



Du dedans au dehors L'INVERTÉBRATION DES CORPS BURLESQUEMENT REPRÉSENTÉS AU CINÉMA

Mathilde GRASSET
(Université de Strasbourg, ACCRA)

Pour citer cet article :

Mathilde GRASSET, « Du dedans au dehors : l'invertébration des corps burlesquement représentés au cinéma », *Revue Proteus*, n° 23, Esthétiques invertébrées, Chloé Pretesacque et Mayeul Victor-Pujebet (coord.), 2025, p. 60-68.

Résumé

Cet article propose, sans le circonscrire définitivement, une première définition du burlesque cinématographique, conçu non pas comme un genre mais comme une modalité esthétique de représentation des corps. Au-delà des contextes historiques locaux, il rapproche volontairement des films d'époques et de nationalités diverses afin de qualifier de manière transversale les corps burlesquement représentés. Nous faisons en particulier l'hypothèse que ceux-ci opposent à l'idéal scientifique de transparence et de maîtrise, décrit par l'anthropologie des XX^e et XXI^e siècles, une irrégularité organique et une impénétrabilité qui les dérobent au contrôle médical. Leurs différents retournements – la sortie de leurs organes, leurs évidements – sont autant de figures non exhaustives de cette résistance : les corps burlesques donnent d'emblée tout à voir, ne renferment aucun mystère intérieur, et ce faisant ne donnent aucune prise à la moindre entreprise d'encadrement.

Burlesque — Cinéma — Corps — Esthétique — Médecine

Abstract

Without aiming to define slapstick definitively, this article proposes an initial, partial definition of cinematographic slapstick, conceived not as a genre but as an aesthetic modality of body representation – one of the most enduring in the history of cinema. Over and above local historical contexts, it deliberately brings together films from different eras and nationalities in order to qualify slapstick bodies across the board. In particular, we hypothesize that these bodies oppose the scientific ideal of transparency and mastery, described by 20th and 21st century anthropology, with an organic irregularity and impenetrability that evade medical control. This resistance is partly due to their various reversals (the removal of their organs, their hollowing out) : slapstick bodies immediately give everything to be seen, contain no inner mystery, and in so doing give no hold to the slightest attempt at management.

Slapstick — Cinema — Body — Esthetics — Medicine

Du dedans au dehors

L'INVERTÉBRATION DES CORPS BURLESQUEMENT REPRÉSENTÉS AU CINÉMA

Le burlesque peut être un genre : il l'est dans la grande majorité des écrits qui lui ont été consacrés. Un genre littéraire, qui consiste à dégrader un sujet noble par un sursaut de trivialité ; un genre cinématographique, indissociable d'un certain contexte de production et d'une certaine époque, celle des années 1910-1920 aux États-Unis¹. Soit. À voir la persistance avec laquelle le cinéma, depuis son invention (*L'Arroseur arrosé*, parmi les premières vues Lumière, est aussi le premier film burlesque de l'histoire) jusqu'aux productions contemporaines, a offert à toutes les époques leurs corps burlesques, le genre en question est sans doute aussi (et d'abord) autre chose. Jean-Philippe Tessé, dans l'ouvrage essentiel qu'il lui a consacré, le sous-entend lorsqu'il oppose une « perspective historique » à une « perspective esthétique et, disons, “philosophique” : le burlesque comme forme cinématographique et comme vision du monde² ». Il poursuit : « parions en effet que le burlesque est une idée atemporelle, rétive à tout cloisonnement historique³ ». Si l'on choisissait de tenir le pari, « l'approche idéale [du burlesque] serait donc transversale et diffuse⁴ ». Il faudrait dès lors s'entendre sur ce que devient le burlesque lorsqu'il n'est plus appréhendé comme un genre, avec prémisses, âge d'or et descendance plus ou moins pâlotte une fois passée la révolution du parlant. Notre propre pari est le suivant : le burlesque persiste en tant que modalité esthétique de figuration des corps ; le *slapstick* hollywoodien et pour l'essentiel muet en est une actualisation paradigmatique, mais elle n'est pas la seule et n'a pas, dans cette perspective, d'autorité particulière sur les autres.

Un corps « burlesque » est donc, si l'on s'en tient à notre hypothèse, un corps « burlesquement représenté » : c'est-à-dire non pas un corps doté d'une certaine nature inquestionnable, mais un corps processuel, *en train d'advenir dans sa condition burlesque* grâce à des opérations spécifiques de mise en scène. Dit autrement, le burlesque d'un corps implique un certain battement, est susceptible d'apparaître et de disparaître à la faveur d'un procédé filmique, n'advient que par moments et par touches. Il est, en cela au moins, indissociable du médium cinématographique – les corps que nous évoquerons ne sont possibles qu'*en cinéma*. Osons ici, afin de spécifier la première dont on n'aura à l'évidence pas fait le tour en quelques pages, une seconde hypothèse : les spécificités des corps burlesquement représentés commencent à s'entrevoir si l'on consent à les appréhender comme des corps invertébrés.

D'abord, parce que les « invertébrés » sont si hétérogènes que le terme n'a aucune validité scientifique, ne sert aucune classification du vivant. Cela autorise à envisager une acception extravagante, fictionnelle du terme, et à considérer qu'un corps humain au cinéma peut être « invertébré » dans des conditions qu'il nous reste à identifier. Mais cela fait surtout des corps « invertébrés » des corps irréguliers, qui d'emblée échappent à la connaissance rationnelle : de fait, les corps burlesques ne naissent, ne meurent, ne souffrent, ne se reproduisent pas comme tous les autres êtres humains.

Ensuite, parce que les « invertébrés » sont identifiés par opposition à une norme anthropocentrique : ils sont l'inverse (*in-vertere*) des vertébrés dont l'homo sapiens fait partie. Ce destin de marginal ne peut que convenir à des corps extraordinaires, à la fois anormaux et inassimilables, inacceptables en contexte mondain – « obscènes⁵ », écrirait Jean Louis Schefer.

1. Parmi les ouvrages de référence parus en français sur le cinéma burlesque, voir Emmanuel DREUX, *Le cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007, ou les deux tomes de Petr KRÁL, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984 et *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Paris, Stock, 1986.

2. Jean-Philippe TESSÉ, *Le Burlesque*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, p. 4.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 5.

5. J. L. SCHEFER, *Images mobiles : Récits, visages, flocons*, Paris, P.O.L., 2013, p. 26.

Finalement, parce que le caractère invertébré d'un corps est indissociable d'une opération : au niveau de l'évolution du vivant, il a fallu que s'accomplisse un renversement pour qu'apparaissent des espèces vertébrées – une intériorisation du squelette, le passage du dehors au dedans, que le cinéma peut rêver en événement et rejouer à loisir à coup de fictions figuratives : « le vivant, au cours de l'évolution, a dû [...] inverser sa propre constitution architecturale : il a renoncé à l'exosquelette, l'a transféré au-dedans, de telle manière qu'il pourra s'adosser d'ailleurs à lui et disposera au-dehors ce qu'il avait primitivement enfoui à l'intérieur. Surgit alors un animal à la fois sensible et agile¹ ». Dans une certaine mesure, les corps burlesquement représentés, tendus dans leur anachronisme général vers un processus originel, auraient en propre de problématiser l'articulation du corps intérieur, soustrait à la vue, et du corps extérieur, immédiatement visible, de faire réaccéder au dehors le dedans, et sembleraient à cet égard davantage en voie d'« *invertébration* » que définitivement invertébrés.

Il n'est pas anodin qu'un tel retournement s'accomplisse aussi, d'une autre manière, à l'endroit de l'imagerie scientifique, au moment même où apparaissent les premiers corps burlesques du cinéma. En 1895, avec le cinématographe, la radiographie est inventée. Il devient alors possible d'observer son propre squelette, offert de son vivant à la vue de tous : « les rayons X dissolvent l'écran des apparences humaines, ôtent les tissus superflus du corps comme autant de vêtements inutiles et donnent à voir ses organes ou son squelette en occultant la mort. La transparence de la chair fait l'économie de la dissection ou de l'autopsie² ». Les dessins illustratifs sont remplacés dans les traités médicaux par des clichés plus fidèles : l'intérieur du corps a pour de bon accédé au dehors. « Dans la recherche anatomique ou diagnostique la tâche est de retourner la peau comme un gant sans rien laisser d'inaccessible au

regard³ », ajoute David Le Breton. Face à cette *invertébration* du corps par l'image médicale, qui confère à la science une force d'encadrement et de contrôle démultipliée, la modalité burlesque propose rapidement des images du retournement, opposant à la transparence des chairs leur opacité persistante, transformant une vision à travers en un mouvement littéral d'extériorisation, et préférant le plein des formes capté par la pellicule à la force de pénétration des rayons X. La propension des corps burlesquement représentés au dévoil(lement) du moindre secret anatomique, quitte à ne laisser derrière l'enveloppe-peau que du vide, tient ainsi lieu de contre-modèle à cet idéal scientifique durable, tout au long du XX^e et jusqu'au XXI^e siècles, d'une transparence du corps – à la fois de son entière visibilité et de sa compréhension intégrale. Dissections, évidements plus systématiques ou étranges greffes d'organes sont autant de figures de cette *invertébration* subversive des corps burlesques. Celle-ci, on l'aura compris, est l'une des voies d'accès au burlesque appréhendé depuis l'esthétique et à l'échelle de toute l'histoire du cinéma. Se fréquenteront ici des films d'époques et de nationalités diverses, dans lesquels le burlesque est pratiqué à différents degrés, dans des détails ou des séquences entières – car il s'agit ici avant tout d'introduire une conception accueillante du burlesque, précise mais bien « transversale et diffuse⁴ ».

Des corps vidés

Rae Beth Gordon a bien montré que le premier burlesque français, par exemple celui du metteur en scène Jean Durand (série des Zigoto, Calino, Onésime), pour ne citer que lui, emprunte à l'imagerie médicale, et en particulier à celle des recherches en neurologie du professeur Charcot, à la Salpêtrière.

La façon dont la gestuelle a été mise en scène dans le cinéma comique français entre 1898 et 1913, avec son style si particulier de mouvements anar-

1. François DAGOGNET, *La peau découverte*, Institut Synthélabo, Le Plessis-Robinson, coll. Les Empêcheurs de tourner en rond, 1993, p. 26.

2. David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 250.

3. *Ibid.*, p. 246.

4. Jean-Philippe TESSÉ, *Le Burlesque*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, p. 5.

chiques et frénétiques, trouve une de ses origines dans les pathologies corporelles liées à l'hystérie et à l'épilepsie : par exemple les convulsions, les tics, la démarche et les postures hystériques¹.

Les « leçons du mardi », au cours desquelles Charcot exhibe des clichés de ses patientes en état de crise et étudie leurs pathologies à partir de leurs manifestations visuelles, fascinent le public et préparent l'advenue des premiers corps comiques du cinéma. « Ce qui nous fait rire, c'est l'expression extérieure de la partie inconsciente qui émane des centres moteurs² » : c'est l'affleurement à la surface visible du corps de son en-dedans. Mais au-delà de l'influence qu'ont sur le cinéma les pathologies nerveuses de la fin du XIX^e siècle, d'autres expérimentations menées sur le corps, plus anciennes, inspirent les films burlesques : dans *Onésime et l'étudiante* (Jean Durand, 1912), capturé par un groupe de médecins fous, le personnage éponyme assiste, vaguement affecté, à son éviscération. Sur la table d'opération, on lui ôte tour à tour des organes informes et surdimensionnés, sortis de ses entrailles comme le lapin du chapeau de magicien, présentés face caméra par un chirurgien hilare. Les deux modèles, celui de la dissection et de la neurologie telle que Charcot la pratique encore, ont en commun de ne faire appel à aucune forme de transparence. Dans un cas comme dans l'autre, l'intérieur du corps n'accède pas au visible par l'intermédiaire d'un appareil médical : le premier fait plutôt lui-même surface, sort, accède au visible, à rebours des révolutions scientifiques.

De telles fictions d'*invertébration* déportent l'entière du corps à sa surface, réaffirmant son opacité tout en œuvrant à son évidement – quand la radiographie, au contraire, découvrirait par transparence son épaisseur. Or, puisque l'intérieur des corps burlesques ne fait pas mystère, tend à se trahir et se dévoiler, il est régulièrement réduit à rien, au point de faire du corps-ballon, dégonflé et regonflé à loisir, l'un des principaux motifs du burlesque tout au long de son histoire. Celui-ci,

dès ses origines, n'est donc pas seulement fondé sur ce qui est visible du monde et du corps : procédant « très peu par des connotations métaphoriques³ », il tend à ériger le corps extérieur comme seul corps possible. La peau à travers laquelle passent les rayons X n'est alors ni un obstacle à dépasser pour accéder à des réalités enfouies, ni une surface d'affleurement qui, par indices, dévoilerait ce qui se trame derrière elle. Le visible du corps burlesquement représenté *est tout ce qu'il en reste*. Dès 1904, le personnage de *An interesting story* (James Williamson) passe sous un rouleau compresseur avant d'être regonflé à la pompe par deux cyclistes. Onésime, dans *Onésime garçon costumier* (Jean Durand, 1912), est aplati, repassé, plié et rangé dans une malle ; il est essoré et suspendu à un fil à linge dans *Onésime et l'œuvre d'art* (Jean Durand, 1913). Son adversaire, dans *Onésime champion de boxe* (Jean Durand, 1913), s'envole subitement au-dessus du ring comme un ballon gonflé d'hélium ; celui de Boireau dans *Boireau spadassin* (Anonyme, 1913), une fois transpercé par une épée, se vide comme un matelas à eau. Né d'un contexte scientifique qui place l'organisme enfoui au centre des préoccupations, répondant en bloc qu'il n'y a rien à voir, ce motif fait retour à une époque où certains adressent un « adieu au corps⁴ ». Il serait aujourd'hui le moyen d'interroger les nouveaux « soupçons » qui planent sur le corps contemporain :

Réellement surnuméraire, le corps se transforme en objet comme les autres, soumis au même design, aux mêmes impératifs d'apparence, de séduction, etc. Instance parmi d'autres de l'identité personnelle, et non plus son enracinement inéluctable. [...] Mais il continue à faire obstacle et certains rêvent de s'arracher à sa pesanteur pour ne plus être entravés par ses "limites"⁵.

Les corps vides du burlesque, désignés au fil de leurs épreuves comme de simples enveloppes, prennent ainsi acte des menaces que le corps

1. Rae Beth GORDON, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, paragraphe 4 du format Ebook de l'éditeur.

2. *Idem*, paragraphe 39 du format Ebook de l'éditeur.

3. Fabrice REVAULT D'ALLONNES, « "Prémodernité" du burlesque », *Le comique à l'écran*, CinémaAction, n° 82, Premier trimestre 1997, p. 39-50, p. 40.

4. David LE BRETON, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 2013.

5. David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, *op. cit.*, p. 327.

humain affronte par ailleurs à différentes époques, et opposent à sa progressive virtualisation une ultime opacité. De l'inspecteur Machin de *Ma Loute* (Bruno Dumont, 2016), il ne reste que la forme et la peau au moment où, malgré sa ventripotence, il s'envole puis flotte au-dessus de sa voiture,



Coincoin et les Z'Inhumains, Épisode 4, Bruno Dumont, 2018

retenu par une corde. Contrairement à la perte progressive de la « pure extériorité du corps » identifié par Vincent Amiel et José Moure dans leur *Histoire vagabonde du cinéma*, à rebours des films contemporains qu'ils citent dans lesquels « les personnages peuvent exister sans avoir d'identité visuelle, ou une identité changeante, ou même sans être vus du tout »¹, les corps burlesquement représentés, eux, se trouvent la plupart du temps réduits à leur seule apparence – ils seraient peut-être justement la peau qu'il reste une fois les autres corps évanouis, leur exuvie anachronique.

À qui donc appartient cette peau ?

Ce triomphe de l'enveloppe-peau, cette réduction du corps à ce qui est immédiatement visible de lui, son *invertébration* engendrent des fictions figuratives au sein desquelles la modalité de présence des personnages est nécessairement redéfinie. Si « le burlesque propose une approche très complexe de la consistance du monde », jouant des « apparences creuses² », des « pièges et [d]es faux-semblants³ », s'il met « à tout instant en question les certitudes les plus élémentaires⁴ », on aura compris que ce n'est pas seulement avec ses accessoires farceurs ou ses trompe-l'œil, mais égale-

ment avec les corps qu'il met en scène. Plus d'un siècle après les premières bandes comiques, ce doute sceptique d'autant plus brûlant qu'il se manifeste dans un cinéma tout entier fondé sur les phénomènes, sur ce qui apparaît aux personnages et se manifeste aux spectateurs, est encore au cœur de la série *Coincoin et les Z'Inhumains* (Bruno Dumont, 2018). La Flandre est envahie par une présence extraterrestre prenant d'abord la forme d'un losange lumineux suspendu dans les airs, à la recherche d'une victime humaine. Une fois celle-ci trouvée, il s'abat sur elle, l'irradie de l'intérieur, la fait gonfler comme un ballon (un bruitage le souligne) jusqu'à ce qu'elle accouche par voie naturelle de son clone parfait.

Dès lors, il devient impossible, autant pour le spectateur que pour les enquêteurs chargés d'élucider les mystères de cette invasion, de distinguer les « authentiques » personnages de leur double extraterrestre. Le face-à-face final du commissaire Van der Weyden et de sa copie, à cet égard, constitue l'acmé de la série : l'image bégaye, louche sur un corps reproduit au sein même du cadre, et qui s'alpague, s'auto-provoque. Le vide des corps dans la série tient donc d'abord à ces clones, qui par leur seule présence renvoient les premiers à leur enveloppe charnelle – corps indiscernables, donc indissociables des leurres (des faux et des appâts auto-destinés) qu'ils sont devenus. Le moment même de leur apparition donne le ton : gonflés comme des baudruches, capables d'accueillir dans leurs entrailles un être bedonnant de taille humaine, les corps humains se découvrent creux avant même leur duplication effective.

1. Vincent AMIEL et José MOURE, *Histoire vagabonde du cinéma*, op. cit., p. 51.

2. Sarah LEPERCHEY, *L'esthétique de la maladresse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 180.

3. *Ibid.*, p. 183.

4. Petr KRÁL, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, p. 122.

Cette impression de vacuité organique tient également, de façon complémentaire, à la nature ambiguë des personnages. Alors que l'intrigue ne sacrifie *a priori* rien à l'action – la série fait le récit sur quatre épisodes d'une invasion extraterrestre et d'une enquête policière –, les deux personnages principaux n'accomplissent, ne



Men in black, Barry Sonnenfeld, 1997

touchent, ne modifient rien. L'un et l'autre, ni contemplatifs ni dépressifs, sont seulement inefficaces, dérobés au geste et à la pensée utiles. Les émotions qui semblent les traverser (on les trouve régulièrement surpris ou circonspects) tiennent moins à une quelconque profondeur psychologique qu'à une réaction réflexe du haut du corps, et en particulier des muscles du visage. Carpentier, devant l'incompréhensible, écarquille brusquement les yeux et allonge sa figure en ouvrant grand la bouche ; Van der Weyden, sourcils levés et froncés spasmodiquement, avance les lèvres en une moue d'impuissance. Ces grimaces outrées, parce qu'elles sont intégrées à un flot continu de micro-contractions, sont étrangères à toute expressivité ordinaire.

Van der Weyden et Carpentier n'entreprennent ainsi rien mais constatent, laissant le monde devant eux les concerner à peine. Ils ressentent moins qu'ils ne semblent répondre, un peu détraqués, à des *stimuli*. Ce sont certes encore des personnages, parce qu'ils ont des fonctions, une apparence fixe, des lubies caractéristiques (Carpentier aime faire rouler sa voiture sur deux roues), une diction reconnaissable ; à leur endroit se cristallisent encore un certain nombre de régularités. Mais à la différence d'autres personnages burlesques eux aussi débarrassés des lourdeurs psychologiques classiques et des identités stables, formées une fois pour toutes, ils ne sont porteurs

à eux seuls d'aucune « vision du monde¹ », ne sont pas définis, sinon sur le mode du manque, par « un mode d'existence » ou « une certaine *évidence*² ».

Le vide organique tend donc vers un vide existentiel ; avec lui prend forme un type singulier de personnage, au bord de l'évanouissement, comme anesthésié. La figure de ces corps privés des mystères de l'organisme enfoui, réduits comme en cuisine à ce qui d'eux est immédiatement visible, est récurrente et s'actualise en un festival de fictions organiques, y compris dans des films au sein desquels la modalité burlesque est loin d'être prédominante. Dans le premier volet de *Men in black* (Barry Sonnenfeld, 1997), un autre corps humain vidé de ses organes nous est donné à voir lorsqu'au début du film, un extraterrestre mal intentionné débarque sur Terre et prend littéralement la peau d'un humain pour se camoufler. Encore un jeu de tromperie, encore des extraterrestres : les corps vides les plus saillants sont explicitement désignés comme des déguisements, des vêtements à chausser, et comme des créations *alien*, les plus en marge de tous les autres corps. L'extraterrestre en question revêt mal la peau humaine : le visage

1. Jean-Philippe TESSÉ, *Le Burlesque*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, p. 55.

2. Emmanuel DREUX, *Le cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 152. L'auteur évoque alors en particulier le personnage de Charlot. C'est lui qui souligne.

est de travers, les yeux tirés vers le bas, la bouche engoncée, la trachée particulièrement saillante tandis que les plissures s'amoncellent à la naissance du cou, comme recouvert d'une chaussette trop grande. La démarche est celle d'un pantin désarticulé, le pas rigide, le geste saccadé. Burlesque, le personnage l'est à la mesure de son détraquement : acharné dans sa mission solitaire, n'existant pas en-dehors d'elle, excessif déjà en cela, son corps semble par ailleurs mal taillé, inadéquat non seulement aux situations (c'est le lot de tous les corps maladroits) mais également à la forme qu'il recouvre, inadéquat à lui-même : il est fait d'un hiatus qui le rend à niveau égal comique et monstrueux. Burlesque s'avère donc un corps qui sert de déguisement aux extraterrestres ; la modalité qui nous occupe problématise plus largement avec constance, en en faisant l'un des fondements de sa poétique propre, l'articulation de l'intérieur et de l'extérieur du corps, en faisant disparaître le premier au profit du second à l'opacité souveraine.

Du globe oculaire au périscope : le monde comme réserve d'organes

Du début du XX^e siècle au cinéma contemporain, il arrive donc aux corps burlesquement représentés de perdre toute profondeur enfouie. Leurs nouveaux états possibles se multiplient et font à eux seuls tout le comique : ils se vident, s'envolent, se tordent. L'*invertébration* des corps burlesques ne tient néanmoins pas exclusivement à ces formes d'évidement : aux côtés des corps-enveloppes, d'autres procèdent à un transfert, confient leur fonctionnement interne et le rôle joué par chacun de leurs organes à certains éléments de leur environnement. Petr Král a bien identifié cette aptitude du personnage burlesque à la dispersion :

Renonçant à sa suprématie pour épouser le mouvement anonyme de la vie, quitte à se projeter dans ses formes les plus humbles, le comique mime à son tour cet éclatement libérateur du Moi qui est le thème principal des avant-gardes poétiques du siècle, le surréalisme en tête. Il rompt aussi radicalement, sur ce plan, avec l'anthropomorphisme du cinéma muet ; fuyant en même temps le centre de

l'univers et l'"intégrité" du héros habituel, il se disperse joyeusement dans tous les sens pour redécouvrir le plaisir de circuler dans la sève des arbres, de s'abattre en pluie de météores sur sa propre planète¹.

Outre les « chosifications » que cite l'auteur – du personnage lui-même ou de ses sentiments –, outre à l'inverse les « personnifications » des accessoires environnants (leur prise d'indépendance) et l'humilité que les unes et les autres forcent le héros à avoir (l'humanité n'étant plus son privilège), la modalité burlesque procède à des greffes, étendant les limites habituellement circonscrites du corps humain. Il ne s'agit donc pas seulement, pour le personnage burlesque, de prendre part au même titre que les autres éléments présents à l'image au « mouvement anonyme de la vie », d'intégrer le « concret du monde² » et l'ensemble de ses matières. Il est par moments question pour lui de faire littéralement corps avec le monde (c'est-à-dire avec l'ensemble des éléments, des êtres et des choses qui le constituent), non pas seulement en l'éprouvant physiquement, mais aussi et plus radicalement en lui abandonnant son fonctionnement vital, en lui confiant sa survie, sa sensorialité et ses aptitudes motrices. Dans *Les Lumières de la ville* (Charlie Chaplin, 1931), lorsque la jeune femme aveugle met en pelote le tricot que porte Charlot, le fil qu'elle tire progressivement semble provenir du ventre de celui-ci : l'image énonce, d'un point de vue métaphorique, le sacrifice du personnage, mais elle associe d'abord le fil de laine aux intestins de Charlot – non plus cachés mais exposés à la vue et aux manipulations, à la fois mis au monde et faits du monde.

Dans *Le Parfum de la dame en noir* (Bruno Podalydès, 2005), Rouletabille et son ami Sainclair se cachent au fond d'un puits, au milieu d'une cour, pour épier les habitants d'un château. Observant leurs allées et venues à l'aide de périscope, ils transfèrent leur système oculaire, et par extension leur visage tout entier, à l'objet : filmés depuis la cour en un plan fixe et frontal, les deux périscope

1. Petr KRÁL, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, op. cit., p. 108.

2. *Ibid.*, p. 153.

qui dépassent du puits se tournent l'un vers l'autre au fil de la conversation des personnages, s'invectivent, se dressent, trépignent, en bref ont bel et bien intégrés figurativement leurs corps. Au-delà de la trouvaille analogique – les deux lurons, en escargots un peu plus vifs que la moyenne, semblent s'être dotés de tentacules –, l'*invertébration* conçue comme un procédé cinématographique tient ici à la délégation de la fonction organique aux environs du corps. Intestins, yeux, mais aussi cordes vocales : la voix est dans le burlesque régulièrement sortie de la gorge, matérialisée à l'aide d'accessoires. L'enjeu de l'*invertébration* est alors redoublé par l'impératif, dès la fin des années 1920, d'inventer la voie d'un burlesque parlant. Face au danger que fait planer la parole sur l'expression corporelle, les comiques doivent ruser et imaginer, pour faire de la première une affaire de muscles, « un burlesque d'élocution¹ ». Dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* (Jacques Tati, 1953), lorsque les vacanciers obéissent aux informations contradictoires et inaudibles proférées par un chef de gare à travers un microphone, la voix est comme sortie du corps, détachée de lui. L'homme, au cours de la scène, ne sera jamais montré : celui-ci n'apparaît à l'image qu'à travers deux plans fixes insistant sur l'objet d'où provient sa voix, d'abord situé au premier plan, occupant le centre du cadre, puis placé en amorce, dans le coin supérieur droit de l'image.

Comme les périscopes du *Parfum de la dame en noir*, dans l'espace et la durée qui lui sont dévolus par le plan, le microphone s'impose, tout en préservant sa nature initiale, comme une incarnation, celle de l'homme et de sa voix, la matérialisation de ce qui ailleurs est invisible, retranché dans la gorge. Le microphone est alors à la fois un instrument (existant en tant que tel, indépendant, exerçant sa fonction) et un bout d'humain dispersé,



Les Vacances de Monsieur Hulot, Jacques Tati, 1953

sorti de ses contours habituels laissés en hors champ. Les organes du corps burlesquement représenté s'extraient ainsi des profondeurs et parcourent l'espace : en marge de l'intrigue et de la trajectoire des personnages, on peut alors suivre l'itinéraire de corps scindés dont on retrouve çà et là les morceaux.

Problème de communication : l'exemple d'*En liberté !*

Cette relation organique du corps à son environnement va parfois jusqu'à constituer un récit parallèle, inverse ou complémentaire, aux enjeux narratifs des films. Dans *En liberté !* (Pierre Salvadori, 2018), Antoine sort de prison après avoir été injustement condamné pour un crime qu'il n'avait pas commis. Furieux, il aura à cœur, tout au long du film, de prendre sa revanche en devenant bel et bien un bandit. Or, lors des deux scènes de braquage du film, la voix d'Antoine est extériorisée, retournée, attribuable à un objet placé devant sa bouche ou sa gorge. En dépit du renfermement et de l'obstination opaque du personnage, malgré l'incompréhension des autres (ce qu'il dit est inaudible), cette voix sort au grand jour, quitte les confins du corps. D'abord, Antoine braque un tabac, un sac poubelle sur le visage. Le plastique

1. Jean-Philippe TESSÉ, *Le Burlesque*, op. cit., p. 5.



En liberté !, Pierre Salvadori, 2018

lui obstrue la bouche et change les sons qui en proviennent, en accentue la dimension vibratoire, en réduit le spectre jusqu'à les homogénéiser. Sur-tout, du visage d'Antoine ne reste qu'une forme noire percée de deux trous au niveau des yeux, comme s'il avait été lui-même retourné comme un gant, exposé à la manière d'un masque pris dans le mauvais sens. La voix que l'on entend alors, sous cet angle, pourrait être celle qui précède tout effort articulatoire, une vibration confuse avant son passage dans la bouche : celle qu'émettraient des cordes vocales laissées à l'air libre.

La séquence finale d'*En liberté !* procède à un retournement similaire. Antoine braque cette fois-ci une bijouterie, un masque de taureau sado-maso avec transformateur de voix sur le visage. Même incompréhension des employés et des clients du magasin – la voix d'Antoine est déglinguée, métallique, ouverte à un spectre inédit allant simultanément des ultra-graves aux ultra-aigus. Même enrayement, donc, du fonctionnement ordinaire de la parole. Même mouvement contradictoire, pourtant, car la voix placée à l'extérieur du corps est exposée au plus près de ses interlocuteurs. Le visage d'Antoine, là encore, est une forme noire percée de deux trous blancs, comme si l'obscurité intérieure du visage, celle que l'on imagine derrière la peau, s'offrait à la vue. À la différence du premier braquage, Antoine a alors une complice improvisée, Yvonne, veuve du policier-criminel responsable de sa condamnation. La séquence finale est celle où la vérité et les jeux de

dupes sont enfin révélés, mais c'est aussi le moment où la voix exposée d'Antoine, son visage solitairement retourné vers le monde, trouve enfin une interlocutrice. Pour raisonner Antoine, Yvonne s'est elle aussi introduite masquée dans la bijouterie ; sa voix, comme celle de son comparse, est transformée par un système intégré. Tandis qu'aucun des otages ne comprend les ordres d'Antoine, Yvonne, dont les répliques sont elles-mêmes difficilement audibles, converse naturellement avec lui. Au-delà de ce qu'expriment les dialogues, il semble ainsi que ces deux appareils vocaux matérialisés par les microphones, placés à l'air libre, rapprochés et tournés l'un vers l'autre, déplacent les tensions narratives au niveau de l'émotion de la forme, suffisent à figurer l'adresse langagière et la fonction ancestrale de la vocalisation.

Tendre vers le monde

En posant les termes d'une fiction figurative qui consiste à faire de certains humains des invertébrés – retournés, abandonnant leurs organes à leur environnement, réduits à leur enveloppe-peau, ou pourrions-nous dire à leur exuvie –, nous nous sommes approprié librement un terme à la signification si lâche qu'il invite de lui-même à la piraterie. Son recours nous a permis d'initier une définition esthétique partielle du corps figuré de manière burlesque, de toute façon irrégulier, résis-

tant à la classification, fondamentalement *inverse*. Deux modalités d'*invertébration* ont ici été explo-
rées ; dans un cas comme dans l'autre, le retran-
chement de la vie organique du corps, son indé-
pendance par rapport à son environnement sont
mis à mal. Telle pourrait être la leçon des *inverté-
brations* burlesques : tandis que « les premiers êtres
se sont barricadés à l'intérieur d'eux-mêmes, afin
d'échapper aux nombreux périls qui les guet-
taient¹ », le corps humain invertébré tendrait
quant à lui tout entier vers le monde, s'exposerait
à lui (se montrerait et prendrait le risque). Au
corps transparent de la radiographie, au corps que
le XXI^e siècle rêve selon David Le Breton de voir
disparaître, au corps fouillé, la modalité burlesque
opposerait des corps humains spontanément sor-
tis, toutes antennes dehors – des corps persistants
dont il faut apprendre à identifier les trajectoires
dispersées et les états bancals pour nourrir « le
fantasme d'un autre corps possible² ».

Mathilde GRASSET

1. François DAGOGNET, *La peau découverte*, op. cit., p. 25.

2. Yan CIRET, « Les innocents de la matière, multiples incar-
nations du burlesque », *Artpress*, n° 24, *Le burlesque, une aven-
ture moderne*, 2003, p. 104-110.