Ils créent ensemble une série d'œuvres déjantées où les comédiens laissent libre cours à leurs envies. De *Une raclette* (2008) à *La Peste c'est Camus mais la grippe est-ce Pagnol ?* (2020), ils présentent sept spectacles, remarqués et salués par la critique et le public, partout en France

mais aussi à l'étranger. Outre le théâtre, Jean-Christophe Meurisse réalise en 2013 son premier moyen-métrage *Il est des nôtres*, sélectionné et récompensé dans de nombreux festivals. En 2015, il tourne son premier long-métrage intitulé *Apnée*, sorte de film à sketches foudroyant et absurde, produit par Emmanuel Chaumet, et sélectionné à la Semaine de la Critique au Festival de Cannes. L'humour burlesque dans ce qu'il a de plus physique, furieux et libertaire est au centre des propositions cinématographiques non-narratives de Jean-Christophe Meurisse. Ce dernier est aussi champion régional de curling en 2016, 2017 et 2018 avec son club AS Pontivy.

Filmographie :

- 2013 : *Il est des nôtres* (moyen-métrage)
- 2016 : *Apnée*

Antonin Peretjatko, né en 1974, est diplômé de l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière (tiens, tiens). En parallèle de son métier d'assistant-caméra, il réalise plusieurs courts-métrages autoproduits (et développés dans sa baignoire), dont *French Kiss*, en 2004, remarqué et primé dans de nombreux festivals. Il réalise le moyen-métrage *L'Opération de la dernière chance* en 2005, avec les images en 16 mm de son tour du monde. En 2009 et 2011, il s'attèle à réaliser les making-of des films de Jacques Audiard, *Un prophète* et *De rouille et d'os*. Parallèlement, il continue de réaliser des courts-métrages comiques avec *Paris Monopole* en 2010 et *Les secrets de l'invisible* en 2011, pour lequel il travaille avec Emmanuel Chaumet. Grâce à Ecce Films, il réalise son premier long-métrage, *La Fille du 14 Juillet*, tourné sur deux étés entre 2011 et 2012, sans obtenir les aides du CNC. Le film est présenté à la Quinzaine des réalisateurs en 2013, salué par la critique, et nommé au César du Meilleur Premier Film. Trois ans plus tard, son deuxième long-métrage, *La Loi de la Jungle*, toujours avec le duo Vincent Macaigne / Vimala Pons, se tourne en Guyane, dans des conditions particulièrement éprouvantes. Son passage au long-métrage ne l'empêche pas de revenir à des formats courts avec en 2014 *Vous voulez une histoire?* et en 2018 *Panique au Sénat*, tourné en pellicule et en 3D. Véritable gagman misant sur l'humour visuel pour secouer le cinéma français, Antonin Peretjatko est à l'origine des comédies les plus frontalement burlesques de ces dernières années.

Filmographique :

- 2002 : *L'heure de pointe* (court-métrage)

- 2004 : *Changement de trottoir* (court-métrage)
- 2004 : *French Kiss* (court-métrage)
- 2006 : *L'Opération de la Dernière Chance* (court-métrage)
- 2010 : *Paris Monopole* (court-métrage)
- 2011 : *Les Secrets de l'Invisible* (court-métrage)
- 2013 : *La Fille du 14 Juillet*
- 2014 : *Vous voulez une histoire ?* (court-métrage)
- 2016 : *La loi de la jungle*
- 2018 : *Panique au Sénat* (court-métrage)

Ce mémoire est autant pour moi l'occasion d'explorer leur travail qu'une invitation pour vous à (re)découvrir leurs films passés et surtout ceux à venir. Car tous continuent de faire l'actualité - un critère décisif de leur présence dans ce corpus. *La pièce rapportée*, le troisième long-métrage d'Antonin Peretjatko, et *Oranges sanguines*, le deuxième long-métrage de Jean-Christophe Meurisse sortiront à la fin de l'année. Serge Bozon a commencé cet été le tournage de son cinquième long-métrage, une adaptation moderne de *Don Juan*. Erwan Le Duc cherche actuellement des financements pour son prochain film, *La fille de son père*, et réalise une série produite par Arte, qu'il tournera cet automne. Enfin, Quentin Dupieux, dont on a pu découvrir *Mandibules* à la réouverture des salles, est en post-production de son prochain long-métrage *Incroyable mais vrai*.

PARTIE 2 :

Écrire le burlesque

Harold Lloyd a dit : “Un film comique, vous ne le faites pas. Il pousse tout seul”¹³. L’époque du cinéma muet où les films burlesques étaient réalisés sans scénario détaillé et s’inventaient à mesure qu’il étaient tournés, est un fantasme révolu. Erwan Le Duc et Antonin Peretjatko m’ont chacun transmis le scénario de leur long-métrage respectif *Perdrix* et *La Loi de la Jungle*. Cela m’a confirmé que leur burlesque relevait autant d’une mise en forme visuelle que d’une invention écrite. C’est de cela qu’il sera question ici : avant d’agiter les corps et de faire trembler la caméra, comment le burlesque s’invente-t-il à l’étape du scénario ?

¹³ Petr Král citant Harold Lloyd, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock Cinema, 1984, p. 61

Chapitre 1 : Qu'est-ce qu'un personnage burlesque aujourd'hui ?

Dans le burlesque plus qu'ailleurs, le personnage est souvent l'épicentre de l'action, et donc l'épicentre du film. Par abus de langage, on a même transposé le terme "burlesque" à ses interprètes qu'on appelle souvent "les burlesques". C'est avec cette question que nous allons commencer. C'est d'ailleurs à partir des deux personnages principaux, Lola et Lazare, que ma partie pratique de mémoire *Navigo* s'est écrite.

De Charlot à Jerry Lewis, le personnage burlesque apparaît le plus souvent à l'écran sans présentation, comme tombé du ciel ou amené par une route au loin. Il est dépourvu d'un passé, immédiat ou lointain, et ne semble pas se projeter dans l'avenir. Il disparaît souvent comme il est apparu. À ce titre, il reste inchangé d'un film à l'autre et repart de zéro à chaque nouvelle histoire. Dans *The High Sign* (1921), son premier court-métrage en tant que réalisateur, Buster Keaton pose avec beaucoup de poésie la condition du personnage burlesque dès le carton d'ouverture : "Our hero came from nowhere, he wasn't going anywhere and got kicked off somewhere"¹⁴.

De complexité psychologique ou d'attache affective au monde, peu de traces non plus. Son nom, sa silhouette et son caractère suffisent : c'est avant tout un corps qui ne réagit que dans l'instant présent, à travers sa gestuelle, ses grimaces et les gags qu'il engendre. Il est davantage une figure qu'un personnage, dans le sens qu'il tient plus du coup de crayon saisissant le contour extérieur que du roman psychologique décortiquant l'intérieur. Bien sûr, les personnages burlesques sont tellement peu définis qu'il est facile d'en contredire une définition généralisante, en citant des exemples précis. On pourrait par exemple dire qu'au fil de ses films, Jacques Tati a attribué à son personnage de M. Hulot une position de spectateur anonyme décentré par rapport à l'action burlesque qu'il préférerait diluer dans l'ensemble du décor et des personnages. On aurait rien dit des personnages de Peter Sellers et Pierre Richard sans évoquer leur maladresse, et pareil pour ceux de Jim Carrey avec leur schizophrénie. Il serait également possible de se poser la question de la figure de l'idiot, apparu plus récemment dans le cinéma, et qui demeure l'une des seules évolutions modernes du burlesque classique. Etc. Mais si on s'attache dans les grandes lignes à cette dimension de "figure", on retrouve de vraies correspondances chez les nouveaux cinéastes burlesques français.

¹⁴ La traduction annule la beauté de l'expression : "Notre héros venait de nulle part, il allait n'importe où et avait été jeté de quelque part"

Thomas, Robert, Georges et les autres : figures classiques

Même s'il n'a pas vocation à faire rire, le burlesque de Thomas Salvador est un premier exemple intéressant car il repose en grande partie sur un personnage dont le classicisme burlesque semble quasi-anachronique. Le « jeune homme » - nommé ainsi au générique - est un solitaire muet qui rappelle les comiques burlesques américains à la différence qu'aucune particularité physique ne le distingue : il n'a ni les lunettes d'Harold Lloyd, ni la moustache de Charlot, ni la taille ou la corpulence d'un Laurel ou Hardy. Peut-être est-il possible de voir dans son manque d'expression une figure keatonienne ? Sa seule particularité d'un film à l'autre est d'être toujours incarné par Thomas Salvador lui-même, pour qui le jeu est l'une des facettes de la mise en scène. Ce jeune homme, ou plutôt cet homme sans âge, n'a pas de métier, pas d'affiliation sociale, pas d'orientation sexuelle précise. Outre une forme de timidité, il est difficile de cerner son caractère : il semble autant musicien que sportif, aussi doux que compulsif, aussi cascadeur que casanier. Les courts-métrages de Thomas Salvador, à la limite du cinéma expérimental, parlent toujours d'une rencontre et de ce que le protagoniste en retient : dans *Une rue de sa longueur*, il rencontre trois hommes comme "trois étapes d'un parcours, trois étapes d'un apprentissage" ; *De Sortie* suit la préparation du jeune homme pour un rendez-vous qu'on imagine galant, puis son retour chez lui après cette rencontre ; *Petit Pas* voit le jeune homme se mêler progressivement à un groupe d'enfants dans la forêt. Ce personnage est donc plus une figure creuse "qui n'a pas plus qu'elle n'a", qu'il s'agit de remplir un peu plus à chaque film.

À l'instar de Thomas Salvador, tous les cinéastes du corpus s'accordent à dire que la psychologie des personnages ne les intéresse pas, voire les rebute. Le metteur en scène Jean-Christophe Meurisse est aussi l'un des seuls à proposer des figures burlesques "comme on n'en fait plus", qui n'existent que dans leur anormalité et le spectacle immédiat qu'elle nous offre, au-delà d'un quelconque projet narratif. Quand il évoque ses personnages, il préfère d'ailleurs parler de "personnalités" ou de "figures" et précise "sans explication de parcours"¹⁵. De Thomas, héros de son premier court-métrage ironiquement intitulé *Il est des nôtres*, il est vrai que l'on ne sait presque rien ; si ce n'est le prénom - qui est en fait celui de son interprète, Thomas de Pourquery - et sa doctrine antisociale, annoncée dès le carton

¹⁵ Entretien de Jean-Christophe Meurisse pour : Fernando Ganzo, Jacky Goldberg, Quentin Mével, *La nouvelle comédie du cinéma français*, Paris, Les Nouvelles Éditions, 2017, p. ?

d'ouverture: « Depuis plusieurs années, Thomas vit retiré dans une ancienne centrale électrique désaffectée en pleine métropole ». Il est intéressant de noter qu'à l'instar des burlesques muets, ce carton factuel allège le film d'un sous-texte psychologique qu'il aurait fallu expliquer ultérieurement. Ici, la narration s'ancre dans le présent sans se soucier du « parce que » : d'emblée, Thomas est présenté comme un reclus, comme Charlot est présenté comme un vagabond, ou Lloyd comme un citoyen normal. Ce qui rend le récit (voire non-récit) captivant, ce n'est pas de comprendre pourquoi il est marginal, mais comment cette marginalité s'exprime et peut prêter au rire : ici, Thomas préfère organiser des fêtes dionysiaques avec ses amis dans sa caravane, plutôt que de sortir, ce qui donne lieu à une série de situations cocasses.

Dans *Apnée*, son premier long-métrage, le réalisateur ne s'embarrasse même plus de présenter les trois personnages principaux - Céline, Thomas et Maxence, aussi nommé·e·s selon leurs interprètes - qui déboulent dans le premier plan du film en robes blanches, dans une salle de mairie où ils souhaitent se marier à trois. Le film ne dira jamais s'ils sont ami·e·s, amant·e·s ou frères et sœurs, ou les trois. Mais on comprend rapidement qu'ils n'ont *rien* et qu'ils ne sont *personne*, et qu'il s'agit justement de donner à ces figures creuses une consistance sociale. Le film se déploie autour d'une série de saynètes anecdotiques dans lesquelles le trio inséparable et provocateur se débat avec la réalité administrative et l'ordre établi, pour trouver un appartement, un travail, un prêt bancaire et même une famille, en empruntant des enfants et des parents déjà existants. Devenir au yeux de la société quelque chose, quelqu'un qui *vient de* pour *aller vers*. Bien évidemment, tout cela échoue et leur trajet se termine sur un repli géographique en dehors de la vie civilisée - iels finiront par se marier dans une cérémonie laïque ressemblant à un *freak show*. Ce qui est intéressant c'est que la narration est suffisamment déconstruite et absurde pour qu'il soit difficile au public de faire rentrer ces figures hors-normes dans des cases : ce ne sont ni des sans-abris, ni des avec-abris, ce n'est ni une famille, ni un groupe d'amis, iels n'ont pas de philosophie, pas d'opinion politique, etc. Iels sont à la fois tout cela, et rien du tout. Dans ce cinéma du réel et de l'improvisation, qui construit le personnage autour de l'interprète, les figures dressées par Jean-Christophe Meurisse semblent donc se dérober à leur propre condition de personnage. Ils échappent d'une part à la fiction cinématographique, d'autre part à la fiction sociale, ces rôles que la société impose à l'individu. Leur tangibilité n'existe ni sur l'écran, ni dans le réel.



Fig. 16 : Maxence, Céline et Thomas hésitant sur l'enfant qu'ils veulent avoir

À l'inverse, chez Quentin Dupieux, les mises en abyme récurrentes du récit tendent à nous souligner à quel point les protagonistes sont justement des personnages de fiction. On pourrait même dire bloqués dans la fiction : Robert le pneu est constamment scruté par des spectateurs (*Rubber*), le témoin Fugain se retrouve au milieu d'une pièce de théâtre sans le savoir (*Au Poste !*), et le réalisateur Jason se découvre héros de son propre film (*Réalité*). À ce titre, ils sont définis moins par leur ressemblance à l'être humain que par une simple présence, établie dans l'existence même d'un objet filmique. On entend souvent que les auteurs partent des personnages pour écrire une histoire. Chez Quentin Dupieux, on penserait plutôt que le film accueille des personnages malgré lui : il y a un film, de fait il faut bien qu'on y mette des personnages. L'homme - ou le pneu - y est donc constamment supplanté par sa seule représentation illusoire, d'où cette forme d'apathie extrême qui se dégage de ces personnages, comme s'ils ne croyaient pas eux-mêmes en leur consistance. En ce sens, les films de Quentin Dupieux m'amènent personnellement aux mêmes vertiges que *L'Étranger* d'Albert Camus. En effet, cette absence de réaction ou d'émotion peut être associée à une forme de bêtise, mais j'y vois davantage une indifférence au caractère humain. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien si le cinéaste fait d'un pneu le héros d'un film, qu'il donne des souvenirs à une déjection canine ou qu'il offre à une mouche géante une vision en plans subjectifs : comment projeter de l'empathie sans un semblant de visage humain ou d'animalité familière¹⁶ ? De la même manière que Meursault justifie son meurtre par l'éclat

¹⁶ Il est intéressant de noter que Quentin Dupieux a voulu que la mouche géante de *Mandibules* ressemble non pas à un monstre mais à un "gros chien sympathique". Pourtant, cette dernière m'a horrifié pendant tout le film, justement par son manque total d'expressivité.

de soleil dans ses yeux, les personnages de Quentin Dupieux sont seulement motivés par des choses concrètes et primaires, qui relèvent plus du corps que de l'affect. À commencer par la faim. *Au Poste !* est un film où la seule chose qui rassemble les personnages, c'est leur estomac. Fugain répète inlassablement qu'il a faim - au moment de son témoignage et dans le récit même de son témoignage - et beaucoup de discussions tournent autour de l'alimentation ; la seule pause que fait l'inspecteur Buron consiste à manger un hot-dog ; la scène finale du restaurant tourne autour d'une question méta-alimentaire : "Les acteurs doivent-ils faire semblant de manger sur scène ?" ; etc. De la même manière, ce qui motive les deux amis de *Mandibules* à dresser la mouche géante, c'est moins leur affection pour la bête ou l'argent qu'ils pourraient gagner avec elle, que le fait de pouvoir se faire apporter de la nourriture par l'animal dompté - ce qui se produit d'ailleurs à la fin. Robert et Georges, les deux tueurs en série de *Rubber* et du *Daim* sont motivés par une obsession qu'on pourrait lier au désir mais qui, parce qu'elle s'exprime sauvagement et qu'elle est déplacée sur le mauvais sujet - le pneu obsédé par une femme et l'homme obsédé par une veste -, tend à déconstruire la sentimentalité de cet élan. On aurait à la rigueur plus l'impression d'un appétit sexuel. De plus, si le jeu des comédien-ne-s est peut-être moins physique dans ses films - il y a beaucoup de dialogues -, on trouve quelque chose d'éminemment corporel à la source des personnages. Beaucoup ont une défaillance physique qui les rend tout à fait monstrueux : un œil en moins (*Wrong Cops*, *Au Poste !*), un trou dans la poitrine (*Au Poste !*), un visage brûlé à l'acide (*Wrong*), une incapacité à ne pas crier (*Mandibules*), etc. Quentin Dupieux ne fait pas que dépsychologiser ses personnages, il les déshumanise, quelque part entre l'animal et l'être vidé de tout affect.



Fig. 17 : Robert le pneu : homme, objet ou animal ?

La nouvelle marginalité

Solitaire, maladroit, agressif, timide, sulfureux, malade, dangereux, handicapé, etc. De Buster Keaton à Quentin Dupieux, la marginalité a unifié les personnages burlesques au fil des époques. Qu'il s'agisse de son inadéquation avec les autres, son mode de vie alternatif ou sa lutte perpétuelle face au monde et ses éléments, le personnage burlesque est un étranger de la norme par essence. Le monde qui est dépeint autour de lui l'est d'ailleurs souvent à partir de cette caractéristique marginale : est normal tout ce qui n'est pas le personnage. De fait, il est moins important de montrer les raisons de sa marginalité que les conséquences directes de ses dérèglements.

Ce qu'une partie des récentes comédies burlesques françaises renouvelle, c'est la remise en question d'une marginalité acquise par les personnages en amont du récit. Pour peu que les films soient basés sur une narration "classique" - ce que Thomas Salvador, Quentin Dupieux et Jean-Christophe Meurisse contournent -, on remarque que la quête d'une marginalité peut devenir l'un des enjeux narratifs du film. Un parcours, une trajectoire, un apprentissage. C'est ce qui fait je crois l'originalité de la plupart de ces films : ils sont comme une porte ouverte à l'émancipation car ils nous dévoilent précisément comment elle s'opère chez des personnages a priori sobres et mesurés. Ce que j'appelle "nouvelle marginalité" n'évoque pas l'apparition d'une nouvelle forme de marginalité dans le cinéma burlesque mais le développement au sein des personnages-mêmes d'un comportement hors-norme qu'ils ne manifestaient pas avant. Ils se découvrent marginaux. En vulgarisant à l'américaine, on pourrait parler d'une *origin story* de la marginalité, avec comme motifs déclencheurs celui de la rencontre et de la transmission - comme on a pu l'évoquer pour le cinéma de Thomas Salvador.

Dans les deux derniers films de Serge Bozon, c'est Isabelle Huppert qui est au centre de cette transmission : son corps est le point de départ d'une contamination qui atteint d'autres personnages, positivement ou négativement. Dans *Tip Top*, la commissaire Esther Lafarge est d'emblée présentée comme le personnage le plus burlesque du duo qu'elle forme avec sa collègue Sally, de par sa gestuelle sèche, affirmée et agressive qui en heurte plus d'un - on n'irait pas jusqu'à dire que c'est une marginale. Moins qu'un mystère policier, le film raconte la rencontre entre ces deux femmes et la manière dont l'une, initialement un peu godiche et voyeuse, finit par acquérir les méthodes d'enquête nerveuses et physiques de

l'autre. Au point où Sally finit par se transformer en une copie conforme d'Esther : même tailleur, même coiffure, mêmes gestes. Celle qui mate devient celle qui tape, et à la fin tout le monde tape. Le motif du mimétisme est un motif fréquent du genre, si ce n'est l'un de ses motifs fondateurs, puisqu'on trouvait déjà au cirque et au music-hall l'idée d'un gag du miroir, dans lequel la gestuelle d'une personne est imitée par une autre jusqu'au point où le miroir se brise, la copie déraile et les corps se désynchronisent. C'est ici en partie l'argument de tout un film. Cette quête d'une gestuelle par imitation de l'autre sonne comme la passation d'un caractère burlesque au sein du film, entre les personnages.¹⁷



Fig. 17 : Sally suivant Esther comme son ombre, ou comme une élève et sa tutrice

Madame Hyde est un film qui évoque plus frontalement le sujet de la transmission puisqu'il prend place dans un lycée et met en scène une professeure de chimie, Madame Géquil. Serge Bozon en parle comme d'un film sur "l'éducation". Après sa transformation fantastique en monstre nocturne, cette professeure médiocre devient donc par magie une excellente enseignante. Mais le récit ne s'arrête à la métamorphose d'une femme dédaignée et pusillanime en son exact opposé, une personnalité affirmée, respectée et agressive, comme pouvait le faire par exemple *The Nutty Professor*, la version de Jerry Lewis. Il traite surtout de la transmission même de cette dualité, via sa relation avec un élève. Madame Géquil / Hyde prend en charge Malik le cancre de sa classe, initialement laissé pour compte, comme

¹⁷ Nous l'avons déjà évoqué : ce n'est pas sans rappeler la filmographie de Jacques Tati dans laquelle beaucoup considèrent qu'à partir de *Playtime*, M. Hulot n'est plus que le personnage initiateur du burlesque, qui est pris en charge dans le film par tous les personnages présent dans le décor (multiplication des M. Hulot, simultanéité des gags, etc).

elle - c'est un handicapé en échec scolaire - et l'aide à devenir un bon élève, capable de réfléchir par lui-même. On pourrait même dire qu'elle devient une bonne professeure parce qu'elle réussit à faire de lui un bon élève. Hélas, en plus de cette transmission intellectuelle positive, elle lui transmet aussi sa monstruosité et l'humiliation qui va avec - à ce titre, le dernier cours de l'enseignante traite de la notion d'interaction. La séquence finale voit donc le jeune Malik, nouvelle bête curieuse du film, se présenter à sa classe alors que son visage est couvert des cicatrices que lui a provoquées sa dernière rencontre avec sa professeure, désormais en prison. La mise en scène de la séquence, par son jeu de clair-obscur, joue d'autant plus sur un imaginaire horrifique : Malik sort de l'ombre, tout comme Madame Hyde agissait la nuit. Ici, le monstre donne naissance à un nouveau monstre. La marginalité physique par ce transfert prend alors davantage la forme d'une malédiction que celle d'une émancipation heureuse.

Émancipation heureuse, comme c'est par exemple le cas dans *La Loi de la Jungle* d'Antonin Peretjatko. Ici, l'évolution burlesque du personnage de Marc Châtaigne est beaucoup plus évidente car littérale. C'en est presque un gag. Le héros débute comme stagiaire au très fictif "Ministère de la Norme", qui l'envoie en Guyane pour mettre aux normes européennes le projet Guyaneige, une station de ski *indoor* en pleine forêt amazonienne. Sur place, il rencontre l'intrépide Tarzan, jeune femme stagiaire à l'Office Nationale des Forêts, qui lui apprend à survivre dans la jungle. Après moult aventures, ils tomberont amoureux et Châtaigne retournera finalement en Guyane vivre d'amour et d'eau fraîche aux côtés de Tarzan, pour fuir ses obligations administratives et professionnelles. Lui qui était si citadin et maladroit deviendra un véritable aventurier, capable de combattre un crocodile à mains nues. Littéralement, puisque c'est de l'animal mort qu'il sort une bouteille de champagne célébrant son émancipation. La dernière réplique de Tarzan prend d'ailleurs la forme d'un clin d'œil au spectateur : « Châtaigne, tu es hors norme », calembour qui rappelle le "Je suis une femme" d'Anna Karina à la fin d'*Une femme est une femme*. Au-delà de ces trouvailles linguistiques courantes dans les scénarios d'Antonin Peretjatko (châtaigne/jungle, aux normes/hors norme), la radicalisation du héros se raconte aussi dans la mise en scène, grâce au réemploi d'un plan large qui figure une première fois au début du film : Châtaigne, en retard pour se rendre au Ministère de la Norme, essaye de couper via une pelouse interdite d'accès, mais un policier l'en empêche et l'oblige à retourner docilement sur le chemin. La seconde utilisation de ce plan est à la fin du film : Châtaigne retourne au Ministère, et cette

fois, quitte le chemin pour traverser la pelouse interdite, en faisant des bras d'honneur au policier et en dégommant le panneau d'interdiction. Le stagiaire s'est révolté.



Fig 18 : Devenir hors norme en deux images

Les films d'Erwan Le Duc résonnent aussi comme des appels à l'émancipation, car les dynamiques de duo entre ses personnages antithétiques sont inévitablement favorables à des glissements de caractère. Dans son premier court-métrage *Jamais jamais*, la policière tête brûlée finit par contaminer la policière sérieuse, qui va jusqu'à participer à une orgie sexuelle et engueuler son mari docile mais étouffant. Comme pour *Tip Top*, l'idée d'un mimétisme comportemental transparaît, en particulier dans l'image finale qui présente les deux femmes de part et d'autre d'un bureau, en symétrie parfaite, en train de se balancer sur leur chaise jusqu'à ce que Joséphine, la plus fraîchement délurée, finisse par tomber. De son côté,

Miaou-Miaou Fourrure met en scène un frère et une sœur très différents: lui est un artiste sensible, elle est une bureaucrate froide. Ils se retrouvent pour l'anniversaire de leur mère. "Toi, tu as choisi la normalité, lui il a choisi la marge" dira d'ailleurs cette dernière à sa fille, quelques scènes avant de se jeter par la fenêtre. Le film suit ainsi ces deux "grands enfants" abandonnés, qui décident de se barricader physiquement dans la demeure familiale, après avoir découvert que leur mère ne leur léguait pas les lieux, une manière de sauter à pieds joints dans une associabilité sauvageonne et régressive.

Cette idée infuse jusqu'au premier long-métrage du cinéaste : *Perdrix* qui fait se rencontrer deux personnages que tout oppose. D'abord, Juliette Web (*web* comme quelque chose en perpétuelle extension, dont on a du mal à cerner les limites) est une nomade, qui incarne par définition le mouvement, l'instabilité et l'inadaptation. Elle migre de ville en ville dans une voiture orange pétant, incapable de se fondre dans un environnement, de séjourner dans un endroit trop longtemps, en trimballant littéralement sa vie avec elle, puisque son seul bien, après sa voiture, est un tas de journaux intimes qui remontent à l'adolescence (« un carnet de correspondance à moi-même »). Suite au vol de sa voiture et justement de ses carnets, elle doit s'arrêter dans un village des Vosges et rencontre le commissaire Pierre Perdrix (*perdrix* comme ce petit oiseau discret qui se camoufle parfaitement dans son milieu), un homme très casanier, bloqué dans son coin natal, dans son uniforme, dans sa routine professionnelle (« par amour de la procédure »), dans sa famille liberticide adepte de l'entre-soi, entre sa mère, son frère et sa nièce, tous plus égoïstes les uns que les autres. Si le film raconte le début d'une romance, c'est surtout l'histoire de ce que l'on retient de l'autre, de ce qu'on lui lègue dans sa passion amoureuse. « Se laisser aimer, c'est se laisser envahir ». Juliette apprend à l'impassible Pierre à devenir spontané, marginal, colérique, à s'émanciper de sa famille, des procédures ; lui, dont le corps est d'abord amorphe, ira grâce à son élan amoureux jusqu'à danser, courir, frapper et chuter. D'ailleurs, l'arrivée de Juliette dynamite le noyau de la famille Perdrix tout entière : à la fin la mère Thérèse adopte la vie de nomade de Juliette - dans le scénario, elle lui pique même sa voiture orange - et le frère Julien finit par laisser sa fille Marion s'émanciper aussi et faire ses études ailleurs.

Aux deux tempéraments opposés des personnages principaux répondent deux événements plus englobants qui viennent perturber le quotidien de ce village paisible des Vosges. D'une part, la reconstitution en décor réel d'une bataille méconnue de la Seconde Guerre Mondiale qui, à l'image de la famille Perdrix, témoigne d'un conservatisme passéiste

un peu ridicule : les chars se perdent en ville, les soldats font semblant de tirer et de mourir. D'autre part, les méfaits d'une troupe de nudistes anarchistes qui dépouillent les habitants de leurs biens matériels qui, à l'image de Juliette Webb, témoignent du besoin de marginalité et de comportements non civilisés salvateurs. À ce titre, la référence à Robinson Crusoé, en amorce du scénario, et dans le film — c'est paradoxalement le livre préféré de Perdrix — fait mouche : « Quelle autre raison as-tu qu'un penchant aventureux pour abandonner la maison paternelle et ta patrie, où tu as l'assurance d'une vie d'aisance et de plaisir ? ». La scène finale voit les deux amoureux tomber d'une barque puis remonter humides sur la berge du lac et s'embrasser, comme deux naufragés arrivant sur une île déserte. À plusieurs niveaux, le récit de *Perdrix* résonne comme un apprentissage, pour les personnages, pour les spectateurs ; c'est une invitation à se jeter à l'eau tant qu'il est encore temps, et à regarder nos vies d'avant sombrer au loin.

Pour résumer, j'ai toujours eu du mal à savoir si c'était le monde autour qui refusait le personnage burlesque, comme un mauvais greffon, ou si c'était le personnage qui envoyait tout promener avec un rejet conscient. Ou peut-être les deux ? Ou peut-être aucun des deux ? Quoi qu'il en soit, je suis convaincu que les personnages contemporains au centre de mon étude ont plus de libre-arbitre que leurs prédécesseurs. Ceux qui vagabondent aujourd'hui, comme Chaplin autrefois, le font presque exclusivement par conviction, non par prédestination : non pas qu'ils ne *peuvent* pas, mais bien qu'ils ne *veulent* plus rentrer dans les cases. Notons par exemple que les grands maladroits, ceux touchés par une malchance native comme Peter Sellers ou Pierre Richard, n'ont pas trouvé de descendants dans le paysage cinématographique. Étrangement, la marginalité n'est plus un déterminisme. Alors qu'elle l'est paradoxalement de plus en plus dans la société moderne. Au cinéma, elle s'acquiète, elle se transmet. L'écart qui se creuse entre nos héros burlesques et le monde aujourd'hui prend désormais les allures d'un choix, d'un cri du cœur. En ce sens, le burlesque semble de plus en plus utilisé frontalement comme un comique politique, et son personnage taillé comme un modèle à suivre.

Burlesque au féminin

À la question “Qu’est-ce qu’un personnage burlesque aujourd’hui ?”, on pourrait donc répondre : c’est un personnage qui apprend à le devenir, grâce à sa confrontation avec un autre personnage, qui lui a déjà les yeux ouverts et les gestes qu’il faut (ne pas avoir...). Mais remarquons que dans les exemples précédents, le personnage marginal, l’Autre qui d’abord inquiète puis finit par libérer, est une femme : Esther Larfage, Madame Géquil, Tarzan, Juliette Web. Et que le personnage “sage” qui leur est opposé est un homme. Le burlesque de ces films - auxquels on pourrait ajouter les alias de Valérie Donzelli comme Adèle Demoiselle et Maud Crayon - reposent donc en partie sur le rôle libérateur qu’y jouent les femmes, et sur le tempérament des actrices.

Si on se remémore l’historique dressé dans le chapitre précédent, le burlesque féminin semble quasiment inédit. Ironiquement, le terme fait d’ailleurs plus référence à l’effeuillage érotique qu’au cinéma. L’actrice et réalisatrice Mabel Normand, de l’écurie Sennett, est la seule femme comique de l’âge d’or hollywoodien. Dans les décennies suivantes, il est difficile de citer plus de noms que ceux de Lillian Roth, Lucille Ball ou Elaine May. En France, le néant ? C’est que dans le genre burlesque, la femme est tout au plus un objet de désir qui vient survitaminer le héros, prêt à toutes les prouesses physiques pour combler un appétit sexuel à peine camouflé. Elle assiste au chaos, le subit mais en est rarement le corps déclencheur. Sur les trois cent pages qu’il consacre à l’étude du genre dans son livre, Petr Král accorde seulement trois pages à la question féminine. Il termine sur ce constat malheureusement réducteur : “Ce qui éloigne la femme du comique est aussi quelque chose de plus fondamental : la certitude même que - à la différence de l’homme - elle a d’exister. À l’évidence, elle sent aussi les choses trop profondément - et de trop près - pour se trouver vraiment en décalage par rapport à elles ; enracinée « directement » dans la nature, elle existe sans devoir se le prouver. L’homme, par contre, passe sa vie à s’assurer qu’il est bien là : en ce sens, le comique est son fait aussi fondamentalement que l’invention technique ou le goût du pouvoir.”¹⁸

Bien évidemment, la place croissante des femmes dans le cinéma, à tous les endroits, va de paire avec l’affirmation d’un comique féminin, qui rend aujourd’hui dérisoire la thèse de Petr Král. Au fil des décennies, le corps féminin est de moins en moins un sujet creux qu’il

¹⁸ Petr Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, op. cit., p.

s'agit uniquement de sublimer, comme l'affirmait un certain François Truffaut à 18 ans : « Le cinéma consiste à faire faire de belles choses à de belles femmes »¹⁹. Pour autant, rire de *et* avec le corps des femmes reste un acquis encore récent. Le renouveau de la comédie américaine des années 1990-2000 ne repose pas que sur Jim Carrey ou Ben Stiller. La tendance des comédies sentimentales permet de placer des duos d'acteur.rice.s en tête d'affiche. Ainsi, des comédiennes comiques dont il faut souligner le potentiel burlesque ont cette fois voix au chapitre : Anna Faris, Cameron Diaz, Jennifer Aniston ou plus récemment Melissa McCarthy, Kristen Wiig et Amy Schumer. Héroïnes de films à l'humour potache hypersexualisé voire scatophile, elles ont progressivement permis de déconstruire la vision normée d'une féminité uniquement "belle", "sage" et "idiote", en la ridiculisant volontier (*The House Bunny*), en présentant son exact opposé (*Bridesmaid*) ou en proposant le contrepoint mature et sensé des homme-adolescents qui hantent ces comédies dites "de l'immaturité" (*There's Something About Mary*). Dans les années 2010, certaines créatrices de série comme Lena Dunham (*Girls*) ou Phoebe Waller-Bridge (*Fleabag*) participent également à l'émergence d'un comique féminin.



Fig. 20 : L'agilité burlesque de Vimala Pons

Genre par excellence des corps qui s'affirment contre la marche du monde, le burlesque résonne donc, sans surprise, avec les problématiques féminines qui ont récemment secoué la société. C'est dans ce climat qu'il faut saluer la nouvelle génération d'actrices qui

¹⁹ Lettre de François Truffaut à Éric Rohmer, novembre 1950, IMEC, fonds Éric Rohmer, dossier "Correspondance professionnelle, François Truffaut".

accompagnent les films français qui motivent ce mémoire : Vimala Pons, Maud Wyler, Valérie Donzelli, Céline Fuhrer, Laëtitia Dosch, Laure Calamy et d'autres. C'est leur jeu très physique, peut-être plus que celui de leurs partenaires masculins, qui instigue le burlesque de ces films. Qu'elles soient choisies par les metteurs en scène pour leurs dons corporels, comme Vimala Pons et Céline Fuhrer dont la formation circassienne se retrouve dans certaines séquences : les différents jeux d'équilibre dans *La Fille du 14 Juillet*, la contorsion dans *Il est des nôtres*. Ou qu'elles s'affirment au cinéma d'abord par leurs corps comme Valérie Donzelli qui a débuté avec *Il fait beau dans la plus belle ville du monde*, un court-métrage qu'elle présente surtout comme le moyen de garder des images de sa deuxième grossesse.

Pour ma partie pratique *Navigo*, j'ai choisi de réinvestir cette dernière idée : la dimension burlesque est amenée dans le film grâce à un personnage féminin. Voici donc Lola, la petite sœur de Lily, qui arrive dans la vie de Lazare et dans le film à l'improviste. La première version de scénario s'appelait d'ailleurs *La sœur imprévue* — car je lisais beaucoup Marivaux. Plus tard, en répétant la séquence de rencontre sur le plateau, les comédiens ont ajouté cette réplique de Lazare quand il découvre Lola à la gare : « Mais elle a une petite sœur Lily ? ». Cette ligne ne figure pas dans le scénario mais elle résume bien, je crois, cette absence d'existence préalable qu'ont les figures du genre quand ils arrivent à l'écran. Elles sont là, point barre. Lola existe, c'est tout.

Salomé Dewaels, la comédienne qui interprète Lola, a trouvé le moyen de rendre le personnage parfois très félin dans ses déplacements, parfois très mécanique, voire robotique - ce qui me rappelle un peu Maud Wyler - avec des mouvements saccadés, une posture très droite et une manière de passer d'une émotion à l'autre - souvent de l'excitation à la déception - en un clin d'oeil. L'un des objectifs a aussi été de transformer sa bavardise en une sorte de geste : comme dans les *screwball comedy*, la parole du personnage est d'abord un son qui se manifeste par sa vitesse et son agilité. À l'image de la scène de rencontre (séquence 2) ou de la drague dans l'appartement (séquence 10), ses dialogues sont presque seulement un effet du corps - d'où certaines absurdités de sens à l'intérieur. Le personnage a été très travaillé autour de sa silhouette qu'il a fallu trouver et unifier tout au long du film, notamment avec Lily, la cheffe costumière. Pour cela, j'avais dans l'idée qu'il fallait, comme pour Charlot ou M. Hulot, qu'on puisse résumer le personnage en deux coups de crayon :

petite taille, t-shirt rouge, tennis blanches, queue de cheval, boucles d'oreilles en forme de marguerite et gros sac à dos bleu.

Lola n'a rien de marginal dans son mode de vie, comme Juliette Web dans *Perdrix* ou comme le troupe d'*Apnée*. Les considérations politiques autour de ce genre de refus social total ne m'intéressent pas pour ce film. En revanche, Lola incarne une étrangère. Puisqu'elle évolue dans un milieu qu'elle ne connaît pas : Paris, ou plutôt sa banlieue. Par petites touches, le scénario ironise donc sur les frontières culturelles qui séparent la capitale du reste de la France - Lazare est né à « Province-sur-mer » ; les tickets de métro ne sont vendus qu'aux Provinciaux ; etc -, au point d'en faire deux nations distinctes - le gag de l'adaptateur Paris-Province. Tout cela permet de placer Lola *l'étrangère* dans des situations qu'elle ne comprend pas, car elle n'en a pas les codes. Comme si elle se retrouvait propulsée dans le Japon du XVI^e siècle. C'est sur cette inadéquation du personnage à son environnement proche que la dimension comique du film se construit. C'est d'ailleurs un principe éculé de la comédie en général : on rigole toujours d'un décalage, du contraste, d'une confrontation.

À cette naïveté provinciale forcée s'ajoute l'ingéniosité adolescente. Si le personnage a dix-huit ans dans les faits - elle vient d'avoir son bac -, elle oscille en fait d'une réplique à l'autre entre une enfant capricieuse - “on s'en fiche de ma soeur, elle a toujours tout ce qu'elle veut” - et une jeune femme réfléchie - “je suis la dernière de mes copines à ne pas avoir systématisé l'orgasme”. Cette absence formelle d'âge est l'une des caractéristiques principales des personnages burlesques. Bien qu'interprétés par des adultes, ils sont souvent assimilés à des enfants, de par leur comportement primaire. Porté à son paroxysme, cela donne d'ailleurs des personnages d'idiots absolus, qui ont fait les belles heures de la comédie américaine des années 1990. Si quelques-unes des réactions de Lola peuvent sembler stupides, j'y vois davantage une candeur émancipatrice : son manque de connaissance lui permet d'avoir des idées bienveillantes. Elle ne voit pas les problèmes donc les esquive naturellement.

On pourrait certes imaginer un récit drôle qui suivrait uniquement Lola dans ses aventures parisiennes, mais ce serait négliger l'importance d'un contrepoint sérieux nécessaire au rire : Lazare. L'agitation d'un personnage doit en exaspérer un autre. C'est un peu la règle qui régit la *screwball comedy* - dont le film s'inspire beaucoup, on l'aura compris - et certaines comédies burlesques, notamment les films de Peter Sellers. Célèbre pour ses

personnages de maladroit, Sellers est surtout drôle car c'est un grand embarrassé qui tente de garder la face. Ses prouesses malheureuses s'exécutent toujours devant une audience dont le rôle narratif se résume à cela : observer, constater, être consterné. En somme, le personnage secondaire face à Sellers est une référence normée qui voit et comprend ce qui déraile, et donc dans laquelle le spectateur peut s'identifier. Plus subtil qu'un clin d'œil à la caméra ou qu'une *laugh track*, c'est un indicateur du moment comique. Pour le burlesque, cela revient à dire que le rire s'est un peu déplacé de l'action elle-même, à la réception de celle-ci par un témoin. Lazare est donc ce témoin un peu passif de l'agitation de Lola. Il en est quasiment la victime. Quand Lola débarque à la gare, tout feu tout flamme, le spectateur est peut-être plus enclin à adopter le point de vue de Lazare, qui découvre en même temps que lui cette petite tempête. Évidemment, pour créer le bon duo, il fallait que tout le sépare d'elle : il est sombre, sceptique, cynique et râleur. Ici, cette transmission de marginalité d'un personnage à l'autre n'est pas aussi linéaire que dans *Perdrix* ou *La Loi de la Jungle* mais, d'une certaine manière, elle s'opère. À force de secouer Lazare dans tous les sens pour arriver à ses fins, Lola le libère d'un poids, un peu indirectement. Lazare finit par accepter sa condition sexuelle - la séquence finale de trottinette que je voulais très corporelle -, ce qui je crois est une manière d'atteindre la marge, ou du moins d'être un peu hors-norme.

Chapitre 2 : Comment écrire un gag ?

Le gag est l'argument comique du cinéma burlesque. Et c'est son emploi qui distingue les comédies d'Antonin Peretjatko, Erwan Le Duc, Quentin Dupieux ou Serge Bozon du reste de la production comique française. À travers ces exemples, il s'agit dans ce chapitre de dépasser l'inventivité visuelle du gag pour se pencher plus précisément sur sa création écrite. Comment cette inventivité visuelle relève d'abord du scénario ? Comme le rappelle Antonin Peretjatko : "Le gag ne s'improvise pas. [...] On envisage difficilement d'improviser un gag nécessitant un accessoire particulier ou un savoir-faire relevant du cirque."²⁰ Il ajoute : "Pour Billy Wilder, l'écriture d'un gag est à travailler plusieurs fois. Son écriture relève de l'imagination qui est un muscle, c'est donc une histoire d'entraînement."²¹ Pour désigner les équipes créatrices derrière les gags des premiers burlesques, on a utilisé le mot de "gagman", qui s'est un peu perdu depuis. Personnellement, j'aime beaucoup ce terme. Ni tout à fait scénariste, ni tout à fait metteur en scène, le gagman n'a de travail que celui du gag, comme le dialoguiste ne se concentre que sur les répliques. Nous le verrons, c'est au moins l'attention qu'il faudrait, tant le gag est un objet complexe, mécanique et précis qu'il faut savoir éprouver en tant que tel avant d'en faire un usage comique.

Définition et structure du gag²²

Depuis la fin du *slapstick*, le terme de "gag" a été utilisé pour désigner, à tort à travers, toutes formes comiques présentes dans un film. D'une bonne réplique, d'une grimace marrante, d'un accessoire drôle ou d'un effet de montage réussi, on dira que c'est un bon gag. Le critique et historien Jean-Pierre Coursodon, auquel on fera référence dans ce chapitre, en a fait le constat : "Chacun sait, ou croit savoir, ce qu'est un gag. Mais en réalité, le contenu de la notion de gag varie considérablement selon les usagers du terme, et les "spécialistes" sont les premiers à ne pas s'entendre sur une définition"²³. Les définitions de spécialistes sont en effet légion. "Dans un film, un spectacle, péripétie inattendue et comique"²⁴. "Le gag est par nature quelque chose d'inattendu, d'anormal. C'est un dérèglement, un désordre, une

²⁰ Antonin Peretjatko, *Éloge de l'humour*, Paris, Cahiers du Cinéma n°692, 2013, p. 6

²¹ Ibid., p.7

²² D'après Guyland Guimond, "Le concept de gag et son utilisation dans le scénario comique", mémoire de maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran, Québec, 2015

²³ Jean-Pierre Coursodon, *Buster Keaton*, Paris, Éditions Segher, coll. Cinéma Club, 1973, p. 269

²⁴ Définition du dictionnaire Larousse

opposition à l'ordre"²⁵. "Épisode comique extérieur à l'action".²⁶ "Effet comique déclenchant le rire (plutôt que le sourire), obtenu par un geste, par un objet manipulé autrement qu'il devrait, par une situation, par la juxtaposition non orthodoxe de certains accessoires, etc."²⁷. Si chacun y va de sa variation, on pourrait ramener le gag à une description qui reprend les éléments communs de chaque définition : c'est un événement comique, inattendu et autonome.

Pour mieux cerner un gag, il faut en fait le différencier de ce que Jean-Pierre Coursodon nomme un effet comique. L'effet comique est une action instantanée et élémentaire qui "existe tout prête dans le réel". On peut y placer une grande partie du répertoire burlesque : la grimace, le geste maladroit, la chute, le déguisement, etc. À l'inverse, le gag lui "n'existe pas dans la nature, car il est le fait d'une initiative intellectuelle, d'une activité constructrice organisant les données du réel, et suppose donc un degré de préméditation incompatible, à moins d'un hasard exceptionnel, avec la réalité"²⁸. L'auteur prend pour exemple la situation classique d'un homme qui passe sous une échelle sur laquelle repose un pot de peinture. L'effet comique est ici simple : l'homme passe sous l'échelle et reçoit le pot de peinture sur la tête. Pour que cela devienne un gag, il faudrait que l'homme, par prudence, passe à côté de l'échelle mais reçoive quand même le pot de peinture. La différence est donc l'élaboration : le gag repose plus sur un travail d'écriture et d'agencement du réel, quand l'effet comique pourrait toujours sembler improvisé. Mais les deux se valent tant qu'ils font rire. S'il y a une supériorité de l'un sur l'autre, c'est uniquement selon un critère artistique : le gag sera toujours plus cinématographique que l'effet comique. En ce sens, Jean-Pierre Coursodon voit dans le gag l'affirmation d'un discours qui permet le rire, tandis que l'effet comique ne demande aucune adhésion intellectuelle : "Le premier comique (sur scène ou à l'écran, peu importe) qui eut l'idée de contourner prudemment l'échelle avant de recevoir quand même le pot de peinture mit le doigt sur le principe fondamental du gag avec la simplicité propre aux inventeurs inspirés, car, en faisant naître le rire non plus du pot de peinture tombant sur le personnage mais de la raison pour laquelle ce personnage le recevait, il avait amorcé une construction comique et fait appel chez le spectateur à un raisonnement, si rudimentaire fut-il."²⁹

²⁵ Jean-Philippe Tessé, *Le burlesque*, Paris, Cahier du cinéma, coll. Les petits cahiers, 2007, p. 55

²⁶ France Roche, citée par François Mars, *Le gag*, Paris, Éditions du cerf, 1964. p. 11

²⁷ Yves Lever, *L'analyse filmique*, Montréal, Boréal, 1992, p. 152

²⁸ Ibid, p. 270

²⁹ Ibid., p. 271

Le gag fait donc réfléchir parce qu’il est réfléchi. Et ce, en grande partie parce qu’il se base sur une construction qui s’inscrit dans le temps, qu’il a une durée propre : il développe une situation qui trouve sa résolution, souvent dans la foulée. Jean-Pierre Coursodon est aussi l’un des premiers à s’intéresser à la structure des gags, qu’il résume à une forme classique en trois temps : exposition, développement et chute (le premier ou les deux premiers étant souvent de simples effets préparatoires au rire)³⁰. Illustrons cette structure avec un exemple tiré du scénario de *La Loi de La Jungle* d’Antonin Peretjatko (séquence 8) :

- Exposition : “À l’aéroport, Châtaigne approche de la zone d’enregistrement, un parcours en zigzag constitué de sangles pour contenir la queue. [...] Il laisse passer une vieille dame qui tire lentement sa valise puis s’engage dans le zigzag.”
- Développement : “Il la suit à petits pas. Voyant la longueur du tracé, il passe sous les sangles. Un policier l’attend au bout du parcours en tapotant du pied... Châtaigne arrive vers lui. L’agent lui demande son passeport. Zélé, il regarde les pages une par une, lentement, puis lui fait signe de faire demi-tour.”
- Chute : “Une génération spontanée de touristes a rempli le chemin en zigzag, il a toute la queue à refaire.”

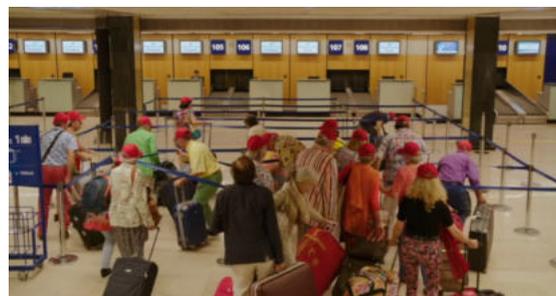
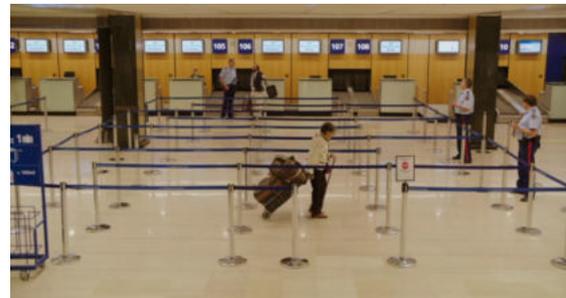


Fig. 21 : Gag en tryptique tel qu’il apparaît dans le film

³⁰ Jean-Pierre Coursodon, *Keaton & Cie : les burlesques américains du muet*, Paris, Segher, 1964, p. 33.

On voit bien dans cet exemple que le développement est beaucoup plus long et riche en micro-événements que les deux autres phases. “La fonction fondamentale de tout gag est de créer une surprise en trompant une attente. Plus grande la surprise, meilleur le gag”³¹. On pourrait ajouter : plus longue l’attente, plus grande la surprise. Ici, l’attente que doit subir Châtaigne s’accorde à la nôtre, qui tient bien dans cette phase de développement. Il s’agit d’étirer la situation pour laisser le temps au spectateur de se poser des questions sur la suite de l’action : Châtaigne va-t-il doubler la vieille dame ? Va-t-il se rendre compte qu’un flic l’observe ? Quelle décision le flic va-t-il prendre ? Pour mieux l’asservir à ce qu’il ne peut pas prévoir, il faut que le spectateur envisage des fausses pistes, et qu’il soit dans le pressentiment qu’une chute va arriver. Cette construction en trois temps permet donc d’inscrire l’ensemble de l’action dans un esprit gaguesque - ce qui est important en comédie car les gags ne coulent pas de source : on a compris dès l’apparition de la vieille dame que nous étions pris dans la mécanique d’un gag, et chaque nouvelle étape du développement sonne comme la possibilité d’une chute. S’il n’y avait pas toutes ces péripéties, l’arrivée du troupeau de touristes à la fin serait beaucoup moins jouissive.

Cette structure proposée par Jean-Pierre Coursodon, souvent considérée comme traditionnelle, n’est évidemment pas à appliquer comme un dictat³². D’ailleurs, elle découle d’une analyse d’œuvres classiques - celles de Buster Keaton entre autres -, et échappe à certains exemples postérieurs. D’autres modèles de structures ont été proposés, cette fois en deux temps, pour caractériser des gags tout aussi efficaces dans la surprise qu’ils révèlent³³.

Dans son ouvrage *Anatomie du gag*, Vaclav Havel nous dit que “le gag [...] est composé d’au moins deux phases fondamentales, lesquelles, sans être obligatoirement comiques ou absurdes en elles-mêmes, suscitent le sentiment d’absurdité lorsqu’elles se trouvent réunies”³⁴. Prenons l’exemple d’un gag discret mais efficace de *Perdrix* d’Erwan Le Duc. Dans la séquence d’introduction de la famille, Marion nous est montrée en train de s’entraîner au ping-pong dans sa chambre. Un premier plan ne nous présente que le côté de la table de Marion, ce qui nous laisse imaginer la présence en hors-champ d’un adversaire

³¹ Jean-Pierre Coursodon, *Buster Keaton*, op. cit., p. 289

³² Lui-même l’affirme : “La définition donnée plus haut n’est assurément pas sans défauts, le plus évident étant d’ordre pratique : si la désignation "gag" doit être réservée à un certain type particulièrement structuré d’effet comique visuel, il s’ensuit que tout effet comique doit faire l’objet d’une analyse avant de pouvoir être désigné par le terme qui lui convient.” Jean-Pierre Coursodon, *Buster Keaton*, op. cit., p. 292

³³ Les détournements d’objet (souvent associés à Charlot) posent aussi la question du gag instantané.

³⁴ Vaclav Havel, *L’Anatomie du gag*, La Tour d’Aigues, Éditions de l’Aube, 1992, p. 6.

(première phase). Mais un deuxième plan nous révèle qu'il s'agit en fait d'une demi-table et que Marion joue contre le mur de sa chambre (seconde phase). Jouer au ping-pong seul ou avec un partenaire : aucune de ces deux actions isolées, que l'auteur appelle "automatismes", n'est drôle en soi. Ce qui nous fait rire, c'est le dévoilement du second automatisme, qui vient éclairer le premier en lui conférant un sens absurde. "Le gag singularise l'automatisme en le perturbant"³⁵. Cette rupture de notre perception face à une même situation illustre assez bien la différence entre gag et effet comique que nous évoquions plus haut : c'est bien le manque d'information cinématographique (place de la caméra, jeu sur le hors-champ, etc) qui rend l'action gaguesque.

On pourrait dire que l'opposition entre ces deux automatismes met aussi en lumière notre erreur de raisonnement face à l'automatisme d'exposition. Quand on passe directement comme ici d'une situation à sa chute, la phase de développement est donc laissée à l'imagination du spectateur. L'enjeu est de créer une chute qui va à l'encontre de notre raisonnement automatique, pour mieux nous surprendre. À l'opposé d'une structure en trois temps qui prépare le terrain de la chute, on est ici surpris de découvrir que l'action même est un gag.

Cette structure du gag en deux temps se retrouve chez Sylvain du Pasquier qui explique ce même phénomène avec d'autres termes : "Sous son aspect le plus simple, on peut le définir [le gag] comme étant composé de deux fonctions : une première dite normale, une seconde dite perturbante"³⁶. Il précise : "[La fonction normale] contient toute la signification du gag dans la mesure où c'est elle qui définit son champ d'application, son décor, sa logique première. [...] La fonction perturbante du gag au contraire répond avec sa propre logique à la fonction précédente et pulvérise littéralement la logique de cette première séquence mais sans la contredire formellement, révélant ainsi une logique qu'elle contenait déjà mais qui n'y était pas encore explicite"³⁷.

Dans cette construction on remarque que la phase de développement du gag devient secondaire, pour privilégier le retournement brutal de situation qui se joue sur la confrontation directe d'une image à une autre. En complément, il est intéressant de trouver des exemples qui placent au contraire le développement de la situation initiale au centre de la

³⁵ Ibid., p. 13

³⁶ Sylvain Du Pasquier, "Les gags de Buster Keaton" dans *Communications*, volume 15, 1970, p. 141. Consulté en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1218

³⁷ Sylvain Du Pasquier, "Les gags de Buster Keaton", op. cit., p. 142

mécanique du gag. Quentin Dupieux nous en donne un très réussi dans *Au Poste !* (2018). Dans une séquence, le personnage du flic borgne Philippe (Mr Fraize³⁸) est chargé de surveiller le témoin/suspect Fugain (Grégoire Ludig) pendant que son chef s'absente de la salle d'interrogatoire. C'est la situation initiale. Philippe, suspicieux, met en garde Fugain sur l'attention qu'il mettra à ne pas se laisser berner : il sait très bien qu'il pourrait l'attaquer dès qu'il a le dos tourné, avec n'importe quel objet. Ce faisant, il lui fait la démonstration d'une attaque meurtrière avec une équerre, posée sur le bureau. Le dialogue continue autour de cette histoire de danger jusqu'au moment où Philippe, plus détendu, décide de montrer à Fugain son badge de policier, dont il est particulièrement fier. Tout en gardant l'équerre en main "au cas où", il cherche son badge dans différents tiroirs d'un grand meuble en métal. Lorsqu'il le trouve, son excitation le fait trébucher par inadvertance sur un tiroir laissé ouvert. Fugain, inquiet, va vérifier s'il va bien. Il découvre que Philippe est mort : l'équerre qu'il gardait en main est enfoncée dans son crâne, en plein milieu du seul œil qu'il lui restait. La chute ici est littérale. Elle impressionne forcément par sa violence et le hasard qu'elle implique.



Fig. 22 : Philippe mimant sa propre mort juste avant de mourir

Pourtant ce qui fait la réussite de ce gag, ce n'est pas la chute mais son développement. En effet, au moment d'énoncer un potentiel danger, la précision et l'insistance avec laquelle Philippe mime l'attaque à l'équerre semble indiquer aux

³⁸ Le choix de casting de Mr. Fraize pour ce rôle (qui se résume d'ailleurs à ce gag) semble assez pertinent : c'est un humoriste célèbre pour ses spectacles dans lesquels le temps d'hésitation qu'il prend pour sortir des blagues est plus comique que le texte lui-même, sorte de *slow-burn* appliqué au *stand-up*.

spectateurs·trices une suite logique aux événements : Philippe va finir tué par cette équerre, dans laquelle il semble voir un danger absolu, et ce, justement parce qu'il veut éviter ce danger (rappelons-nous l'exemple de Jean-Pierre Coursodon avec l'échelle et le pot de peinture). Cette hypothèse est renforcée par le fait que Fugain, très passif pendant tout le film, insiste ici par anticipation sur son innocence : en s'y attardant, c'est donc Philippe lui-même qui ramène le danger dans la scène. Le dialogue est tellement explicite que la chute semble nous être offerte avant qu'elle ne se produise - il faut noter d'ailleurs que la manière dont Philippe mime le geste meurtrier est plus violente que sa chute mortelle à peine montrée à l'image. Pour le·la spectateur·trice, à partir du moment où l'équerre est pointée comme un danger, le plaisir tient donc à l'attente de la manifestation de ce danger - ici, trois minutes s'écoulent entre le dialogue annonciateur et la mort de Philippe. Cette technique du *slow-burn* (petit feu) est derrière la mécanique de nombreux gags de Laurel & Hardy. Elle repose sur le retardement de la chute, au point d'en saboter la surprise factuelle : par l'étirement de la situation d'exposition ou du développement, le·la spectateur·trice comprend en amont la résolution du gag et s'amuse davantage du chemin pour y arriver que de la conclusion en elle-même, qui apparaît souvent comme le couronnement de ce qu'il-elle avait anticipé. Ici, c'est donc bien le développement qui fait rire, plus que la chute³⁹.

Dans mon court-métrage de deuxième année *Le Coq*, qui se base beaucoup plus sur un humour lent et froid que ma partie pratique *Navigo*, j'ai réinvesti cette idée du *slowburn* pour la séquence du début où le personnage principal entre chez lui et découvre sa compagne en plein adultère : on entend les cris de jouissance de l'épouse bien avant le personnage, impassible à cause de son casque audio. Il fait sa routine, traverse toutes les pièces de l'appartement, sauf la chambre. Très cyniquement, le gag se fait avec la complicité des spectateurs·trices contre le personnage, et ne repose pas sur la découverte de l'adultère mais plutôt sur le temps passé à tourner autour de la chute sans la laisser advenir. À noter toutefois, comme me l'a précisé Antonin Peretjatko lors de notre rencontre, qu'il ne faut pas confondre cette technique et le dysfonctionnement d'un gag dont le·la spectateur·trice devine le contenu précis de la chute en avance, parce que cette dernière n'est pas assez surprenante, travaillée. C'est au gagman de parasiter sa chute s'il le veut, non aux spectateurs·trices. Dans ce cas, le rire n'est pas déporté, il est juste étouffé par la banalité.

³⁹ La saga américaine de films d'horreur, *Destination Finale*, en a fait son argument narratif principal, avec beaucoup de cynisme. À chaque début de scène, le spectateur sait que le personnage va mourir (malédiction inhérente au récit) mais ignore comment ; l'intérêt étant pour les scénaristes de lancer plusieurs pistes et d'utiliser la plus détournée ou invraisemblable possible.

Ce qu'il faut retenir de ses quelques approches structurelles, auxquelles on pourrait ajouter de nombreuses variations et contre-exemples, c'est que l'élément commun à tous les gags semble être la chute, qu'elle soit une surprise manifeste ou la validation d'une attente précise. Selon tous ces principes, un gag bien écrit est donc un gag dont l'auteur·e a conscience du meilleur moyen pour arriver à la chute, et ainsi la préparer correctement - même s'il s'agit de jouer sur son retard.

Dans le détail, quels types de chutes peut-on mettre en place à l'intérieur même du gag ? Comment une chute vient-elle conclure une situation ? Selon *L'encyclopédie du cinéma*, nous pouvons ranger les chutes au moins en deux catégories⁴⁰ :

- L'accumulation : qui est une exagération démesurée, avec ou sans progression, à l'intérieur d'une situation donnée : dans *Main dans la Main* (2012) de Valérie Donzelli, la classique bataille de tarte à la crème englobe des dizaines de personnes lors d'une soirée pourtant mondaine ; ou dans *French Kiss* (2004) d'Antonin Peretjatko, le chauffeur d'une voiture propose à son passager une bouteille whisky, puis une bière pression, puis un cocktail maison.
- La rupture : beaucoup plus fréquente car plus surprenante, qui vient briser des rapports logiques de relations (causales, temporelles, consécutives, spatiales, etc) entre deux événements. La rupture se sépare elle-même en trois types⁴¹ :
 - l'inadéquation entre la fin et les moyens : entre le "trop" : dans *La Loi de la Jungle* d'Antonin Peretjatko (2016), l'huissier ne peut pas sortir le piano de l'appartement alors il le coupe en deux avec une tronçonneuse ; et le "pas assez" : plus tard, Châtaigne part ramasser du bois dans la jungle et revient avec une brindille alors qu'il semble avoir combattu plusieurs bêtes sauvages.
 - la fin illogique : dans *Au Poste !* de Quentin Dupieux (2018), Fugain mange l'huître qu'on lui offre en la croquant ; dans *La Guerre est déclarée* de Valérie Donzelli (2011), Juliette et Roméo sont en boîte de nuit et s'envoient des cacahuètes qui atterrissent dans la bouche de l'autre, malgré la distance et la foule.

⁴⁰ Roger Boussinot, *L'encyclopédie du cinéma*, vol. II F - M, Paris, Bordas, 1989, p. 673. Pour être honnête, l'ouvrage traite en fait de trois effets, en distinguant assez obscurément "l'accumulation" de "la progression", que je préfère réduire à un seul par souci de clarté.

⁴¹ Ibid., p. 673

- le passage à l'absurde : dans *La Fille du 14 Juillet*, le jeune BCBG perd son doigt après avoir utilisé une mini-guillotine censée n'être qu'un gadget de poche ; dans *Wrong* de Quentin Dupieux (2012), le réveil se met à afficher 7h60 ; dans *Il est des nôtres* (2013) de Jean-Christophe Meurisse, les deux protagonistes d'un dîner romantique se crachent au visage sans arrêter leur discussion, pourtant très calme.

Ainsi, nous voyons, à travers ces quelques exemples, que certain·e·s des cinéastes français·es récent·es investissent une forme de savoir-faire très classique du gag. On retrouve les bases solides des gags du *slapstick* muet dans des gags contemporains - et particulièrement chez Antonin Peretjatko, peut-être le plus attaché à un burlesque primitif.

Si tout cela relève bien sûr d'analyses théoriques, s'interroger sur la forme de sa chute, et même plus généralement sur la structure du gag, est essentiel dans la pratique. Dans ma partie pratique, certains gags auraient mérité que je prenne plus le temps de me poser cette question. C'est le cas notamment du gag des rideaux (séquence 10), un peu raté, dès sa conception écrite⁴². Lola visite l'appartement de Lazare en découvrant une à une les pièces cloisonnées par des rideaux. Après plusieurs pièces, elle tombe sur Giacomo, un étudiant étranger en sous-location dans la baignoire. Puis Lola reprend sa visite, et se perd dans un dédale de rideaux, avant de découvrir un bidet, au milieu de nulle part. Ici, l'objectif est d'écrire un gag d'accumulation⁴³ dont la chute bascule dans l'absurde, c'est-à-dire rompt avec l'évolution logique des choses. Outre d'autres problèmes, on voit bien dès sa description que ce gag est trouble, qu'il rentre difficilement dans les catégories décrites plus haut. Quelle en est la chute : la découverte de Giacomo ou celle du bidet ? La perte dans le dédale est-elle une nouvelle situation, un développement ou une chute intermédiaire ? Est-ce un gag en deux temps ou deux gags conjoints ? Tant de problématiques théoriques qui se résument finalement à un unique questionnement, qu'il faut garder en tête à chaque gag : à quel moment précis le-la spectateur·trice doit-il rire ? Si je l'ignore moi-même, comment le-la spectateur·trice pourrait-il le deviner ?

⁴² C'est un constat rétroactif après tournage et montage, mais par la suite je fais bien référence à la version écrite du gag, et non à la forme qu'il a trouvée dans le montage final.

⁴³ À ne pas confondre avec un effet de gradation, dans lequel on pourrait imaginer qu'à chaque pièce découverte, quelque chose de comique s'ajoute jusqu'à une forme d'apothéose burlesque.

Gag et narration

Si j'étudierai la structure narrative de certains films dans un chapitre complet, il est intéressant de s'intéresser plus attentivement à la place que prend le gag isolé dans le récit. Pour cause, le gag est souvent présenté comme incompatible avec la narration. À la fin des années 1800, le terme "*to gag*", déjà en usage dans le vocabulaire du spectacle anglo-saxon, aurait même désigné une improvisation pour dissimuler un trou de mémoire ou un incident quelconque dans le déroulement du spectacle⁴⁴. Au cinéma, l'effet comique du gag serait donc censé interrompre le récit : "Le gag fonctionne comme point-limite de la fiction... Écart du récit, il joue à risquer sa rupture"⁴⁵. Le critique François Mars explique cet antagonisme avec la narration par le fait que le gag, à cause de sa construction, apporte à lui seul une histoire parallèle à part entière, comme nous l'avons vu, avec sa mise en place, son développement et sa conclusion. Mais cet antagonisme est-il toujours vrai ?

Dans les faits, on observe qu'au gré des tendances traversées par le genre burlesque, le gag a trouvé une place différente dans le récit. Dans un premier temps, c'est le film qui est au service du gag. Aux origines du *slapstick*, les films à deux bobines font du rire la priorité, délaissant l'histoire. L'action n'est donc qu'un enchaînement de gags autour d'une trame qui sert de prétexte. Chronologiquement, on écrit des gags puis on brode une histoire pour les relier. D'un objet, un décor, une séquence, on essaye de tirer un maximum de gags, sans se soucier de faire stagner les personnages. On pourrait dire ici que le gag est central, et le récit thématique. D'une certaine manière, c'est un peu l'impression que j'ai en voyant des films comme *Les Vacances de M. Hulot* de Jacques Tati, *The Bellboy* de Jerry Lewis, ou ceux des Marx Brothers et des ZAZ. Les *cartoons* à la Tex Avery poussent cette idée encore plus loin : ils n'ont plus du tout de trame narrative, même vague, juste une situation unique - la course-poursuite, le piège, etc - répétée à l'infini pour autant de gags possibles.

Dans un second temps, c'est le gag qui est au service du film. Les premiers longs-métrages des grands maîtres ancrent le gag dans une logique plus épisodique. L'objectif est toujours de faire rire évidemment, mais en racontant une histoire. Le récit emprunte quelques impasses scénaristiques ou virages gratuits pour pouvoir accueillir les gags. Ils ont alors une nécessité narrative variable : dans l'histoire générale, ils peuvent faire stagner le

⁴⁴ Jean-Pierre Coursodon, *Buster Keaton*, op. cit., p. 31

⁴⁵ Pierre Baudry, "Figuratif, matériel, excrémental", *Cahiers du Cinéma*, N°238-239, mai-juin 1972

personnage - c'est plutôt la voie Chaplin - ou le faire avancer - c'est plutôt la voie Keaton. Cette logique est assez courante et se retrouve chez beaucoup de burlesques par la suite : dans certains films de Jerry Lewis, de Blake Edwards, chez Pierre Richard, les frères Farrelly, etc. Ici, on pourrait dire que c'est le récit qui est central et le gag thématique.

C'est dans cette deuxième tendance, plus moderne, que s'inscrivent les nouveaux burlesques français. S'ils peuvent parfois prendre la forme d'une totale digression, leurs gags s'avèrent être des étapes narratives intégrées au film. Dans le scénario de *La Loi de la Jungle*, bien que coupé au montage, le film s'ouvre sur un gag sanguinolent - des bureaucrates se faisant écraser par un RER - qui provoque le retard de Marc Châtaigne à son rendez-vous au Ministère de la Norme, et c'est justement parce qu'il est le dernier stagiaire à arriver qu'il est envoyé en mission en Guyane. De la même manière, l'accident mortel de Philippe dans *Au Poste !* déclenche la tension dramatique du film : Fugain, jusqu'alors innocent, risque d'être accusé si on retrouve le cadavre du flic chargé de le surveiller. À la fin de *Perdrix*, la chute en vélo de Pierre est à l'origine de sa réconciliation avec Juliette. Etc. Qu'ils introduisent, relancent ou concluent, les gags ont un impact premier sur le récit. Ils se rattachent souvent à l'expression des comportements des personnages - maladroit, agressif, passif, etc. En ce sens, ils incarnent des trajectoires. Car il s'agit surtout de donner à voir le désir des personnages, qu'il soit sentimental, alimentaire, professionnel, etc. Les gags ne sont que la somme des moyens plus ou moins contrariés pour accéder à ces désirs. Mais ils peuvent être plus indirectement l'expression d'un état d'âme, l'illustration poétique d'un sentiment intérieur. Dans le scénario de *Perdrix*, Erwan Le Duc écrit : "Il balance négligemment le dossier sur une étagère, laquelle s'écroule alors de toute sa hauteur, de manière absurde et grotesque, juste devant Perdrix, comme pour exprimer son effondrement à lui" (séquence 26). L'idée derrière ce gag est donc théorique : au-delà de l'effet comique, il cherche à traduire le sentiment du personnage, abandonné par la fille dont il tombe amoureux.

Il faut noter que cette démarche de gag narratif est périlleuse, comme le souligne Antonin Peretjatko : "L'ennuyeux est que si le gag rate et qu'il sert l'intrigue, on peut alors difficilement s'en passer. C'est un gros risque. La réussite d'un gag n'étant jamais acquise, c'est la raison qui amène souvent à faire des gags gratuits dans les films. Leur suppression ne nuira pas à la compréhension".⁴⁶ Il ajoute : "Le gag a ceci de particulier que s'il ne fait pas

⁴⁶ Antonin Peretjatko, *Éloge de l'humour*, op. cit., p. 6

rire, non seulement il tombe à plat mais il énerve le spectateur, au mieux il l'afflige⁴⁷. Il est vrai qu'un effet comique à demi-réussi sera toujours plus embarrassant que n'importe quel effet dramatique entièrement raté. Mais paradoxalement : peut-on pardonner plus facilement le gag raté s'il a au moins le mérite de servir la narration ? Conclusion : mieux vaut réussir ses gags.

Pour les gags à tendance digressive - entendre "ceux qui semblent moins liés à l'action des personnages principaux" - , il existe différentes manières de les inclure plus naturellement dans le récit. On peut par exemple faire couler la construction temporelle d'un gag dans une durée plus étendue que ce qu'il nécessite, pour mieux le confondre avec les situations. Dans *French Kiss* d'Antonin Peretjatko, l'américaine Kate offre au parisien Séb un interrupteur high-tech qui permet d'allumer ou d'éteindre la lumière en claquant des mains. Quand Séb revient, un peu plus tard, avec un plateau apéritif chargé, Kate lance un disque : les tam-tam de la musique viennent éteindre la lumière provoquant la chute de Séb. Ici, ce qui est important, c'est le "un peu plus tard". Le cinéaste choisit en effet d'espacer l'exposition et la chute du gag avec une phase de développement qui court sur plusieurs séquences et un dialogue intermédiaire, ce qui brise la dimension anecdotique de l'interrupteur offert par Kate. D'ailleurs, quand la chute de Séb se produit, le-la spectateur·trice a commencé à oublier l'objet en question, dont aucune utilité narrative ne semblait avoir fait surface jusqu'ici. Le gag fonctionne donc d'autant mieux qu'il nous surprend et qu'il se fond dans le récit, dans le développement de la relation entre les deux personnages - ce qu'on retient de cette scène, c'est que Kate drague Séb.

Un autre manière de jouer sur la porosité entre digression gaguesque et récit serait l'emploi du *running-gag*, qui justement par sa répétition parvient à infiltrer le récit. Dans *La Fille du 14 Juillet* d'Antonin Peretjatko, ce sont par exemple les trois apparitions des deux BCBG dont l'un se fait systématiquement amputer un membre à chaque fois qu'il s'approche d'une fausse guillotine ; ou dans *La Loi de la Jungle*, c'est le personnage de Damien qui termine chaque scène en disant "[Les Indiens], je vais les manger tout crus !" puis reçoit de nulle part une fléchette empoisonnée dans la nuque. En quelque sorte, pour ces deux gags, on pourrait dire que la première fois tient de la digression, mais que les suivantes s'inscrivent dans une logique du récit. L'accumulation annule la digression, car à partir de la deuxième fois où le-la spectateur·trice revoit l'action à l'identique, à partir du moment où le *gag* devient

⁴⁷ Ibid., p. 6

running, il-elle s'attend désormais à retrouver ponctuellement la séquence dans la suite du film. En jouant sur cette attente, le gag n'est donc plus un détour, mais un passage obligé.

Cette manière de ne pas séparer explicitement séquence de gag et séquence narrative est propre à tout le cinéma d'Antonin Peretjatko, en témoigne sa méthode d'écriture : «À l'écriture, j'essaye d'avancer les deux - histoire et gags - à la fois. Quand j'ai une histoire de A à Z, le travail de scénario devient primordial. Même s'il y a des supers gags, j'enlève les séquences inutiles. Après, je retravaille l'ensemble pour voir où ré-injecter des gags.»⁴⁸ La solution globale qu'il trouve pour que tous ses gags, même les plus dérivatifs, donnent l'impression d'être à leur place, c'est leur adhésion systématique au thème du film. Le cinéma d'Antonin Peretjatko est en ce sens pleinement thématique. Au-delà des thèmes abordés par chaque film - le tourisme dans *French Kiss*, l'immobilier parisien dans *Paris Monopole*, la jeune fille dans *Les Secrets de l'invisible*, l'écologie dans *Panique au Sénat*, etc -, il prend souvent comme cible la représentation du cliché, et par extension la représentation du cliché français. Ainsi, *La Fille du 14 Juillet* - dont le titre annonce le programme - parle de manière détournée de la révolution comme d'un patrimoine français : de nombreux gags, comme celui de la guillotine, sont rattachés à des périodes de révolte ou d'élans populaires comme la Révolution Française, Mai 68 ou le Front Populaire. *La Loi de la Jungle* évoque lui la jungle comme un pur fantasme, entre bêtes sauvages et espace labyrinthique, qui caractérise aussi bien le territoire guyanais que l'administration française. Si le gag peut donc être digressif au vu d'un déroulé narratif, il ne l'est jamais quand il est mis en perspective avec le sujet du film, avec son «état d'esprit». C'est un peu la même chose pour ma partie pratique *Navigo* : la plupart des gags, bien que parfois à-côté de l'action, évoquent tous les quelques thèmes du film que sont l'orientation sexuelle et les différences de perception entre Paris, sa banlieue et la province.

Le gag peut aussi être un outil scénaristique précieux par sa spectacularité comique. Dans *Tip Top*, Serge Bozon l'utilise comme un marqueur dramatique ponctuel. Le film étant une enquête policière, il a ce qu'on pourrait trivialement appeler un «grand méchant» : c'est le personnage de Rachida Belkacem. Sa première apparition à l'écran est corrélée à la chute d'un gag. Dans un parc, un garçon passe en courant devant un pique-nique : un effet de synchronicité avec le vent laisse croire que c'est la vitesse de sa course qui fait s'envoler tous les éléments du pique-nique. Apparaît alors Rachida Belkacem qui ramasse les objets

⁴⁸ Entretien personnel avec Antonin Peretjatko (Cf. Annexes)

disséminés après la rafale : une manière de la présenter comme l'ange gardien de son HLM, celle qui veille sur sa communauté. Le gag démultiplie la portée de cet événement secondaire - un garçon qui court - et agit comme un électrochoc sur le spectateur qui est relancé vers la fiction principale - l'introduction d'un personnage. L'événement comique évite la baisse de régime, réveille le public. Ainsi, même s'il est *a priori* digressif, ce gag rend mémorable un début de séquence qui pourrait ne pas l'être, et participe d'une démarche narrative. Dans le scénario de *Navigo*, j'ai ré-utilisé cette astuce. Après leur dîner à l'appartement (séquence 10), Lola et Lazare se disputent car il découvre qu'elle lui a volé le mot de Maximilien : un flashback nous montre qu'elle a remplacé ledit mot par sa propre lettre d'amour, lors de leur première rencontre à la gare, et plus précisément au moment de leur bise. Or, j'avais peur en arrivant au flashback, qu'on ne se rappelle plus vraiment le détail de la bise qu'ils s'étaient échangée plus tôt dans le film. Pour "marquer le coup", j'ai donc cherché à faire de la première fois qu'on voit la bise un gag en soi, pour qu'on s'y reporte plus facilement : Lola embrasse Lazare trois fois - elle est de province - et à chaque joue, la caméra change de côté, ce qui donne un champ-contre champ trop rapide pour ne pas être absurde et comique. C'est aussi une manière de montrer que chacune des bises est importante, car c'est dans cette durée que Lola va comme par magie faire les poches de Lazare. Si sur le moment, le gag paraît gratuit, il découle en fait d'une corrélation directe avec un autre gag qui lui est un vrai rebondissement narratif. Je crois qu'on se rappelle mieux de ce qui est anormal, donc le gag, par son rôle de détail saugrenu, a justement une utilité mémorielle.

On peut aussi définir le gag comme une solution apportée à un problème posé. Évidemment, cette solution n'est que rarement appropriée, ce qui produit le comique. Quand la récit bloque, le gag peut donc débloquent, relier deux séquences, faire avancer le personnage drastiquement, justement car son absurdité libère de certaines conventions narratives. Il y a cet exemple que j'aime beaucoup dans *Camille sans contact* (2020), un court-métrage à la légèreté burlesque, réalisé par Paul Nouhet, un très jeune réalisateur du cinéma français puisqu'il vient de sortir de la Fémis. Max, le personnage principal, semble persuadé de sa relation amoureuse avec Camille, une caissière de supérette, à qui il n'a jamais vraiment parlé. Loin dans son illusion, il veut maintenant mettre fin à cette non-relation - "Je dois me concentrer sur moi" - mais tourne autour du pot. Dans sa promenade réflexive avec son meilleur ami et confident, il voit un bureaucrate se jeter d'un pont dans le canal de l'Ourcq, sans que ce geste ne soit celui dramatique d'un suicidaire. C'est l'été, il fait chaud : pourquoi ne pas se jeter à l'eau ? C'est littéralement ce que décide de faire Max en voyant ce geste

absurde, puisqu'il l'imité et part dire à Camille ce qu'il pense. Le gag du bureaucrate, au demeurant gratuit et anecdotique, trouve ainsi une place particulièrement poétique puisque sa saugrenuité fait basculer le raisonnement du personnage, et donc la trajectoire du film. Et à l'inverse, cette action gaguesque est d'autant plus drôle qu'elle n'est pas initiée par le personnage mais interprétée par lui comme un signe ou un message subliminal du réel. C'est une forme de solution narrative dont on pourrait dire qu'elle est trop légère ou facile mais qui a justement sa place ici parce qu'elle a la capacité théorique à relier instantanément deux choses qu'il faudrait plusieurs minutes à expliquer.



Fig. 23 : Le gag comme une invitation à se jeter à l'eau

Ce trou dans le récit colmaté par l'efficacité d'un gag se retrouve - avec beaucoup moins de brio que chez Paul Nouhet - au sein de *Navigo*, dont l'écriture assez chaotique et décousue nécessitait beaucoup de solutions comme celle de *Camille sans contact*. Par exemple, je voulais que le scénario se termine sur la prise de conscience de Lazare, décidé à quitter sa petite amie Lily. Sauf que je n'avais aucune scène en tête qui permettait de justifier ce revirement, aucun chemin logique pour arriver à ce point. J'ai donc trouvé ce gag de l'amoureux abandonné en séquence 13 - détournement du fameux "colis abandonné" - qui me permettait d'une part, de ne jamais faire arriver le train de Lily à Paris - "La gare est bloquée" - et donc de la laisser hors du film ; d'autre part de créer le déclic nécessaire à Lazare qui dit soudainement à Lola : "Je vais l'abandonner aussi, en fait", de la même manière que Max dit à son meilleur ami : "Je m'en fous j'y vais. Pas dans l'eau, au Diagonal [la supérette de Camille]". Ce calembour scénaristique exploite pleinement cette porosité entre digression

comique et narration que j'évoquais plus haut. Ici, on pardonne la facilité psychologique parce qu'elle est incluse dans le rire, voire même c'est sa grossièreté narrative qui libère le rire.

Pour terminer, on peut avancer sans trop de risque que la légitimité d'un gag dans un film dépend de sa réussite comique et non de sa validation narrative : un spectateur qui rit ne se demandera jamais si le gag était gratuit ou justifié. En poussant plus loin, cette logique, on pourrait dire que certains gag sont comiques en partie parce qu'ils sont digressifs. Ils se permettent de nous faire rire subitement dans une complicité plaisante avec l'auteur, plus que le récit. Perdre la digression serait contre-productive, car le burlesque sous-entend un art du détour : il attaque par surprise. La problématique comme nous l'avons vu avec les quelques exemples précédents est de faire que ces digressions racontent quelque chose malgré elles, sur le personnage, le récit, le film ou son auteur.

Gag verbal

Par définition, le dialogue entre en contradiction avec la comédie visuelle. Dans notre entretien, Antonin Peretjatko est formel : "Pour moi, à partir du moment où le gag est dans le texte, ce n'est plus du burlesque"⁴⁹. Dans mes projets, et peut-être plus particulièrement *Navigo*, le dialogue a une place considérable. Ce sont les premières lignes que je gribouille ; c'est par eux que j'entre dans le film. En ce sens, si on s'en tient à une catégorisation stricte, ma PPM est à cheval entre la comédie visuelle et la comédie de dialogues. Mais plutôt que de me poser des frontières, je préfère en questionner l'étanchéité : n'y a-t-il pas de burlesque verbal ?

Nous l'avons évoqué, l'arrivée du cinéma parlant n'a pas tué le burlesque. Sans effacer les formes nées des impulsions physiques, des cinéastes ont trouvé le moyen d'amputer la parole de sa fonction première et d'en faire un terrain de jeu pour leurs expérimentations absurdes. L'exemple le plus rebattu reste Jacques Tati pour qui la parole est un bruit parmi d'autres, et le texte, soit trop audible, soit pas assez, est à assimiler autant pour son contenu que sa sonorité. Ce qui est en fait une jolie manière d'utiliser les dialogues sans les utiliser, comme s'en était déjà amusé Chaplin à la fin des *Temps Modernes* avec la célèbre

⁴⁹ Entretien personnel avec Antonin Peretjatko (Cf. Annexe)

chanson en charabia, qui donne à entendre au spectateur la voix de Charlot, pour la toute première fois. “Sing ! Never mind the words” nous disait l’intertitre.

Bien que très attachés au slapstick muet, les Marx Brothers ont eux “*mind the words*” et se sont penchés plus spécifiquement sur la possibilité d’un dialogue intrinsèquement burlesque. Notamment à travers la “parole-mitraillette”⁵⁰ du personnage de Groucho, qui s’évertue le plus souvent à vider le langage de son sens, grâce à de nombreux effets rhétoriques⁵¹. Citons par exemple le syllogisme, raisonnement rigoureusement logique mais purement étranger au réel : “Ou bien cet homme est mort ou bien ma montre s’est arrêtée” (dans *A Day at the Races*) ; le paradoxe, association de faits ou idées contradictoires : « Moi je n'ai peur de rien... sauf du danger » (*Monkey Business*) ; ou le propos tout simplement alogique : « Pas un mot à quiconque, pas même à moi ! » (*Animal Crackers*). Les répliques de Groucho entrent dans la définition de ce que François Mars appelle le gag verbal. “Le gag verbal ne s’apparente ni à la réplique du vaudeville ni au lazzi de chansonnier. Il faut absolument au gag, même verbal, une insolente gratuité qui l’isole du contexte et en fait un *tout* se suffisant à lui-même”⁵². En effet, les saillies du personnage sont souvent décorréliées des situations présentes, et semblent s’adresser directement au spectateur, puisqu’elles ne dépendent d’aucune réplique concomitante, et que les autres personnages ne semblent guère y prêter attention. Elles ont donc bien la gratuité et l’autonomie narrative d’un gag visuel. Elles se suffisent d’ailleurs tellement à elles-mêmes que nous avons tendance à les transformer en citation, détachée de tout contexte filmique. Le plaisir qu’elles proposent est d’abord celui de la contradiction de pensée ou du langage, et non leur insertion dans un comique de situation.

Pour prolonger le raisonnement de François Mars, remarquons qu’elles se construisent grammaticalement en deux temps. La deuxième partie de la phrase vient court-circuiter le postulat rationnel qu’établissait la première partie : on retrouve ici la même construction que le gag visuel, qui par une chute déjoue notre attente face à une situation initiale. Au-delà de les assimiler à un comique visuel dans leur fonctionnement, je considère ces phrases comme des brèches qui donnent à voir, pour un court instant, un monde parallèle et latent, dont Groucho serait le passeur farfelu, et où les lois du sens et de la logique ne sont plus celles de notre réalité. En somme, si le mutique Harpo nous montre sensiblement un monde chaotique qu’il s’agit de cisailer dans tous les sens, le bavard Groucho nous invite lui

⁵⁰ Expression de Jean Douchet, *La Dynamite des Marx*, émission *Les Mardis du Cinéma* sur France Culture, janvier 1994

⁵¹ Pablo Pernot, *Les formes et les mutations de l’absurde et du non-sens chez les burlesques cinématographiques*, Montpellier, Mémoire de Diplôme d’Études Approfondies d’Histoire du Cinéma, Université de Paul Valéry III, 1994

⁵² François Mars, *Le gag*, op. cit., p. 56-57

à imaginer ce monde et à l'éprouver intelligiblement. Dans les deux cas, le vertige est le même, l'effet burlesque aussi.

Il faut noter que certaines répliques rhétoriques de Groucho (ou Chico) déclenchent *in situ* une contamination absurde de l'environnement. Je fais référence à un autre type de gags emblématiques des Marx Brothers - et peut-être mon préféré - qui s'écarte de la stricte définition de François Mars, car il met en jeu à la fois le visuel et le verbal, et plus spécifiquement l'écart entre les deux. C'est le gag de la "littéralité", dont le principe est d'illustrer dans l'image le contre-sens offert par un mot prononcé. Par exemple, dans *Horse Feathers*, quand Groucho et Chico se demandent "Where's the seal ?" à propos d'un document officiel (*seal* pour sceau), Harpo leur propose littéralement un phoque, sorti de nulle part (également *seal*). On retrouve de nombreux dérivés de ce gag tout au long de leurs films (comme la confusion entre "flash / flesh / flush / etc" dans *Animal Crackers*). Ce jeu verbal apparaît comme un prétexte à dérégler l'image, voire toute une situation, aussi bien que le ferait un geste maladroit. Ici, si la chute comique reste visuelle, il est intéressant de voir que la mise en place du gag peut devenir verbale. C'est depuis les Marx Brothers une mécanique qu'adoptent beaucoup de gagman, jusqu'au trio ZAZ, qui en est très adepte. Dans *Top Secrets*, une femme dit "I know a little german", en référence à la langue allemande, puis ajoute "He's sitting over there", en montrant littéralement un petit Allemand qu'on découvre assis plus loin.

Ainsi, les Marx Brothers - et d'autres comme W.C Fields - ont insufflé un engouement pour le burlesque verbal, ou semi-verbal, qui a perduré jusqu'aux cinéma contemporain. Beaucoup font directement référence à leur travail, à l'image de Woody Allen, grand admirateur de Groucho. Pour le plaisir, on peut citer : "Tu connais beaucoup de génies. Tu devrais rencontrer des gens stupides de temps en temps, tu pourrais apprendre quelque chose" (*Manhattan*) ou encore "Je ne veux jamais me marier, je voudrais juste divorcer" (*Love and Death*). Malgré ses réticences théoriques, Antonin Peretjatko en fait aujourd'hui largement usage dans ses films. Dans *French Kiss*, le lapsus "Deux passeports au chocolat... Euh, deux pains au chocolat" devient un quiproquo réel quand le vendeur tend des vrais passeports avec du chocolat dedans ; et dans *La Fille du 14 Juillet*, il y a un peu de Groucho - ou de Raymond Devos, cocorico ! - chez le personnage de Pator quand il se retourne vers la caméra pour raconter directement au spectateur : "C'est l'histoire d'un type qui avait une fille dans la peau. Un jour, cette fille est partie. Le gars a eu un cancer de la peau. Et c'est la fille qui est

morte.” Comme pour les exemples précédents, on retrouve une construction gaguesque classique en trois temps, ou l’inversion absurde entre les deux premières phrases est balayée par la chute surprenante de la dernière phrase.

Il y a donc bien une distinction possible entre le trait d’esprit de comédie, qui fait sourire grâce à la situation, le ton ou la répartie qu’il engage, et la réplique burlesque, qui crée elle un vertige de la langue et donc du réel, comme le ferait un gag classique. Je ne cherche pas ici à hiérarchiser les deux types ; on peut dire qu’ils se valent dans le rire qu’ils provoquent. Pour ma partie pratique, si les dialogues sont surtout comiques, j’ai néanmoins essayé d’appliquer ponctuellement cette notion de gag verbal. On pourrait d’ailleurs dire qu’il y a assez peu de gags purement visuels. On retrouve quelques exemples de littéralité burlesque où la chute à l’image désamorce une réplique (“la grosse aiguille rouge” / la boussole) ; le procédé est même inversé dans la séquence 3 quand le guichetier des objets perdus propose à Lazare des objets dont les noms sont des insultes homophobes. Les double-sens affluent tout au long du film : carte bleue, carte vitale / pass navigo ; Jules / amante / pot de chambre ; gros dép / gros dépressif ; ramasser la savonnette, etc. Les syllogismes et paradoxes sont eux plus durs à inventer : “Je te souhaite de trouver quelqu’un qui puisse remplir ton cœur de bisous dans le cou” (séquence 13) s’en approche un peu. Enfin, certains dialogues dans leur manière de déjouer la logique flirtent avec le burlesque :

Extrait “Navigo” : Séquence 13 - Extérieur, nuit / rue :

- LOLA : Tu l’as rencontré comment ce Maximilien ?
- LAZARE : C’est un mec de Wagram.
- LOLA : L’application de rencontre ?
- LAZARE : Non, la station de métro. Mais il vient de Rennes à la base.
- LOLA : En Bretagne ?
- LAZARE : Non, la station de métro. En tout cas, c’est vraiment pas une bonne nouvelle ce mec.
- LOLA : La station de métro ?
- LAZARE : Hein ? Non.

Il s’agit ici de dépasser le simple quiproquo verbal, par une structure gaguesque et une chute qui défit la gradation qu’on devine. En effet, le double-sens change de bouche au troisième temps de l’accumulation : Lola qui ne connaît évidemment pas Paris se retrouve

inexplicablement - par hasard ou par savoir ? - à viser juste sur la dernière réplique alors qu'elle avait faux jusqu'ici. Répéter mécaniquement un mot - "une station de métro ?" - ou un geste - Charlot à l'usine qui finit par serrer tout ce qui ressemble à un boulon - et ainsi le vider de son sens et de son contexte a, je crois, un potentiel burlesque.

Ce qui est intéressant, et non intentionnel, c'est que ce souci de la langue que j'avais en tête à l'écriture a déteint sur les deux personnages principaux. Lazare n'hésite pas à répondre avec des calembours cyniques : "Tu trouves que c'est une fille unique ? - En tout cas, j'aurais aimé qu'elle le soit" (séquence 9) ou "Considère-moi comme un morceau de viande. (...) - Je préfère cent fois te manger plutôt que de baiser avec toi" (séquence 10). Lola, elle, essaye de taquiner Lazare avec sa théorie amoureuse grammaticale : "C'est parce que dans ma famille on a tous des prénoms en quatre lettres" et "C'est juste que si tu persistes à te faire appeler Laza-re, je me demande si tu pourras vraiment intégrer ma famille" (séquence 8). Théorie qu'elle appliquera un peu maladroitement à la fin avec le jeune contrôleur RATP. À plusieurs niveaux, le film réfléchit donc sur la parole, son sens et ses possibles détournements.

Rédaction du gag

Il me semblait intéressant de terminer ce chapitre sur un problème très pratique : comment rédiger un gag ? Il est évident que le burlesque, de par son comique visuel, pardonne peu la forme écrite. La difficulté d'inventer des blagues visuelles découle je crois de la difficulté à les expliquer oralement, à les formuler avec des mots. La rédaction d'un gag est donc un paradoxe en soi. Parmi les nombreux exemples qui s'y frottent, on pourrait citer le scénario de *La loi de la Jungle* : à la lecture, le film n'est pas drôle. Ou s'il l'est, ce n'est pas dans son ambition burlesque. Si le-la lecteur·trice ne rit pas, c'est d'après Antonin Peretjatko "par manque d'imagination ou tout du moins par l'imagination du pire : il faut toujours se dire que le lecteur imagine le pire en termes de comédie visuelle"⁵³. En effet, le gag est souvent peu réaliste donc délicat à imaginer comme il se doit, et le rire qu'il déclenche repose sur la mise en scène et/ou le geste du personnage, deux embûches pour le-la scénariste. Hélas, dans le système de production français, le scénario est, au-delà du document de travail, l'objet qui permet de récolter des financements. Une majorité de l'argent

⁵³ Antonin Peretjatko, "Éloge de l'humour", op. cit., p. 6

est accordée par des lecteurs·trices, à l'image de l'Avance sur Recette, graal du CNC. Dans le cas d'une comédie, il faut donc réussir à faire rire ses lecteurs·trices. Sans cela, pas d'argent. C'est ce qui explique entre autres pourquoi "les films à gros budgets ont fini par délaisser l'humour visuel au profit d'un humour de dialogues"⁵⁴. Une bonne réplique fait rire dès sa lecture quand un gag réussi ne se vérifie qu'à la mise en scène. On le sait : l'absence de prise de risque est trop souvent privilégiée.

Pour ma part, à défaut de financements, mon scénario de PPM doit convaincre une équipe technique et des comédien·ne·s professionnel·le·s de rejoindre le projet. J'ai donc intérêt à ce que certaines blagues visuelles fassent au minimum sourire. Comment procéder ? Dans notre entretien, Erwan Le Duc me confirme ce que j'avais remarqué en lisant le scénario de *Perdrix* : il n'écrit pas ou très peu ses blagues visuelles. Non pas qu'elles soient improvisées au tournage, mais plutôt mises de côté à l'étape du scénario, au profit de la drôlerie des dialogues qui indiquent mieux aux lecteurs·trices le ton comique du projet. Une forme de lucidité de l'auteur-metteur en scène qui me rappelle Jean-Luc Godard quand il écrit tout simplement "Autres gags" au milieu du scénario d'*Une femme est une femme* (1961). Il est donc amusant de comparer que des séquences de *Perdrix* qui ont fait rire toute la salle de cinéma sont dans le scénario d'une sobriété surprenante. Par exemple :

Extrait "Perdrix" : Séquence 51 - Extérieur, jour / colline :

La reconstitution historique, une embuscade des forces alliées par celles des chasseurs alpins allemands, a débuté.

Ce passage, qu'on peut tout à fait mésestimer dans la centaine de pages du scénario, devient à l'écran une longue séquence gaguesque, qui s'articule autour de l'absence de réalisme et d'immersion de la reconstitution de bataille. Dans un silence ridicule, loin de la représentation habituelle des guerres, les faux-soldats font semblant de tirer ou de mourir - et le font assez mal.

Concernant l'écriture burlesque, Antonin Peretjatko lui fait le choix inverse. Il me confie : "Moi, je mets tout. Si ce n'est pas écrit, je ne le tourne pas. Mais c'est vrai que je n'ai pas encore trouvé la bonne méthode d'écriture.". Sa méthode, c'est de "décrire suffisamment

⁵⁴ Ibid., p. 6

bien le gag pour que le lecteur puisse le visualiser même si sa description amène souvent à perdre l'effet comique"⁵⁵.

Les divergences de méthodes entre les deux cinéastes s'expliquent évidemment par la place du gag dans leurs films : le premier en fait un contrepoint au récit et peut s'en passer à l'étape du scénario ; le deuxième en fait le centre de l'action, ce qu'il est difficile d'effacer à l'écriture. Pour la rédaction de *Navigo*, j'opère un mélange de ces deux voies. Je n'évince pas mes quelques blagues visuelles du scénario, car elles peuvent se fondre dans les autres registres de comédie que convoque le film et qui peuvent faire rire le-la lecteur·trice : dialogues, personnages, situations. J'essaie de décrire sans trop détailler pour éviter de casser le rythme, ce qui demande un temps de rédaction conséquent et quelques écarts quant au vrai déroulé de l'action. Il s'agit de recréer la surprise visuelle. De plus, j'utilise une méthode plus personnelle et désinvolte qui consiste à casser le sérieux formel du document. Trop souvent, dans les scénarios professionnels ou amateurs que j'ai lus, l'effacement de la personnalité de son auteur·e derrière un style objectif et une mise en page robotique me déstabilise - sauf chez Michael Haneke, où je trouve cela à propos. Pourquoi rédiger systématiquement avec le police "courier" et mettre autant d'âme dans les descriptions que dans une définition du dictionnaire ? En littérature, il n'y a que deux livres qui me font éclater de rire : *Jubilations vers le ciel* de Yann Moix (1996) et *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau (1959), deux romans excessifs qui utilisent justement toutes les possibilités de la forme écrite offertes à un auteur pour faire rire le-la lecteur·trice. Ce que j'aime ce sont les pitreries linguistiques de Queneau, et non les bêtises de Zazie. Au cinéma, écrire une comédie, c'est faire le même pari sensible de son propre humour en tant qu'auteur·e - d'ailleurs, si les spectateurs·trices ne rient pas, il y a peu de chance qu'ils blâment le personnage ou l'équipe régie.

Pour moi, le burlesque exagère ce raisonnement, car l'artificialité toute cinématographique des situations et de la mise en scène me rappelle constamment ma posture de spectateur qui a soif de gags. Alors, quand je vois un gag réussi, il m'inspire moins une jouissance dans la fiction que dans la forme filmique, moins une complicité avec le personnage qu'avec son auteur·e démiurge. J'applaudis le gagman avant l'interprète - même si c'est souvent la même personne. Donc, quand j'écris, je fais le maximum pour convaincre que je suis aussi drôle que le film. Une manière de sous-entendre que cette capacité pourra être réinvestie à l'improviste à chaque étape de création. Dès le scénario, je fais glisser le

⁵⁵Antonin Peretjatko, "Éloge de l'humour", op. cit., p. 6

comique au-delà du film : par exemple dans la mise en page, le synopsis, le choix des polices, et surtout dans l'écriture elle-même. Dans ma fiction de deuxième année intitulé *Le Coq*, j'avais déjà souligné le sarcasme comique du projet grâce au ton du scénario :

Extrait "Le coq" : Séquence 5 - Intérieur, jour / chambre :

Paul entrouvre la porte de la chambre, déjà entrebâillée. Il écarquille les yeux, retire son casque audio.

Sur le lit encore fait, un homme avec une cagoule noire prend en levrette Ophélie, dont on ne voit pas le visage, mais seulement le corps secoué qui s'accroche aux rideaux. Elle hurle sa jouissance. Lui grogne des 'là' et des 'ouais'.

C'est si pornographique que c'en est ridicule.

Paul, comme en état de choc, a le regard qui bascule entre sa femme et la tringle à rideaux, qui prennent tous les deux cher.

Un temps (environ 14 va-et-viens brutaux). Et Paul se décide à refermer la porte le plus discrètement possible.

En fait, Paul essaye de fermer la porte mais elle est bloquée par un énorme godemichet violet qui traîne au sol.

Il le pousse du bout de son orteil — là où la chaussette est trouée. Puis referme la porte.

Dans le scénario de *Navigo*, il y a un peu de ces libertés-là, bien que plus ponctuelles, le film fonctionnant moins sur un comique du second degré comme *Le Coq*. J'essaie donc de mettre une emphase littéraire sur certains gags pour compléter la méthode d'exhaustivité d'Antonin Peretjatko. Bien les décrire, mais avec un petit excès de zèle qui affirme "vous rirez au film", alors que rien n'est moins sûr évidemment. Il s'agit simplement d'ajouter "Après son alexandrin, elle lui fait 3 bises." suite à une réplique pénible de Lola (séquence 2) ou "*C'est super chiant : il y a des rideaux à tirer partout*" après la description de l'appartement (séquence 10) ou "*C'est un peu dégueu*" en parlant de l'ex-amoureux Jules qui

pleure au sol (séquence 2-D). Ou bien de s'autoriser certaines variations de niveaux de langue. À leur manière, je suis persuadé qu'écrire "chouiner", "bite" et "barda" peuvent instaurer une complicité décomplexée avec le·la lecteur·trice. Néanmoins, il faut aussi se demander si des choses drôles à l'écrit le seront aussi dans la manière de les filmer. Ce qui est sans doute l'autocritique que je me ferais : comme pour *Navigo*, j'ai tendance à écrire des scénarios qui sont plus drôles que les films qu'ils deviennent.

Chapitre 3 : Y'a-t-il un schéma narratif burlesque ?

Comme nous l'avons vu, l'une des seules certitudes narratives du burlesque est l'incertitude même du récit : toute situation se développe sous la menace d'irruption d'un gag, effet comique pur, qu'il n'est pas toujours facile de rattacher à un projet narratif. Les rapports entre les éléments du film sont incertains en permanence, car l'importance dramatique de chaque chose n'est jamais à l'abri d'une soudaine modification. Résultat : le-la spectateur-trice attend moins une histoire que le parasitage de celle-ci. L'une des formes les plus indiquées pour la comédie burlesque est donc celle classique du film à sketches, qui permet de garder le gag au centre du dispositif.

C'est cette voie qu'emprunte *Apnée* de Jean-Christophe Meurisse, qui se présente comme une somme d'anecdotes indépendantes construite autour du trio principal : iels cherchent un emploi ; iels cherchent un appartement ; iels cherchent des parents, etc. Mais c'est un exemple rare, qui semble loucher vers une forme très pure de film burlesque. À l'heure où le burlesque est intégré dans des comédies contemporaines, le récit n'est plus construit comme un prétexte au gag et laissé au bon vouloir de l'improvisation des comédien-ne-s. La plupart des comédies burlesques récentes qui motivent cette étude racontent toutes des histoires, suivent des trajectoires. Dès lors, sont-elles burlesques seulement parce qu'elles présentent des figures marginales et que leurs récits sont ponctués par quelques gags ? N'y a-t-il pas des méthodes générales pour raconter une histoire avec une sensibilité burlesque ?

Dans notre entretien, Erwan Le Duc m'a dit cette chose éclairante : "Pour moi, [le burlesque] est un art du déséquilibre et de la rupture. Et je trouve intéressant de l'élargir à plein de types de rupture, comme le texte ou la forme du film elle-même. Une séquence qui d'un coup casse un peu la grammaire du film, fait partie d'une démarche burlesque, plus conceptuelle peut-être."⁵⁶ Le cinéma d'Erwan Le Duc, au même titre que celui de Serge Bozon ou Valérie Donzelli, est un cinéma protéiforme, où la rupture de ton s'affirme comme un principe. D'une séquence à l'autre, le film bascule de genre, de registre, de rythme. On peut passer du mélodrame familial au film musical, du thriller social au burlesque fantastique, du film de guerre à la comédie dramatique. Les scènes comiques le sont d'autant plus qu'elles

⁵⁶ Entretien personnel avec Erwan Le Duc (Cf. Annexes)

viennent buter contre des scènes beaucoup moins drôles. S'ils ne sont donc pas exclusivement burlesques, ils témoignent d'une liberté dans leur agencement narratif qui peut avec un peu d'imagination être rattachée à une démarche burlesque.

C'est de ce constat que m'est venue l'envie d'écrire ce chapitre qui interroge les films à une échelle plus large. En littérature, et par extension au cinéma, on appelle schéma narratif l'outil qui permet de structurer le récit, l'ordre des événements, de la situation initiale à la finale. Ici, on se penchera sur l'agencement du récit et les modes de narration de quelques exemples précis pour voir que la forme burlesque peut s'affirmer ailleurs que dans le gag ou la caractérisation d'un personnage.

Éloge du hasard

“Je vais te présenter Hector en faisant croire que c'est le hasard, ça marche toujours ce genre de truc”. C'est l'argument qu'adresse Charlotte à Truquette dans *La Fille du 14 Juillet* pour jouer les entremetteuses. Chez Antonin Peretjatko, le hasard est en effet d'une aide précieuse. C'est un peu le mot d'ordre qui permet au récit d'avancer, aux très nombreuses péripéties de défiler. Coup de tête, coup de foudre, coup de chance. Tout respire l'imprévu. Jusqu'aux résolutions des films, d'une occurrence grossière et abrupte, qui apportent des solutions soudaines démesurées : *French Kiss* se conclut sur un changement radical de la politique de George Bush qui débloque la situation de la touriste Kate bloquée sans passeport à Paris ; ou dans *Paris Monopole*, après tout un film à chercher un logement, Sabrinette s'en voit offrir un (le château de Versailles) par un inconnu dans un café. Le cinéaste aime jouer des échelles et croiser les péripéties politiques aux destins particuliers de ses personnages.

Pourtant, il faut l'admettre : dans un scénario, le hasard n'existe pas. Il cache le plus souvent une absence de solution inhérente à la diégèse et ses personnages. Faire l'éloge d'un hasard narratif, c'est faire l'éloge d'une écriture arbitraire. À l'heure des *backstory*, *storytelling* et autres “7 étapes pour développer une bonne histoire”, il est difficile d'imaginer un·e spectateur·trice qui se laisserait plonger dans un récit où tout arrive fortuitement et dont iel verrait “les ficelles”. On préfère voir les choses arriver, plutôt qu'elles tombent à pic. Pourtant, le film de genre, et donc la comédie, se le permet assez souvent : il fait accepter d'emblée des situations rocambolesques et survolent les justifications narratives

pour toucher le plus efficacement au rire, à la peur, etc. De la même manière qu'iel accepte les gags gratuits s'ils le-la font rire, le-la spectateur·trice peut accepter ce contrat tacite tant qu'iel est divertit. Dans une comédie visuelle qui repose sur l'absurde et la surprise, cette voie est d'autant plus indiquée : elle casse le réalisme, laisse entrer l'irrationnel. Dans une moindre mesure, c'était déjà le cas du burlesque classique. Le chapitre "L'ordre du hasard" du poète, essayiste et critique littéraire Petr Král débute ainsi : "Dans son univers anarchique, seules les lois du hasard sont en fait observées. Elles régissent autant l'improvisation des acteurs que le déroulement de l'histoire, plus exactement ce qu'il en reste"⁵⁷. Si la coïncidence est bien sûr le centre mécanique de nombreux gags (Keaton sauvé par la fenêtre dans la façade qui s'effondre), il faut aussi se rappeler les nombreux soubresauts et ruptures de récit qui amènent les figures burlesques vers d'autres situations et (dé)structurent les premiers films du *slapstick*, qui n'ont comme souci premier que d'enchaîner le maximum de gags. Jusqu'à la sensation parfois de regarder plusieurs films en un seul. Par leur spontanéité, certains intertitres en deviennent presque aujourd'hui poétiques, comme celui-ci : *And now, the "romance"*, au milieu d'un court-métrage de Chaplin, qui vient joindre sans trop de pincettes deux récits dissociés. Le burlesque est donc dès l'origine une mise en œuvre du hasard.

Antonin Peretjatko n'a aucun scrupule à faire du hasard son principal argument narratif. C'est d'abord pour lui le moyen de faire passer ses personnages d'une séquence à l'autre, sans encombre psychologique. Non pas qu'il saute du coq à l'âne, mais plutôt qu'il fait se rencontrer coq et âne, sans trop d'explication. *Paris est un village*. Pour de vrai, puisqu'on y croise des potes, des collègues, des amoureux·euses à chaque coin de rue, à chaque carrefour de séquence, *par hasard*. « Ah tiens, t'es là toi ? » est peut-être la réplique qui introduit le plus de scènes dans son cinéma - du moins, quand les personnages se donnent la peine d'être étonnés. Ce hasard se justifie dans une certaine caractérisation des décors qui n'existent que par leur unicité : on se donne rendez-vous "au pont qui passe au-dessus de la rue" (en plein Paris) et on part à "la mer" (une plage indéterminée où tout le monde finit par arriver). La géographie réelle, celle qui éloigne, met des frontières, n'existe pas ; tous les espaces sont des lieux familiers dans lesquels chaque personnage est invité à entrer. On peut certes s'y perdre, mais on s'y perd tous ensemble. Son court-métrage *Paris Monopole* (2010) est peut-être celui qui dévoile le mieux cette matrice du hasard. Paris y est directement ramené par les personnages à une représentation planaire ultra minimale : le plateau de jeu du

⁵⁷ Petr Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, op. cit., p

Monopoly. Il s'agit donc bien d'une géographie fantasmée où l'on passe du Boulevard de Belleville à Rue de la Paix en un pas, où on trouve des cartes Chance par terre, et où on tombe sur les Lucky Messenger "un groupe de copains qui se forme et se déforme au hasard des rencontres", ce qui pourrait être une bonne description de tous les personnages des films d'Antonin Peretjatko.



Fig. 24 : La vie est une partie de Monopoly

À l'échelle du film, ces rapprochements hasardeux sont une manière pour un cinéaste obsédé par le rythme et le mouvement de ne pas perdre de temps, de maintenir l'action dans sa lancée. La conjoncture, si elle paraît absurde dans les circonstances hasardeuses qu'elle engage, permet au final de jouer sur des effets de causalité très resserrés temporellement. Puisque la solution arrive de nulle part, on passe d'une séquence à l'autre avec une logique gratuite tout à fait imparable. Aux yeux des spectateur·trice·s, la cause trouve toujours son effet immédiat. Prenons par exemple la séquence de fête foraine dans *La Fille du 14 Juillet*. Elle advient car, après un soupçon de panne provoqué par le klaxon des autres automobilistes, le petit groupe d'amis se gare sur le bas-côté. Tandis qu'on inspecte le véhicule, Bertier continue de lire son manuel de séduction, censé l'aider à conquérir Truquette à la place d'Hector. L'un des chapitres du manuel, qui guide tous les actes de Bertier qui lui-même déclenche une grande partie des péripéties du film, établit la fête foraine comme un "lieu de drague facile". Un coup d'œil vers une affichette qui indique une foire tout près (par hasard), et le petit groupe se retrouve dans les auto-tamponneuses. Dans le manège, Hector s'applique

à filmer Truquette, mais un choc lui fait lâcher le portable qui finit broyé sous une auto (par hasard). Au sortir du manège, Bertier en profite pour récupérer dans son sac tous les autres portables du groupe “pour éviter cette fois de les casser ou de les perdre”. Quelques attractions et sous-séquences plus tard - dans lesquelles on recroise le Dr Placenta et les deux BCBG à la foire (par hasard) -, Bertier apprend par un inconnu que la rentrée est avancée d’un mois (par hasard national), d’où les klaxons mécontents sur la route des vacances. Il décide alors de précipiter son plan de drague et de partir avec Truquette à la mer à deux, prétextant “d’être poursuivi par la mafia”, laissant le reste du groupe derrière eux sans voiture et sans téléphones portables. Car Bertier les a désormais tous dans son sac (par hasard). Le groupe d’Hector finit par sonner chez le Dr Placenta (par hasard) qui accepte de leur prêter sa deuxième voiture qu’il n’utilise pas (par hasard). Ces cinq revirements de situations, plutôt audacieux, n’auront duré que sept minutes, sur un film d’une heure et demie. On imagine dès lors le rythme emballé des histoires d’Antonin Peretjatko qui à chaque problème propose une solution dans la foulée, ou au pire, dans la séquence suivante. Cela tient au fameux “hasard objectif”, cher aux surréalistes, qui introduit, sous les dehors apparemment fortuits d’une rencontre, une troublante et parfois saisissante relation de causalité avec un événement antérieur ou postérieur, au-delà de la banale coïncidence.

Ma partie pratique *Navigo* emprunte donc au cinéma d’Antonin Peretjatko cette idée de rencontre hasardeuse et de résolution fortuite. La plupart des personnages secondaires croisent Lazare et Lola selon ce principe, en particulier le guichetier de la gare qui réapparaît une seconde fois, sous prétexte qu’on retourne à la gare. Dans l’idée, les questionnements amoureux et sexuels de Lazare sont traités comme un problème géographique. Il est en pleine *désorientation sexuelle*, d’où de nombreux gags de littéralité comme la boussole. L’espace de la banlieue parisienne n’a donc pas vocation à être rendu comme un espace réel mais plutôt comme un lieu qui se plie à l’errance des personnages. Leur conversation se veut parfois continue malgré les changements de décor ; s’ils passent une journée à traverser la ville, la course finale de Lazare semble la réduire à quelques enjambées ; et de nombreux gags s’appuient sur la distorsion de l’espace - j’y reviendrai. Le Grand Paris semble alors tout petit.

Chez Quentin Dupieux aussi, le hasard est parfois corrélé à une même sensation de réduction spatiale. La désertion des décors - peu de figurant·e·s ou véritable désert comme la Californie, les Pyrénées et le Sud de la France - donne l’impression que le monde à l’écran

est centripète, qu'il se contient minuscule et limité dans les cadres traversés par les quelques personnages du récit. Pas étonnant dès lors de s'y croiser, de tourner en rond. *Mandibules*, son dernier film, est celui qui donne au hasard la place la plus prépondérante : c'est bien par hasard que Manu et Jean-Gab trouvent une mouche géante dans un coffre de voiture, puis tombe sur une caravane dans laquelle se loger, puis rencontre une fille qui les invite dans sa villa après avoir confondu Manu avec un vieux copain de lycée, qu'elle croisera d'ailleurs à la fin du film dans une coïncidence hilarante.

Mais les deux cinéastes sont peut-être plus fervents d'un hasard qui s'écarte de la simple aubaine narrative pour ouvrir une porte d'entrée vers l'absurde total. L'introduction de *Rubber* de Quentin Dupieux dévoile la grille de lecture qu'il faudrait appliquer pour chacun de ses films. Un policier américain, sorti d'un coffre d'une voiture, elle-même apparue au milieu du désert, s'adresse à la caméra, aux spectateur·trice·s du film : "In the Steven Spielberg's movie *E.T.*, why is the alien brown ? No reason. In *Love Story*, why do the two characters fall madly in love with each other ? No reason. In Oliver Stone's *JFK*, why is the president suddenly assassinated by some stranger ? No reason."⁵⁸ L'action chez Quentin Dupieux est donc emmenée par cette politique du *No reason*, qui échappe à toute interprétation symbolique, politique ou esthétique. Il ironise d'ailleurs sur cette tendance non-explicative dans *Au Poste !* en faisant de la phrase "C'est pour ça", le tic verbal de deux personnages. Ici, ce n'est donc plus un hasard qui permet de faciliter le déroulement de l'histoire, en contournant certaines conventions empiriques, mais un hasard qui invente l'histoire elle-même. S'il faut encore citer les surréalistes, Quentin Dupieux s'y rattache plus par les méthodes. On peut soupçonner son penchant inconscient pour des pratiques théorisées par le groupe d'André Breton, comme l'écriture automatique ou le cadavre exquis. Le hasard intervient ici au moment de l'idée créatrice dont on imagine qu'elle n'est jamais très éloignée de son exécution, comme si le film était le produit d'un automatisme pur.

Chez Antonin Peretjatko, on retrouve ce pied de nez à la narration classique dans l'introduction du bien-nommé *Vous voulez une histoire ?* qui commence par ce gag misant sur le sur-découpage d'un temps mort et la fin brutale d'un film à peine commencé :

⁵⁸ "Dans le film *E.T.* de Steven Spielberg, pourquoi l'alien est-il marron ? Aucune raison. Dans *Love Story*, pourquoi les deux personnages tombent-ils soudainement fous amoureux ? Aucune raison. Dans *JFK* d'Oliver Stone, pourquoi le président se fait-il assassiner par un inconnu ? Aucune raison."



Fig. 25 : Au son : on compose un numéro ; le téléphone sonne ; quelqu'un raccroche.

Toute une histoire.

À noter que dans ce court-métrage, comme dans d'autres (*L'Opération de la Dernière Chance*, *Les Rendez-vous du Samedi*), Antonin Peretjatko monte à la fois des images documentaires, des images intimes et des images de fiction en les reliant par une voix-off de personnage (la sienne) et un certain goût pour la rime visuelle. Ce sont des œuvres de collage qui trouvent leur charme dans la déconstruction temporelle - le personnage se perd entre ses souvenirs et le présent -, et spatiale - beaucoup d'images sont ramenées de voyages aux quatre coins du globe. Ce détournement d'images à valeur documentaire témoigne moins d'une envie de raconter une histoire de cinéma que de se laisser porter par la logique des choses, par les événements fortuits du réel, de les agencer, de broder autour. Dans *French Kiss*, il y a ce plan - peut-être le plus vertigineux du cinéma d'Antonin Peretjatko - où l'on voit de loin un journaliste-photographe tomber en essayant de suivre le président Jacques Chirac pendant un défilé militaire, puis un zoom arrière laisse apparaître au premier plan les deux personnages du film, Kate et JP, qui assistent à la scène. On rigole de voir un homme glisser, et on rigole d'autant plus qu'il soit précisément tombé quand la caméra d'un cinéaste de fiction burlesque était pointée sur lui. Ce zoom arrière permet d'inscrire dans un même gag chanceux le mouvement du réel et celui de la fiction. C'est d'ailleurs la réponse finale que le cinéaste-personnage apporte à son film-titre *Vous voulez une histoire ?* : "C'est très

simple : partez en voyage”. Comme s’il s’agissait de se déplacer littéralement pour mettre en marche le récit. L’excursion documentaire, chère au cinéma d’Antonin Peretjatko, est donc une autre manière de faire entrer le hasard, l’accident, dans le film, pour atteindre ce que Petr Král nomme, en référence à la fabrication des premiers courts-métrages burlesques, “un cinéma jazziste”⁵⁹, qui fait la part belle à l’instantanée, à la spontanéité, à l’improvisation contrôlée, en somme au dialogue perpétuel avec l’indomptable réel ambiant.



Fig. 26 : “Une aventure de l’homme et du réel lancés dans le même mouvement”⁶⁰

Le chemin le plus court vers l’absurde

Aux lois arbitraires du hasard, peut se substituer un autre principe de développement narratif : celui d’une logique implacable, d’un raisonnement entièrement guidé par la raison. Une logique peut-être trop implacable et raisonnée pour ne pas être absurde. Dans *Madame Hyde* de Serge Bozon, la professeure de physique Madame Géquil pose à son élève Malik le problème suivant : “Quel est le chemin le plus court pour relier un point à un autre ?”. Malik répond d’emblée : “La ligne droite”. Madame Géquil complexifie alors le problème : “Quel

⁵⁹ Petr Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, op. cit., p 55

⁶⁰ Ibid., p. 63 : Petr Král citant un tract surréaliste “Haute Fréquence” de 1951, qui définit la poésie comme : “Une aventure de l’homme et du réel lancés dans le même mouvement”.

est le chemin le plus court pour relier un point à un autre en passant par une droite quelconque aux deux points ?”. Pour répondre à cette deuxième question, Madame Géquil conseille à Malik de raisonner par l’absurde. Dans une narration, se poser la question du chemin le plus court - entendre le plus instinctif - peut aussi amener à un raisonnement absurde. Cela permet de créer des voies alternatives, qui détonnent justement par une simplicité assumée, sans détours.



Fig. 27 : Le chemin le plus court comme principe de construction narratif

À bien des égards, *Tip Top*, autre film de Serge Bozon est un film qui appelle au burlesque : gags ponctuels, direction d’acteur-ric-e-s, cadres et lumière, etc. Mais ce que relève particulièrement le critique Jean Douchet comme étant burlesque, c’est l’algorithme narratif⁶¹. Dans le film, Esther Lagarge (Isabelle Huppert), inspectrice de la police des polices au caractère bien trempé, enquête sur le meurtre d’un “indic” d’origine algérienne, en s’adjoignant l’aide de Sally Marinelli, une inspectrice placardisée très réservée (Sandrine Kiberlain). Dans leur travail, chacune se définit autour d’une caractéristique comportementale unique : Esther agit et fait trembler, c’est “une tapeuse” ; Sally reste en retrait et observe, c’est une “mateuse”. Comme le souligne Douchet, d’un point de vue théorique, réprimander et surveiller sont plus généralement deux méthodes, deux voies de travail associées à la police. Un gag du film s’en amuse : dans un couloir du commissariat, un policier *espionnant* une réunion se prend une *gifle* derrière la tête par un collègue qui passe.

⁶¹ “Claquer ou glisser ? Serge Bozon interroge Jean Douchet”, dossier de presse de *Tip Top*, 2013

Ce qui fait l'intérêt du scénario de *Tip Top*, c'est que le caractère monomaniacal des deux inspectrices se prolongent également dans leur intimité. Elles appliquent dans leur vie nocturne ce qui se manifeste dans leur vie diurne. Avec son mari (Samy Naceri), Esther s'adonne à des jeux sexuels violents où elle donne et reçoit des coups. De son côté, Sally trouve du plaisir dans le voyeurisme sexuel : elle mate son voisin nu par la fenêtre, écoute les ébats du couple de la chambre voisine. S'opère comme un transfert de l'institution aux individus, un glissement entre métier et rapport sexuel. Et Douchet ne s'arrête pas là. Puisqu'Esther aime taper, c'est qu'elle n'a pas peur du sang. Or, le sang étant un liquide, il n'est pas étonnant qu'elle aime le boire. D'où ce gag récurrent où Esther tend la langue pour capter la goutte de sang qui perle sur son nez après s'être blessée le front. Etc. C'est simple comme bonjour : Police > Taper > Jeu sexuel violent > Goût pour le sang. Ce principe de pousser une idée vers le non-sens par simple effet de logique crée ce que Douchet nomme "burlesque moderne." S'il faut peut-être nuancer la caractéristique "moderne" de cette définition, l'analyse est ici loin d'être anecdotique.

Ce que Douchet appelle "non sens" rappelle la définition du *nonsense*. Le terme français "non-sens" définit un caractère alogique, étranger aux déterminations logiques. Le terme anglais "nonsense" est lui plus spécifique dans sa référence au patrimoine artistique britannique : le *nonsense* littéraire victorien de Lewis Carroll, la tendance cinématographique des années 1940-1950 ou comme évoqué précédemment, l'humour des Monty Python. Le *nonsense* constitue une apparence de raisonnement logique sur un fond parfaitement illogique. Il peut parodier la logique ou fonctionner comme un négatif de raisonnement sensé. *Tip Top* n'a donc rien d'inédit à déguiser l'absurde sous les traits de la logique. Ce qui apparaît moderne sans doute, c'est que ce dispositif se déploie ici à une plus large échelle que dans d'autres films comiques. Le *nonsense*, comme ses notions voisines "l'absurde" et "le paradoxe", a toujours eu sa place dans une mécanique du gag - on est surpris par une brève inversion des normes -, mais il peine à survivre à une mise en récit, qui implique souvent un développement psychologique et une conclusion qui rétablit les équilibres. Or, dans un film comme *Tip Top*, c'est justement cette logique implacable qui pousse le scénario et la caractérisation des personnages vers un burlesque englobant. Cet écoulement logique des événements est mené jusqu'à la fin du film qui, contrairement aux attentes, ne se conclut pas sur le bouclage de l'enquête, laissée en suspens. Le récit se résout brutalement avec l'assimilation par Sally des méthodes d'Esther. Car à force d'observer, la mateuse finit par apprendre et se transforme en la copie conforme de sa collègue violente, dans un jeu de

mimétisme absurde mais cohérent. Ainsi, pris dans le détail, certaines séquences ou motifs du film semblent incongrus (la goutte de sang, la ressemblance de fin, la violence sexuelle) mais participent pourtant à une mécanique globale qui prise dans son ensemble fait sens. Ce n'est pas de l'absurde pour de l'absurde, c'est un absurde systémique, d'une précision scientifique implacable - Bozon débute comme chercheur en logique mathématique. Le schéma narratif repose classiquement sur des relations de cause à effet : une situation mène à une autre. Pour aller chercher l'absurde, et créer la surprise, nous avons vu qu'il était possible de casser le naturel de cette fonction, de l'accélérer grâce au hasard, alors qu'il semble ici aussi détonnant de mener à son paroxysme la causalité des événements.

Ce jusqu'au-boutisme logique est peut-être plus évident encore dans *Le Daim* de Quentin Dupieux. Observons la manière dont Dupieux trace une ligne droite entre les événements structurant son récit, en faisant fi des soucis de crédibilité. Le postulat initial du *Daim* est le suivant : Georges (Jean Dujardin) plaque tout du jour au lendemain après avoir développé une obsession pour sa nouvelle veste en daim. Suite logique du postulat initial : son amour pour sa veste, qu'il personnifie en lui donnant une voix, pousse Georges à l'exclusivité, c'est-à-dire à vouloir être la seule personne au monde à posséder un blouson. Suite logique : Georges tue toutes les personnes en blouson qu'il croise et se débarrasse de leurs vestes. En parallèle, une autre suite logique du postulat initial se développe : après sa veste adorée, Georges décide de trouver d'autres vêtements en daim, pour se couvrir uniquement avec cette matière. Conclusion logique du film : Georges qui, par sa violence s'est fait des ennemis, est abattu avec un fusil de chasse alors qu'il est enfin vêtu d'un intégral "daim" (ironie du double sens). Ici aussi, chaque sous-événement est étrange lorsqu'il est pris à part ; mais il s'inscrit avec logique dans le développement de la situation initiale, en se référant à des notions familières (comme le couple, la jalousie, l'obsession ou l'addiction) que Dupieux déracine pour appliquer sur un élément bizarre, une veste. Ce traitement donne un scénario fantasque, qui ne se contente pas simplement d'être propice à des incursions burlesques, mais demeure bel et bien burlesque dans son raisonnement narratif.

Scénario-gag

De manière générale, une grande partie des films étudiés ici pourrait se résumer à la saugrenuité de leur pitch. Ceux de Quentin Dupieux en tête : un pneu devient serial-killer

(*Rubber*), un réalisateur cherche le meilleur gémissement de l'histoire du cinéma (*Réalité*), un homme devient obsédé par sa veste (*Le Daim*), deux idiots trouvent une mouche géante (*Mandibules*). De son côté, Peretjatko explore les antithèses : la rentrée de septembre est avancée d'un mois (*La Fille du 14 Juillet*), une station de ski est construite en Guyane (*La Loi de la Jungle*), un vampire a peur du sang (*Le Vampire du Soleil Levant*). Dans les grandes lignes, la plupart des films sont régis par une idée narrative loufoque assez large : les nudistes révolutionnaires de *Perdrix*, le mimétisme amoureux dans *Main dans la main*, le troupe dans *Apnée*, etc. C'est d'autant plus évident si on compare ces résumés récents à ceux des films burlesques classiques. Prenez *Modern Times*, *Jour de fête*, ou *The Party* : à les condenser en quelques mots, ils affichent moins le programme comique qu'ils mettent pourtant bien en place. On pourrait dire qu'ils font surtout rire dans le détail - entendre : le gag.

On le sait, le comique se plaît à ancrer ses mécanismes sur une contradiction théorique. Depuis le théâtre classique jusqu'aux récentes comédies communautaires françaises, on rigole de voir se confronter deux individus, deux groupes, deux visions opposées : un cadre Marseillais muté dans un village populaire du Nord de la France (*Bienvenue chez les Ch'tis*), une famille pauvre qui part vivre à Monaco après avoir gagné au loto (*Les Tuches*), un jeune homme de banlieue engagé par un riche tétraplégique (*Intouchables*), etc. Les comédies burlesques récentes n'ont pas peur non plus d'exacerber cette contradiction, voire d'en faire un argument fantastique ou impossible, comme le dévoilent leurs pitches. Est-ce un moyen de faire accepter d'emblée aux financiers le décalage absurde, dans un système cinématographique que le burlesque effraie ? Une manière de dire que le burlesque est une donnée essentielle du projet, qu'il est présent à la source ? Quoi qu'il en soit, la sensibilité burlesque quitte ici le micro (gag) pour atteindre le macro (récit). On a l'impression que les films sont, par leur programme narratif, une blague en soi. Nous l'avons évoqué avec *Tip Top* et *Main dans la Main*, un gag, comme celui classique du miroir de Max Linder ou des Marx Brothers, peut devenir l'argument d'un film tout entier. En exacerbant cette logique, est-il possible que le scénario emprunte au gag sa construction ?

Les films de Quentin Dupieux partent d'une situation simple, très rapidement exposée. Au-delà du film, ses pitches font beaucoup parler dans la presse, le bouche à oreille, et on peut admettre que c'est l'une des données qui attire le-la spectateur·trice en salle. Nous sommes curieux de voir le résultat. Pourtant, au sortir de ces films, j'ai souvent entendu : «

Ça ne raconte rien ». Une manière de dire : le film s'épuise vite et nous épuise encore plus vite. Dans l'ensemble, on peut reconnaître que ces films visent une forme d'épuisement.

David Faroult, l'un de mes professeurs à l'ENS Louis-Lumière, établit une différence structurelle entre le burlesque et la comédie : «La comédie repose sur une mécanique de construction narrative alors que le burlesque s'appuie au contraire sur l'épuisement d'un minimum de situations»⁶². Cette hypothèse est basée sur l'analyse des courts-métrages burlesques classiques (Keaton, Chaplin, Lloyd, etc) qui «développent, le plus souvent, qu'une ou deux situations de vingt à trente minutes : d'un point de vue de la progression d'une éventuelle narration, ce sont des films très LENTS» ; et des comédies, dans une définition élargie, (Feydeau, Capra, Lubitsch, etc) «qui au contraire reposent sur des structures narratives très solides, des situations déclinées dans leur possibilité psychologique (il arrive toujours précisément ce qu'il *ne devrait pas advenir*, survient le personnage qu'il ne fallait pas, etc.) et combinatoires (toutes les permutations possibles chez Feydeau)». À la lumière des films de Quentin Dupieux, cette distinction me semble pertinente car elle les rapproche plus d'une forme burlesque brute que de celle d'une comédie. Pour cause, cette situation initiale qui fait tant saliver, Quentin Dupieux l'étire, la déforme, la pousse dans ses retranchements, sans jamais en éloigner le récit ou le faire évoluer drastiquement vers autre chose. Cela crée une sensation d'étouffement du récit qui semble tourner à vide. Il faut voir par exemple dans *Au Poste !*, comment le témoin Fugain raconte méticuleusement à l'inspecteur Boiron les sept fois où il a fait le même aller-retour entre son appartement et la rue, un soir d'insomnie ; ou l'entêtement avec lequel Jean-Gab s'évertue à vouloir dresser la mouche qu'il a trouvé ; ou encore le comportement obsessionnel de Georges face aux blousons qu'il rencontre, meurtres après meurtres.

Cette variation d'un motif unique tout au long du film aurait pu être d'inspiration picturale - comme elle l'est pour Hong Sang-soo avec Cézanne -, mais elle semble plutôt faire écho à la carrière du réalisateur dans la musique techno/électro : il est d'abord connu comme DJ sous le nom de Mr. Oizo. Faire tourner en boucle machinique les trois mêmes notes en y apportant seulement quelques variations : on voit comment le-la spectateur-trice de Quentin Dupieux doit apprendre à se confondre avec son auditeur-trice. Une fois les personnages et la situation posés, rien n'évolue, ce qui peut en effet conduire à un ennui

⁶² David Faroult, Livio Boni, «Le dispositif-cinéma entre dérèglement burlesque et contre-courant avant-gardiste», Cahier Louis-Lumière n°10, 2006, p. 19

spectatoriel. Car à la différence des premiers burlesques, cette forme de non-narration - son premier film s'appelle d'ailleurs *Nonfilm* - n'est pas rattrapée par une surenchère gaguesque. Les films s'affirment donc comme le développement d'une situation unique qui finit par enliser les personnages dans des positions d'équilibre précaire : d'une part car leur comportement monomaniacal leur a créé des ennemis - Robert le pneu, Georges, Fugain, Jean-Gab et Manu se retrouvent avec des cadavres sur les bras -, d'autre part car ils sont tous sur le point de basculer vers la folie. La fin du film prend alors la forme d'une chute brutale qui vient couper court au récit en apportant une réponse ridicule ou comique aux attentes du-de la spectateur-trice. Robert le pneu finit par devenir une armée de pneus, Georges termine abattu comme un vrai daim, Fugain découvre que son interrogatoire est une pièce de théâtre puis est finalement arrêté quand même (chute en deux temps ou double fin), la mouche géante finit par ramener les bananes demandées par les deux idiots. Il faut noter que si la chute, relatée ainsi, coule souvent de source, on est toujours surpris de la voir advenir au moment du film : elle est souvent amenée comme un événement violent inopiné.

En ce sens, les films de Quentin Dupieux ne sont peut-être pas les comédies qu'on nous vend, c'est-à-dire celles qui chercheraient le rire à chaque scène (selon la définition de David Faroult). Ce sont d'abord des récits poussifs qui créent l'attente pour mieux préparer au choc de leur conclusion : on retrouve ici la construction gaguesque classique que nous avons déjà évoquée. Il faudrait donc voir les œuvres de Quentin Dupieux comme un long et unique gag à retardement, tellement étiré qu'il laisse croire à la potentialité d'une histoire et de rebondissements. Quentin Dupieux est un *gagman* au même titre qu'Antonin Peretjatko : là où le second nous offre une heure trente de gags tous les trois ans, le premier nous propose un gag d'une heure trente tous les ans.

PARTIE 3 :

Mettre en scène le burlesque

À qui appartient le burlesque sur un plateau de cinéma ? Quand les comédien-ne-s de *La Loi de la Jungle* doivent marcher à reculons dans la boue, on peut dire que la charge burlesque leur revient entièrement ; quand dans *Navigo*, Lazare regarde une “boussole d’orientation sexuelle”, c’est bien à l’objet inventé et donc au savoir-faire de la cheffe-décoratrice que revient le mérite de ce gag. Alors pour simplifier l’étude, nous avons choisi d’étudier le burlesque à l’étape du tournage, du point de vue de la mise en scène seule. Comment diriger ses acteur-trice-s par le corps ? Comment ne pas rater les gags qu’on s’est évertué à écrire dans la partie précédente ?

Chapitre 1 : Que faire des corps ?

“En France, il faut se lever de bonne heure pour trouver des comédiens qui savent faire autre chose que causer.”⁶³ Si on exclut, comme Antonin Peretjatko, la possibilité de mettre en scène des prouesses physiques, que nous reste-il à faire avec le corps des comédien·ne·s ?

Partons d'un motif commun au cinéma d'Erwan Le Duc et d'Antonin Peretjatko : le pistolet. Tous les deux ont filmé des personnages en train d'utiliser des armes à feu. De *French Kiss* à *La Loi de la Jungle*, on retrouve chez Antonin Peretjatko une ribambelle de “gros flingues” : qu'il s'agisse d'un Rambo de Guyane, d'un gendarme de campagne, d'un huissier de justice ou d'un simple conducteur parisien, tous ses personnages sont capables de sortir de leur poche une mitraillette, un fusil de chasse, un 357. magnum, voire tout cela à la fois. À l'accumulation d'armes, s'ajoute l'accumulation des balles (à blanc). Car ce qui intéresse le cinéaste, c'est moins le danger que représente l'objet - d'ailleurs, les quelques morts filmées sont cartooniques -, que l'action spectaculaire de vider un chargeur. Comme dans une caricature américaine, les mécontents ont la gâchette facile. Les scènes de fusillade, empruntées à des séries Z d'action, sont donc nombreuses et excessives, à l'image de celles de *L'Opération de la Dernière Chance* ou *La Fille du 14 Juillet*. On pourrait grossir le trait en disant que les personnages violents d'Antonin Peretjatko - à peu près tous ? - ont à leur disposition un arsenal complet qu'il s'agit de déverser sans trop de raison et sans trop de conséquences sur le film.

À l'inverse, chez Erwan Le Duc, l'arme à feu existe en tant qu'accessoire, sans vraiment être utilisée. Dans *Miaou-Miaou Fourrure*, le fusil de chasse sert à compléter la pose de Stéphane qui joue le modèle pour la peinture de sa mère ; dans *Le Soldat Vierge*, l'adjuvant utilise son fusil surtout comme une longue-vue, et les lointains coups de feu de la bande-son renforcent l'impression que les personnages sont passifs dans une guerre entièrement dématérialisée ; dans *Perdrix*, jusqu'à ce que Juliette s'en serve, Perdrix admet n'avoir jamais utilisé son pistolet, et la guerre représentée à la fin est comme un jeu d'enfants dans laquelle les soldats feignent piteusement le fonctionnement des armes en les secouant (l'un de mes gags préférés !). En résumé, le personnage armé chez Erwan Le Duc est

⁶³ Entretien personnel avec Antonin Peretjatko (Cf. Annexe)

dépossédé du geste de tirer, et les scènes qui mettent en jeu une possible violence militaire s'assument dans leur insuffisance.



Fig. 28 : Tirer ou ne pas tirer ?

Nous avons là deux approches diamétralement opposées d'un même geste, menant toutes les deux à une représentation comique. D'une part, il y a le trop-plein du geste assumé, excessif, débordant. D'autre part, il y a le pas-assez du geste incomplet, amputé, discret. Ce sont ces deux voies que nous aborderons dans ce chapitre, car elles sonnent plus généralement comme deux méthodes pour mettre en scène le corps et son mouvement : par addition ou par soustraction.

Additionner : la méthode d'Antonin Peretjatko

Ce qui se dégage après avoir visionné un film d'Antonin Peretjatko, c'est la sensation d'avoir eu beaucoup, d'avoir eu "trop". Trop de gags, trop de personnages, trop de digressions, trop de musiques, etc. En somme, on pourrait résumer son style à un trop-plein d'action. Si j'en comprends la critique, c'est à mes yeux ce qui en fait la saveur. La matrice du cinéma d'Antonin Peretjatko, c'est le mouvement. À propos d'une vue documentaire des frères Lumière, il y a cette anecdote, dont il est difficile de garantir la véracité, mais qui me plaît beaucoup : devant *Le repas de bébé* (1895), le public aurait été autant fasciné par les mouvements des personnages que par le vent qui faisait s'agiter les arbres à l'arrière-plan. C'est un peu de cette fascination-là dont il est question chez Antonin Peretjatko. Voir

comment le mouvement cinématographique s'invente à chaque instant, dans chaque recoin d'image⁶⁴.

Bien sûr, ses films font d'abord du mouvement le sujet du récit tout entier : les personnages traversent Paris, la France, la jungle, les saisons, etc. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est le mouvement des corps à l'échelle du plan. Comme il le dit lui-même : “[La comédie française] ne va pas assez vite dans le comique alors qu'elle va trop vite dans l'enchaînement des plans. Dans *La Loi de la jungle*, les plans sont assez longs. Il y a beaucoup de plans qui durent une minute. La vitesse, on la retrouve plutôt à l'intérieur des plans, au travers des déplacements des comédiens notamment. Ils entrent et sortent du champ, ils sont toujours en mouvement”⁶⁵. On l'aura compris, sa hantise sur le plateau est la perte de rythme. Sa recette de comédie est assez simple. Tant qu'il y a du rythme, il y a du comique. Et tant qu'il y a du mouvement, il y a du rythme. On pourrait comparer son univers au pitch de *Hyper Tension*, ce film d'action américain où Jason Statham incarne un homme obligé de maintenir son taux d'adrénaline suffisamment élevé pour ralentir la progression d'un poison qu'on lui a injecté : “Tu t'arrêtes, t'es mort”. Et Jason Statham de courir, sauter, se bagarrer, faire des sauts périlleux sans jamais s'arrêter. Chez Antonin Peretjatko, si les personnages s'arrêtent, c'est le film qui meurt. L'un des défis principaux de sa mise en scène est donc : comment insuffler un mouvement perpétuel chez les comédiens ?

Il faut déjà se poser la question de mettre un minimum de mouvement là où il est difficile d'en glisser. On peut avancer que l'antithèse du cinéma d'Antonin Peretjatko serait la scène de dialogues autour d'un bureau, qui impose d'emblée une forme de staticité bavarde. “Moi, ma vie c'est un truc calme et tranquille, avec flingue, raclée et assassinat. Alors dès qu'on discute, ça dégénère.” nous dit Phil Buck, l'espion de *L'Opération de la Dernière Chance*, à qui le cinéaste prête sa voix. C'est justement à travers cet exemple précis de scène bureaucratique et bavarde qu'il est intéressant de constater son obsession du mouvement. Ou dit avec ses mots : *comment faire pour que ça dégénère*. Il faut déjà remarquer que les personnages tiennent rarement en place, même dans un bureau : ils s'assoient, se lèvent, traversent la pièce, puis recommencent dans une pure mécanique burlesque. Leurs mouvements n'ont pas vocation à illustrer leur propos, ils viennent juste habiller l'image

⁶⁴ Pour l'anecdote : à un journaliste lui demandant ce qu'il portera à la Cérémonie des Césars 2014 où *La Fille du 14 Juillet* est nommé, Antonin Peretjatko répond : “Comme on est en vidéo, c'est une veste avec des petites rayures, comme ça quand on bouge pas, ça bouge quand même” (référence à l'effet visuel de moiré).

⁶⁵ Antonin Peretjatko, entretien avec Toma Clarac, *GQ*, 15 juin 2016, consulté en ligne :

<https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/cinema/articles/la-loi-de-la-jungle-la-meilleure-comedie-de-l-etc/43195>

pendant le dialogue, quitte à déposséder entièrement le geste de son sens. Le mouvement n'a pour objectif que le mouvement. Dans *La Loi de la Jungle*, quand Galgaric fait visiter son nouveau bureau guyanais à Châtaigne, l'emballement de leurs déplacements prend tellement d'ampleur qu'ils s'emmêlent tous les deux, comme des automates déréglés : Galgaric sert lui-même la main du collègue qu'il présente à Châtaigne, et Châtaigne suit tellement son patron à la trace qu'il va presque jusqu'à s'asseoir avec lui derrière son bureau.

Dans cette optique de mécanisation abstraite du geste, le cinéma d'Antonin Peretjatko propose une utilisation originale du gros plan. Ce dernier a toujours peiné à trouver sa voie comique, bloqué quelque part entre ses origines liées à la grammaire dramatique - D.W. Griffith l'aurait utilisé en premier pour se rapprocher du visage des comédiens et susciter l'émotion -, et sa fonction informelle - le fameux insert. Dans *La Fille du 14 Juillet*, certaines actions sont uniquement filmées en gros plans : la troupe d'Hector sonnant à la porte du Dr Placenta, ce dernier essayant de résoudre le labyrinthe de la serrure, la soupe servie dans l'assiette à trous, etc. Ce genre de plans ponctuent souvent les films d'Antonin Peretjatko : dans *French Kiss* par exemple, la séquence où Séb achète des fleurs n'est montrée qu'en gros plans, avec sa main pointant les fleurs au vendeur, tout le dialogue se déroulant en *off*.



Fig. 29 : D'une certaine utilisation burlesque du gros plan

Bien sûr, les valeurs de plans sont souvent distribuées instinctivement selon les échelles du réel. Dans ces exemples, tout est à l'échelle d'une main. Le but n'est donc pas d'expliquer pourquoi ce sont des gros plans - puisqu'ils filment des mains et des petits objets - mais plutôt de comprendre l'utilisation qui en est faite. Tout d'abord, ils sont à considérer dans leur unité. C'est la première chose qui étonne : ce sont des gros plans indépendants, qui couvrent l'action à eux tout seul et qui se privent de l'intermédiaire d'autres valeurs, d'autres axes. Ils existent donc dans la durée - celle du geste - et cette durée est d'autant plus longue que le geste est long, et que le gros plan, hors visage, est un habitué des temps brefs : on montre le détail puis on revient aux plans plus larges. Ici, ce ne sont ni vraiment des inserts, ni des raccords dans l'axe. Le geste qui est mis en scène n'est pas le raccord d'un geste plus ample, présent dans un plan large. Pour Gilles Deleuze, le gros plan n'arrache nullement son objet à un ensemble, dont il serait une partie, mais, ce qui est tout à fait différent, il l'abstrait de toutes coordonnées spatio-temporelles, c'est à dire il l'élève à l'état d'entité⁶⁶. En ce sens, les mains qu'on voit dans ces exemples, parfois inconnues, sont isolées du reste du corps, abandonnées à elles-mêmes. Le personnage instrumentalisé n'est plus que sa main, ne se résume qu'à son geste. La main est devenue le personnage, et on pourrait parler en quelque sorte de "gros plans sans cerveau".

On voit bien dès lors pourquoi l'action déraile jusqu'à en devenir absurde : la sonnette finit par être martelée de coups, l'assiette de soupe déborde sur la nappe. Le geste est généré en boucle mécanique, sans raison organique, vide de toute justification psychologique. Il serait tentant de dévoiler la réaction du personnage, incrédule face à l'objet qui résiste, au mouvement qui déraile, avec un *reaction shot* monté en interstice. En somme, rationaliser l'action en la rattachant à un quiproquo, un comique de situation - qui n'est d'ailleurs pas non plus joué dans le hors-champ sonore. L'assiette de soupe déborde-t-elle à cause de la maladresse de celle qui tient la louche ou de l'inattention de celui qui ne vérifie pas ce qu'on lui sert ? Rien de cela, puisqu'il n'y a personne au bout du bras. Par conséquent, c'est un geste pour le geste, qui devient drôle parce qu'il est appréhendé comme tel. Les personnages s'agitent plus qu'ils n'agissent, c'est en cela que ces mouvements sont burlesques. On trouve quelques exemples imparfaits de cette approche du geste et du gros plan dans *Navigo* - imparfaits justement car je n'avais pas encore mis le doigt sur ce que j'analyse ici. C'est le cas notamment du plan sur la prise dans l'appartement (gag de l'adaptateur Paris /Province) qui devrait selon moi durer plus longtemps dans l'acharnement de Lola, et qu'il est dommage de relier à une réaction médusée du personnage, par un zoom. Une ellipse pour arriver à la

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 136

suite du dialogue aurait été plus drôle, car elle aurait davantage inscrit le geste dans une parenthèse burlesque.

Pour en revenir à Antonin Peretjatko, sa quête du mouvement sur le plateau tient souvent au détail, à l'accident provoqué, au choix de l'accessoire "qui ajoute un petit grain de sable qui se répercutera sur le jeu"⁶⁷ : par exemple, poser un ventilateur sur le bureau pour remuer les cheveux des comédien-ne-s et faire s'envoler toutes les feuilles, ou utiliser des sièges à roulettes pour que les personnages puissent bouger même quand ils sont assis. Le mouvement l'emporte d'ailleurs sur le décor. Comme chez les Marx Brothers, les agitations corporelles s'additionnent et conduisent irrémédiablement à la destruction du lieu : dans *La Fille du 14 Juillet*, l'appartement étudiant de Gretchen est envahi jusqu'à saturation de l'espace par la troupe d'Hector et une fanfare inconnue (sortie de nulle part) ; puis le début d'incendie dans la villa de fin remplace le décor par un désert de fumée opaque (rappelant la mousse dans *The Party*) ; dans *La Loi de la Jungle*, on découvre d'abord le bureau de Rosio saccagé par les stagiaires, avant d'être à nouveau détruit sous nos yeux par le stagiaire de la femme de ménage qui aspire la maquette du pont guyanais par inadvertance ; dans la présentation du bureau de Galgaric, évoquée plus haut, entre les nombreux ventilateurs et la maquette dérégulée de Guyaneige, c'est une tempête de neige artificielle qui finit par s'abattre à l'intérieur du décor.



Fig. 30 : Le saccage du décor comme conclusion au mouvement

⁶⁷ Entretien personnel avec Antonin Peretjatko (Cf. Annexe)

Hors bureau, on trouve d'autres exemples de scènes qui malgré leur bavardise trouvent un caractère physique. Dans *La Fille du 14 Juillet*, on peut citer la rencontre devant la fac entre Truquette et Gilou, champ-contrechamp simple mais riche en trouvailles physiques : elle lui serre la main, puis lui frappe l'épaule, il s'essuie ses lunettes, recoiffe ses cheveux, joue avec l'élastique de ses clés, etc. Dans *La Loi de la Jungle*, c'est la séquence de golf entre Châtaigne, Tarzan et Galgaric : Tarzan forcée de répéter inlassablement son geste de tir parce que Galgaric reste planté devant elle, puis la conduite de Châtaigne qui secoue Tarzan à l'arrière de la voiturette, puis Châtaigne qui fait tomber son club de golf, etc. À l'image, il y a une agitation constante, quelque chose qui fourmille non-stop, comme ces mygales qui se promènent sur le terrain de golf. C'est une "loi de la jungle" cinématographique : quand il semble n'y avoir rien à jouer, on peut quand même se frapper la cuisse et mimer le moustique qu'on écrase. Une manière de dire que le physique peut toujours être mobilisé dans la scène.

Attention : sur le plateau, cette politique du mouvement n'est pas à tout prix. Selon Antonin Peretjatko, tous les gestes ne sont pas bons à prendre. "Par exemple, quelqu'un apporte une bouteille, l'ouvre et sert de l'eau. Je préfère demander à la personne d'arriver, la bouteille déjà débouchée, et de verser l'eau directement. Ou alors la personne arrive et pose le verre déjà rempli"⁶⁸. On peut donc s'attarder sur quelqu'un qui fait déborder le verre en versant l'eau - parce que c'est drôle - mais pas sur le simple fait de verser de l'eau - parce que c'est ennuyant. Ainsi, on ne sera pas surpris de découvrir toutes ces facilités de tournage qui permettent de maintenir un rythme dans le mouvement, sans s'encombrer de la vraisemblance du récit. Je pense à tous ces objets surgis de nulle part qui arrivent directement dans le champ et les mains des personnages - je reprends cette idée pour le diplôme du bac de Lola dans *Navigo* - et en sont directement expédiés passée leur utilité - comme l'appareil "jetable" de Lola. Ou aux voitures qui ont déjà le moteur allumé quand les personnages montent dedans, et qu'ils laissent garées au milieu de la chaussée une fois arrivés à destination. Le cinéaste admet que ce dispositif n'est pas toujours évident à mettre en place, car "les comédiens doutent beaucoup de la pertinence de ces gestes"⁶⁹, ou parce que certaines actions s'y prêtent moins aisément : "J'ai connu ces difficultés lorsque l'hélicoptère se pose dans la jungle et que les trois personnages montent dedans. Avec un hélicoptère, tu dois fermer la porte, mettre les casques, la ceinture de sécurité, le pilote demande si tout le monde est bien attaché, puis il

⁶⁸ Antonin Peretjatko, *La nouvelle comédie du cinéma français*, op. cit., p. 18

⁶⁹ Ibid., p. 18

décolle. Il s'écoule vingt secondes. En filmant de l'extérieur un hélicoptère pendant vingt secondes, on s'ennuie. Or, j'ai demandé au pilote de démarrer dès que la porte était fermée. Et il l'a fait. Ma chance est d'être tombé sur un pilote tête brûlée."⁷⁰ Ces ellipses gestuelles dans le mouvement global des corps se font toujours au profit du rythme de l'action : "Tu as gagné entre cinq et dix secondes. À chaque plan, c'est énorme"⁷¹. Ce qui explique l'absence de scripte dans l'équipe du réalisateur : "C'est moi le scripte"⁷². À quoi bon relever les incohérences de continuité dans un dispositif aussi déconstruit ? Mais il ne faut pas se leurrer : si on enlève quelques gestes, c'est pour accumuler à la longue beaucoup plus de mouvement, d'actions, de séquences et de gags.

À cela, s'ajoute bien sûr la vitalité burlesque de l'exécution, décuplée par les effets classiques de répétitions, d'étirement, d'accumulation de ces gestes, et la surenchère clownesque des comédien-ne-s. On pourrait s'arrêter ici mais alors on n'aurait rien dit de la signature principale d'Antonin Peretjatko. En effet, deux éléments centraux de sa mise en scène le distinguent de beaucoup d'autres. Il y a d'abord le travail cartoonesque du montage son. Souvent, le geste est appuyé par un bruitage peu réaliste qui accentue le comique, comme une manière de nous donner à attendre l'incongruité des corps et des objets. On voit le mouvement en même temps qu'on l'entend. C'est particulièrement audible sur les scènes de combats, comme dans *Paris Monopole* et *La Loi de la Jungle* : l'ajout de bruits soulignant les coups participe paradoxalement à dédramatiser la violence des images. Puis, il y a l'utilisation d'une vitesse d'enregistrement inférieure à 24 i/s qui permet d'accélérer les images en projection quand elles sont ramenées à une cadence normale. "Sans cette accélération, je n'obtiendrais jamais le rythme et les mouvements brusques que je recherche. Alors je le fais quasi systématiquement. Sauf peut-être pour des gros plans qui se veulent un peu glamour. Sinon, plus le plan est large, plus je descends vers 21 i/s"⁷³. Au-delà de nous rappeler la manière saccadée de se mouvoir des burlesques muets - les premiers films étaient tournés à 18 i/s -, cette astuce technique permet de transcender le geste en dehors des capacités humaines : le corps réel ne suffit plus. Il faudrait des sur-comédiens pour accomplir ces sur-gestes. Le mouvement déborde la sphère physique et s'épanouit dans une pure retranscription cinématographique. Ou pour reprendre la célèbre formule du philosophe Henri Bergson, nous sommes face à du "mécanisme plaqué sur du vivant"⁷⁴.

⁷⁰ Ibid., p. 19

⁷¹ Ibid., p. 19

⁷² Entretien personnel avec Antonin Peretjatko (Cf. Annexes)

⁷³ Entretien personnel avec Antonin Peretjatko (Cf. Annexe)

⁷⁴ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Payot, collection "Petit Bibliothèque Payot", 2012

Pour résumer, en cherchant le rythme comique absolu, Antonin Peretjatko trouve souvent le geste le plus cinématographique possible, celui qui suffit *a minima* “pour montrer que” - on vérifie si la voiture est en panne en donnant un coup de pied dedans - ou au contraire, celui qui, dans l’outrance anti-naturaliste, n’existe qu’à l’écran - on conduit une voiture avec ses pieds parce que nos mains sont prises pour servir du champagne. En somme, cela revient à montrer des gestes incongrus qui sonnent, détonnent et assomment le spectateur-trice comme s’il le découvrirait pour la première fois. Dans *La Maman et La Putain* de Jean Eustache, Alexandre fait son lit en se laissant tomber dessus avec la couette et dit “J’ai vu faire ça dans un film. Les films ça sert à ça, à apprendre à vivre, à apprendre à faire son lit”, en référence à la gestuelle d’Anna Karina dans *Une femme est une femme*. Moi, quand je vois les personnages d’Antonin Peretjatko en mouvement, j’ai l’impression d’apprendre à marcher (en arrière), à conduire (en dormant), à couper des ananas (avec une hache), à gratter une allumette (sur un visage), à jouer de l’accordéon (avec une chenille), etc. Dans ses films, il y a partout des gestes qu’on ne voit nulle part ailleurs.

Soustraire : la méthode d’Erwan Le Duc

Loin de ces débordements corporels, les films d’Erwan Le Duc semblent à l’inverse très contenus. La lenteur est inhérente au récit : dans un village des Vosges ou dans une guerre invisible, les personnages errent, attendent, s’ennuient. D’où cette sensation de fixité morne qui se dégage de certains plans ou des corps immobiles dans l’image. Si le cinéma d’Antonin Peretjatko était caractérisé par l’élan de ces mouvements, celui d’Erwan Le Duc le serait par la stagnation des êtres. À l’image de ce plan quasi-symbolique du *Soldat Vierge*, emprunté à *La Cicatrice Intérieure* de Philippe Garrel (1972) : dans le désert, un personnage en quitte un autre et avance de manière rectiligne dans l’image, puis finit par se retrouver à son point de départ, révélant que le mouvement était circulaire. Ou encore ce gag de *Jamais jamais*, repris dans *Perdrix*, dans lequel un gendarme chante devant une vidéo Youtube que l’on découvre être une vidéo de lui en train de chanter. Les corps, en plein inertie, suivent les rails, tournent en rond. Au point parfois de se confondre avec le décor - la palette monochrome du *Soldat Vierge* enterrent les soldats dans la forêt - voire d’en disparaître complètement. C’est ici le décor qui l’emporte sur le corps. Il y a cette scène dans *Perdrix* que j’ai toujours trouvée étonnante, dans laquelle les gendarmes cherchent à décrire au mieux le caractère de leur commissaire (“oui voilà... en fait, c’est un moraliste”) comme s’il n’était

pas là, alors qu'il est assis avec eux. Il faut s'attarder sur les adjectifs physiques qu'ils emploient pour désigner Perdrix et qu'on pourrait reprendre pour le compte de beaucoup d'autres personnages : "frustré, empêché, ennuyé, ennuyeux, contraint" ; mais l'idée principale, c'est bien cette soustraction du corps au point d'en effacer la présence.



Fig. 31 : L'illusion du geste

Il y a quelque chose de la disparition du geste chez Erwan Le Duc. Le saut par la fenêtre de la mère dans *Miaou-Miaou fourrure* est laissé en hors-champ, si bien qu'on a d'abord la sensation qu'elle s'est tout simplement évaporée de la pièce, comme par magie, - elle s'appelle d'ailleurs Alice -, avant que le mouvement de la caméra nous révèle la fenêtre grande ouverte. Il en va de même pour beaucoup de chutes qu'on ne voit pas (celle de Juju et Marion dans la grotte) ou dont on découvre les conséquences après coup, quand le corps est redevenu immobile (le nudiste arrêté par Juliette, le gendarme assommé par la brouette). Le dernier plan de *Jamais jamais* voit Clémentine tomber de sa chaise en équilibre, mais la coupe du générique a lieu avant l'impact au sol, une manière de figer le mouvement dans un hors-champ et un hors-temps perpétuels. Le geste se caractérise par son absence, mais aussi par son insuffisance et sa duplicité. Derrière cette économie du geste se cache parfois un manque de savoir-faire. Les personnages en sont encore à un stade où ils apprennent, s'entraînent ou font semblant de bouger. L'ouverture du *Soldat Vierge* décompose en très gros plans les soubresauts de la main de Jérôme, qui semble redécouvrir sa motricité. On a d'abord l'impression d'assister à une naissance - la musique de Ravel nous y aide -, quand le raccord au plan large nous montre paradoxalement qu'il est en train de mourir. La mère de *Miaou-Miaou fourrure* répète la chorégraphie de son suicide dans les couloirs de la maison, en s'entraînant à courir et prendre l'élan qui lui permettra de se jeter par la fenêtre. Dans

Perdrix, ce sont les acteurs de la reconstitution historique qui feignent leur mort sur le champ de bataille. Qu'il s'agisse d'un mouvement aussi définitif que celui de la mort, il y a toujours quelque chose d'un geste "pour de faux". On trouve aussi d'autres exemples moins mortuaires : dans *Miaou-Miaou fourrure*, Joséphine joue un morceau à l'emplacement vide de l'ancien piano, geste impossible et vain, que la bande-son rend néanmoins audible, comme pour en souligner justement l'incomplétude.

Dans cette torpeur ambiante, il est intéressant de noter comment le mouvement est parfois mis en scène comme un motif de marginalité. J'ai évoqué dans un chapitre précédent le personnage de Juliette Webb qui débarque dans la vie de la famille Perdrix, pour mieux la secouer. Tout est raconté dans la manière dont la comédienne Maud Wyler est (dé)cadrée, ou réciproquement comment ses déplacements s'opposent aux cadres. On n'a rarement aussi mal cadré une comédienne, et cela n'a jamais été aussi beau. Particulièrement dans sa première rencontre avec Perdrix au commissariat ou dans son incruste au dîner familial. Debout, dans un mouvement constant, quand les autres personnages restent sagement assis, elle échappe à la fixité des cadres, comme si elle était trop rapide et spontanée ; elle surgit dans un plan sans s'annoncer, et en quitte un autre aussi brusquement ; elle reste à la marge du champ, voir se réfugie en hors-champ ; elle ne se donne jamais à voir les épaules face à la caméra mais toujours dans une sorte de trois quart face méfiant qui accompagne ses grands yeux interrogateurs. Dans ce jeu perpétuel du chat et de la souris avec la caméra, les mouvements de son corps, pourtant sobres, apparaissent incongrus.



Fig. 32 : Le mouvement donné à voir comme une anomalie

Enfin, selon le sociologue Edgar Morin, l'immobilité n'a de sens que dans l'attente d'un mouvement : "Et lorsque soudain musique et image s'immobilisent, c'est le moment de tensions extrême du mouvement. Cette immobilité n'a de sens, de valeur, de pesanteur qu'en tant qu'attente de la porte qui va s'ouvrir, du coup de feu qui va partir, du mot de délivrance qui va jaillir"⁷⁵. La staticité partielle des films d'Erwan Le Duc témoigne en fait d'un souci tout particulier du cinéaste pour le geste : il faudrait que chaque geste compte. Le cinéaste opère comme les nudistes révolutionnaires de *Perdrix* : il dépouille, il retire le superflu, pour ne garder que les gestes qui, de fait, gagnent en intensité et en sens. Donner à voir moins, c'est donner à voir mieux. Dans *Perdrix*, quand Thérèse dit à Juliette que son mari est mort "d'un coup, comme ça", elle renverse d'un geste désinvolte la salière sur la table. Si l'on n'irait pas jusqu'à dire que ce geste est burlesque, il faut souligner que c'est dans ce genre de détail que s'invente le jeu physique, et par extension la comédie visuelle. Faire passer l'idée du dialogue, de la scène dans le geste. Ou comme le présente la comédienne Vimala Pons : "Le geste physique plus ou moins à couper le souffle, vient prolonger l'émotion, créant sa propre grammaire"⁷⁶. Et si je suis d'accord avec Erwan Le Duc quand il dit que "chaque personne qui s'intéresse à la mise en scène devrait le faire" car "c'est comme ça que le film devient sensible"⁷⁷, on reconnaîtra que ce n'est au final pas si souvent le cas. Ce qui me plaît dans les films d'Erwan Le Duc - comme chez beaucoup d'autres cinéastes - c'est que le geste devient soudainement intense car il exprime un trop-plein interne. Nous avons tous en tête des gestes de cinéma qui nous marquent parce qu'ils ouvrent devant nous un gouffre de significations. Dans mon répertoire, c'est par exemple la main tendue de *Umberto D.* qui oscille entre mendier et faire semblant de vérifier s'il pleut ; c'est le morceau de pain arraché et grignoté par le père de *Funny Games*, alors qu'il vient d'assister au meurtre de son fils ; c'est Nicole qui se baisse pour faire le lacet de son ex-mari Charlie à la fin de *Marriage Story*. À propos de la salière renversée, Erwan Le Duc explique lui-même "Moi, ça me raconte sa distance, le besoin qu'elle a de l'illustrer, qui nous dit qu'elle a récité cette histoire trop de fois auparavant, et qu'elle n'a pas d'explication"⁷⁸. On peut citer d'autres exemples, plus burlesques dans leur outrance : dans *Miaou-Miaou fourrure*, devant le cadavre de sa mère, Stéphane ne se contente pas de crier et pleurer : il se déshabille violemment, comme si l'incommensurable nécessitait une révolte physique. Puis quand, il décide avec sa sœur, de ne

⁷⁵ Edgar Morin, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 135

⁷⁶ Vimala Pons, "Mindfuck Collection", Forum des Images, Conférence du 1er octobre 2017. Consulté en ligne : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/mindfuck-collection-conference-de-vimala-pons>

⁷⁷ Entretien personnel avec Erwan Le Duc (Cf. Annexe)

⁷⁸ Entretien personnel avec Erwan Le Duc (Cf. Annexe)

pas abandonner la maison familiale, ils se barricadent littéralement dedans en tendant des pièges aux étrangers. Parce qu'ils tombent amoureux, le couple principal de *Perdrix* se met à danser sauvagement, ramper sur le sol et aller jouer dehors. Quand il essaye de rattraper Juliette à la fin, Pierre emprunte le vélo de sa petite nièce pour dévaler non sans risque les pentes montagneuses, comme un enfant traverse la route avec insouciance. Dans *Jamais jamais*, les tensions entre les deux personnages se catalysent autour d'une gifle, et dans *Miaou-Miaou Fourrure*, autour d'une bataille de gâteaux à la crème. Les personnages nous parlent via cette gestuelle visuelle régressive et juvénile qui semble libérer d'un coup les corps de leur froideur. Leurs gestes retiennent un peu l'enfant qu'ils ont été, et l'image de cinéma se retourne elle aussi vers sa jeunesse muette. D'ailleurs ce n'est pas pour rien si la figure parentale, souvent maternelle, est aussi présente dans ces films, et qu'elle est autant liée à l'idée d'un abandon : Françoise et Clémentine dans *Jamais Jamais*, Alice dans *Miaou-Miaou Fourrure*, Thérèse dans *Perdrix*, toutes finissent par se dérober à leurs enfants, sans doute parce qu'elles veulent elles aussi rester des enfants.

On retrouve donc une forme d'économie du nombre de gestes par image. C'est particulièrement le cas dans l'une des seules scènes d'action du cinéma d'Erwan Le Duc. Dans une séquence de *Perdrix*, le commissaire erre à pieds dans le village et se fait soudainement percuter par un nudiste révolutionnaire qui tente de semer Juliette Webb, courant derrière lui. Tombé au sol, Perdrix n'a pas le temps de réagir que Juliette lui vole son arme et tire sur un pot de fleurs qui vient assommer le nudiste. Quand Perdrix se relève enfin, il passe les menottes à Juliette. On pourrait parier qu'Antonin Peretjatko aurait découpé cette action avec quelques plans larges et longs, en renforçant l'accélération des images (21 i/s) et exacerbant la violence des coups (étirement de l'action, cascades, bruitages, etc), donnant au mouvement toute son ampleur spectaculaire au sein même du plan. Mais Erwan Le Duc fait le choix savant de découper et monter l'action en quinze plans pour une durée totale de vingt secondes. Il y a donc un geste par plan (ou un plan par geste) : la percussion, puis la chute, puis l'apparition de Juliette, puis le vol de l'arme, etc. C'est le montage très rythmé qui donne à la scène son caractère spectaculaire. On pourrait croire que la vitesse des raccords empêche la lisibilité de la scène - le cinéaste dit lui-même : "tout va suffisamment vite pour qu'on ne se pose pas de question"⁷⁹, mais j'y vois au contraire une forme de didactisme cinématographique. Le mouvement est tellement décomposé, qu'il permet de mettre en lumière chaque petit geste. Cela fait écho, dans une moindre mesure, aux recherches de

⁷⁹ Entretien personnel avec Erwan Le Duc (Cf. Annexe)

décomposition du mouvement par Étienne Jules-Marey ou Eadweard Muybridge, à la fin du XIXe siècle. Chaque plan est un domino qui s'abat sur le plan suivant, et chaque geste compte pour le déroulement général, mais aussi dans son unicité.

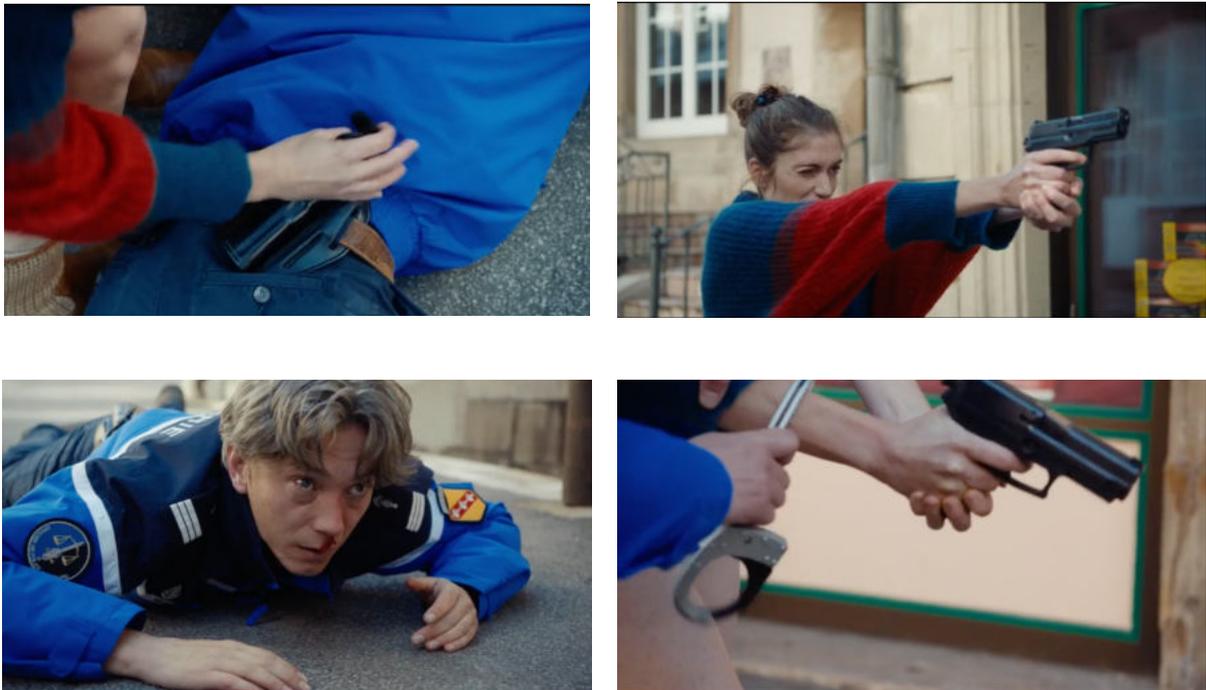


Fig. 33 : Découpage d'une scène d'action comme une suite de gestes

En résumé, le mouvement du corps chez Erwan Le Duc s'approche de la minimalité pour gagner en efficacité. Dès lors qu'il est capté dans une épure, le geste raconte beaucoup. Ce qui permet de grandes envolées agitées et salvatrices dans ses films : on court quand on est content, on se bat quand on est en colère, on danse quand on est amoureux,... Ce sont autant de manières assez simples de donner à voir le récit plutôt que de l'expliquer. Le cinéma d'Erwan Le Duc est en ce sens une invitation à scruter dans le détail les gestes qui nous entourent - "Les bons gestes, tu les trouves souvent dans le quotidien, et tu les mets ailleurs"⁸⁰ - pour soustraire l'agitation des corps et n'en garder que les saccades les plus signifiantes.

⁸⁰ Entretien personnel avec Erwan Le Duc (Cf. Annexe)

Je terminerai en affirmant que le jeu burlesque est souvent rattaché à tort à l'agitation corporelle, héritée du *slapstick*. Ce qui est drôle, c'est le geste outrancier. Si l'on pense au cinéma d'Aki Kaurismaki ou de Roy Andersson, le burlesque contemporain offre pourtant de nombreux exemples d'une d'immobilité comique. Après tout, le sous-jeu vaut bien le sur-jeu, en témoigne Buster Keaton dont les réactions très sobres tendent à minimiser le degré de la catastrophe face à lui. Un corps anormalement statique fait autant rire qu'un corps nerveux. Pour aller plus loin, on pourrait dire que se poser la question d'un burlesque de l'immobilité revient, entre autres, à chercher un burlesque immédiat. C'est d'une certaine manière ce qu'évoque Petr Král dans son chapitre "Beau comme la rencontre d'un piano et d'un gorille sur une passerelle de montage" quand il dit : "[Le hasard burlesque] produit aussi un merveilleux involontaire au niveau des images 'pures', sous forme de rencontres fortuites de choses et d'êtres en apparence éloignés. De même que l'image poétique, tout gag est au fond une telle rencontre : un télescopage imprévu de choses hétérogènes où l'étincelle jaillit de leur dépaysement"⁸¹. Cette notion "d'images pures" me paraît pertinente car elle efface l'opposition théorique que ce chapitre établit entre les deux méthodes de représentation du geste. Qu'il s'agisse d'Antonin Peretjatko, d'Erwan Le Duc ou d'autres, les cinéastes burlesques qui m'intéressent ont tou-te-s la capacité de proposer des images qui fonctionnent au-delà de la mise en mouvement que le cinéma appelle naturellement. Dit autrement : si on s'intéressait uniquement aux images à l'arrêt, on pourrait quand même les qualifier de burlesques. Le travail premier de la posture du corps, décorrélé de tout mouvement, associé au choix de cadrage et à la confrontation avec d'autres éléments, propose des images mémorables. Certains plans témoignent de cette recherche esthétique d'étrangeté, de décalage ou de poésie au sein même de la fixité. Pour moi, le burlesque est également à étudier comme un tableau immobile, un pur geste formel dont la logique interne suffit au-delà du film, et qu'il faut apprécier pour son audace instantanée. À ce ce titre, il faut convoquer les films de Jean-Christophe Meurisse dans lesquels on trouve les instantanés les plus burlesques du cinéma français contemporain, en témoignent ces quelques photogrammes :

⁸¹ Petr Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, op. cit., p. 85



Fig. 34 : Le corps comme motif d'un tableau burlesque

Chapitre 2 : Comment filmer un gag ?

Un tour de magie raté

Cette doctrine énoncée à l'étape du scénario se retrouve au moment de la mise en scène : tout gag doit créer une surprise en trompant une attente. À cela s'ajoute que le gag relève d'un agencement non-naturel des éléments de sorte à faire rire. Pour actualiser ces définitions, on pourrait dire que le gag est d'autant plus surprenant pour le-la spectateur·trice contemporain·e, habitué·e des règles de représentation, que sa mécanique explore la forme cinématographique, jusqu'à faire douter de ce que l'on voit.

Antonin Peretjatko adore la magie. Dans *Vous voulez une histoire ?*, on le voit réaliser des tours avec des cartes et des dés colorés. Dans *La Fille du 14 Juillet*, la troupe de copains rencontre un magicien de foire qui leur propose un tour simple, à trois cartes : retrouver la dame rouge parmi les deux jokers. Après avoir montré l'emplacement de la dame, il mélange les trois cartes sur la table : il s'agit "ne pas lâcher des yeux" la dame rouge. L'action est montrée en plan-séquence, comme une invitation aux spectateur·trice·s à se prêter au jeu, au pari. À la fin du mélange, toute la troupe (sauf Truquette) pointe la même carte. Notre regard pointe aussi cette carte. Le magicien la retourne : ce n'est pas la dame rouge. Pas de chance ? Le film nous donne une autre chance. La conclusion du second tour est pourtant la même. On tombe encore sur un joker.



Fig 35 : "Où est la dame rouge ?" : gag ou illusion magique ?

En regardant cette séquence, on serait tenté d’y voir une métaphore du cinéma burlesque: le-la metteur-se en scène est un-e magicien-ne, le gag est un tour de magie, et le-la spectateur-trice est la victime volontaire et émerveillée de cette illusion, qui trompe sa logique et sa perception du réel. Or, à la différence d’un tour de magie, une grande partie de la jouissance que nous ressentons dans la réception d’un gag repose sur la découverte dans un deuxième temps de sa fabrication, de sa dimension d’objet purement esthétique. Notre rire sanctionne la qualité formelle de la tromperie qui nous a d’abord dupés. Le gag tient au vertige du public qui pensait avoir raison sur la résolution d’une attente mais s’avère manipulé par la matière filmique (scénario, montage, cadrage, direction du corps, etc). “Le comique burlesque hérite cette fonction critique du rire de la tradition des satyres et des bouffons, dont il descend en droite ligne. Le comique y a pour fonction de dénoncer l’instance de représentation comme illusion ou comme pouvoir ; le rire la désinhibe”.⁸² Parmi les deux types de cinéastes qu’André Bazin distingue, “ceux qui croient à l’image et ceux qui croient à la réalité”⁸³, le comique burlesque se range donc plutôt du côté des premiers. Si le gag est un tour de magie, c’est bien un tour de magie raté, en ce sens qu’il brise l’illusion qu’il a lui-même mise en place, qu’il a l’intelligence de dévoiler ses ficelles, pour mieux plaire à son-sa spectateur-trice.

Sur le tournage, les ficelles de l’illusionniste, ce sont toutes les potentialités offertes par la mise en scène. Et quand je dis “toutes”, on pourrait s’arrêter à deux : l’espace et le temps. Dans l’exemple précédent, on voit bien que l’illusion magique repose sur le *trajet* d’une carte pendant une certaine *durée* : il est difficile de savoir si nous avons été trompé-e-s par la répartition spatiale des éléments (suivons-nous la bonne carte ?) ou par l’effort de devoir les suivre pendant tout ce temps (avons-nous perdu la carte à un instant précis ?) ou par les deux conjugués. Le cinéma ressemble au monde réel par analogie : l’une des particularités de ce mode d’expression est la double limitation de l’espace et du temps. Les règles fondamentales de la mise en scène sont corrélées à la perception de ces deux dimensions par les spectateur-trice-s. Le burlesque est régi par une logique de ne jamais valider un ordre pré-établi du monde ou un agencement logique des éléments. Le gag est donc une transgression de ces lois, un détournement de notre rapport à l’espace-temps cinématographique. Dans l’une de ses conférences⁸⁴, le spécialiste du cinéma burlesque

⁸² Mathieu Bouvier, “Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton”, *Vertigo*, vol. 33, n°1, 2008, p. 4-11, Consulté en ligne : <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2008-1-page-4.htm>

⁸³ André Bazin, “Montage interdit” dans *Qu’est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 59

⁸⁴ Stéphane Goudet, “Mais où est passé le cinéma burlesque ?”, Forum des Images, Conférence du 28 octobre 2011. Consulté en ligne : https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/mais-ou-est-passe-le-cinema-burlesque_1

Stéphane Goudet présente une scène célèbre de *The Cameraman* de Buster Keaton (1928) comme la “métonymie absolue du cinéma burlesque”. Il y analyse son traitement de l’espace et du temps : répondant à un appel téléphonique de la femme qu’il aime, le personnage de Keaton lâche le combiné à la première phrase pour traverser la ville en courant et rejoindre en quelques secondes son interlocutrice, avant qu’elle n’ait fini de lui proposer de venir. Dans cet exemple, le désir de Keaton amène à une compression spatiale - sous la foulée de l’homme épris, New York ne fait que quelques rues - doublée d’une dilatation temporelle - la femme continue de parler seule au téléphone -, faisant coexister par le montage cinématographique deux dimensions contradictoires - les deux personnages sont montrés en parallèle. Le gag vient donc soumettre aux lois de sa propre représentation ces notions empiriques que sont l’espace et le temps : on sait d’expérience que Keaton ne peut être à la fois au bout du fil et sur le chemin. Pourtant, c’est le cas de cette séquence qui donne à voir le déroulé spatio-temporel d’une action selon une logique tout cinématographique, qui court-circuite ce que nous pensions établi. Stéphane Goudet affirme que depuis ses débuts le cinéma burlesque est une “lutte pour la maîtrise de l’espace et du temps”. On pourrait s’interroger : une lutte de qui ? D’abord du personnage, évidemment, qui par définition est engagé dans une lutte contre tout : objets, corps, décors, déroulement de l’action, etc. Mais peut-être aussi une lutte plus indirecte du-de la spectateur·trice, contre ces représentations troubles, qui viennent déjouer ses attentes et lui prouver qu’un homme peut arriver en avance à un rendez-vous amoureux qu’on ne lui a pas encore proposé. Là où le cinéma vise plus souvent une représentation transparente, la mise en scène burlesque intègre donc cette disposition particulière du-de la spectateur·trice dans son processus. Ici accepte d’être trompé·e par une représentation distordue de l’espace et du temps, qui permet de mieux faire surgir l’inattendu.

Ici, je mésestime volontairement le facteur corporel dans la mécanique du gag, car il est plus difficile d’expliquer la réussite d’un gag à partir de celui-ci (pur savoir-faire ?), et qu’il me semble de plus relégué au second plan dans beaucoup de gags modernes. Nous l’avons suffisamment répété : rares sont les exemples de gags récents qui reposent d’abord sur une maîtrise physique, comme au temps des premiers burlesques. Dans un article consacré à *Playtime*, Jean-Philippe Tessé retrace assez justement ce qu’il appelle la “démocratie (participative) du gag” selon lui instaurée avec Tati : “Observateur attentif de l’histoire du cinéma comique, Tati vient comme parachéver le genre. Cette histoire, selon lui, est mue par un principe moteur : la dispersion de l’agent comique. Elle est aisée à retracer : à

la naissance du cinéma comique, un personnage prend en charge l'action (Chaplin, Keaton, Lloyd, etc.), puis deux (Laurel et Hardy), puis trois (Les Marx Brothers), puis un groupe (*Hellzapoppin*), puis tout le monde (Tati). De fait, dans *Playtime*, il n'y a pas à proprement parler de figurants, mais seulement des acteurs, par dizaines. Une foule indéfinie de comiques⁸⁵. Il serait possible de prolonger ce raisonnement en admettant qu'à partir des années 1970, une certaine tendance du burlesque (les Monty Python, Mel Brooks, ZAZ) exacerbe cette dispersion au point de faire de la matière filmique le personnage principal. C'est le film lui-même qui prend en charge l'action comique, les personnages devenant des pantins de la forme cinématographique. D'où la place prépondérante que prend la mise en scène dans la réussite de certains gags. C'est quelque part entre cette pleine conscience de la caméra (un cinéma "méta") et une manipulation des corps, héritée des formes classiques, qu'évolue le burlesque contemporain. C'est donc à partir de ces deux dimensions motrices de la mise en scène, la représentation de l'espace et du temps, que j'ai choisi d'approcher le gag. Les exemples cités seront principalement issus des films d'Antonin Peretjatko, car ce sont les plus riches en gags et que le cinéaste y apporte une attention particulière.

La représentation de l'espace

La simple traversée de l'espace par un corps contient la promesse d'un gag. Comme me le confirment Erwan Le Duc et Antonin Peretjatko dans nos entretiens, c'est d'ailleurs pour cela qu'une grande partie des gags s'inventent - et ont toujours été inventés - dans le décor même, au moment des repérages ou des répétitions. Il faut voir les comédien-ne-s se mouvoir dans l'espace pour y projeter ses gags. C'est d'ailleurs le cas d'un gag très spatial de *Navigo* : Lola trotinant derrière Lazare reste bloquée entre le mur et la borne électrique à cause de son sac à dos trop imposant (séquence 6). C'est en répétant l'avancée que Salomé, la comédienne, a improvisé autour de cet obstacle. On l'a vu, si l'effet comique pourrait fonctionner tel quel, il faut dans un deuxième temps réfléchir à la représentation de cette action. Ici, ce qui ajoute au rire, c'est que la caméra continue d'avancer avec le mouvement de Lazare, abandonnant Lola dans le hors-champ. Dans le cinéma burlesque, le savoir du-de la spectateur-trice ne tient qu'à sa vision privilégiée ou contrariée de la scène. Il n'y a donc de point de vue que celui factice qui dévoile l'aspect le plus comique des choses. Ainsi, la

⁸⁵ Jean-Philippe Tessé, "Playtime, de Jacques Tati", Objectif Cinéma. Consulté en ligne : <http://www.objectif-cinema.com/analyses/097.php>

représentation de l'espace pose plusieurs questions dont les réponses sont guidées par ce souci de faire rire. Quel espace dois-je donner à voir ? Comment dois-je le donner à voir ? "Il existe trois manières de décrire l'organisation de l'espace : simultanée (présentation des éléments dans un même champ visuel en plan fixe), continue, (présentation en un seul plan mobile par un trajet tel que panoramique, travelling, etc.), successive discontinue (présentation en plusieurs plans fixes ou mobiles)."⁸⁶ Voyons comment ces trois manières de donner à voir l'espace peuvent être perturbées par le gag.

Pour que l'illusion de certains gags fonctionne, il faut parfois se réduire à l'évidence d'un seul axe caméra possible. Dans *French Kiss* d'Antonin Peretjatko, JP décrète en pleine promenade qu'il n'a plus le temps de faire correctement visiter Paris à Kate, sa cousine venue des États-Unis. À une visite en bonne et due forme, il substitue donc un diaporama de cartes postales, représentant les bâtiments les plus célèbres de la ville, qu'il demande à Kate d'identifier au fur et à mesure. La première carte, comme le devine correctement Kate, représente Notre-Dame. La deuxième carte représente le Sacré-Coeur, mais Kate répète encore "Notre-Dame". JP la corrige et ce faisant, il baisse les cartes et révèle l'arrière-plan du paysage, où apparaît la vraie Notre-Dame, jusqu'ici occultée par les photographies qu'il montrait à Kate.



Fig 36 : L'axe caméra comme gag

Ce gag assez classique de "substitution" - une image se fait un temps l'illusion du réel, ici via le quiproquo du dialogue - repose bel et bien sur la précision d'un cadrage, qui se

⁸⁶ Jun Sato, « Les lois de prolongement et leurs effets sur la mise en scène de l'espace cinématographique » dans *Cinémas*, vol. 9, n°1, 1998, p. 79-93. Consulté en ligne : <https://doi.org/10.7202/024774ar>

joue de notre perception de la profondeur. L'agencement entre le placement des comédien-ne-s et celui de la caméra permet de cacher le bâtiment, et de laisser imaginer que le regard de Kate est dirigé au premier plan alors qu'il est depuis le début porté vers l'horizon. Il semble alors difficile de trouver un axe visuel différent de celui-ci pour permettre au gag de se déployer dans la durée d'un seul plan. Le cinéaste aurait pu montrer la chute comme un jeu de montage (raccord dans l'axe) ou de hors-champ (mouvement de caméra révélateur). Mais garder la mise en place, le développement et la chute du gag dans un seul plan fixe, sans coupe de montage, et faire advenir cette chute dans un mouvement du récit (celui de JP), participent de l'effet comique. Ici, le gag repose sur la frustration du public devant l'obstruction de l'espace - il sent qu'on lui cache quelque chose - et donc sur son incapacité à lire correctement une image. Ce gag met autant l'accent sur la duperie que sur le-la dupé-e : nous sommes d'autant plus satisfait-e-s de la tromperie, que nous avons en quelque sorte la résolution sous les yeux depuis le début. On pourrait dire que plus l'illusion originelle met en péril sa propre crédibilité, meilleure semble la surprise de sa révélation (logique du trompe-l'œil, déjà largement utilisée par Keaton, Lloyd, Chaplin, etc).

Au-delà de ce genre d'effets d'optique gaguesques - plutôt rares il faut le dire -, c'est ici la composition de l'image qui entre en jeu. La répartition des éléments dans l'espace par rapport à la caméra est un facteur comique essentiel. Dans *Le Soldat Vierge*, quand l'adjuvant écrit un texto à sa mère, le colonel ramasse des pommes à l'arrière-plan et s'écrit "Il y a aussi des framboises !" ; dans *La Fille du 14 Juillet*, quand Hector s'éloigne de Julot, on voit à l'arrière-plan ce dernier s'embourber avec la lanière de son sac attachée à un poteau ; dans *La Loi de La Jungle*, c'est l'arbre qui s'abat sur le bureau de chantier dans le dos de Châtaigne et Duplex ; etc. On pourrait continuer longtemps de citer d'autres exemples de plans dont le comique se base sur la stratification de l'image. Pourquoi ces actions gagnent à être placées dans la profondeur ? C'est parfois une manière de rire à l'insu du personnage. Ce qui à l'arrière est en fait souvent derrière, et on rit de regarder ce que le personnage ne peut pas voir. Dans *La Loi de la Jungle*, quand Châtaigne déclenche le gonflage automatique du toboggan d'urgence à l'intérieur de l'avion, ce qui est drôle, c'est qu'il le fait sans s'en rendre compte, et que tous les autres passagers sont écrasés dans son dos. Cette construction d'espace exploite donc la notion de contraste. On rigole souvent d'un décalage : pendant qu'ici tout va bien, là-bas quelque chose se passe mal. À noter que le "ici" est souvent au premier plan (net), et le "là-bas" à l'arrière-plan (dans le flou), et non l'inverse, pour suivre les habitudes de focalisation des spectateur-trice-s. Ce qui est sérieux passe avant (donc

devant), et le comique arrive comme un parasitage, une action secondaire (donc derrière). C'est aussi parfois une manière de ne pas souligner l'événement comique, d'en faire un détail, d'une importance relative, pour qu'il s'offre comme une récompense au regard du-de la spectateur-trice attentif-tive. Là encore, il faut loucher vers l'œuvre de Jacques Tati, qui s'amuse à déployer ses gags non pas dans la continuité temporelle mais dans une simultanéité spatiale, à travers des plans larges chargés en événements. "Là où tous les burlesques exhibent très logiquement leurs trouvailles, Tati, lui, les dissimule en les recouvrant d'autres facéties. Il va sans dire que la 'découverte' d'un gag en décuple la force, que *Playtime* est un film qui se mérite, et que les mous de la pupille pourraient bien s'y ennuyer."⁸⁷ La discrétion d'un gag noyé dans une action générale, un décor immense ou une profondeur de champ relève d'une confiance en son-sa spectateur-trice, en sa "discipline du regard". C'est d'ailleurs ce qui explique la richesse de ce genre de gags, et ce qu'il faudrait retenir du cinéma de Tati : un gag est particulièrement réussi quand il prend le risque de ne pas être entièrement décelé.



Fig. 37 : L'action rendue comique par la profondeur

La question de la monstration de l'espace se cristallise également dans celle du hors-champ. Que faut-il montrer ? Que faut-il cacher ? Que faut-il révéler ? Pour l'exemple du gag des cartes postales, on pourrait dire que le hors-champ est dans un premier temps compris dans le champ. L'une des lois fondamentales du rapport à l'espace-temps au cinéma est que le hors-champ est pour le spectateur un prolongement direct du champ⁸⁸. L'imaginaire

⁸⁷ Jean-Philippe Tessé, "Playtime, de Jacques Tati", op. cit.

⁸⁸ Jun Sato, "Les lois de prolongement et leurs effets sur la mise en scène de l'espace cinématographique", op. cit., p. 79-93

spectatoriel convoqué par l'invisible crée donc une attente qu'il est facile de manipuler : on l'a vu s'opérer dans le gag de *Perdrix* où on révèle dans un deuxième temps que Marion joue seule au ping-pong. Le public part souvent du principe que l'action principale a lieu dans le champ et non dans le hors-champ. Alors il imagine souvent une case vide en dehors du champ, et s'avère surpris d'y trouver des éléments qui peuvent modifier rétroactivement sa vision de la situation. Dans *Perdrix*, c'est ce panoramique qui dévoile suite à une réplique de Juliette ("C'est à cause de lui ?") qu'il y avait un amant silencieux dans le lit depuis le début de sa conversation avec Thérèse ; dans *Rubber*, c'est le jeu d'échec qu'un même panoramique nous révèle comme le sujet d'attention des deux policiers, que l'on imaginait plus volontiers penchés sur un cadavre, un indice ou une carte ; dans *Caprice* d'Emmanuel Mouret, c'est un enfant puni dans un coin de la pièce qui interrompt subitement la conversation des deux professeurs que nous tenions comme les seules personnes présentes; ou dans le bien-nommé *Les Secrets de l'Invisible*, c'est un raccord dans l'axe qui révèle que les personnages ne sont pas assis dans un parc comme le laisse penser le premier plan serré et l'ambiance sonore, mais dans un espace vert au milieu de Paris. Comme toujours, il s'agit ici de surprendre le-la spectateur-trice en égratignant sa confiance dans une représentation objective de l'espace. La mise en scène ramène subitement le cadre à sa dimension de portion d'un monde beaucoup plus large.



Fig. 38 : Le dévoilement du hors-champ comme un gag

Dans *Navigo*, c'est sur ce type de gag que repose la visite de Lazare et Lola au musée (séquence 8). On les trouve au départ assis dans une fausse rame de métro que l'axe-caméra et le tremblement de l'image tendent à crédibiliser comme un vrai décor. Quand iels se lèvent et quittent la rame, l'espace du musée est ramené dans le champ (maquette, mannequin, visiteur-trice-s) pour corriger la première lecture du lieu. Si ce genre d'effet semble très banal

sur le papier (gag éculé), il faut noter qu'il est dans le film en partie raté. C'est surtout que le cadrage du second plan n'est pas instantanément contradictoire avec le premier ; il faut attendre le panoramique pour que le musée apparaisse vraiment dans le champ.



Fig. 39 : “Plus l’illusion originelle met en péril sa propre crédibilité, meilleure semble la surprise de sa révélation” : un contre-exemple

De manière générale, il est très difficile de parier sur la capacité du-de la spectateur-trice, plus candide qu'on le pense, à adhérer à l'illusion cinématographique qu'on lui propose, et donc d'y glisser de l'ironie. Dans les premières versions de montage, un bruit de métro en mouvement venait souligner le gag, mais alors l'illusion devenait totale et la

plupart des spectateur·trice·s ne s'en détournait pas, même au changement de plan : les personnages étaient dans un métro. Je l'ai donc remplacé par une ambiance de musée (voix de guide) pour égratigner la présentation initiale du décor : la rupture entre les deux plans est donc moins grande, et le gag moins efficace. Il s'agit parfois de placer le·la spectateur·trice dans une position de déséquilibre et de doute (quelque chose cloche dans le rapport image/son) un peu comme le fait subtilement Antonin Peretjatko sur l'exemple ci-dessus : le vignettage sous-entend déjà une image occultée, incomplète. Il faut également que l'illusion initiale repose sur une extrapolation de motifs très simples (chez Keaton, trois barres de fer deviennent une prison) pour que le·la spectateur·trice se remette autant en question qu'iel ne questionne la représentation : "Je n'ai pas su lire l'image, je l'ai surinterprétée". Dans mon cas, le musée ressemble trop au véritable métro, et le·la spectateur·trice se dira que c'est le décor qui est trompeur, moins sa manière d'être représenté et reçu.

Ce gag de rétention d'informations est parfois exacerbé, au point de mettre en péril la règle du prolongement du hors-champ, et d'inverser cette idée d'un cadre centrifuge. Ce n'est plus seulement le·la spectateur·trice qui est dupé·e, mais aussi les personnages eux-mêmes. La séquence au Bar des Jeunes au début de *La Fille du 14 Juillet* en est un bon exemple. L'espace du bar est déconstruit par la confusion temporelle (trois flashbacks digressifs pendant la discussion) mais aussi par le travail centripète des cadres qui négligent le hors-champ très proche, au point que son surgissement dans le champ tient de l'absurde. Ainsi, quand Pator entre dans le bar, il trébuche sur un jeu d'échecs posé sur le carrelage devant lui, qu'il semble ne pas voir parce qu'il était en hors-champ. Pareil plus tard pour les deux filles inconnues assises à côté de Pator et le serveur qui tend le portable à Hector : tous semblent attendre à la limite du champ le bon moment pour intervenir dans le film. Dans *La Loi de la Jungle*, l'iguane lancé dans le champ à l'arrivée de Châtaigne à l'aéroport guyanais pourrait être le geste d'un·e technicien·ne hors-cadre comme celui d'un personnage hors-champ. Plus qu'une dissolution de l'espace, c'est ici la fiction complète qui s'étirole, comme si elle se limitait au champ seul.

La représentation du temps

De la même manière que contrarier la représentation spatiale peut créer un gag, il est possible de taquiner le déroulé temporel d'une action. L'ellipse est le gag temporel par excellence, car elle est justement dépendante de la représentation. Elle est incompatible avec notre expérience du réel, *on ne vit pas d'ellipse dans la vie*. Dans un article, Frédéric Favre décrit par ailleurs l'ellipse-gag comme l'une des modernités burlesques apportées par Jerry Lewis. À ce propos, il cite Robert Benayoun : "Considérant d'emblée que tout gag a déjà été exploité une fois au moins, Jerry [Lewis] décide de nous faire deviner les siens. Tout se passe en coulisse, et nous voyons seulement l'avant suivi de l'après."⁸⁹ Il s'agit donc de ne pas représenter le déroulé complet de l'action, et d'esquiver la phase de développement, pour passer directement de l'exposé d'une situation à sa conséquence. *Les Secrets de l'Invisible* nous en offre trois bons exemples dans un décor unique, le temps d'une séquence de moins d'une minute. Sur un quai de Seine enneigé, Jojo tombe sur Joli-Coeur, la femme qu'il aime, et qu'il n'a pas revue de l'été. Celle-ci lui propose de l'embrasser s'il parvient à lui trouver des boucles pour ses oreilles, fraîchement percées. Jojo s'exécute et réapparaît immédiatement avec des boucles d'oreilles. Dans un geste enfantin, il décide de les offrir à Joli-Coeur en les plaçant dans une boule de neige, qu'il lui envoie. Mais elle ne les rattrape pas et les bijoux se perdent dans la neige au sol. Les deux personnages s'efforcent alors de les chercher, en vain. Joli-Cœur dit au pauvre Jojo : "J'ai bien peur que tu doives revenir les chercher au printemps". Un fondu au noir, et on découvre le même quai de Seine, sous un soleil printanier.



⁸⁹ Robert Benayoun ; cité par J. L. Leutrat, P. Simonci, "Jerry Lewis" ; *Premier Plan* ; Serdoc. Lyon 1965 (p.83) ; cité par Frédéric Favre, "Jerry Lewis et le temps" dans *L'art du cinéma* n°8. Consulté en ligne : <http://www.artcinema.org/article40.html>



Fig. 40 : Découpage elliptique du gag (de gauche à droite)

Dans la partie hivernale, Antonin Peretjatko ellipse deux moments : l'achat des boucles d'oreilles par Jojo, puis la prise de conscience qu'il faut les chercher quand elles tombent dans la neige. Remarquons que ces deux actions pourraient être montrées, car après tout, elles ont un certain potentiel comique. On peut imaginer quelques plans drôles montrant Jojo, plein de désir, courant partout pour ramener des boucles d'oreilles et mériter le baiser de Joli-Coeur ; puis au moment de sa gaffe, le voir paniquer et commencer à fouiller la neige au sol. Or ce sont deux choses que le film nous a plus ou moins montrées dans la séquence d'introduction où l'on voyait déjà Joli-Coeur lancer un défi à Jojo, en échange d'un baiser : le temps qu'il s'adonne à la tâche, non sans difficulté, Joli-Coeur s'en allait avec un autre homme. Il est donc plus comique pour cette séquence en *running-gag* de voir Jojo réussir le défi avec cette fois une facilité déconcertante, pour finalement se saboter lui-même, si proche de la réussite. La première ellipse (entre le plan 1 et 2) joue ainsi le gag de l'immédiateté : aussitôt demandé, aussitôt exaucé. La continuité du champ-contrechamp classique est détournée pour lier deux instants qu'on imagine séparés par un temps de recherche. L'ellipse, par le vide qu'elle instaure, nous laisse le loisir d'inventer toutes les épreuves possibles entre le départ et le retour de Jojo, tout en affirmant sa facilité à les surmonter. La deuxième ellipse (entre le plan 5 et 6) est d'autant plus brutale qu'il s'agit du même procédé qui nous montrait la réussite de Jojo à l'instant, et qu'elle intervient après deux plans de coupe (3 et 4) suffisamment longs pour nous faire douter de la "fausse bonne idée" de la boule de neige.

Cette dynamique de montage renforce notre surprise devant la chute. Le dernier plan, précédé d'un fondu au noir, donne le vertige par son audace : il fait de l'ellipse non pas un procédé comique ou un procédé narratif, mais les deux à la fois, comme un running-gag narratif qui "tend moins à exister par la drôlerie de la chute que par l'enchaînement de ses instances, par le mouvement qu'il imprime aux choses"⁹⁰.

Le principe d'ellipse est aussi au centre de quelques gags d'Erwan Le Duc qui préfère volontiers "montrer la conséquence plutôt que l'action"⁹¹ en référence notamment à certains gags de Takeshi Kitano, connu pour dévoiler le moins possible du déroulé d'une action. Les deux gags du personnage assommé - le nudiste dans *Perdrix*, le gendarme dans *Miaou-Miaou fourrure* - semblent donc vouloir s'attarder sur le résultat inerte, plutôt que sur l'action violente, relayée dans un hors-champ à vocation elliptique. L'un des artifices du cinéma est en effet de contracter le temps en dépit de l'impression de continuité que donne la succession des plans. Le temps du hors-champ peut donc s'écouler à un rythme différent que celui du champ. Dans la séquence de *Perdrix*, le passage rapide entre les plans très courts permet d'arriver plus rapidement au résultat visuel final, sans nécessairement marquer l'ellipse. Elle participe implicitement au rire sans nécessairement devenir le ressort comique principal. Enfin, dans *La Loi de la Jungle*, Antonin Peretjatko fait le pari d'inscrire l'ellipse dans la diégèse même, comme s'il ne s'agissait plus d'un agencement narratif de l'auteur·e ou du·de la monteur·euse, mais d'un événement fictif vécu par les personnages. Tarzan glisse à Châtaigne : "La nuit va tomber d'un moment à l'autre", et la lumière du jour de baisser comme par magie (effet réalisé à l'étalonnage), sans interrompre la discussion en cours, ce qui vient actualiser le pouvoir gaguesque de l'ellipse, en la dérochant à sa forme cinématographique.

Si l'ellipse précipite le montage pour accentuer la relation entre cause et résultat, la distension d'un événement peut elle s'avérer comique justement dans son trop-plein de didactisme. J'ai déjà cité le procédé du *slow-burn* de Laurel & Hardy, à travers un exemple d'*Au Poste !* de Quentin Dupieux : grâce à la durée, le·la spectateur·trice anticipe le gag et rit de découvrir le chemin parcouru pour arriver à la chute. Ce vide permet aussi de renforcer la surprise de l'action à venir, qui n'en devient que plus gaguesque. On attend qu'il se passe quelque chose. C'est ce que Serge Bozon fait dans *Tip Top*. Il allonge à outrance certains

⁹⁰ Frédéric Favre, "Jerry Lewis et le temps", op. cit.

⁹¹ Entretien personnel avec Erwan Le Duc (Cf. Annexe)

plans, et laisse les personnages dans une immobilité malvenue. Un temps de malaise s'installe et le geste ou la réplique qui le brisent n'en sont que plus impromptu-e-s. Dans l'ascenseur, Esther attend quelques secondes avant de tendre brusquement sa main à Sally pour se présenter, ce qui fait sursauter cette dernière. Dans une conversation à l'hôtel, le champ sur Sally dure pendant vingt secondes alors qu'elle ne fait que réfléchir en faisant des grimaces, avant de finalement sortir un simple "Comment ?". De même, au moment de la rencontre entre Mendès et les deux enquêtrices, où l'entrée de ce dernier, très cérémonieuse, interrompt le dialogue pendant quinze secondes. Les personnages sont traversés par des moments d'inertie où le récit donne la sensation d'être à l'arrêt, pour mieux reprendre dans un sursaut. Dans l'entretien entre Jean Douchet et Serge Bozon à propos du film, deux termes reviennent souvent : "glisser" et "claquer". On peut dire que le temps glisse pour mieux claquer subitement. Allonger à outrance la durée d'un plan pour rendre la scène comique, est un effet très utilisé par Bruno Dumont dans ses dernières comédies, comme *Ma Loute* ou *P'tit Quinquin*⁹², et par Erwan Le Duc, dont les scènes d'attente, les silences entre les répliques, les respirations, les instants de réflexion ou de stupéfaction d'un personnage sont également drôles par leurs durées et l'absence d'évènement.

Dans ces cas, la dilatation temporelle rejoint la narration et ne concerne qu'un retard événementiel. Mais on peut également l'utiliser comme une faille formelle au sein d'un événement, permettant de créer une nouvelle temporalité. Au même titre que l'ellipse, la dilatation va à l'encontre de l'empirisme, et donc se prête à une représentation cinématographique absurde. Elle a par exemple à voir avec la répétition, le bégaiement temporel. Comme si le disque était rayé, l'action tourne sur elle-même, et un court instant semble se répéter jusqu'à ce que l'on passe arbitrairement à la suite. Dans *La Fille du 14 Juillet*, au moment de monter dans la voiture des vacances, les quatre passager.e.s claquent chacun.e leur porte en boucle, sans raison, et il faut attendre l'arrivée surprise de Bertier pour briser ce cycle infernal. À la fin de *French Kiss*, quand Pierre informe le reste des personnages des nouvelles mesures américaines, le réalisateur insère un jump-cut entre plusieurs prises d'un même plan qu'il fait ainsi revenir quelques secondes en arrière. On ré-entend la même phrase, la tirade recule avant de mieux reprendre sa course, ce qui ajoute à la confusion comique du propos de Pierre. Dans *Navigo*, l'utilisation de plusieurs prises d'un même plan me permet d'appuyer par exemple l'absurdité du nombre de bises que fait Lola à

⁹² Alexis Bessin "P'tit Quinquin, Ma Loute, Jeannette : la disjonction comique dans l'œuvre de Bruno Dumont", Mémoire de Master de Recherche, Histoire et esthétique du cinéma, sous la direction d'Antony Fiant, Université Rennes 2 – Haute Bretagne UFR Arts, Lettres, Communication, Département Arts du Spectacle et Études Cinématographiques, 2017-2018

Lazare : l'effet cyclique du retour au plan donne à cet instant pourtant très court une sensation de longueur décuplée. Même si je ne montre que quatre bises, on pourrait croire qu'elle ne s'arrête jamais de l'embrasser. Cette dilatation temporelle se retrouve également au moment du flashback, qui revient sur ce même moment : on découvre que Lola a profité de chaque bise pour faire les poches de Lazare, voler son papier de marabout, le lire et le remplacer par le sien, sans qu'il ne s'en aperçoive. Cette fois, la dilatation allonge artificiellement le temps de l'événement, grâce au ralentissement des images et du jeu des comédien-ne-s, pour y glisser des micro-actions que l'on n'aurait soi-disant pas vu la première fois, à vitesse normale. Le recours à l'accélération entre les gestes principaux (voler, lire, remplacer) permet de laisser croire à la parallélité d'une durée normale au sein de l'événement (le point de vue de Lazare en somme), ce qui accentue l'impossibilité des gestes de Lola. Sans cela, on aurait simplement l'impression de revoir une action au ralenti, alors qu'il s'agit bien de sectionner les bises en pauses précises, et non pas d'allonger leur durée. Plus que le traitement cinématographique, c'est donc l'événement tout entier qui bascule dans l'irrationnel, sous l'impulsion de Lola.

De manière générale, c'est souvent la représentation détournée du temps, conjuguée à celle contrariée de l'espace, comme dans la séquence de *The Cameraman* de Buster Keaton, qui est à l'origine des gags. Si nous avons séparé les deux pour simplifier l'étude, il est souvent difficile de distinguer quel facteur, temps ou espace, prend le plus en charge le mécanisme gaguesque. Par exemple, la présentation d'un espace temps sensiblement continu peut se coupler à une déconstruction spatiale. C'est ce principe, surtout utilisé en comédie, de faire courir un dialogue fluide entre des personnages en assumant des sautes de déplacement ou de décor. L'espace est compressé, mais l'écoulement temporel ne subit pas d'ellipse. Ce n'est pas nécessairement comique. "C'est un truc des films de James Bond, des années 1960-1970"⁹³ : Antonin Peretjatko l'utilise dans beaucoup de séquences pour éviter l'immobilité des personnages et dynamiser le dialogue. C'est d'ailleurs ce qui régit certaines transitions entre les séquences de *Navigo* puisque les dialogues ont été écrits comme un bloc unique qu'il a fallu ensuite découper pour les distribuer aux différents décors (rue, musée, pont, etc). Antonin Peretjatko en fait un gag dans *La Loi de la Jungle*, pendant l'attribution du stage de Châtaigne par Rosio, puisqu'il fait systématiquement revenir ce dernier à son point de départ dans la pièce, après ses quelques déplacements. Sans interrompre le dialogue, le personnage fait donc trois fois le même trajet - se lever de son bureau pour venir derrière

⁹³ Entretien personnel avec Antonin Peretjatko (Cf. Annexe)

Châtaigne - dans un plan qui revient trois fois à l'identique. Ici, les sauts d'espaces ne servent à rien, le personnage tourne en rond. La musique réinitialisée à chaque début de plan ajoute au comique de répétition. Dans *Le Coq*, mon film de deuxième année, j'ai utilisé une variante de ce procédé comique : pour une scène où le personnage téléphone à plusieurs femmes à la suite pour les draguer, je n'ai monté que quelques mots par interlocutrice ("je te propose un truc, c'est d'aller boire des coups" / "toi, moi, ce soir" / "juste tous les deux" / etc), de sorte à composer une seule phrase cohérente dans l'ensemble, malgré les ellipses temporelles que ses changements de position dans l'escalier laissent percevoir. Cette représentation spatio-temporelle ironise sur la situation : le personnage propose la même chose à un grand nombre de femmes, et toutes refusent. Notons, qu'à l'inverse, on trouve un exemple de contraction temporelle conjuguée à une continuité spatiale dans *Miaou-Miaou fourrure* : un panoramique circulaire quitte les enfants découvrant le cadavre de leur mère dans le jardin la nuit, pour se terminer sur ces mêmes enfants en état de choc au petit matin sur les escaliers de la maison. Ce genre d'effet, techniquement compliqué (déplacement de l'équipe technique), est plus rare est sans doute moins comique.

Comme nous l'avons brièvement évoqué plus haut, le rapport entre l'ellipse et le hors-champ est une autre exploitation burlesque des effets conjugués de l'espace et du temps au cinéma. Deux gags de *Navigo* sont basés sur l'imbrication de ces deux notions : l'apparition de Lola dans le dos de Lazare à la gare (séquence 2) et la disparition de Lazare après son étreinte avec Lola (séquence 13). Dans les deux cas, le hors-champ permet de cacher l'ellipse non seulement aux yeux des spectateur·trice·s, mais aussi aux yeux des personnages. Ce sont donc deux déplacements pleinement cinématographiques car invraisemblables : le premier illustre l'ubiquité, le second la disparition et/ou la métamorphose. Ils fonctionnent sur la confiance que nous accordons au montage et à la continuité spatio-temporelle des raccords. C'est parce que le premier champ-contrechamp établit une certaine construction de l'espace et du temps que nous sommes surpris de la voir s'effondrer dans la suite des plans. Il s'agit donc bien de mettre en pratique ce fameux "montage interdit", comme l'entorse totale au réalisme ontologique que défendait André Bazin⁹⁴, et d'enfreindre toutes les lois de prolongement du passage entre deux plans (espace, temps et mouvement).

⁹⁴ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 59



Fig. 41 : Ellipse temporelle, hors-champ spatial et faux raccord au service du gag

De manière générale, le faux raccord constitue un détournement de l'espace et du temps avec un haut potentiel comique. C'est d'ailleurs l'un des gags les plus modernes car il requiert une pleine désillusion du public face à la forme, sans toutefois dévoiler ostensiblement la distance nécessaire à sa lecture. Il faut qu'on puisse croire au raccord, en admettant qu'il soit peu crédible. Chez Antonin Peretjatko, les trajectoires impossibles des objets à travers de grands espaces en sont un exemple : Truquette et Charlotte laissent tomber leurs valises depuis le pont et ces dernières atterrissent précisément dans le coffre de la voiture (*La Fille du 14 Juillet*), Cosmos jette sa boule de pétanque comme un lanceur de poids et celle-ci finit juste à côté du cochonnet (*L'Opération de la Dernière Chance*), ou encore de la même manière la balle de golf de Tarzan qui termine dans le trou malgré la distance (*La Loi de la Jungle*). C'est ce que je mets à profit dans *Navigo* avec le gag de

l'éphèbe et des skittles, dont l'alignement parfait dans la main de Lazare compose un numéro de téléphone, alors qu'on les avait vu être déversés sans précision dans le plan large (séquence 9).

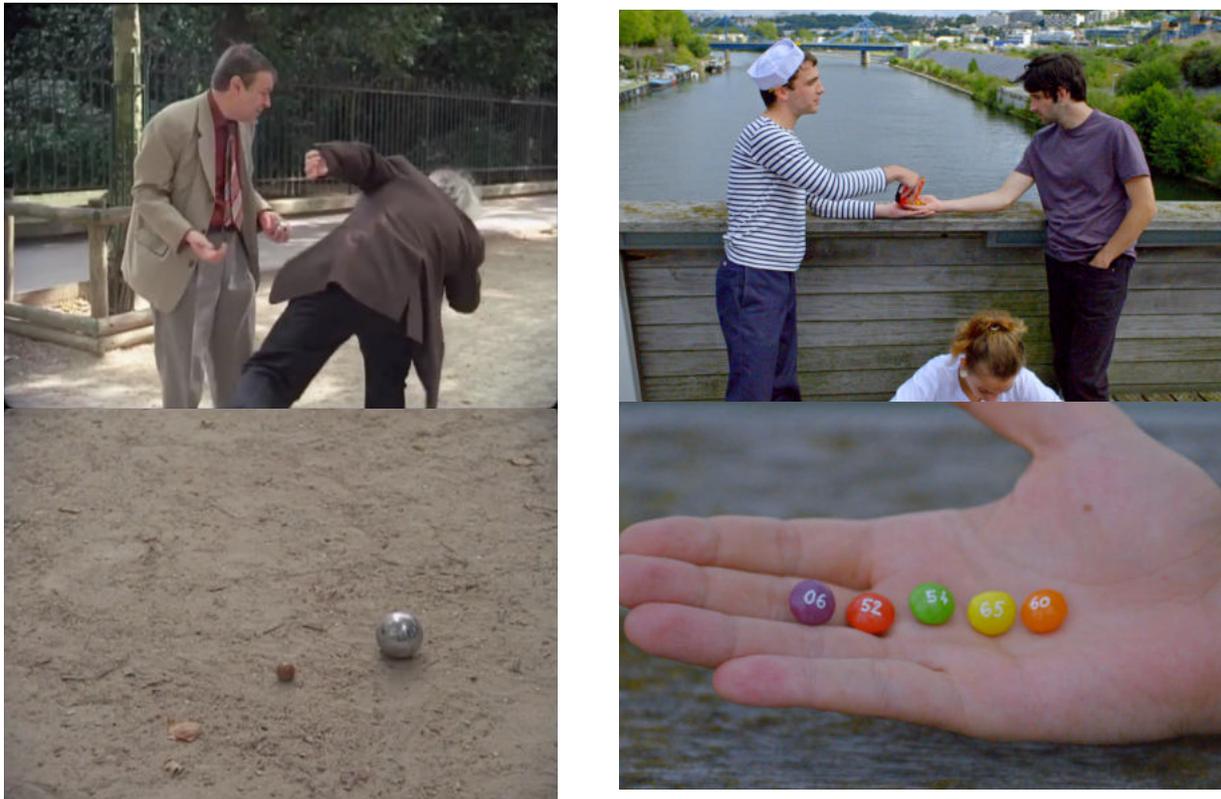


Fig. 42 : Le faux raccord mouvement comme gag spatial et temporel

Ici, le raccord contredit la puissance, l'imprécision ou la trajectoire du geste initial, pour feindre le savoir-faire du personnage. Le film se met à son service : le geste est *cinématographiquement* maîtrisé. Comme précédemment, c'est l'ellipse temporelle et spatiale qui permet de tricher, en passant directement de l'origine du mouvement à son achèvement. Le deuxième plan utilise donc la crédibilité de l'espace et du trajet - sans l'objet en mouvement, le raccord serait correct -, mais suggère une suite illogique à l'action, et la suggère suffisamment mal pour qu'on en rigole, d'où l'idée d'un tour de magie aux ficelles mal dissimulées. Il est évident qu'au tournage l'objet a été jeté depuis un hors-cadre beaucoup plus proche. Ce gag casse le montage transparent, et donc révèle l'ellipse et le hors-champ comme étant des outils de pure manipulation. C'est précisément parce que le

raccord mouvement est grossier, sans être raté, qu'on y décèle le gag. En somme, on devrait dire "mauvais raccord" et non "faux raccord", car si le montage ne fonctionnait pas du tout, le-la spectateur·trice ne comprendrait pas : on rit de la tentative de raccord à demi réussie, pas de son échec.

Conclusion

Initialement, ce mémoire n'a pas plus d'ambition que de répondre à une suite de questionnements pratiques auxquels je me suis confronté en tant qu'apprenti réalisateur burlesque. À Buster Keaton, Jacques Tati et Jerry Lewis, j'ai préféré des cinéastes contemporains comme exemples à suivre, car ils ont le mérite de participer à un renouvellement des formes comiques en France, et que j'avais l'occasion de les rencontrer. Ajoutons qu'ils souffrent à mon goût de ne pas être suffisamment regardés dans le milieu universitaire - comme tout ce qui touche à la comédie - et que ce mémoire, dans une moindre mesure, tente d'y remédier.

Mais au fur et à mesure du travail, mes questionnements se sont prêtés à une réflexion plus large : l'hypothèse d'une modernité du burlesque. Qu'est-ce que le burlesque aujourd'hui ? Y a-t-il un burlesque moderne ? La comparaison d'approches contemporaines et classiques a permis d'en évoquer certains paramètres : la porosité du genre, la prépondérance de la mise en scène sur le corps comique, l'apprentissage marginal des personnages, le gag à l'échelle du film, etc. Je voudrais ajouter une dernière condition à cette potentielle modernité : le caractère réflexif de l'œuvre. Car au-delà de leur sensibilité burlesque, les films au centre de cette étude ont en commun une mise en abyme du médium, qui dépasse le simple gag méta-cinématographique.

Dans *La Fille du 14 Juillet* et *Au Poste !*, les personnages visitent sans cesse leurs souvenirs, contrariant ainsi la chronologie des séquences, et la matière du film elle-même. Dans *La Loi de la Jungle*, Marc Châtaigne rêve à deux reprises que c'est déjà la fin du film. Dans *Le Soldat Vierge* et *Rubber*, la fiction principale est regardée et commentée par des personnages périphériques. À travers les films créés par Jason et Georges, *Réalité* et *Le Daim* mettent en abyme l'image cinématographique. On pourrait citer d'autres exemples. La plupart de ces films mettent en scène un regard spectatorial. À ce titre, il est amusant de constater la récurrence du motif des jumelles, qui font des personnages un vrai public, à distance de l'action, comme nous dans la salle de cinéma. Ce qui induit une question légitime: pourquoi le film est-il scruté de l'intérieur ?



Fig. 43 : Mais que regarde le cinéma burlesque ?

En évoquant *Le Soldat Vierge*, Erwan Le Duc m’a expliqué que les commentaires sceptiques du colonel et son adjutant à propos de la situation des deux soldats principaux étaient inspirés des questions des producteurs à la lecture du scénario : “On ne comprend pas” “Qu’est-ce que cela veut dire ?” “Mais pourquoi ?”. De son côté, Antonin Peretjatko m’a décrit une scène coupée du scénario de *La Fille du 14 Juillet*, inspirée des fiches de lecture des commissions de financements, dans laquelle un personnage dit à un autre : “On est à vingt minutes de film, on aimerait bien savoir qui tu es, d’où tu viens, quel est ton but dans la vie”. Ces effets de distanciation sont donc d’abord des saillies ironiques. Les cinéastes pointent eux-mêmes la marginalité de leurs films, et nous invitent à les regarder au-delà du spectacle comique qu’ils offrent, pour questionner leur fabrication et leur place dans le paysage audiovisuel français. Leur excentricité est comme un animal sauvage et rare, qu’il s’agit de scruter à travers ces jumelles réflexives.

Si l’on s’en tient à la définition brechtienne, on pourrait également avancer que la distanciation nous invite à adopter une position critique, en dépassant le confort du divertissement, qui a tendance à se suffire à lui-même. La légèreté d’une comédie ne la prive pas d’avoir une réflexion sur le monde. Ou autrement dit : on peut ne pas se prendre au

sérieux et quand même être pris au sérieux. S'ils nous dépaysent, quelque part entre le désert californien et la jungle guyanaise, les films de ce mémoire parlent tous, avec des degrés politiques plus ou moins évidents, de la France contemporaine. C'est aussi ce qui en fait la modernité. Ces jumelles sont donc une contrainte, que le film est obligé de porter autour du cou, s'il veut être appréhendé comme autre chose qu'un simple support à rires.

Enfin, et surtout, cette réflexivité nous rappelle ce que le cinéma est capable de faire. L'une des thèses défendues par Éric Rohmer dans ses films et ses articles critiques prétend que pour filmer le moderne, le cinéma doit se retourner vers les archétypes des formes classiques. "Au cinéma, le classicisme n'est pas en arrière mais en avant"⁹⁵. Le burlesque, par son ambition artistique naturelle, en est un parfait exemple : il opère un retour constant à l'essence du cinéma. En essayant de mettre en scène un gag, je ne m'étais jamais autant confronté aux possibilités du cinéma, tant les données burlesques sont primaires : le corps, l'espace et le temps, avec l'objectif si simple, et dès lors si complexe, de faire rire avec le point de vue mécanique de la caméra. Selon cette approche, le burlesque est une modernité en soi, parce qu'il reste dépendant de cette forme classique et épurée, liée aux premiers outils du cinéma. À ce titre, chaque gag réussi ne nous ébahit-il pas comme pouvaient l'être les premiers spectateurs des frères Lumière ? Le burlesque est un paradoxe. Il nous donne à voir sans cesse le cinéma comme une première fois ; c'est un train qui ne s'arrête jamais d'entrer en gare de La Ciotat.

⁹⁵ Éric Rohmer, "L'âge classique du cinéma" dans *Combat*, 15 juin 1949

Bibliographie

- AUBRON Hervé, “*French Kiss* d’Antonin Peretjatko”, Ciclic, UPOPI, 2005, URL : <https://upopi.ciclic.fr/voir/archives/french-kiss-d-antonin-peretjatko>
- BAZIN André, *Qu’est-ce-que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985
- BERGSON Henri, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, édition critique dirigée par Frédéric Worms, volume édité par Guillaume Sibertin Blanc, Paris, Quadrige/Puf, 2012
- BESSIN Alexis, *P’tit Quinquin, Ma Loute, Jeannette : la disjonction comique dans l’œuvre de Bruno Dumont*, Mémoire de Master de Recherche, Histoire et Esthétique du cinéma, sous la direction d’Antony Fiant, Université Rennes 2 – Haute Bretagne UFR Arts, Lettres, Communication, Département Arts du Spectacle et Études Cinématographiques, 2017-2018
- BOUSSINOT Roger, *L’encyclopédie du cinéma*, Vol. 2, Paris, Bordas, 1989
- BOUVIER Mathieu, “Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton” dans *Vertigo*, vol. 33, n°1, 2008, p. 4-11
- CHAUVIN Jean-Sébastien, “Roue libre”, dans *Les Cahiers du Cinéma* n°661, septembre 2010, p.16-17
- COURSODON Jean-Pierre, *Buster Keaton*, Paris, Éditions Segher, Collection Cinéma Club, 1973
- COURSON Jean-Pierre, *Keaton & Cie : les burlesques américains du muet*, Paris, Segher, 1964
- DIVAD Anthony, SALVADOR Thomas, *Simplement nager, simplement filmer*, Sombres Torrents, 2018
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983
- DELORME Stéphane, Éditorial “Un Paris sur l’avenir” suivi “French Touch”, dans *Les Cahiers du Cinéma* n°661, septembre 2010, p. 5-7
- DUBOIS Amélie, “Histoire du cinéma burlesque”, dossier sous la supervision de Jean-François Buiré, Ciclic, 2017, URL : <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-burlesque>
- DU PASQUIER Sylvain, “Les gags de Buster Keaton” dans *Communications*, volume 15, 1970

DREUX Emmanuel, *Le cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*, Paris, l'Harmattan, 2008

DREUX Emmanuel, “*Playtime* (1967) de Jacques Tati & *The Party* (1968) de Blake Edwards”, dans *L'art du cinéma* n°12

DREUX Emmanuel, “Keaton : l'action continue”, Forum des images, Conférence du 29 septembre 2017, URL : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema-keaton-laction-continue>

FAROULT David Faroult, BONI Livio, “Le dispositif-cinéma entre dérèglement burlesque et contre-courant avant-gardiste”, dans *Cahier Louis-Lumière* n°10, 2006

FAVRE Frédéric, “Jerry Lewis et le temps”, dans *L'art du cinéma* n°8

GANZO Fernando, GOLDBERG Jacky, MÉVEL Quentin, *La nouvelle comédie du cinéma français*, Paris, Nouvelles éditions, 2017

GOUDET Stéphane, “Mais où est passé le cinéma burlesque ?”, Forum des Images, Conférence du 28 octobre 2011, URL : https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/mais-ou-est-passe-le-cinema-burlesque_1

GUIMOND Guylain, *Le concept de gag et son utilisation dans le scénario comique*, Mémoire de maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran, Université Laval, Québec, 2015

HAVEL Vaclav, *L'Anatomie du gag*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1992

HUBERT Cyrille, *Le rire par l'absurde dans le cinéma burlesque*, Mémoire de Master Cinéma sous la direction de John Lvoff et Giusy Pisano, ENSLL, 2013

KRAL Petr, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984

LEPASTIER Joachim, “Antonin Peretjatko, jamais à courts d'idées”, dans *Les Cahiers du Cinéma* n°661, septembre 2010, p. 34-35

MALAUSSA Vincent, “En crise, mode d'emploi” dans *Les Cahiers du Cinéma* n°692, septembre 2013, p. 14-16

MARS François, *Le gag*, Paris, Éditions du Cerf, Paris, 1964

MOINEREAU Laurence, “De Sortie de Thomas Salvador” dans Livrets pédagogique enseignants, Éditions Centre Image, p. 4-10

MOMCILOVIC Jérôme, “Se relever encore, tomber encore, tomber mieux”, Forum des Images, Conférence du 22 septembre 2017, URL : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema-se-relever-encore-tomber-encore-tomber-mieux>

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007

PERETJATKO Antonin, “Éloge de l’humour”, dans *Les Cahiers du Cinéma* n°692, septembre 2013, p. 6-7

PERNOT Pablo, *Les formes et les mutations de l’absurde et du non-sens chez les burlesques cinématographiques*, Mémoire de Diplôme d’Études Approfondies d’Histoire du Cinéma, sous la direction de Maxime Scheinfeigel Université de Paul Valéry III, Montpellier 1994

PONS Vimala, “Mindfuck Collection”, Forum des Images, Conférence du 1er octobre 2017, URL : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/mindfuck-collection-conference-de-vimala-pons>

PSARROS Daphné, “*Aimées soient les personnes qui s’assoient*” : *L’immobilité chez Roy Andersson*, Mémoire de Recherche, Master Cinéma et Audiovisuel, Sous la direction de José Moure, Université Paris I Panthéon Sorbonne, Arts Plastiques et Sciences de l’Art, juin 2017

ROHMER Éric, “L’âge classique du cinéma” dans *Combat*, 15 juin 1949

SATO Jun, « Les lois de prolongement et leurs effets sur la mise en scène de l’espace cinématographique. » dans *Cinémas*, Vol. 9, n°1, 1998, p. 79–93.

TESSÉ Jean-Philippe, *Le burlesque*, Paris, Cahiers du cinéma / CNDP, Collection Les Petits Cahiers, 2017

TESSÉ Jean-Philippe, “*Playtime* de Jacques Tati”, sur Objectif Cinéma, URL : <http://www.objectif-cinema.com/analyses/097.php>

TESSÉ Jean-Philippe, “Thomas Salvador, ni comme ni contre”, dans *Les Cahiers du Cinéma* n°661, septembre 2010, p. 38-39

Filmographie

- BOZON Serge, *Tip Top*, France, 106 minutes, 2013
- BOZON Serge, *Madame Hyde*, France, 95 minutes, 2016
- DUPIEUX Quentin, *Rubber*, France, 85 minutes, 2010
- DUPIEUX Quentin, *Wrong*, France, 94 minutes, 2012
- DUPIEUX Quentin, *Réalité*, France, 95 minutes, 2015
- DUPIEUX Quentin, *Au Poste !*, France, 73 minutes, 2018
- DUPIEUX Quentin, *Le Daim*, France, 77 minutes, 2019
- DUPIEUX Quentin, *Mandibules*, France, 77 minutes, 2021
- LE DUC Erwan, *Jamais Jamais*, France, 29 minutes, 2014
- LE DUC Erwan, *Miaou Miaou Fourrure*, France, 22 minutes, 2015
- LE DUC Erwan, *Le Soldat Vierge*, France, 39 minutes, 2016
- LE DUC Erwan, *Perdrix*, France, 99 minutes, 2019
- MEURISSE Jean-Christophe, *Il est des nôtres*, France, 47 minutes, 2013
- MEURISSE Jean-Christophe, *Apnée*, France, 89 minutes, 2016
- PERETJATKO Antonin, *French Kiss*, France, 18 minutes, 2004
- PERETJATKO Antonin, *L'Opération de la Dernière Chance*, France, 35 minutes, 2006
- PERETJATKO Antonin, *Paris Monopole*, France, 18 minutes, 2010
- PERETJATKO Antonin, *Les Secrets de l'Invisible*, France, 16 minutes, 2011
- PERETJATKO Antonin, *La Fille du 14 Juillet*, France, 88 minutes, 2013
- PERETJATKO Antonin, *Vous Voulez une Histoire ?*, France, 10 minutes, 2014
- PERETJATKO Antonin, *La Loi de la Jungle*, France, 99 minutes, 2016
- PERETJATKO Antonin, *Les Rendez-vous du Samedi*, France, 54 minutes, 2021

Table des illustrations

- **Fig. de couverture** : Stéphane (Alexandre Steiger) posant avec un fusil dans la main / Photogramme tiré de *Miaou Miaou Fourrure*
- **Fig. 1** : Bouée de sauvetage “Sens de l’humour” / Photogramme tirée de *Les Secrets de l’Invisible* / page 6
- **Fig. 2** : Max (Max Linder) emporté par le courant / Photogramme tiré de *Max en convalescence* / page 10
- **Fig. 3** : Speedy (Harold Lloyd) écrasé par son équipe de football / Photogramme tiré de *The Freshman* / page 12
- **Fig. 4** : Pinky et Chicolini (Harpo et Chico Marx) dans le bureau du président du conseil Firefly (Groucho Marx) / Photogramme tiré de *Duck Soup* / page 15
- **Fig. 5** : Calvero et son partenaire (Charlie Chaplin et Buster Keaton) dans leur loge / Photogramme tiré de *Limelight* / page 16
- **Fig. 6** : Droopy et Wolf dans une prison / Photogramme tiré de *Dumb Hounded* / page 17
- **Fig. 7** : Monsieur Hulot (Jacques Tati) perdu dans les bureaux / Photogramme tiré de *Playtime* / page 19
- **Fig. 8** : Julius Kelp (Jerry Lewis) soulevant une haltère avec difficulté / Photogramme tiré de *The Nutty Professor* / page 20
- **Fig. 9** : Pierre (Pierre Etaix) et Agnès (Nicole Calfan) enlacés dans leur lit-voiture / Photogramme tiré du *Grand Amour* / page 22
- **Fig. 10** : Alfred (Pierre Richard) attendant son rendez-vous avec un bouquet de fleurs / Photogramme tiré des *Malheurs d’Alfred* / page 24
- **Fig. 11** : Le pas géant d’un bureaucrate (John Cleese) pour le sketch “The Ministry of Silly Walk” / Photogramme tiré de *Flying Circus* / page 25
- **Fig. 12** : La “pause pipi” d’un fourgon de policiers / Photogramme tiré de *Chronicle of a disappearance* / page 27
- **Fig. 13** : Les frères siamois (Matt Damon & Greg Kinnear) en surfeur / Photogramme tiré de *Stuck On You* / page 29
- **Fig. 14** : Dom et Fiona (Dominique Abel & Fiona Gordon) séparés par des policiers / Photogramme tiré de *La Fée* / page 31

- **Fig. 15** : Vincent Macaigne, Justine Triet, Antonin Peretjatko, Frédéric Dubreuil, Sébastien Betbeder, Yann Le Quellec, Laetitia Dosch, Serge Bozon, Bernard Menez, Yann Gonzalez / Photographie de Jean-François Robert (Modds) pour “Le Monde” / page 35
- **Fig. 16** : Le trio (Maxence Tual, Céline Fuhrer et Thomas Scimeca) dans une cour de récréation / Photogramme tiré d’*Apnée* / page 47
- **Fig. 17** : Robert le pneu après le meurtre d’une bouteille / Photogramme tiré de *Rubber* / page 48
- **Fig. 18** : Esther (Isabelle Huppert) et Sally (Sandrine Kiberlain) découvrant un cadavre / Photogramme tiré de *Tip Top* / page 50
- **Fig. 19** : Châtaigne (Vincent Macaigne) traversant la pelouse interdite / Photogrammes tirés de *La Loi de la Jungle* / page 52
- **Fig. 20** : Truquette (Vimala Pons) et Charlotte (Marie-Lorna Vaconsin) dans la chambre d’Hector / Photogramme tiré de *La Fille du 14 Juillet* / page 56
- **Fig. 21** : Châtaigne (Vincent Macaigne) à l’aéroport / Photogramme tiré de *La Loi de la Jungle* / page 63
- **Fig. 22** : Philippe (Mr Fraize) mimant sa mort avec une équerre / Photogramme tiré d’*Au Poste !* / page 66
- **Fig. 23** : L’homme du pont (Maël Besnard) après son plongeon / Photogramme tiré de *Camille sans contact* / page 75
- **Fig. 24** : Sabrinette (Hafsia Herzi) tenant une carte Chance du Monopoly / Photogramme tiré de *Paris Monopole* / page 88
- **Fig. 25** : Téléphone dans une chambre d’hôtel / Photogrammes tirés de *Vous voulez une histoire ?* / page 91
- **Fig. 26** : JP (Thomas Schmitt) et Kate (Marie-Lorna Vaconsin) au défilé militaire / Photogrammes tirés de *French Kiss* / page 92
- **Fig. 27** : Madame Géquil (Isabelle Huppert) devant le tableau / Photogramme tiré de *Madame Hyde* / page 93
- **Fig. 28** : Fusillade entre vacanciers et policiers / Photogramme tiré de *La Fille du 14 Juillet* / page 101
- **Fig. 29** : Serrure, sonnette et assiette de soupe en gros plans / Photogramme tiré de *La Fille du 14 Juillet* / page 103

- **Fig. 30** : Galgaric (Mathieu Amalric) et Châtaigne (Vincent Macaigne) dans le bureau saccagé / Photogramme tiré de *La Loi de la Jungle* / page 105
- **Fig. 31** : Joséphine (Maud Wyler) devant l'emplacement du piano / Photogramme tiré de *Miaou Miaou Fourrure* / page 106
- **Fig. 32** : Juliette Webb (Maud Wyler) dans différentes scènes / Photogramme tiré de *Perdrix* / page 110
- **Fig. 33** : Juliette Webb (Maud Wyler) récupère l'arme de Perdrix (Swann Arlaud) pour assommer un nudiste / Photogramme tiré de *Perdrix* / page 113
- **Fig. 34** : Le troupe (Maxence Tual, Céline Fuhrer et Thomas Scimeca) dans différentes scènes / Photogrammes tirés de *Perdrix* / page 115
- **Fig. 35** : Le tour de magie avec la dame rouge / Photogramme tiré de *La Fille du 14 Juillet* / page 116
- **Fig. 36** : JP (Thomas Schmitt) et Kate (Marie-Lorna Vaconsin) devant Notre-Dame / Photogramme tiré de *French Kiss* / page 120
- **Fig. 37** : L'adjuvant (Yan Tassin) et le colonel (Atmen Kelif) en pause / Photogramme tiré de *Le Soldat Vierge* / page 122
- **Fig. 38** : Jojo (Luc Catania) dans la pelouse / Photogrammes tirés de *Les Secrets de l'Invisible* / page 123
- **Fig. 39** : Lazare (Clément Métayer) et Lola (Salomé Dewaels) au musée du métro / Photogramme tiré de *Navigo* / page 125
- **Fig. 40** : Jojo (Luc Catania) et Joli-Coeur (Marie-Lorna Vaconsin) sur les quais enneigés / Photogrammes tirés de *Les Secrets de l'Invisible* / page 127
- **Fig. 41** : Lazare (Clément Métayer) et Lola (Salomé Dewaels) se rencontrent à la gare / Photogramme tiré de *Navigo* / page 132
- **Fig. 42-A** : Cosmos (Lou Castel) et Teuze (Daniel Isoppo) jouant à la pétanque / Photogramme tiré de *L'Opération de la Dernière Chance* / page 133
- **Fig. 42-B** : Lazare (Clément Métayer), Lola (Salomé Dewaels) rencontrent un éphèbe (Julien Robles) / Photogramme tiré de *Navigo* / page 133
- **Fig. 43** : Différents personnages avec des jumelles / Photogrammes tirés de *Rubber*, *Les Secrets de l'Invisible*, *Le Soldat Vierge* et *La Fille du 14 Juillet* / page 136

Annexes

Entretien réalisé avec Erwan Le Duc, à Paris le 5 août 2021

Question 1 : Pour toi, c'est quoi le burlesque aujourd'hui ?

Réponse 1 : Ce n'est pas une question que je me pose en tant que telle. Bien sûr, dans le sens classique du terme, le burlesque concerne un humour visuel et physique. Pour moi, c'est un art du déséquilibre et de la rupture. Et je trouve intéressant de l'élargir à plein de types de rupture, comme le texte ou la forme du film elle-même. Une séquence qui d'un coup casse un peu la grammaire du film, fait partie d'une démarche burlesque, plus conceptuelle peut-être. *Le Soldat Vierge* par exemple ne joue pas sur des éléments visuels burlesques, mais il y a une ou deux scènes qui existent dans la rupture. Je pense au plan du texto qui détourne l'idée des lettres du front : l'adjuvant envoie un texto à sa mère pour dire « La guerre se passe bien, Maman », tandis qu'à l'arrière-plan, le colonel cherche des pommes. Et il crie « Il y a aussi des framboises ». On aurait aussi pu remplacer cela par un mec qui tombe du pommier. C'est une séquence qui n'est pas dans le scénario. Atmen Kelif, le comédien, a vraiment dit cette phrase la veille de tournage et j'ai décidé de lui faire rejouer dans le film. Pour moi, cette séquence dans un film de guerre et cette phrase dans la bouche d'un colonel, entrent dans une démarche burlesque.

Question 2 : Cette démarche de rupture permet de renforcer l'humour des scènes comiques car elles arrivent avec surprise entre des séquences moins drôles. À la lecture du scénario de « Perdrix », le film m'a paru beaucoup moins drôle que la première fois où je l'ai vu en salle.

Réponse 2 : Dans mon souvenir, au moment de chercher les financements, je ne présentais pas forcément le film comme une comédie. Mais les producteurs oui. Et les personnes qui ont financé le film aussi ! L'humour burlesque visuel n'est pas drôle sur le papier. Ici, ça passe beaucoup par le dialogue. À la lecture, les gens riaient au dialogue.

Question 3 : Comment écris-tu les dialogues ?

Réponse 3 : Je dialogue très tôt dans l'écriture et c'est l'un des éléments que je travaille le plus. Et de manière très précise. Dans *Perdrix*, il y a peu d'improvisation sur le texte.

Question 4 : Tu ne te vends pas comme un réalisateur de comédies. À ce propos, le burlesque n'est pas forcément drôle aujourd'hui.

Réponse 4 : C'est des choses qui viennent en faisant. Et donc c'est des choses qui échappent. Par exemple, la chute en vélo à la fin de *Perdrix* a été réalisée par un cascadeur. Sa façon de tomber me fait marrer, mais c'est un hasard. Je ne lui dis pas « Tombe comme ça ». Il fait son truc. Ça me va. Tant mieux. C'était un plan assez risqué techniquement et rudimentaire financièrement. Il avait plu, ça compliquait les choses. On avait le droit à trois prises. On a utilisé la dernière. Au tournage, c'est pendant cette prise que j'ai vu le potentiel comique de la chute. Parce que, sur le moment, je ne pensais qu'à la crédibilité de la scène, et à la fin j'étais juste soulagé d'avoir « rentré » l'action. Par contre, le plan suivant dans le montage témoigne d'une volonté initiale de comique visuel, qui met en opposition son choc à elle et son euphorie à lui, pour venir casser l'inquiétude de l'accident. À côté du regard tétanisé de Juliette, on voit la main de Perdrix se lever et on l'entend dire « Ça va ».

Question 5 : Tu n'écris pas forcément tes gags visuels dans le scénario. Dans « Perdrix », cette chute à vélo n'est en effet pas présenté comme un gag.

Réponse 5 : Les blagues visuelles, je les écris quand elles sont théoriques. Pour *Perdrix*, le seul gag présent en tant que tel dans le scénario, c'est l'étagère qui tombe. Ici, la première intention c'est le clin d'œil à un gag semblable dans *Ariel* d'Aki Kaurismaki : le personnage sort en voiture d'un garage qui s'écroule juste après. Je voulais refaire cela avec une étagère parce que cela raconte l'effondrement de Perdrix à ce moment-là. Alors si sur le papier, ce n'est pas drôle, je m'en fiche. On le tourne quand même parce qu'on raconte quelque chose. Beaucoup de blagues visuelles me viennent au moment des repérages quand je commence à penser à la mise en scène, ou sur le plateau quand je vois les comédien.ne.s bouger dans le décor. Je me les note. Et je les mets de côté jusqu'au tournage, comme des petits bonbons pour plus tard, que je suis excité de mettre en place sur le moment.

Question 6 : Il y a forcément des idées de scénario qui ont disparu dans le film. Mais c'est surtout des gags. Notamment une partie de la résolution entre Juju et sa fille dans la grotte. Dans le scénario, la scène se termine avec un nudiste qui tombe dans la grotte et écrase le lombric atomique que Juju recherche depuis le début.

Réponse 6 : Ça, c'est un vrai gag en effet. On l'a tourné. C'est même la première scène qu'on a tourné. Le défi... La blague passait un peu en force mais elle marchait. Au montage, on a enlevé ce passage pour des raisons narratives. Cette sous-intrigue du lombric atomique alourdissait la fin du film.

Question 7 : Autre disparition : le gag de la vitre pendant l'interrogatoire. Un gendarme mime l'escalator derrière une vitre et peine à se relever.

Réponse 7 : On l'a aussi tourné. Ce qui me plaisait, c'était le contrechamp où on découvre que le mec galère à se relever. Surtout avec un gendarme qui est supposé avoir une contenance : c'est de l'humour au mauvais endroit. Mais ça ne marchait pas dans le rythme. C'est compliqué cette histoire de déséquilibre et de rupture. Il faut savoir s'en débarrasser quand elle dessert le rythme général, l'émotion ou les personnages. Moi, j'utilise un humour lent. En anglais, ils disent « slow-burn ». À petit feu. C'est délicat, car c'est parfois trop « à petit feu ». C'est bien d'avoir cette matière drôle, même si on l'évince souvent au montage car elle n'est pas nécessaire à l'action. Avec l'expérience, j'apprends à l'inclure de mieux en mieux dans le récit, à mettre ses blagues aux bons endroits. Dans la première séquence à la gendarmerie, il y avait plein de petites saynètes qui accompagnaient une découverte un peu burlesque du lieu : un gendarme qui est au téléphone avec sa fille pour un exercice de maths et qui demande de l'aide à un collègue, etc. Mais ce qu'on a tourné était raté.

Question 8 : Raté parce que pas drôle ?

Réponse 8 : Tout était raté. Ce n'était pas drôle, la mise en scène était poussive, on a essayé de rentrer la scène pendant toute une matinée. Et à la fin, ce n'était pas satisfaisant. Comme si le film refusait la séquence. C'est la seule scène qu'on a dû retourner. Le lendemain. Mais cette fois, à l'inverse. Très sèchement, avec juste deux personnages, Perdrix et Michel, en jouant un humour à froid, qui était plus celui du film. C'était aussi plus cohérent avec la séquence qui la précède dans le montage, celle où on découvre Perdrix qui boit son café.

Question 9 : Une séquence qui est improvisée d'ailleurs, non ?

Réponse 9 : Oui. On devait tourner une longue séquence de poursuite avec Perdrix, Juliette et un nudiste. Quelque chose d'assez visuel, vu de loin. Des plans larges avec des petits points qui se courent après, dans les rues de Plombières, où le dénivelé permet d'avoir de la hauteur et de la profondeur Mais Maud s'est blessée la veille. On a dû abandonner la course-poursuite et réduire la séquence à une simple percussion. Cela a libéré une après-midi pendant laquelle on a pu improviser plein de choses. On a tourné des plans de Perdrix qui erre seul dans le village. En faisant mes courts-métrages, j'ai réalisé que je manquais souvent de temps faibles, qui permettent plus tard de jouer avec le rythme. Des scènes de rien du tout, du quotidien. Ici, Perdrix se balade, passe devant un magasin de vêtements, hésite à acheter un pull, continue son chemin, etc. Et on a aussi tourné cette scène de café donc, qui introduit le personnage dans le film. Le jeune homme qui donne la réplique à Swann Arlaud, c'est le vrai mec du bar. On a passé une heure avec lui, à improviser un dialogue, avec des banalités. Comme il n'y avait pas de tension dramatique, et rien de spécial à jouer, la scène a permis à Swann de se mettre dans l'ambiance provinciale : tu prends le temps de boire ton café en échangeant trois mots avec le patron du bar.

Question 10 : Et concernant la séquence du nudiste assommé, à part ces plans larges de poursuite que tu as dû abandonner, tu as choisi de découper la suite en plans très serrés.

Réponse 10 : Oui. Je savais dès le départ que je n'allais pas filmer une scène d'action à l'américaine, et que cela allait être très découpé avec des inserts précis. Il y avait un grand besoin de rythme. C'est comme cela que je l'imaginai de base. C'est une scène qui aurait pu être compliquée à faire. Au scénario, on est à la limite du crédible : un mec qui court à poil, une fille en culotte, un flingue, un pot de fleurs qui tombe, etc. Les actions sont un peu gaguesques mais je voulais qu'on puisse y croire sans tomber dans le ridicule. La mise en scène impose un regard très net, où tout va suffisamment vite pour qu'on ne se pose pas de question. Et c'est au montage qu'on ramène la dimension gaguesque, avec l'effet que chaque plan est un domino qui fait tomber le suivant.

Question 11 : Tu as réalisé un court-métrage qui s'appelle « Miaou-Miaou Fourrure ». C'est anecdotique mais pourquoi ce titre ?

Réponse 11 : C'est une auto-citation (*rires*). C'était déjà le titre d'un petit film que j'avais fait quand j'étais adolescent avec des copains. Un truc assez expérimental avec quatre titres, dont

l'un qui était *Miaou-Miaou Fourrure*. C'est un titre que j'aime bien, qui n'avait aucune justification à l'époque et qui n'en a toujours pas dans ce film. Pour le coup, c'est un peu du burlesque, mais de l'ordre des mots, de la sonorité.

Question 12 : C'est un film avec un double-régime d'images : il y a du 16mm et de la.... ?

Réponse 12 : C'est de la vidéo 8. Donc avant le Hi8 et avant la DV. C'est un vieux caméscope que j'avais fait acheter à mes parents au début des années 1990 en expliquant que c'était un cadeau commun pour mon frère, ma sœur et moi. Mais c'était surtout pour moi (*rires*). On a utilisé cette même caméra, en retrouvant des batteries et des cassettes. Le double-régime d'images était présent dès le début du projet. Ça faisait sens de tourner en Super 16 et en vidéo, deux formats de film de famille, parce que c'était un film qui raconte une famille. On l'a tourné en quelques jours, avec une équipe réduite et très peu d'argent. Donc a dû tourner chaque scène dans un seul format. Parfois, je filmais les choses en vidéo parce que je n'avais plus assez de pellicule.

Question 13 : Tu n'as jamais couvert la même action deux fois ?

Réponse 13 : Non. Ce qui était un peu une connerie. Ça me laissait peu de choix au montage. Et on n'avait pas anticipé que la vidéo 8, sur grand écran, soit raide si compressée. Parfois, je filmais du texte et c'était illisible. Mais il y avait cette volonté d'un truc un peu sale, un peu impur. Ce qui est drôle, c'est que la pellicule imposait une organisation de tournage très carrée, mais dès qu'on passait en vidéo, c'était l'inverse. On était complètement amateur. Il n'y avait pas de retour donc avec le chef-op, Alexis Kavyrchine, on se mettait d'accord sur les cadres et après il faisait seul. Le soir, on dérushait sur le petit écran de la caméra.

Question 14 : Et la déconstruction du récit, les séquences en parallèle, les ponts sonores, c'était des solutions de montage ?

Réponse 14 : Non, c'était l'idée de base. On l'a peut-être accentué au montage. Mais qu'il n'y ait pas d'entrée ou sortie de séquence, qu'on prenne les choses en route, c'était prévu.

Question 15 : Le film n'est pas burlesque, mais il y a quelque chose de très physique dans le jeu. Par exemple, le fils qui découvre sa mère morte et qui en pleure jusqu'à se déshabiller.

Réponse 15 : J'ai toujours cette volonté de traduire chaque idée dans un geste, une action. Chaque personne qui s'intéresse à la mise en scène devrait le faire d'ailleurs. Par exemple, dans *Perdrix*, quand Fanny Ardant renverse une salière à table pour dire que son mari est mort « comme ça, d'un coup », c'est quelque chose que j'ai vu faire et que j'ai greffé à la scène. Les bons gestes, tu les trouves souvent dans le quotidien, et tu les mets ailleurs. C'est comme ça que le film devient sensible. Pour la salière, ça rend le texte beaucoup plus palpable et sec. Moi, ça me raconte sa distance, le besoin qu'elle a de l'illustrer, qui nous dit qu'elle a récité cette histoire trop de fois auparavant, et qu'elle n'a pas d'explication. C'est pareil pour cette scène de déshabillage avec Alexandre dans *Miaou-Miaou Fourrure*. Face à cet événement qui le sidère et le révolte, il y a un truc au-delà de la tristesse. C'est de l'ordre du désespoir et du grotesque. Ou comme quelque chose qui le brûle et dont il doit se débarrasser.

Question 16 : Est-ce tes comédien.ne.s adhèrent facilement à certains gestes peu naturels que tu leur proposes ?

Réponse 16 : C'est plus facile avec des gens que tu connais. Mais Maud Wyler, Alexandre Steiger ou Nicolas Maury par exemple, ce sont des comédiens physiques qui n'ont pas peur de proposer. Ou que leur corps soit en contradiction avec la scène. Par exemple, l'arrivée de Juliette au début de *Perdrix* où c'est marqué « Elle s'étire ». Maud, c'est sa manière à elle de le faire qui est bizarre. Et moi je me doute qu'elle le fera comme ça. Quand tu donnes une indication peu précise, eux proposent et ça te permet aussi de comprendre comment ils voient leur personnage

Question 17 : Ça t'arrive de leur montrer un geste précis avec ton propre corps ?

Réponse 17 : Non, je n'ai pas le souvenir de l'avoir fait. Je pense que c'est mieux si ça vient d'eux.

Question 18 : Tu ne fais pas de répétitions ?

Réponse 18 : Non. Sur *Perdrix*, on a juste fait une lecture avec les quatre comédiens principaux. Je peux travailler le texte en amont, mais le corporel ça ne m'intéresse pas. Ça dépend beaucoup des décors aussi. C'est avec le décor que les choses bougent.

Question 19 : Est-ce que tu découpes sur les décors ?

Réponse 19 : Quand c'est possible. Sinon, on le fait à partir des photos. Je découpe un peu seul avant et après j'en discute avec le chef-opérateur.

Question 20 : Dans tes découpages, j'ai remarqué que tu ne donnes pas toujours à voir les actions gaguesques, comme les chutes ou les personnages assommés qui ponctuent tes films.

Réponse 20 : Je préfère montrer la conséquence plutôt que l'action de base. Ça me fait plus marrer, ça m'émeut plus. Ça me vient de Kaurismaki ou Kitano. Dans *Sonatine* je crois, le mec se fait piquer sa bagnole par un autre : tu as un plan sur l'un, un plan sur l'autre, et le troisième plan c'est un nez en sang. Je trouve cela plus percutant. Et ça rejoint un besoin de simplicité logistique évidemment : pour le saut d'Evelyne Didi par la fenêtre dans *Miaou-Miaou Fourrure*, on n'aurait pas eu les moyens de le faire.

Question 21 : Est-ce que tu penses que ça témoigne d'une perte de savoir physique par les acteur.rice.s ? Je parle de burlesque total comme Pierre Richard ou Jim Carrey.

Réponse 21 : Il y en a peu des comédiens comme cela. Mais je crois qu'ils sont là. Pierre Richard, c'est un exemple intéressant : il a d'abord imposé tout seul son personnage en réalisant lui-même ses films, parce qu'il ne trouvait pas d'emploi. Et après d'autres s'en sont emparés pour en faire un phénomène. Mais au départ, il est tout seul à croire en son truc. Ça rejoint le problème d'écriture de la comédie burlesque. Il faut pouvoir montrer pour qu'on te fasse confiance. En voyant *Perdrix*, les gens ont été réceptifs à l'humour mais c'était très compliqué de monter le projet. Beaucoup de gens ne comprenaient pas du tout où le film allait. Même avec les courts-métrages, je n'arrivais pas à les convaincre. Ce qui est plus simple en ce moment avec le financement de mon deuxième film, c'est que la question de l'univers et du ton ne se pose plus. Mais ça reste difficile. Il faut rentrer dans les cases.

Entretien avec Antonin Peretjatko, réalisé à Paris le 26 août 2021

Question 1 : Ça veut dire quoi « burlesque » pour toi ?

Réponse 1 : Comique visuel. C'est aussi simple que ça. Pour moi, à partir du moment où le gag est dans le texte, on n'est plus dans le burlesque. Il y a beaucoup d'abus de langage autour du « burlesque ». Des réalisateurs qui se proclament burlesques alors qu'ils font de la comédie de dialogues. Aujourd'hui, les comédies de dialogues, il y en a beaucoup. Parce qu'elles sont plus faciles à financer. Quand le dialogue est marrant, le gag est sous les yeux du lecteur. Ça ne lui demande pas d'imagination, juste de savoir lire.

Question 2 : Les cinéastes qui composent mon corpus : Serge Bozon, Erwan Le Duc, Jean-Christophe Meurisse, Quentin Dupieux. Tu les trouves burlesques ?

Réponse 2 : Dupieux oui. Bozon un peu moins. Le Duc et Les Chiens de Navarre, je n'ai pas vu leurs films.

Question 3 : Quelle évolution du burlesque en France tu vois ?

Réponse 3 : Après Pierre Richard, c'est terminé...

Question 4 : Tu penses qu'il y a un manque de savoir-faire physique aujourd'hui ?

Réponse 4 : Non seulement il y a un manque de savoir-faire, mais aussi un refus d'apprendre. Je suis allé plusieurs fois dans des écoles ou des stages de théâtre pour des initiations au jeu devant la caméra. Au Conservatoire de Clermont-Ferrand par exemple, je voulais sensibiliser autour du jeu physique, avec des scènes muettes. Le premier soir, je me suis retrouvé avec une fronde et des comédiens qui me réclamaient « des vrais scènes, avec du vrai jeu, et des longs textes ». Le burlesque, ce n'est pas du jeu ? Le texte, il suffit de l'apprendre et de le travailler. Mais là, il faut partir sans rien. Eux, ils réclamaient du Desplechin. Je leur ai dit de faire venir Desplechin. Je devais intervenir cinq jours, mais j'ai fait ma valise au bout du deuxième. Je n'étais pas la bonne personne. L'ECAL en Suisse, eux ça les a intéressé par contre.

Question 5 : C'était quoi comme type d'exercice ?

Réponse 5 : C'était, par exemple, un personnage qui s'assoit et qui tombe de sa chaise. On l'a vu mille fois au cinéma. C'est beaucoup plus compliqué que ce que l'on pense : il faut ne pas se faire mal, ne pas se retenir avec les mains, etc. Sur un tournage, rien n'est pire que quelqu'un qui doit juste tomber de sa chaise, sans danger, et parce qu'il ne sait pas le faire, on met un tapis ou on fait venir un cascadeur ou un régleur de cascades, qui coûtent une blinde. À la fin, le réalisateur abandonne, le film s'appauvrit.

Question 6 : Es-tu aussi intervenu dans des écoles de cinéma, auprès de jeunes metteurs en scène ?

Réponse 6 : À la Ciné Fabrique, pour préparer des tournages, j'avais fait travailler les élèves autour de la démarche des comédiens. Est-ce qu'un personnage avance en étant dirigé par les épaules ? Les pieds ? Le torse ? C'est eux qui devaient jouer. Un coup, j'avais un zombie. Un coup, j'avais un handicapé à qui il manquait une jambe. La démarche, c'est beaucoup plus subtil. Ils n'avaient rien compris, et ça ne les intéressait pas. Quand le jeu physique n'intéresse ni les jeunes comédiens ni les jeunes metteurs en scène, il n'y a aucune raison qu'on voit des premiers films français qui ne soient pas littéraires et statiques.

Question 7 : Dans tes films, les comédiens ont donc un fort potentiel physique.

Réponse 7 : Je les choisis pour ça. Pour moi, le casting commence dès qu'on ouvre la porte. Et je sais dans les cinq secondes qui suivent. Dans la manière dont le comédien s'assoit ou se meut. Ce que je fais souvent aussi : je descends dans la rue avec le comédien et je le filme qui marche sur le trottoir, qui traverse la route. Mais ça m'est arrivé de me tromper au casting. Et au tournage, tu te rends compte qu'ils ne savent pas ouvrir une porte. Aux États-Unis, les comédiens savent faire plein de choses : conduire, danser, chanter, faire du cheval, du vélo, du patin à roulettes. En France, il faut se lever de bonne heure pour trouver des comédiens qui savent faire autre chose que causer.

Question 8 : Donc tu vas chercher tes comédiens ailleurs ? Je pense à Vimala Pons qui a fait du cirque par exemple.

Réponse 8 : C'est ça. Ce que j'adorerais pouvoir faire, c'est tourner des films entiers avec des comédiens-cascadeurs. Hugo Bariller, qui fait toutes les cascades dans mes films, est aussi un bon comédien. Je voudrais tourner avec lui. Sans qu'il soit doublure. Ça c'est cool. C'est burlesque.

Question 9 : Est-ce que tu fais des répétitions ?

Réponse 9 : Avant le tournage, je fais quelques lectures. Mais sans le décor, les accessoires et la caméra, je ne répète jamais. En fait, sans le cadre, les comédiens répètent n'importe où dans l'espace. Au moment de tourner, on perd du temps soit parce qu'il faut repenser le cadre, soit parce qu'il faut casser les mauvais réflexes du comédien. D'ailleurs, rien n'est pire que quand je vois deux comédiens dans les loges, répéter le texte ensemble. Moi, ce qui m'intéresse, c'est la découverte des choses. Si ça se trouve, ce n'est pas du tout comme ça que je vois le texte qu'ils répètent.

Question 10 : Pendant les prises, tes indications sont-elles plus physiques que psychologiques ?

Réponse 10 : Les deux. « Psychologique » car il y a une certaine manière d'être sur le tournage qui influence le jeu. Je diffuse une atmosphère sur le plateau qui met les comédiens dans un état d'esprit, sans qu'ils s'en aperçoivent. Ils me disent même parfois qu'ils ne sont pas dirigés. Mais si. Juste, je ne parle pas. La preuve : les comédiens dans mes films jouent d'une certaine manière. Qu'on ne retrouve pas chez les autres.

Question 11 : Tu as des exemples de cette « atmosphère » ?

Réponse 11 : Par exemple, arriver sur le plateau en claquant la porte extrêmement fort. Si après ça, tu ne donnes pas d'indication et tu cries « Moteur », tu as forcément influencé le comédien. J'ai essayé d'expliquer ça aux élèves de la Ciné Fabrique ; ils m'ont pris pour un fou.

Question 12 : C'est une espèce d'auto mise-en-scène : se diriger pour diriger les autres.

Réponse 12 : Oui. Sur le plateau, je mets une cravate. Tous les jours. C'est de la direction d'acteur. C'est de la direction d'équipe aussi. C'est une manière un peu pince-sans-rire de ne pas être en t-shirt, quoi. Mais il y a des techniciens qui ne supportent pas.

Question 13 : Parce que « trop patron-technocrate » ?

Réponse 13 : C'est ça. Ça ne les fait pas rire.

Question 14 : Est-ce que tout le monde a le sens de l'humour sur ton plateau ?

Réponse 14 : Normalement oui. Mais non. Par exemple, sur le tournage de *La Pièce Rapportée* (ndlr : son prochain film), le chef décorateur n'a pas esquissé un seul sourire. J'avais l'impression de voir un Mormont. Plus tard, on s'est dit qu'il n'avait aucun sens de l'humour. Ou alors pas le nôtre. Mais qu'est-ce qu'il faisait là alors ?

Question 15 : Oui : qu'est-ce qu'il faisait là ?

Réponse 15 : Erreur de casting.

Question 16 : Après plusieurs courts-métrages et deux longs-métrages, on pourrait imaginer que tu as des techniciens acquis à ta cause ?

Réponse 16 : J'ai seulement gardé le même chef-opérateur (ndlr : Simon Roca, rencontré sur les bancs de Louis-Lumière). Par exemple, pour le court-métrage de zombies que je tourne en septembre, j'ai un chef décorateur que je n'ai jamais rencontré. Mais je sais qu'il adore les films de zombies, et qu'il n'en a jamais fait. Alors il va se défoncer ! Pour moi, c'est la même chose avec le burlesque. « Je rêve de faire du burlesque donc j'ai envie de le faire bien ».

Question 17 : Dans tes films, le travail du drôle est réparti sur plusieurs personnes : toi, le cadreur, les comédiens, les accessoiristes, les costumiers, etc. Ça fait beaucoup de gens. Sur le plateau, à qui appartient le comique ?

Réponse 17 : Il faut avoir des chefs de poste qui mordent à l'esprit, c'est sûr. Si rien ne les fait marrer, ils feront un boulot de tâcheron. Comme ce chef décorateur sur *La Pièce*

Rapportée. Il n'avait aucune idée de ce qui pouvait être drôle. À la base, on a ça (*il me montre son verre*). Mais il faut voir ce qu'on peut faire de plus. Un verre biscornu, un verre avec un dessin marrant : un truc qui ajoute un petit grain de sable qui se répercute sur le jeu. Pour *La Pièce Rapportée*, l'action se passe dans un appartement de la grande bourgeoisie, dans le XVI^e arrondissement de Paris. J'avais briefé l'équipe décoration sur la table à manger du repas : je veux de l'accumulation. Des chandeliers, des ribambelles de fleurs, de la vaisselle en porcelaine, tous les couverts possibles, une pyramide de verre. Quand je suis arrivé sur le décor, il n'y avait rien de tout ça. Ils m'ont dit que les bougies, c'était compliqué pour les raccords, le travail de scripte. Mais c'est moi le scripte sur mes films. Sur cet aspect, c'était un tournage difficile.

Question 18 : Comment est-ce que tu découpes ?

Réponse 18 : Tout seul. Parce que j'ai besoin de concentration pour trouver comment avoir le minimum de plans. On fait des journées chargées alors il faut être précis sur le nombre de plans et suivre le programme. Une fois que j'ai le découpage, on le vérifie sur le décor avec le chef-opérateur.

Question 19 : Tu as un retour pendant le tournage ?

Réponse 19 : Non. Je me mets au pied de la caméra pendant la prise, et je jette un œil sur le retour du premier assistant caméra. Je n'ai pas de retour non plus.

Question 20 : En suivant à la lettre un découpage qui fonctionne sur une logique de minimum, tu ne te retrouves pas dans des impasses au montage ?

Réponse 20 : Sur *La Fille du 14 Juillet*, cela m'avait mis dans certaines impossibilités. Donc pour les deux films suivants, j'ai davantage couvert l'action, en filmant les répliques qui précèdent et qui suivent. Ou en faisant le même plan à différentes focales, sans changer d'axe. D'ailleurs, dans la jungle en Guyane, il n'y a que des raccords dans l'axe, aucun champ/contre-champ. Pour des raisons de mobilité. C'était l'enfer : bouger la caméra prenait minimum trente minutes. Alors je me débrouillais pour qu'on puisse voir le visage du comédien même quand il était dos à la caméra. Qu'il se retourne, regarde ailleurs en continuant de parler à la personne en face. Pour avoir le contre-champ dans le champ. Ce

n'est pas naturel mais à la caméra on y croit. Le faire comprendre à des comédiens n'est pas toujours évident.

Question 21 : Dans tes films, il manque certains gestes normalement nécessaires au déroulé d'une action : entrer, sortir, fermer les portes, etc.

Réponse 21 : Je fais des débuts de plan pour propulser le comédien dans le jeu. Mais après je les coupe au montage. Au tournage, je demande une économie de mouvement. Par exemple, boire un café. (*Il mime quelqu'un qui met le sucre, mélange, prend la tasse et boit*). Ça c'est non. Moi je veux ça. (*Il mime quelqu'un qui boit directement le café*). On n'est pas dans la vie, mais dans l'imitation de la vie. Le principal, c'est qu'il y ait du rythme tout le temps. Ou alors il faut qu'il y ait du texte. C'est une raison pour laquelle il n'y a pas d'improvisation dans mes films. Parfois, les comédiens en réclament. Je laisse faire. Mais je les préviens : « Le plan c'est douze secondes. Alors improvisez pendant douze secondes ». Je n'ai pas envie que mes films fassent deux heures trente.

Question 22 : Si tu enlèves beaucoup de gestes inutiles, ceux restants sont très étonnants, malgré la simplicité qu'il convoque dans la vraie vie. En tête, j'ai une image de « La Fille du 14 Juillet ». La troupe est arrêtée pour mettre de l'essence Pator fume assis sur le toit, pour pouvoir passer le tuyau d'essence par au-dessus à Hector, pendant que Charlotte déplie une carte sur le capot. C'est anodin mais les postures sont déjà très travaillées, décalées.

Réponse 22 : Faire tout le tour de la voiture mettrait un temps fou. D'ailleurs, le pire qu'on puisse avoir, c'est les démarrages de voiture : il insère la clé, met sa ceinture, fait chauffer le moteur, etc. Ça prend trop de temps. C'est l'horreur.

Question 23 : Tu en fais un gag au début du film : ils entrent à quatre dans la voiture de Pator, et vérifient que les portières sont bien fermées, au moins trois fois chacun.

Réponse 23 : C'est un jeu entre le trop et le pas assez. Mais pour cet exemple, j'avais fait trois prises avec des durées différentes, car c'est compliqué d'évaluer laquelle sera la bonne. Sur le même principe, j'ai appliqué des variations avec le jeu de Josiane Balasko sur *La Pièce Rapportée*. Après quelques prises, je lui demandais d'aller davantage dans l'outrance. Elle me disait en rigolant « Tu es au courant qu'on ne joue plus comme ça depuis les années 1920

? ». Mais c'est souvent ce que j'ai gardé au montage. Et elle a été agréablement surprise de voir que ce jeu outrancier et délirant fonctionnait.

Question 24 : Une autre manière de déjouer les temps creux dans ta mise en scène consiste à continuer un dialogue dans des plans qui ne raccordent pas directement. La première scène de bureau dans « L'Opération de la Dernière Chance » relève de ce principe.

Réponse 24 : J'aime beaucoup ça. Une ellipse d'espace qui ne suit pas d'ellipse dans le dialogue, ça crée quelque chose de louche. C'est un truc des films de James Bond, des années 1960-1970. Une fois, j'ai voulu le pousser en changeant de décor à chaque phrase, mais ça prenait vraiment trop de temps de tournage.

Question 25 : D'ailleurs, comment tu gères la place du dialogue ?

Réponse 25 : Au tournage, je cherche le tac au tac. Quand c'est un peu mou, je descends la cadence de la caméra pour accélérer. Sinon, au montage son, j'essaye de densifier le film, en rajoutant des couches. Avec des sons seuls ou la matière sonore de plans non montés. Des fois, c'est trop dense et on me demande de retirer parce que les gens saturent.

Question 26 : Dans cet esprit de densité sonore, tu fais beaucoup se parler les personnages à eux-même.

Réponse 26 : C'est vrai. C'est quelque chose de présent dès le scénario. Sur le tournage, il y a peu de comédiens qui réussissent à bien le jouer. C'est en cela que c'est difficile de trouver des comédiens : il faut trouver ceux qui te font apprécier tes dialogues les plus sobres. Vincent Macaigne est comme cela. Tu écris un texte informatif, sans relief, et quand il le dit, il transforme les phrases en mettant de lui-même à l'intérieur. Et il y a d'autres comédiens qui disent un truc, et tout le monde éclate de rire. C'est génial aussi.

Question 27 : Comment tu gères ce passage à des vitesses inférieures à 24 i/s ?

Réponse 27 : Sans cette accélération, je n'obtiendrais jamais le rythme et les mouvements brusques que je recherche. Alors je le fais quasi systématiquement. Sauf peut-être pour des gros plans qui se veulent un peu glamour. Sinon, plus le plan est large, plus je descends vers

21 i/s. Il m'est aussi arrivé de faire des plans à 18 i/s mais pour obtenir un effet bien visible. C'est vraiment une logique de tournage. En post-production, l'effet est raté. Sur *La Pièce Rapportée*, je l'ai peut être moins utilisé car Josiane Balasko a souvent un rythme impeccable et Anaïs Demoustier parle déjà très vite. On a aussi corrigé les voix au mix pour retirer les aigus. On me l'avait beaucoup reproché sur mon film précédent car il y avait quelques acteurs connus dont on ne reconnaissait pas la voix. En corrigeant le son, l'accélération se ressent moins.

Question 28 : Erwan Le Duc n'écrit pas ses blagues visuelles dans ses scénarios, car elles se marient forcément mal avec une forme écrite. De ton côté, comment procèdes-tu ?

Réponse 28 : Moi, je mets tout. Si ce n'est pas écrit, je ne le tourne pas. Mais c'est vrai que je n'ai pas encore trouvé la bonne méthode d'écriture. Dans les commissions, j'entends un truc et son contraire. Surtout : « Il y a trop de gags ». Y a-t-il un jour quelqu'un qui est sorti d'une salle de cinéma en disant ça ? Personne. Hier, je suis allé voir le dernier *OSS 117* : il n'y a pas assez de gags. Pourquoi les gens pensent qu'il y a trop de gags ? Parce qu'ils manquent d'imagination. Ils lisent et ne s'imaginent pas que c'est drôle. Pire : ils partent du principe que ce ne sera pas drôle.

Question 29 : Après avoir fait plusieurs films, trouver des financements pour tes nouveaux projets est devenu plus facile ?

Réponse 29 : Non, c'est toujours la même galère. Pour *La Loi de la Jungle*, il a fallu batailler pour que le film soit burlesque. Dès qu'il y avait un gag dans le scénario, la productrice ne comprenait pas. Par exemple, dans une scène en Guyane, l'huissier des impôts est sur une barque et sort un .357 magnum. J'entends : « D'où il sort cette arme ? Il a pris l'avion avec ? On ne peut pas prendre l'avion avec une arme. Il l'a acheté à Cayenne ? ». En fait, ils veulent des gags rationnels ! Dans je-ne-sais-plus quel Chaplin, il y a une scène où il n'arrive pas à monter les escaliers parce qu'il rentre du bar, bourré. Donc il sort un piolet d'escalade de son sac et grimpe les escaliers. C'est le charme du burlesque : l'imprévu, l'impossible.

Question 30 : Tu as presque la même densité de gags que les films des ZAZ. Mais toi tu racontes des histoires.

Réponse 30 : Chez les ZAZ, il n'y a pas de scénario. À l'écriture, j'essaye d'avancer les deux - histoire et gags - à la fois. Quand j'ai une histoire de A à Z, le travail de scénario devient primordial. Même s'il y a des supers gags, j'enlève les séquences inutiles. Après, je retravaille l'ensemble pour voir où ré-injecter des gags.

Question 31: Tes gags ne sont pas forcément narratifs. Ils sont peut-être plus « thématiques »: Paris, La France, les vacances, la jungle, l'immobilier, etc.

Réponse 31 : C'est ça. Ils donnent un état d'esprit. Mais, par exemple, sur *La Fille du 14 Juillet*, il devait normalement y avoir deux road-movie en parallèle (*ndlr : après la séparation à la fête foraine, Hector/Pator/Charlotte sont séparés de Truquette/Berthier*). Sauf qu'après une journée de tournage, la voiture de jeu que conduisent Berthier et Truquette est tombée en panne. Du coup, j'ai dû transposer leurs scènes de route directement à la plage. Dès lors, le film était fini pour eux : ils sont arrivés à la mer. Au montage, j'ai coupé quinze minutes des scènes de plage. Parce qu'elles étaient non-narratives, purement statiques et informatives.

Question 32 : Mais la contrainte « un lieu, deux personnages, des situations », c'est aussi un bon prétexte au burlesque, à un enchaînement de gags thématiques, non ? « Les Vacances de M. Hulot », c'est un film entier sur des gens à la plage, sans narration.

Réponse 32 : Oui mais aujourd'hui la manière de regarder les films a changé. La manière de les produire aussi. Aujourd'hui, je n'arriverais pas à faire produire un film comme ça. Quand j'ai commencé, j'écrivais plein de scènes dans des lieux uniques avec juste des gags qui s'enchaînent. On me demandait toujours où était l'évolution des personnages. C'est n'importe quoi. Dans le burlesque, les personnages n'évoluent pas. J'avais mis une scène pour me moquer de ça dans *La Fille du 14 Juillet* : deux personnes se parlent et l'un dit à l'autre : « On est à vingt minutes de film, on aimerait bien savoir qui tu es, d'où tu viens, quel est ton but dans la vie ». Finalement, on ne l'a pas tournée.

Question 33 : À l'écriture, est-ce que tu as une idée de mise en scène précise derrière chaque gag ?

Réponse 33 : Des fois, c'est très précis. Des fois, je me dis qu'il y a un potentiel et qu'il faut bosser pour trouver. Billy Wilder disait qu'il faut travailler trois fois ses gags. Car il n'y a rien de pire que des spectateurs qui devinent la chute. Dans les projections de mes films, ça m'est arrivé d'entendre les gens dire « Il va faire ceci ou cela ». Quand ils ont raison, ça me fait suer. Ça veut dire que j'aurais dû bosser plus.

Question 34 : Tu as déjà raté des gags qui te semblaient bons à l'écrit ?

Réponse 34 : Au moment du découpage, oui. Au moment du tournage, ça dépend beaucoup de l'acteur. Au montage, c'est difficile de savoir si c'est drôle ou non. Par exemple, pour une séquence de *La Fille du 14 Juillet*, où la troupe d'Hector est perdue sur le bord de la route et tourne en rond, je voulais qu'il y ait un champ où on les voit arriver, un contre-champ où ils partent et ensuite à nouveau l'exact même champ initial avec eux qui arrivent mais d'une autre direction. Ça ne marchait pas aussi bien que prévu : le plan du milieu rendait le gag moins flagrant. Dans *Le Château de l'Araignée* de Kurosawa, ils arrivent à cheval dans un brouillard et je crois qu'eux ont monté deux fois le même plan à la suite, ou deux prises d'un même plan. C'est hyper beau. Moi, pour m'en sortir, j'ai dû monter plein de prises en fondus enchaînés.

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis
Tél. : 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire
Spécialité cinéma, promotion 2019 - 2021
Soutenance d'octobre 2021

NAVIGO

un film de Louis DOUILLEZ

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : *Burlesque : au travail ! L'écriture et la réalisation d'un court-métrage à la lumière d'un nouveau cinéma burlesque français*

Directeur de mémoire : Michel MARX (enseignant - scénariste)

Directeur de mémoire externe : Erwan LE DUC (auteur - réalisateur)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO (professeure des universités à l'ENS Louis-Lumière)

Sommaire

CV.....	page 162
Synopsis	page 163
Scénario	page 164
Note d'intention	page 193
Liste matériel	page 195
Plan de travail du tournage et de la postproduction.....	page 196

Curriculum Vitae

Louis Douillez

Formation

- 2018-2021 École nationale supérieure Louis-Lumière, Saint-Denis
Master en Cinéma
- 2016-2018 Prép'arts, Institut Saint-Stanislas, Nîmes
Classe préparatoire aux grandes écoles de cinéma et de photographie
- 2016 Lycée Auguste Mariette, Boulogne-sur-mer
Baccalauréat scientifique, option théâtre

Expériences

- 2020-2021 Réalisation de courts-métrages dans le cadre de l'ENS Louis-Lumière
- *Navigo*, Louis Douillez, 2021, en post-production
 - *Le Coq*, Louis Douillez, 2020
 - *Le Sourire de la Boulangère*, Louis Douillez, 2020
- 2020-2021 Assistant-caméra sur des courts-métrages d'école
- *Elle rêvait d'incendies*, Paul Bernard, 2021, ENSLL
 - *L'autre ville*, Mathilde Aplincourt, 2021, CinéFabrique
 - *La meute*, Camille Schuster, 2020, CinéFabrique
- 2019 Assistant-réalisateur
- *Mémoire d'un coquillage*, Nicolas Jehl, 2019, ENSLL
- 2016-2020 Serveur et barman dans des brasseries de Wimereux (Pas-de-Calais)

Compétences

- Langues Français, Anglais (écrit/parlé fluide) ; Espagnol, Russe (notions)
- Logiciels Adobe Première, Avid Media Composer, Da Vinci Resolve
- Autres Volleyball (6 ans)

Synopsis

Navigo est basé sur un jeu de mot entre navigation et go, évoquant l'univers de la navigation et le dynamisme.

C'est le nom de la carte d'abonné.e des transports parisiens, que Lazare a oublié chez le garçon avec qui il a passé la nuit, et qu'il n'aura pas le temps de récupérer, car sa petite amie Lily vient passer le weekend à Paris ; sauf qu'en attendant Lily, il doit s'occuper de Lola, la petite soeur de celle-ci, qui débarque à l'improviste et qui en pince un peu pour lui.

Scénario

CARTON 1 :

« Paris est tout petit pour ceux qui s'aiment comme nous d'un aussi grand amour »

Jacques Prévert

CARTON 2 :

Grand Paris

1 / EXT. JOUR — PARVIS DE GARE DE BANLIEUE

C'est l'été.

Sur le parvis de la gare, un défilé d'entrejambes masculines.

Poutres légèrement moulées dans le jogging. Braguettes de jeans bien remplies. Bermudas aux poches lourdes. Il y en a pour tous les goûts.

La voix qui émerge est jeune, rauque et séduisante.

MAXIMILIEN (*off*) : Malchance. Désenvoûtement. Défaillance sexuelle. Maladie inconnue.
Retour de l'être aimé.

On découvre LAZARE (25), cheveux en bataille et style de bobo, assis sur un banc, qui a l'air au bout de sa vie.

Il se tient la tête dans les mains et toise entre ses doigts, avec un œil mauvais, ces virilités qui défilent.

MAXIMILIEN (*off*) : Cher Lazare, ce matin, à n'en pas douter, vous avez fui de mon lit, sans me réveiller et sans m'offrir le moyen de vous retrouver. Dès lors, comment vous revoir ?

Lazare fait les cent pas, nerveusement. Il fouille et refouille ses poches.

MAXIMILIEN (*off*) : Votre main vient de glisser vers votre poche de pantalon, et au lieu de votre fidèle pass navigo, elle y a trouvé mon doux billet. En gardant près de moi votre carte de voyageur, j'entends vous empêcher d'aller bien loin. Bien loin de moi. Vous connaissez le chemin jusque mon lit pour venir récupérer votre bien. Pareil à hier soir: je vous embrasse.
Maximilien, votre premier amant.

Lazare est allongé au sol sur le ventre, au milieu de la place, et lit, l'air accablé, le mot de Maximilien gribouillé au dos d'un flyer de marabout.

Il souffle.

LAZARE : L'enculé.

CARTON TITRE : « NAVIGO »

2 / EXT. JOUR — PARVIS DE GARE DE BANLIEUE

Lazare, toujours tendu, finit sa clope.

Il l'écrase dans un œuf au plat qui traîne dans un cendrier public, et s'en rallume une dans la foulée.

Il regarde sa montre.

LOLA (*off*): LAZARE !

Il sursaute.

À l'autre bout de la place, super loin, apparaît ce qui semble être LOLA (18), avec son regard malicieux et sa dégaine pimpante.

Elle porte un sac à dos de randonnée qui fait 3 fois sa taille et d'autres sacs secondaires.

LOLA : LAZARE ohé là !

Lazare regarde si c'est bien lui qu'on appelle.

Elle lui fait des grands signes de la main, très enthousiaste. Il n'a pas l'air de la reconnaître.

Elle essaye d'avancer mais elle est gênée par ses bagages, les passants et le fait qu'elle n'arrête pas de lui faire coucou.

Ça dure un peu.

Finalement, quelqu'un arrive derrière Lazare pour lui mettre les mains sur les yeux.

Il se défait et se retourne: c'est Lola.

LOLA : J'ai fait le tour, c'était plus rapide.

LAZARE : Mais t'es qui en fait ?

LOLA : Ben je suis Lola, la petite sœur de Lily.

LAZARE : Lily ?

LOLA : Lily ta petite copine.

LAZARE : Ah oui je vois.

LOLA : Donc je suis ta belle-sœur en somme : enchantée.

Après son alexandrin, elle lui fait 3 bises.

LAZARE : Mais pourquoi t'es là ?

LOLA : Lily m'a dit que je pouvais passer le weekend avec vous ; c'est le premier jour des vacances et je viens d'avoir mon bac.

Elle lui tend son diplôme du bac.

LAZARE : Avec mention ?

LOLA : Non.

Il lui rend.

LAZARE : Je crois pas que tu puisses passer le weekend avec nous.

LOLA : Pourquoi pas ?

LAZARE : J'ai pas de place chez moi.

LOLA : Mes parents m'avaient dit que je pourrais faire ce que je voudrais quand j'aurais dix-huit ans et mon bac en poche.

Lazare scrute les alentours.

LAZARE : Elle est où Lily là ? Pourquoi elle m'a pas appelé ?

LOLA : Elle m'a dit qu'elle avait essayé de t'appeler hier soir pour te dire « occupe-toi de Lola » mais/

LAZARE : /Mais j'avais plus de batterie et j'étais chez... des amis.

LOLA : Là, son train a 7h de retard : une dame a pas pris garde à l'espace entre le quai et le marchepied. Mais elle m'a dit qu'elle nous rejoindrait après.

LAZARE : Et je fais quoi moi de toi ?

LOLA : Ben, en attendant qu'elle arrive, j'ai pensé que tu pourrais me faire découvrir Paris ; c'est la première fois que je viens et je dois dire que j'ai/

LAZARE : /Je peux pas.

LOLA : Pourquoi ?

LAZARE : J'ai pas envie.

LOLA : Quoi ?

LAZARE : Je veux dire: j'ai perdu mon pass navigo.

LOLA : Et alors ?

LAZARE : Et alors, sans pass navigo, tu vas nulle part ; c'est vital ici.

Il s'éloigne, agacé ; elle le suit avec son barda.

LOLA : Et ils vendent pas de tickets à l'unité ?

LAZARE : Seulement pour les provinciaux.

LOLA : Mince. Tu l'as perdu quand ton pass ?

LAZARE : J'en sais rien.

LOLA : Tu l'as pas perdu en m'attendant ici à la gare ?

LAZARE : C'est Lily que j'attendais.

LOLA : Ça ressemble à quoi un pass navigo ?

LAZARE : C'est tout bleu et y a une photo de parisien dessus.

LOLA : Il doit bien y avoir un bureau des objets perdus pas loin.

3 / INT. JOUR — GARE, BUREAU DES OBJETS PERDUS PAS LOIN

Un BUREAUCRATE (40) qui fouille ses poches s'avance vers un GUICHETIER (30), dans sa petite cabine.

BUREAUCRATE : Faut aller où pour les objets perdus pas loin ?

GUICHETIER : C'est ici.

BUREAUCRATE (*retrouve son truc dans sa poche*) : Ah ouais merci.

Il s'éloigne.

Lola s'avance à son tour vers le guichet, suivie de Lazare qui traîne les pieds.

LOLA : Il a perdu une carte vitale, euh, une carte bleue.

GUICHETIER : Un pass navigo ?

LOLA : Oui.

Le guichetier fouille son bordel.

GUICHETIER : Nicolas Legay?

LAZARE : Non.

GUICHETIER : Marc Legay?

LAZARE : Non.

GUICHETIER : Simon Legay?

LAZARE : Vous avez quoi dans les autres familles?

LOLA : Il s'appelle Lazare Scherrer. Il est né le 14 février 1994, à Province-sur-mer.

LAZARE : Comment tu sais ça?

GUICHETIER : J'ai pas.

LOLA : Dommage.

GUICHETIER : Si vous êtes de province, ils vendent des tickets à l'unité.

LOLA : Merci.

GUICHETIER : Et sinon, trouvez quelqu'un de l'intérieur qui peut pirater la puce localisable de votre carte.

LAZARE : Y a des puces localisables dans les pass navigo ?

GUICHETIER : Bien sûr. Sur quelles données de flux voyageurs vous pensez qu'ils ont basé le projet du Grand Paris Express ?

Lazare hausse les épaules.

GUICHETIER : Et pourquoi vous croyez qu'ils veulent que les pass navigo se retrouvent sur les smartphones, là où il y a toutes vos données personnelles ?

Lazare hausse les épaules.

GUICHETIER : Vous vous êtes déjà retrouvé dans une rame de métro avec un musicien qui joue exactement votre chanson préférée ?

LAZARE : Absolument jamais.

GUICHETIER : Ben moi oui, et vous croyez que c'est possible comment ça ?

LAZARE : Vous avez des goûts de merde.

4 / EXT. JOUR — RUE, À PROXIMITÉ DE LA GARE

Lazare essaye d'appeler Lily avec son portable.

À côté, Lola est cachée derrière une carte RATP dépliée qu'elle retourne dans tous les sens.

LOLA : Je capte pas.

LAZARE : Le réseau est merdique.

LOLA : Pour rêver un peu, je m'étais commandé ce plan et les horaires du RER — Ligne C sur Amazon, quand j'étais au collège. Plus tard, j'aimerais bien être une parisienne moi aussi.

Elle trouve enfin le sens du plan.

LOLA : C'est dommage j'avais fait la liste des endroits que je voulais visiter avec toi. On devait voir ça, ça, ça... et ça et ça... aussi ça, ça et puis ça.

Sur la carte, les points qu'elle a reliés forment un cœur.

Il jette un œil.

LAZARE : Ouais mais oublie, je t'ai dit: on est coincé là. Et de toute façon, avec le bordel du Grand Paris, ce qui devrait faire bander les touristes, c'est plus la Tour Eiffel et les Champs Élysées ; l'avenir maintenant, c'est Saint-Denis et Ivry.

À chaque ville citée, il pointe où ça se situe sur ou autour de la carte qu'elle tient.

LOLA : Ah oui ?

LAZARE : Ouais, ils parlent même de tourner Amélie Poulain 2 entre Chelles et Orly.

LOLA : C'est ça le Grand Paris Express ?

LAZARE : Le Grand Paris Express c'est ce qui va permettre à des gens de Saint-Quentin et d'Aulnay-sous-bois de se retrouver directement pour baiser sans avoir besoin d'un *date* sur Paris.

LOLA : Ils vont exploser leur budget en ré-imprimant des nouveaux plans alors.

LAZARE : Ouais.

LOLA : En tout cas, en attendant Lily, moi je suis partante pour que tu me fasses visiter n'importe quel Paris ou Grand Paris ou Grand Paris Express !

Ils se regardent un temps, elle enthousiaste, lui soulé par « elle enthousiaste ».

Puis il finit par souffler et craquer.

LAZARE : Ok...

LOLA : Super ! Même si j'avais très envie de voir comment c'était le métro en vrai...

Elle replie la carte n'importe comment. Ils s'éloignent.

LAZARE : Le métro, c'est juste rempli de filles en *stan smith* qui écoutent des *podcast* dans leurs *airpods*, et de mecs qui se frottent sur le cul de ces filles.

LOLA (*rêveuse*) : Ah, Paris !

5 / TUTORIEL « PRENDRE LE MÉTRO QUAND ON EST DEMOISELLE » : INT. JOUR — MÉTRO

Une ÉTUDIANTE (20) — jupette, béret et sacoche en cuir — s'avance toute guillerette vers le train qui entre en station.

Elle montre différentes manières d'ouvrir la clenche métallique de la porte, sans se salir les mains.

D'abord, avec un mouchoir en tissu qu'elle sort de sa poche.

Ou alors avec un gros highkick du pied bien ajusté.

Ou alors en attendant que la galanterie parisienne opère et que le voyageur à côté d'elle l'ouvre à sa place.

Et si personne n'est assez galant pour l'ouvrir: en empruntant la main libre d'un bureaucrate qui vous fixe avec son autre main dans le pantalon.

Trop fastoche!!

6-A / EXT. JOUR — RUE EN CHANTIER

Lazare et Lola traversent des rues en travaux. Il la laisse porter ses affaires toute seule.

LOLA : Lily m'a beaucoup parlé de toi. C'est qu'elle en a de la grosse veine de t'avoir trouvé.

LAZARE : Tu restes bien qu'une nuit, hein ?

LOLA : Oui, tout mon barda, c'était pour partir en vacances avec un Jules.

LAZARE : Un amoureux ?

LOLA : Ex-amoureux ; je l'ai rencontré sur un jeu vidéo en ligne ; tu sais ce que c'est, à force de me faire violemment trucider par lui, je suis tombée sous son charme.

2-B / FLASHBACK SÉQ. 2 : EXT. JOUR — PARVIS DE GARE DE BANLIEUE

Lola fait face à JULES (18), t-shirt de *gamer* et barbe d'adolescent, avec un gros sac à dos aussi.

LOLA : Écoute Jules, désolée mais je te quitte.

JULES : Mais c'est la première fois qu'on se voit en vrai.

LOLA : En vrai, il y a des choses que l'on sait dès le premier contact.

JULES : Genre quoi en vrai ?

LOLA : Tu as une foulée pronatrice, et moi j'ai une foulée supinatrice ; en marchant côte à côte comme des amoureux, on amplifierait par contraste le défaut de l'autre : tu comprends bien que cette randonnée autour du Mont Blanc et qu'une relation à long terme ne sont pas envisageables.

JULES : Tu me quittes pour un autre alors ?

LOLA : Mais pas du tout, qu'est-ce que tu racontes ?

Elle aperçoit Lazare au loin sur le parvis et pousse Jules.

LOLA : LAZARE !

6-B / EXT. JOUR — RUE EN CHANTIER

Lazare et Lola sont toujours en train de marcher côte à côte.

LOLA : Tu savais que « Jules » ça pouvait désigner un amant ou un pot de chambre ? Peu importe l'utilité au fond, je n'en voulais pas.

LAZARE : Et tu l'as laissé comme ça ?

LOLA : Ben oui. De toute façon, nous n'avions aucun souvenir ensemble ; il me faudrait au moins quelqu'un avec qui j'ai vécu des choses auxquelles je peux penser le soir en m'endormant.

Elle prend une photo de Lazare avec un petit appareil jetable, qu'elle balance juste après.

LOLA : Moi, je m'attache vite, et je me détache vite. Je voudrais vivre le plus de choses possibles avant d'être vieille et proche de la mort à 25 ans. Alors c'est pas grave si les histoires ne durent pas.

Il s'arrête.

LOLA : Et au fond, quel meilleur endroit que Paris pour dire à quelqu'un je te quitte ou je t'aime ?

LAZARE : La Tour Pleyel.

LOLA : Quoi ?

LAZARE : Ça c'est la Tour Pleyel.

Ils sont au pied de la Tour Pleyel.

LOLA : Wow.

On voit la tour scintiller dans les yeux émerveillés de Lola.

LAZARE : Vont la raser.

7 / EXT. JOUR — DIVERS

Musique.

Lazare et Lola continuent leur visite de la banlieue parisienne, principalement à travers les quartiers en devenir : en somme, ils voient des chantiers (4 - 5 lieux)

Lola est émerveillée par le gigantisme des travaux urbains. Elle finit même par porter un t-shirt « I <3 Grand Paris ».

Lazare lui reste impassible.

Sur l'un des chantiers, un NAGEUR en maillot, un ESCRIMEUR en combi et un COUREUR en short sont en train de glander, perplexes. Lazare gromelle : « Ils sont en retard sur les travaux des JO 2024 »

Au dernier décor, un GREETER (40), avec des lunettes de soleil et un bob, les interrompt furax.

GREETER : Vous faites quoi là, en fait ?

LOLA : Ben on visite ?

GREETER : Je peux voir votre carte de greeter ?

LAZARE : Ma quoi ?

GREETER : Si en tant que local, vous pratiquez des visites guidées avec un étranger/

LOLA : /Je viens de province.

GREETER : /avec un étranger, vous devez être déclaré en tant que greeter pour que l'agence s'assure qu'il n'y a pas de concurrence déloyale.

LAZARE : « Griteur » ?

GREETER : Le greeting : un modèle de tourisme alternatif dans lequel les habitants locaux font découvrir bénévolement à des visiteurs leur coin, leur quartier ou leur ville, dont ils sont fiers et passionnés, en les mettant en avant avec authenticité et détails personnels.

LOLA : Ah.

GREETER : Écoutez, si vous faites du greeting au black, dégagez de là et laissez les BÉNÉVOLES FAIRE LEUR TRAVAIL.

Lola et Lazare s'éloignent sans broncher.

Le greeter se calme et revient vers son groupe de trois-quatre touristes.

GREETER : Bon, excusez-moi. Donc je disais: ça c'est la rue où je me suis fait racketter trois soirs de suite en sortant du bureau par des enfants de 8 ans.

9 / INT. JOUR — MUSÉE DU GRAND PARIS EXPRESS

Lola et Lazare sont assis dans une rame de métro dont le mouvement les secoue doucement.

LOLA : Tu trouves qu'on se ressemble avec ma soeur ? Tout le monde dit qu'on ne se ressemble pas du tout.

LAZARE : Bof, je sais pas : « Lily » et « Lola », ça se ressemble un peu j'imagine.

LOLA : C'est presque interchangeable oui : à deux lettres près.

LAZARE : Bof.

LOLA : C'est parce que dans ma famille, on a tous des prénoms en quatre lettres : il y a Lily et Lola, ma mère c'est Anne, ses frères c'est Marc et Éric, mes autres oncles et tantes c'est Léon, Loïc, Jade et Tony.../

Lazare se lève et quitte la rame. Lola le suit sans arrêter de parler.

On découvre qu'ils sont dans une reconstitution taille réelle de rame de métro à quai. C'est un musée consacré aux futures lignes du Grand Paris Express.

LOLA : /...mes grands-parents c'est Paul, Jean, Rose, Maud, et mes cousins c'est Théo, Nina et son copain c'est Luca, il y aussi Lise et Rémy, et Inès qui vient de se marier avec Aude, et puis/

LAZARE : /Attend mais votre père s'appelle pas Philippe ?

Sur le faux quai, Lazare s'est arrêté devant une maquette de métro sous vitrine.

LOLA (*menaçante*) : Si. Mes parents ont divorcé d'ailleurs.

LAZARE : Ça veut dire quoi ça ?

LOLA : Non rien. C'est juste que si tu persistes à te faire appeler Laza-re, je me demande si tu pourras vraiment intégrer ma famille.

LAZARE : Ah ok.

Ils changent de salle de musée. Ils se retrouvent dans un faux tunnel de métro, plus sombre.

LOLA : Tu as l'air déçu ? Tu voulais te marier avec Lily ?

LAZARE : Non ? Enfin j'en sais rien... Je sais même pas pourquoi je discute de ça avec toi.

LOLA : Tu ne crois pas que ça puisse exister ce genre de hasard amoureux ?

LAZARE : C'est plus de l'amour, c'est de la grammaire.

LOLA : Tu ne parles vraiment pas comme quelqu'un de très amoureux.

Lazare capte le regard d'un ÉPHÈBE (20) qui le fixe avec insistance, un peu plus loin. Il est habillé en marin des années 1960 façon *Querelle* ou Jean-Paul Gaultier.

Mal-à-l'aise, Lazare détourne les yeux et se reconcentre sur Lola.

LAZARE : Ça n'a rien à voir : toi, tu crois moins à l'amour qu'aux théories sur l'amour.

9 / EXT. JOUR — PASSERELLE

La conversation continue sans ellipse. Lazare et Lola marchent au-dessus de la Seine.

Au grand désespoir de Lazare qui se retourne nerveusement, l'éphèbe du musée les a suivi.

LOLA : Mais qu'est-ce qui te plaît chez Lily au fond ?

LAZARE : Des trucs que les autres ont pas, j'imagine.

LOLA : Tu trouves que c'est une fille unique ?

LAZARE : En tout cas, j'aurais aimé qu'elle le soit.

Il réfléchit un temps.

LAZARE : Elle met pas de smiley dans ses messages.

LOLA : Lily ?

Lola s'arrête et prend des notes sur un petit carnet. Lazare revient vers elle.

LAZARE : Ouais. Et c'est la seule personne que je connaisse qui utilise encore un dictionnaire quand elle connaît pas un mot. Et elle a des tics de langage qui changent tous les mois. Elle a jamais froid. Et jamais chaud. Elle préfère lire tôt le matin pour se réveiller plutôt que tard le soir pour s'endormir. Elle m'essuie mes lunettes parce que j'oublie de le faire. Elle finit toujours mon assiette, je sais pas comment. Elle sent bon sans mettre de parfum. Après s'être mouchée, elle me demande toujours de vérifier si son nez est clean. Quand elle fait pipi, elle compte tout bas et elle s'arrête souvent à 14. Et elle suce super bien.

LOLA : Quoi ?

LAZARE : Mais non, je rigole, c'est pas vrai ; rien n'est vrai ; j'en sais rien pourquoi elle me plaît, je me suis jamais posé la question, c'est complètement con.

D'un coup, l'éphèbe est près d'eux. Il a une cigarette sur le bord des lèvres. Lazare perd son sourire en coin.

ÉPHÈBE : T'aurais du feu ?

LOLA : Moi j'ai des trucs je crois !

Elle plonge la tête dans ses quarante sacs, qu'elle vide à moitié sur le trottoir.

Pendant ce temps, l'éphèbe prend délicatement la main de Lazare qui, ultra-gêné, se laisse faire.

Sans le lâcher du regard, l'inconnu lui verse des *skittles* dans la paume.

Dessus, il y a des petits chiffres. Ça forme un numéro de téléphone.

LOLA : AH VOILÀ !

Elle se relève et tend une boîte d'allumettes dans laquelle il y a un briquet.

Lazare, gêné, referme sa main sur les *skittles*, puis les avale d'un coup.

L'éphèbe allume sa cigarette.

ÉPHÈBE : Merci.

Après un dernier clin d'œil charmeur à Lazare, il disparaît dans un nuage de fumée.

10-A / INT. JOUR — STUDIO DE LAZARE

Lola essaye en vain de brancher un chargeur sur une prise.

LOLA : Tu n'as pas un adaptateur Paris-Province ?

LAZARE (*au loin*) : T'as faim ?

Lola abandonne la prise et se relève. Elle regarde autour d'elle.

LOLA : Il est bien ton appartement !

LAZARE (*au loin*) : Il fait 13 mètres carrés. C'est un studio mais j'ai mis des rideaux pour cloisonner un peu.

En effet, des petits espaces cuisine, salon, chambre, et salle de bains sont séparés par des rideaux. C'est super chiant: il y a des rideaux à tirer partout.

Lola visite et découvre les « pièces » une à une en tirant les rideaux. Pendant ce temps, Lazare continue de lui parler d'on-ne-sait-où.

LAZARE (*au loin*) : Le proprio est une star de l'immobilier francilien ; il s'appelle Jepper Berg, il vit à l'étranger et travaille sur une plateforme pétrolière en mer du Nord ; on a dû utiliser Airbnb pour nous aider dans le processus de location car Jepper Berg n'a pas pu venir en France pour signer le bail ; c'est un contrat juridique standard, éligible à l'APL et à tous les autres avantages. Son français n'est pas si bon, mais Jepper Berg est un mec honnête.

Le dernier rideau tiré par Lola découvre la baignoire avec allongé dedans GIACOMO (25), en pyjama à rayures et grand sourire, en train de travailler sur un ordi et manger.

GIACOMO (*en italien*) : *Salut ! Je suis Giacomo, un étudiant d'Italie. Toute ma famille se prostitue pour que je puisse vivre en sous-location ici mais Jepper Berg est vraiment un mec honnête !*

Lola referme le rideau et repart.

Lola se retrouve dans un dédale de rideaux qui ne mène à rien qu'à d'autres rideaux.

Elle finit par buter sur un bidet.

LOLA : Oh, un petit lavabo.

Lazare apparaît à travers deux rideaux.

LAZARE : C'est un bidet.

Il la tire dans le salon.

LOLA : Et tu n'as pas de rideaux aux fenêtres ?

LAZARE : Non.

LOLA : T'as pas peur que les voisins voient chez toi ?

LAZARE : Non, pourquoi ?

LOLA : Je sais pas, pour l'intimité ; quand tu veux faire l'amour.

LAZARE : Ben, je me fais cuire des pâtes.

Cut to : La fenêtre est recouverte d'une buée opaque.

Dans la cuisine, Lazare est devant la casserole d'eau bouillante, avec plusieurs sachets de pâtes.

LAZARE : Tu veux quel type de pâtes ?

LOLA (*off*) : Je ne sais pas, mélange.

Cut to : Lazare est devant la casserole, avec un paquet de beurre, un pot de crème et une bouteille d'huile d'olive.

LAZARE : Tu veux quel type de matière grasse ?

LOLA (*off*) : Je ne sais pas, mélange.

Cut to : Lazare est devant la casserole, avec un paquet de gruyère, de parmesan et de camembert.

LAZARE : Tu veux quel type de fromage ?

LOLA (*off - la bouche pleine*) : Je ne sais pas, mélange.

Dans le salon/salle de bains, Lola termine de se brosser les dents dans le bidet et se passe un mouchoir humide sous les aisselles.

LAZARE : Tu peux mettre un minuteur ?

LOLA : Oui, combien de temps ?

LAZARE : 45 minutes.

Il la rejoint avec deux assiettes pleines de pâtes.

LAZARE : C'est pour pas que j'oublie d'aller chercher Lily.

Ils s'installent face à face, autour de la table basse.

LOLA : Merci pour ce dîner en tête-à-tête.

Elle le regarde. Il s'empiffre.

LOLA : Je peux mettre un peu de musique?

Il hausse les épaules.

Elle se lève et pose le diamant de la platine sur son smartphone. Ça vient étouffer le son direct du film.

Elle se rassoit. Ils mangent sans parler, en se jetant des coups d'oeil. Sur leurs fourchettes, c'est un festival de types de pâtes.

LAZARE (voix intérieure) : *D'où vient ce sentiment bizarre que je suis seul, parmi ces filles qui ne veulent que quelques mots d'amour ?*

LOLA (voix intérieure) : *Quand je suis seule et que je peux rêver, je rêve que je suis dans tes bras, je rêve que je te fais tout bas une déclaration, ma déclaration.*

LAZARE (voix intérieure) : *Dieu que cette fille a l'air triste amoureuse d'un égoïste.*

LOLA (voix intérieure) : *Comment lui dire? Comment lui faire comprendre d'un sourire?*

LAZARE (voix intérieure) : *Laisse tomber les filles, un jour c'est toi qu'on laissera....*

Brusquement, le son direct. Lola a relevé le diamant de la platine. Elle est assise près de Lazare

LOLA : Lazare, l'amour n'est pas que dans les chansons.

LAZARE : Il y en a aussi en gratuit 720p sur internet....

LOLA : Tu ne me trouves pas attirante ?

LAZARE : T'es ultra-laide.

LOLA : Ici tous les garçons qu'on a croisés m'ont matée comme si j'étais un morceau de viande et toi tu me considères à peine.

LAZARE : Si, je te considère.

LOLA : Mais considère-moi comme un morceau de viande.

LAZARE : C'est ce que je fais.

LOLA : Je n'y crois pas.

LAZARE : Si, je t'assure : je préfère cent fois te manger plutôt que de baiser avec toi.

LOLA : Mais pourquoi ?

Il se lève en débarrassant.

LAZARE : Mon cœur a ses raisons que la petite sœur de ma copine ignore.

LOLA : C'est Lily ? On s'en fiche de ma sœur, elle a toujours tout ce qu'elle veut de toute façon.

LAZARE : Si le but c'est juste de m'utiliser pour faire chier ta sœur/

Elle sort de nulle part le mot de Maximilien.

LOLA : C'est à cause de lui que tu ne veux pas de moi ?

Elle lui montre le côté marabout « Professeur Mambo — Marabout » : il ne comprend pas tout de suite. Elle le retourne pour lui montrer les mots doux au dos.

LOLA : Je m'en fous moi que tu sois aussi envoûté par les garçons.

LAZARE : D'OÙ SORS-TU CET EFFET PERSONNEL ?

2-C / FLASHBACK SÉQ. 2 : EXT. JOUR — PARVIS DE GARE

Au moment de faire la première bise à Lazare, on voit Lola glisser sa main vers la poche de Lazare et en ressortir le petit papier de marabout de Maximilien.

Au moment de la deuxième bise, on la voit lire le petit mot de Maximilien.

Au moment de la troisième bise, on la voit le remplacer dans la poche de Lazare par une enveloppe à elle marquée d'un cœur.

Lazare n'a rien vu.

10-B / INT. JOUR — STUDIO DE LAZARE

Lola s'est levée pour s'approcher de Lazare. Il fouille ses poches nerveusement et en sort l'enveloppe de Lola.

LOLA : Je voulais que tu la lises quand je serai partie, mais je crois que tes poches sont déjà pleines d'amour...

LAZARE : Mais envoyez des textos, on est pas dans *Baisers Volés*, merde.

Il lui arrache le mot des mains.

LOLA : Lily est au courant ?

LAZARE : Quoi ? Non... C'est pas...

LOLA : Bon, de toute façon c'est une raison de plus.

LAZARE : De ?

LOLA : Si t'es amoureux d'un garçon, tu peux m'embrasser.

LAZARE : Je suis pas amoureux d'un garçon !

LOLA : Ça me ferait plaisir et pour toi ça ne compte pas.

LAZARE : ...

LOLA : On peut même faire l'amour en fin de compte ?

LAZARE : Quoi ?

LOLA : Mais je te parle pas de toi là : je te parle de moi. Fais-moi plaisir à moi, puisque de toute façon tu fais n'importe quoi. Ça fait des siècles qu'on demande aux femmes de faire l'amour sans qu'elles en aient envie, tu pourrais faire un effort juste pour moi, non ? J'ai dix-huit ans et je n'ai toujours pas atteint ma maturité sexuelle ; je suis la dernière de mes copines à ne pas avoir systématisé l'orgasme, tu réalises ?

Un temps.

Lazare a l'air complètement perdu.

LAZARE : Je suis pas amoureux d'un garçon !

Il la regarde, contrarié.

LOLA : En est-on sûr ?

Elle lui jette un regard de défi.

Un temps.

Elle se rapproche et attrape doucement son visage.

Elle l'approche du sien.

Il se laisse faire, déboussolé.

Leurs lèvres se touchent.

Le minuteur sonne.

11 / EXT. CRÉPUSCULE — RUE, BANC

Deux COMMÈRES, clopes au bec, regardent les gens passer.

COMMÈRE 1 : Et lui, tu crois qu'il en est ?

COMMÈRE 2 : Mouais... Pas sûr...

COMMÈRE 1 : Sa manière de marcher vite fait...

COMMÈRE 2 : Ah par contre eux deux c'est sûr !

COMMÈRE 1 : Ah ouais tu trouves ? J'aurais plus dit « extramuros » tu vois... Et la fille qui court après le gars là-bas ?

COMMÈRE 2 : Ben elle, elle est carrément de province ; lui c'est plus flou...

COMMÈRE 1 : Intramuros ?

COMMÈRE 2 : Mouais ou juste « boulevard périphérique » qui s'assume pas...

12 / EXT. CRÉPUSCULE — ESCALIERS, EN FACE DE LA TERRASSE

Une longue série de marches.

Énervé, Lazare les descend d'un pas très rapide.

Plus haut, Lola lui trotte après.

LOLA : LAZARE MAIS PARDON REVIENS !

Leur petite course dure un temps.

D'un coup, Lola s'arrête, boudeuse.

LOLA (*bas*) : Je vais dire à ta copine que tu m'as embrassé.

Beaucoup plus bas, Lazare s'arrête net, comme s'il avait entendu.

Il se retourne et remonte vers Lola à grand pas.

Satisfaite, Lola sourit et se met à remonter dans l'autre sens.

Lazare court après Lola qui rigole comme si c'était un jeu.

Leur course-poursuite dure un temps.

Soudain, Lazare s'arrête et réfléchit.

LAZARE (*bas*) : Moi, je vais dire à ta sœur que tu m'as embrassé.

Plus loin, Lola cesse de rigoler et se fige.

Elle se retourne et alors la course reprend comme au départ.

Ils finissent par quitter les escaliers.

13 / EXT. NUIT — RUE SOUS UN PONT, NON LOIN DE LA GARE

L'endroit est désert.

Lazare, caché derrière l'un des piliers du pont, sort la tête et inspecte les alentours, vérifiant si Lola est là.

Rien.

Il sort de sa cachette et s'avance avec précaution. Il fixe la gare au loin, soucieux.

Du même pilier, on voit Lola sortir à son tour, malicieuse.

Elle le rejoint.

LOLA : Qu'est-ce qui se passe ?

Il sursaute puis souffle.

LAZARE : Il se passe que t'es la deuxième personne à m'embrasser ce weekend sans être Lily.

LOLA : Elle n'est pas obligée de le savoir, tu sais.

Un temps.

LAZARE : La vérité, c'est que je suis complètement perdu.

LOLA : C'est pas la gare au bout là ?

LAZARE : Non je veux dire : moi je sais pas du tout où j'en suis.

LOLA : Alors pourquoi tu suis pas ta grosse aiguille rouge ?

On croit qu'elle pointe sa bite.

En fait, on comprend qu'elle montre une vraie grosse boussole qui pend à la ceinture de Lazare.

Il la prend et regarde l'aiguille hésiter entre les pôles « ♀ » et « ♂ ». Puis la délaisse en soufflant.

LAZARE : Je sais pas si je vais à la gare pour chercher Lily ou me jeter sur les rails.

LOLA : Ohlala, ça n'a jamais tué personne !

Elle lui pose une main paternelle sur l'épaule.

LOLA : En province aussi, on en a des gros dép, tu sais. C'est souvent des gens perdus comme toi. Parfois, ils se rendent même pas compte que c'est des gros dép. Mais faut pas en avoir peur. Tu peux te faire aider si tu penses que t'es un gros dép. Comme toutes les maladies, ça se soigne. Et on finit par en sortir de sa grosse dépression.

Lazare reste pantois.

LOLA : Quant à ton conditionnement face au modèle capitaliste d'hétéro-normativité, je dois dire qu'il me laisse assez perplexe. Tu es bien la preuve que la déconstruction morale ou sexuelle chez les hommes n'est pas qu'un enjeu générationnel.

LAZARE : Ça me dit carrément pas ce que je dois faire.

LOLA : Tu l'as rencontré comment ce Maximilien ?

LAZARE : C'est un mec de Wagram.

LOLA : L'application de rencontre ?

LAZARE : Non, la station de métro. Mais il vient de Rennes à la base.

LOLA : En Bretagne ?

LAZARE : Non, la station de métro. En tout cas, c'est pas une très bonne nouvelle ce mec.

LOLA : La station de métro ?

LAZARE : Hein ? Non. Je veux dire que j'aurais préféré ne jamais le rencontrer. Il m'a parlé à la sortie du métro hier soir. Ce matin je me suis réveillé avec une main

dans son caleçon. Entre-temps, c'est flou. Comme si c'était arrivé à quelqu'un d'autre.

Pendant qu'il a dit ça, un mec a déroulé un ruban rubalise devant eux.

C'est le guichetier du bureau des objets trouvés pas loin de la SÉQ.3.

Après avoir bloqué le passage, il se poste derrière le ruban avec eux et fume sa clope électronique.

On entend des sirènes au loin.

Lazare et Lola le regardent, incrédules.

LAZARE : Qu'est-ce que vous faites ?

GUICHETIER : On a trouvé un amoureux abandonné dans la gare.

2-D / FLASHBACK SÉQ. 2 : EXT. JOUR — PARVIS DE GARE

Jules, délaissé par Lola, est allongé sur le ventre, au sol au milieu de la place (comme Lazare en SÉQ.1)

Il pleure et renifle. C'est un peu dégueu.

13-B / EXT. NUIT — RUE, NON LOIN DE LA GARE

GUICHETIER : On a beau prévenir les gens, il y en a toujours qui oublient quelque chose derrière eux...

LAZARE : Et les trains ?

GUICHETIER : Forcément la gare est bloquée : tous les trains sont redirigés vers Drancy jusqu'à la reprise normale du trafic. Excusez-moi, je voudrais filmer quand ils vont faire exploser l'amoureux abandonné.

Il s'éloigne.

Un temps.

Lazare est en pleine introspection. D'un coup, il s'éloigne dans le sens opposé de la gare. Lola le suit quelques mètres plus loin.

LOLA : Bon, qu'est-ce qu'il nous reste à visiter en attendant ?

LAZARE : Je vais pas attendre.

LOLA : C'est-à-dire ?

LAZARE : Je crois que je vais l'abandonner aussi en fait.

LOLA : Qui ?

LAZARE : Lily.

LOLA (*enthousiaste*) : Pour de vrai ?

LAZARE : Je pensais pas que ça te ferait autant plaisir.

LOLA : Tu l'abandonnes pour moi ?

LAZARE : Ah non. Pas vraiment. Pas du tout. Vraiment carrément pas, en fait.

Elle s'arrête. Ses yeux s'humidifient.

LOLA : Alors c'est comme si tu me quittais moi aussi...

Il s'arrête et se retourne.

LAZARE : À deux lettres près, oui...

LOLA : Qu'est-ce que j'ai fait de mal ?

LAZARE : Quelques trucs. Mais moins que moi, t'inquiète.

LOLA : C'est super vache après tout ce qu'on a vécu tous les deux.

LAZARE : C'est sans doute le truc le plus honnête que je fais ce weekend.

Elle pleure. Lazare est un peu gêné. Il se rapproche doucement.

LAZARE : J'ai juste plus envie de faire l'amour avec... toi.

LOLA : Mais ça existe les couples d'amoureux qui restent ensemble sans faire l'amour.

LAZARE : Ça s'appelle des parents.

LOLA : Faisons des enfants alors.

LAZARE : Si je recouche avec Lily ou toi, c'est comme si je continuais de me laver les mains avec du produit vaisselle parce que j'ai la flemme de racheter une savonnette. Ça marche. Mais au fond, je sais bien que c'est pas ce qu'il y a de mieux...

LOLA : Si on s'aime encore un peu, pourquoi tu veux ramasser la savonnette maintenant ?

LAZARE (*grommelle*) : Racheter la savonnette.

Un temps.

LAZARE : Je suis désolé.

LOLA : C'est la première fois qu'on rompt avec moi.

LAZARE : Ça te fera un souvenir de Paris.

LOLA : C'est une ville triste Paris, en fait. Pourquoi ils veulent l'agrandir ?

Elle se jette sur lui et l'enlace comme une petite fille, en fermant les yeux.

LOLA : Qu'est-ce qu'il a de plus que moi ?

LAZARE : Mon pass navigo.

LOLA : Tu vas le rejoindre ?

LAZARE : ...

LOLA : Comment tu vas y aller sans ton pass ?

LAZARE : Parfois, t'as pas besoin de Navigo en fait.

LOLA : Alors tu vas frauder le métro ?

Un temps.

Elle attend mais pas de réponse.

LOLA : Au fond, même si ce n'est pas moi, je te souhaite de trouver quelqu'un qui remplisse ton cœur de bisous dans le cou.

Toujours pas de réponse.

Elle se détache.

Il est parti.

Elle est en train d'enlacer le vide.

14-A / EXT. NUIT — RUE, PERRON D'IMMEUBLE

Un couple d'AMOUREUX (18) est en tête-à-tête, abrité sous un porche. Il l'a raccompagnée ; elle porte son pull à lui. Ils ont un reste de pop-corn ; ça va conclure. C'est « romantchique ».

AMOUREUX : Je t'ai écrit une chanson.

AMOUREUSE : C'est du rap ou de la pop ?

AMOUREUX : C'est du reggaeton. Ça parle de tes cheveux et de tes yeux.

Lazare passe devant eu en sprintant. Ils sursautent.

AMOUREUX : Attends, c'est quelle heure là par contre ?

AMOUREUSE : Euh, je sais pas trop.

AMOUREUX : Wow. Nique. Le dernier métro.

Il lui saute dessus. Les popcorn volent.

AMOUREUX : 'tain rends mon pull là.

AMOUREUSE : Mais aïe sérieux.

Il récupère le pull et s'éloigne en sprintant. Dégoûtée, elle lui fait un gros doigt d'honneur.

14-B / EXT. NUIT — RUE

Lazare court comme un dératé à la fin d'une comédie sentimentale.

14-C / EXT. NUIT — RUE, BOUCHE DE MÉTRO

Tout est calme.

Subitement, un amas de personnes accourent et se précipitent dans la bouche de métro.

Lazare arrive quelques instants après le troupeau.

Il entre puis ressort de suite en chouinant. Il a raté le dernier métro à quelques secondes.

Il repart en courant.

14-D / EXT. NUIT — RUE, BORNE VÉLIB

Lazare arrive en courant à une borne où restent quelques vélib'.

Il s'énerve sur plusieurs vélib' sans réussir à en décrocher un.

15 / EXT. NUIT — RUE

Lazare s'arrête de courir, essoufflé.

Il tangué.

Il souffle et s'assoit sur le sol, tout misérable.

Un temps.

D'un coup, il relève la tête.

Comme dans un rêve d'adolescent, un LIVREUR VTC (18/40) surgit au loin sur une trottinette électrique.

Il porte le fameux sac carré de marchandises ; une tenue intégrale de livreur mais en cuir (il est même torse-nu en dessous) ; et un casque de moto couvert de bijoux qui cache l'entièreté de son visage.

Il drifte devant Lazare.

Il balance son sac de livraison au loin.

Et sans rien dire, lui tend une main gantée.

Lazare le regarde, incrédule.

16 / EXT. NUIT — RUE (ARTIFICIELLE)

Le paysage défile très vite.

Lazare est monté sur la trottinette électrique avec le mystérieux livreur.

On dirait deux amants dans une vision idyllique.

Lazare est parfois derrière lui et l'enlace.

Il est parfois devant lui : c'est alors le livreur qui semble l'enlacer.

Il est parfois devant le livreur mais dos à la route pour pouvoir lui caresser le visage, façon Kanye & Kim dans *Bound 2*.

La tension érotique est manifeste.

Le paysage continue de défiler.

L'extramuros laisse peu à peu la place à l'intramuros.

Et les silhouettes des deux hommes s'effacent doucement dans la ville.

17 / EXT. NUIT — PLACE, BOUCHE DE MÉTRO

Loin de là, Lola erre dépitée dans une rue déserte.

Elle arrive devant un grand hall / bouche de métro.

Elle hésite à entrer.

Elle remarque Un CONTRÔLEUR RATP (18) plus loin, qui regarde aussi la bouche de métro.

Il a l'uniforme vert, des grands yeux naïfs, un visage poupin et l'air timide.

Elle s'approche.

LOLA : T'es conducteur de métro ?

CONTRÔLEUR : Non, je suis contrôleur.

LOLA : La chance.

CONTRÔLEUR : Avec le Grand Paris, ils embauchent plein de nouveaux contrôleurs en job étudiant.

Un temps.

CONTRÔLEUR : C'est bientôt le dernier métro si/

LOLA : /Moi, j'ai jamais pris le métro.

CONTRÔLEUR : Pourquoi ?

LOLA : Ça me fait peur...

Un temps.

CONTRÔLEUR : Ben moi j'ai peur d'accoster les gens pour leur mettre des amendes. Mais si je remplis pas mon quota, je crois pas qu'ils me gardent longtemps.

Un temps.

LOLA : Tu veux me contrôler ?

CONTRÔLEUR : Mais t'es pas dans le métro ?

LOLA : Oui mais si tu me contrôles, ça me fera un souvenir comme si j'y étais allé.

CONTRÔLEUR : Ah ouais.

Un temps.

CONTRÔLEUR : Vous avez un titre de transport ?

LOLA : Non.

CONTRÔLEUR : Je vais vous mettre une amende.

LOLA : Merci.

Il rédige l'amende. Elle le regarde faire.

Sur son uniforme à lui, elle remarque l'étiquette « RATP » ; elle compte discrètement jusque quatre avec ses doigts.

LOLA : Tu connais bien Paris toi ?

CONTRÔLEUR : J'ai appris par coeur toutes les lignes de métro pour mon travail.

LOLA : Je voudrais voir un immeuble du baron Haussmann pour de vrai.

CONTRÔLEUR : C'est à 26 stations d'ici.

LOLA : Chouette.

Elle lui sourit. Il lui rend.

LOLA : On peut y aller en marchant alors.

Ils s'éloignent côte à côte vers Paris.

FIN DE LE FILM

Note d'intention
(datée de janvier 2021)

Depuis un an, je consacre mes pensées d'écriture à Lazare.

Lazare est un personnage de jeune homme cynique, inflexible et antipathique, qui se définit lui-même comme un « désorienté sexuel », cherchant sans fin sa place dans l'éventail des définitions de la sexualité non-hétéronormée.

Saint Lazare est le premier scénario que j'ai achevé l'année dernière, introduisant le personnage et ses questionnements. Le projet était destiné aux travaux hors-cursus mais la pandémie m'a jusqu'ici empêché de le tourner. Il s'agissait d'un huit-clos d'appartement en noir & blanc, aux dialogues vifs et décomplexés, en hommage aux comédies de Woody Allen. Mon histoire narrait la rencontre fortuite et la relation sexuelle entre Lazare, âgé de 21 ans, et Flore, une jeune femme du même âge, lesbienne et en pleine rupture amoureuse.

Pour mon film de mémoire, je souhaite travailler sur une autre aventure de Lazare - plus âgé, environ 26 ans -, en allant cette fois chercher des références burlesque et un humour de l'absurde, très en vogue dans la jeune génération francophone (ce que j'analyse dans ma partie théorique de mémoire). *Navigo* est un court-métrage de fiction d'environ 20 minutes.

À la manière de *Saint Lazare*, le court-métrage précédent, qui s'était inventé d'abord dans les dialogues, j'expérimente ici de me laisser porter par une écriture spontanée du gag, qu'il soit corporel, méta ou langagier. En somme, j'écris des petits bouts de grotesque qui me font rire et je les relie pas-à-pas à la trame principale. En ayant aussi identifié certains *gimmicks* du burlesque classique dans mes recherches théoriques (détournement d'objets, course-poursuite, imitation en miroir, etc), j'aimerais les actualiser pour les intégrer dans le récit et le thème de la désorientation sentimentale.

La toile de fond est celle d'un marivaudage assez sommaire basé sur un trio amoureux, que j'emprunte aux cinémas d'Éric Rohmer (évidemment), et plus récemment aux films de Louis Garrel (*Les deux amis*, 2015 et *L'homme fidèle*, 2018) ou d'Emmanuel Mouret (*Changement d'adresse*, 2006 ; *Un baiser s'il vous plaît*, 2007 ; *Fais-moi plaisir*, 2009 et *Caprice*, 2015).

Mais en y ajoutant le spectre homo/bisexuel, et la possibilité que hommes et femmes puissent ne pas s'attirer (ce que Rohmer avait oublié de faire).

L'action se déroule sous un grand soleil d'été, le temps d'une journée, dans des rues de la proche banlieue parisienne. Le décor et ses nombreux sous-décors sont essentiels (d'où le titre et sa référence aux transports) car les déplacements des personnages seront la constance de ce film très "grand parisien". Ici j'entends filmer le Paris extra muros, hors-glamour Tour Eiffel et Champs-Élysées, celui plus proche de notre quotidien, quelque part entre les vieilles gares de banlieue, les nouveaux logements étudiants, les chantiers du Grand Paris et les quartiers qui fourmillent de bureaucrates.

Le caractère et la définition des trois personnages seront moins importants que les désirs qui les animent et qui se manifestent dans des comportements parfois outranciers ou des gestuelles extravagantes. De plus, j'aimerais faire graviter beaucoup de petits rôles autour du trio principal (des passants qui commentent, un contrôleur RATP, un dragueur gay, des amoureux, etc), comme autant de rencontres improbables et comiques, qui renouent avec le cinéma d'anecdotes du burlesque classique.

L'inspiration principale est sans doute à aller chercher dans la patte visuelle et narrative des films d'Antonin Peretjatko (célèbre surtout pour être mon parrain à Louis-Lumière). Son cinéma est le point de départ de ce mémoire, et parmi les réalisateur.rice.s de mon corpus c'est sans doute le plus explicitement burlesque (entre autres sous-genres explosifs de la comédie).. *French Kiss* (2004) et *Paris Monopole* (2010), deux visites accélérées de Paris à travers les yeux d'une touriste américaine ou d'une jeune femme précaire en recherche d'appartement, sont les références principales de cette PPM. Mais le style de Peretjatko est très reconnaissable, et il s'agirait de ne pas le singer : plutôt de s'y référer sur le rythme, la liberté drôlistique et le jeu outrancier des personnages.

J'aimerais travailler en équipe réduite, pour faciliter la liberté de déplacement et cette énergie très « Nouvelle Vague » (celle de Godard, pas de Castex). Quelque chose comme une cheffe-opératrice, un.e assistant.e caméra, un assistant.e mise en scène, un.e ingénieur.e son et un.e scripte. Le seul poste pourvu à ce jour est celui de Sacha Lévêque, cheffe-opératrice, dont le sujet de mémoire (la lumière disponible) et notre proximité quotidienne vont dans le sens du projet.

Liste matériel (image)

Cheffe-opératrice : Sacha Lévêque

Assistant caméra : Pierre-Olivier Guillet

Liste Caméra

- 1 Varicam (monture PL et Hot Swap)
- 2 zooms Angénieux
- 1 série de filtre IR ND (0.3 , 0.6 , 0.9, 0.9IR)
- 1 filtre polarisant
- 1 valise opérateur (thermolorimètre, cellule, spotmètre, verre de contraste)
- 1 follow focus manuel avec bagues de point
- 1 commande de point HF avec bagues de point
- 1 alimentation secteur
- 10 batteries Bebob V-Mount pour la caméra + chargeurs
- 2 Anton Bauer
- 1 Mattebox 4*5.6
- 1 moniteur Starlight
- 1 moniteur Transvideo sur batteries (+batteries + chargeur) voir batterie
- 1 moniteur 25"
- 1 moniteur Atomos 7"
- 1 kit émetteur/ récepteur vidéo HF
- 2 disques durs 2To
- 3 cartes 256Go
- 1 lecteur de carte p2
- 1 ordinateur MacBook
- 2 BNC 5m
- 2 BNC 1m
- 2 BNC 30cm
- 2 BNC 10cm

Liste Machinerie

- 1 grande branche
- 1 petite branche
- 1 tête
- 1 poignées bleues
- 1 bouée

Liste Lumière

- 1 panneau LED 30*30 sur batterie
- 1 Fresnel LED sur batterie
- 2 Fresnel 500 avec prolongs

- 2 dimmers
- 1 jeu de drapeaux
- 1 jeu de mama
- 3 pieds de 1000
- 1 pieds de 1000 baby
- 1 jeu de cubes
- pinces, rotules, cyclones
- gélatines CTO / CTB / ND / diff (toute la gamme)
- 1 poly 1*1m avec porte poly
- Dépron

Plan de travail

- Écriture du scénario : février - juin 2021
- Prise matériel et essais : 1er au 5 juillet 2021
- Tournage : 6 au 15 juillet 2021
- Rendu matériel : 16 juillet 2021
- Montage image : 2 au 27 août 2021
- Montage son : octobre 2021
- Mixage : novembre 2021
- Étalonnage : novembre 2021