



Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2018
Détruire

La comédie de destruction

The Comedy of Destruction

Die Komödie der Zerstörung

La commedia della distruzione

La comedia de la destrucción

Philippe-Alain Michaud



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/12073>

DOI : [10.4000/perspective.12073](https://doi.org/10.4000/perspective.12073)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 257-272

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Philippe-Alain Michaud, « La comédie de destruction », *Perspective* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 29 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/12073> ; DOI : [10.4000/perspective.12073](https://doi.org/10.4000/perspective.12073)

La comédie de destruction

Philippe-Alain Michaud

L'anatomiste célèbre les fastes et les géométries supérieures de la vie chez les cadavres ; pour lui la vie ne peut devenir objet de connaissance et d'observation qu'en cessant d'être telle. Vivre la vie ou la décrire. Il existe en mathématiques le raisonnement par l'absurde ; en anatomie son homologue serait le raisonnement par l'absence... L'anatomie est la description de la vie à travers son absence¹.

Car il provoquait le seul rire dont peut-être nous fussions capables à ce moment-là, un rire sans gaieté, convulsif, plein d'épouvante².

Clowns katchinas

Le 17 novembre 1881, alors qu'il séjournait dans le village de Zuni au Nouveau-Mexique en compagnie de Frank Cushing et de Victor Mindeleff, deux ethnologues de la Smithsonian Institution, le lieutenant Gregory Bourke, chargé par l'armée d'enquêter sur les mœurs et les coutumes des indiens Apaches, Hopi et Navajos, assista à un rituel qui devait provoquer chez lui une véritable stupeur : la cérémonie se déroula peu après la tombée de la nuit, dans une grande salle commune du village, dont le sol avait été soigneusement balayé et aspergé d'eau. Une douzaine de danseurs apparurent, vêtus de pagnes noirs de style archaïque, des plumes de dindon sauvage et des cosses de maïs nouées dans les cheveux, le visage, le buste et les membres rayés de peinture blanche. Ils portaient une collerette ou une cravate de tissu noir et des guêtres de lainage bleu sans pieds sur des mocassins bas ; des grelots d'écailles de tortues ou des chapelets de cloches pendaient à leurs genoux. Dans la main droite, chaque danseur tenait une baguette faite d'un épi de maïs orné de plumes de dindons sauvages et d'aras. Certains étaient travestis, d'autres affublés de vêtements de rebut de l'armée américaine et de bonnets de nuit de coton blanc : un danseur isolé était attifé d'un long imperméable de caoutchouc et d'une paire de lunettes peintes en blanc. Les danseurs avancèrent lentement dans la salle bondée en faisant cliqueter leurs grelots, émaillant leur chant rythmé par les tambours de saillies comiques qui provoquaient l'hilarité des spectateurs. Bourke s'était installé sur une banquette à l'une des extrémités de la pièce. Une espèce de banc ou de table



1. She-we-na (Zuñis), Poupée Katchina (Elsa-pa-sha [clown Mudhead]), fin du XIX^e siècle, bois, pigment, textile, corde, clous, 38,1 × 14,0 cm, New York, Brooklyn Museum, Museum Expedition 1903, Museum Collection Fund, 03.325.4603.

grossière lui faisait face, sur laquelle était posée une lampe à pétrole : « Dans le halo diffusé par la faible clarté et dans ma pose de vitrail, j'avais dû prendre, écrit-il, un air de ressemblance avec les portraits des saints accrochés aux murs des églises mexicaines. » De fait, les danseurs se jetèrent soudain à genoux devant la table et commencèrent une parodie de prière en se frappant la poitrine : l'un récitait un pastiche du Notre Père, un autre égrenait un rosaire en marmonnant des prières tandis que le personnage à l'imperméable de caoutchouc, contrefaisant un prêtre mexicain, se lançait dans un sermon passionné, déclenchant les rires inextinguibles de l'auditoire. Cependant, à un signal du meneur, les danseurs refluent soudain hors de la pièce, sur une seule file, comme ils étaient entrés. Un banquet suivit la performance, au cours duquel Bourke vit avec effroi les Indiens, après avoir mangé des plats de biscuit et bu du thé, faire mine de mastiquer des cosses de maïs, des guenilles, puis avaler de grands bols d'urine, simulant la communion : du compte rendu du rituel où il avait cru reconnaître, selon les catégories en vogue à l'aube de l'ethnologie moderne, le fond obscur et sauvage de l'humanité primitive se manifestant dans une assomption comique, allait naître le premier chapitre de la compilation « étrange et déraisonnable », selon les mots de Freud, qu'il ferait paraître à Washington en 1891, *Scatologic Rites of all Nations*³.

Les clowns burlesques et obscènes qui font irruption dans les cérémonies Hopi obéissent à une typologie précise et jouent un rôle déterminé. Le type le plus commun est celui de Koyemsi, le clown *Mudhead* (« Tête de boue ») dont le masque de coton présente des protubérances circulaires remplies de terre et de cailloux (fig. 1). Koyemsi est l'un des neuf enfants nés dans

les temps mythiques de l'union incestueuse d'un frère et d'une sœur. À cause de leur naissance ambiguë, Koyemsi et ses frères sont bannis de la communauté des hommes par les dieux et deviennent les intermédiaires entre ceux-ci et les katchinas : « Ils sont stupides, et en même temps subtiles comme les dieux et les grands prêtres. Comme des simples d'esprit ou des fous, ils parlent de manière insensée et brusquement, disent des choses sages et prophétisent à l'instant où ils sont devenus les assistants et les interprètes des katchinas⁴ » ; ils se roulent et se frappent la tête sur le sol, se couvrent de poussière, créant ainsi la figure tragi-comique de la « tête de boue ».

Lon Chaney, « l'homme aux mille visages », réalisait lui-même ses propres maquillages (il est l'auteur de l'article « Make Up », publié en 1929 dans la quatorzième édition de *l'Encyclopædia britannica*). Dans *He Who Gets Slapped* (Victor Sjoström, 1924) il s'est fait la tête d'un *Mudhead* : faux-crâne blanchi à la céruse sur lequel sont plantées trois touffes de crin raide, les yeux cernés de noir qui semblent des crevasses. Dévasté par un chagrin d'amour, dans un geste ironique et désespéré il se fait clown de cirque et s'offre chaque soir, dans un rituel de mortification auquel il donne l'apparence d'un divertissement,

aux gifles d'une troupe de pierrots sadiques (**fig. 2**). À la fin du numéro, le meneur de la troupe arrache le petit coussin de satin qui lui tient lieu de cœur et l'enterre dans le sable de la piste en le piétinant. Le personnage incarné par Lon Chaney s'appelle *He*, « l'Autre ». Privé de visage, il est aussi privé d'identité : chaque gifle chasse inexorablement toute trace d'intériorité du masque sur lequel elle s'abat, attestant de *He* son indifférence à lui-même ; elle provoque le rire en démentant le sujet⁵. Ces gifles auxquelles s'offre Lon Chaney, ce sont celles qu'à la fin du XIX^e siècle le clown Foottit infligeait déjà à Chocolat, au Nouveau Cirque, à Paris, et qui faisaient la chute obstinée de leurs sketches (« Monsieur Chocolat, je vais être obligé de vous gifler »). Foottit et Chocolat apparaissent dans quelques bandes filmées par un opérateur Lumière où s'est conservée la trace de leurs numéros (**fig. 3**). Sous l'éclairage électrique qui accentue le contraste de son visage sombre avec celui de son comparse livide, jambes fléchies à la manière des Black Faces qui, à la même époque, dans le port de New York, coiffés d'un serre-tête en peau d'anguille, dansaient pour manger sur une planche de bois⁶, Rafael Padilla dit Chocolat, né esclave à La Havane en 1868 et qui mourra dans la misère en 1917, à Bordeaux, rejoue sans cesse la douleur de ne pas être né libre, c'est-à-dire d'être né⁷.

Dans sa rubrique du *Frankfurter Zeitung*, Siegfried Kracauer notait le 25 octobre 1932 :

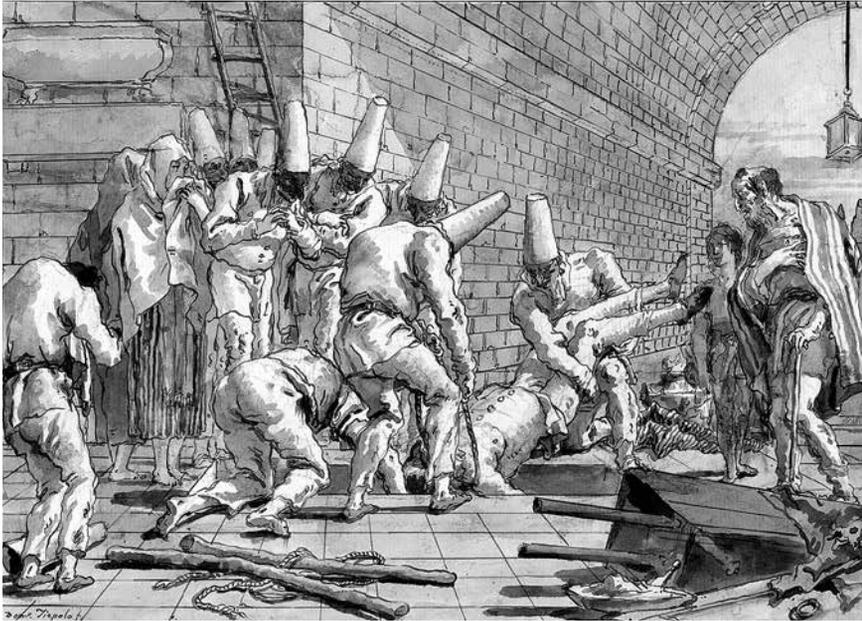
Tandis que les vrais acteurs suspendent les conditions existentielles qui nous sont assignées, de leur côté [les clowns...] avec leur faux sérieux suspendent l'irréalité de ces acteurs. On pourrait donc s'attendre à ce qu'ils rétablissent la réalité, mais en fait ils ne sont que la caricature d'une caricature ; on a l'impression de se trouver dans un palais des glaces où, à cause de la succession des surfaces réfléchissantes, le visage des spectateurs se propage sous une apparence toujours plus déformée⁸.

L'anonymat de *He*, le clown sans nom, est aussi celui de ses persécuteurs : ceux-ci n'existent pas plus que leur victime, non parce que l'individualité leur manque, mais parce qu'elle prolifère, à la manière de celle des Pulcinella du *Divertimento per li ragazzi*, la dernière œuvre de Domenico Tiepolo – prolifération dans laquelle Giorgio Agamben a pu voir la mise en question du principe d'identité qui fait le ressort le plus obscur de la comédie⁹. En 1921, pour la première et la dernière fois, les cent trois dessins du *Divertimento...* illustrant la vie et les aventures de Pulcinella étaient exposés à Paris au musée des Arts décoratifs avant d'être dispersés¹⁰ : l'inquiétant bossu vêtu d'une casaque et d'un long chapeau pointu y apparaît partout, paradoxalement seul et démultiplié (**fig. 4**). Si le *Divertimento...*

2. Lon Chaney dans *He Who Gets Slapped* (Victor Sjöström, 1924).

3. Les clowns Foottit et Chocolat dans une parodie de séance de boxe, au Nouveau Cirque de Paris, [1897] 30 septembre 1900, Paris, Catalogue Lumière, n° 389.





4. Giandomenico Tiepolo, *La sépulture de Polichinelle*, 1797-1804, plume encre brune, lavis brun, 35,3 × 47,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman collection.

est le récit ultime de l'institution d'un sujet sans singularité, les fresques peintes par Domenico pour la villa familiale à Zianigo, aujourd'hui exposées à Venise à Ca'Rezzonico, décrivaient déjà les dédoublements sans terme de Pulcinella. Les monochromes qui entourent les scènes principales sont le théâtre d'une multiplication affolante de ses

masques : il est simultanément toutes les figures, et toutes les figures se métamorphosent en lui. Et la mise en question de l'identité commence avec la mise en scène parodique de la filiation : au XVIII^e siècle, le nom de Pulcinella, son masque en forme de bec, sa voix nasillarde, contrefaite au moyen d'un sifflet, étaient considérés comme une allusion au fait qu'il descendait d'un poulet. La première planche du *Divertimento...* le montre sortant d'un œuf gigantesque dont il brise la coquille. Comment ne pas reconnaître alors, dans le Pulcinella des fresques de la villa Zianigo, marchant sur un fil, désarticulé sur le fond du ciel et représenté en raccourci, la métamorphose ironique des anges peints par son père en gallinacés¹¹ ?

Le 22 février 1797 (alors que finissait la République de Venise), le patricien Gaspare Lippomano écrivait à son gendre Alvisè Querini, ultime représentant de la Sérénissime à Paris : « Ici, nous sommes plongés dans le vacarme du carnaval. C'est une consolation de voir ce peuple vivre en faisant fi de l'infortune, comme si tout allait pour le mieux. La place, les rues, les théâtres, tout est plein du même mouvement et bruit du même murmure¹². » Ce théâtre d'ombres peuplé de figures sans affects, sans intériorité et désormais sans histoire, c'est celui que nous dévoile la comédie de Pulcinella.

Les mystères de la découpe

En 1855, au théâtre des Variétés, Charles Baudelaire assistait à un spectacle de pantomime anglaise, dont il évoquait ainsi le final sanguinolent :

Après avoir lutté et beuglé comme un bœuf qui flaire l'abattoir, Pierrot subissait enfin son destin. La tête se détachait du cou, une grosse tête blanche et rouge, et roulait avec bruit devant le trou du souffleur, montrant le disque saignant du cou, la vertèbre scindée, et tout le détail d'une viande de boucherie récemment taillée pour l'étalage¹³.

L'effroyable spectacle qui se déroulait sur la scène du théâtre des Variétés rejoint l'imagerie du bouddhisme tantrique pour délivrer une leçon de néant : la représentation des charniers, des corps éviscérés ou dépecés, prépare la transmutation des émotions négatives en sagesse et l'épanouissement de la pure perception des choses, par-delà l'aversion ou le désir¹⁴. Le spectacle de la découpe est la voie la plus rapide pour accéder à la vision de la non-substance, qui est l'absolument pur (**fig. 5**). Le jeune Hegel, dans *La Phénoménologie de l'Esprit*, ne dit pas autre chose lorsqu'il évoque l'énergie du négatif :



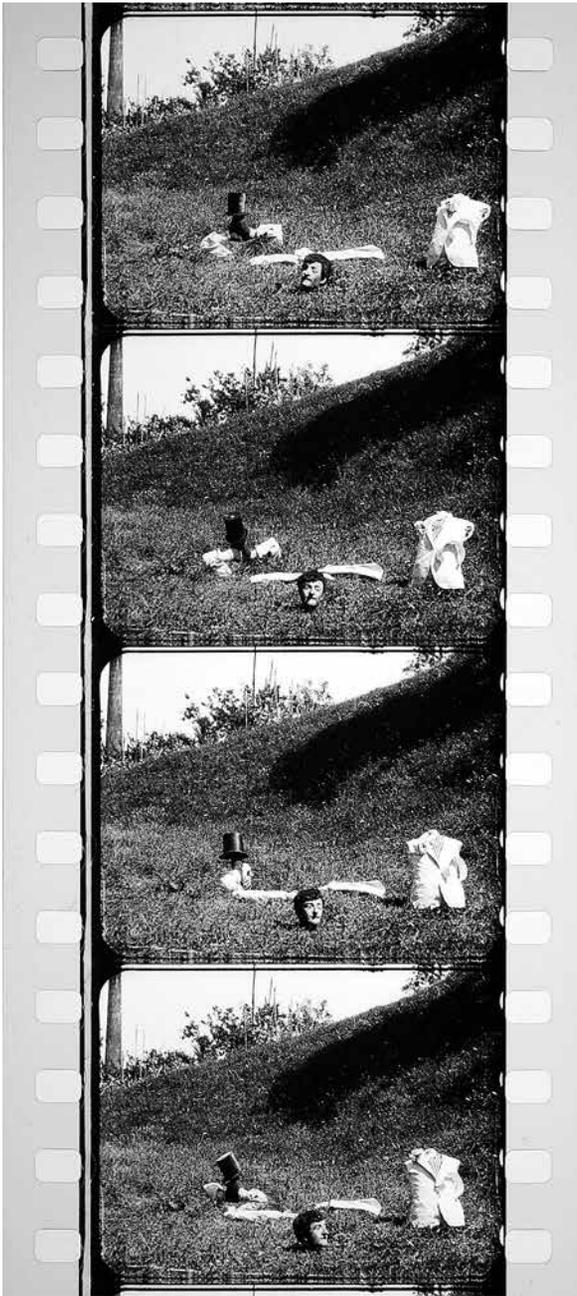
5. Segundo de Chomón, *Le Rêve des marmitons*, 1908.

La mort, si nous voulons nommer ainsi cette irréalité, est la chose la plus redoutable, et tenir fermement ce qui est mort, est ce qui exige la plus grande force. La beauté sans force hait l'entendement, parce que l'entendement attend d'elle ce qu'elle n'est pas en mesure d'accomplir. Ce n'est pas cette vie qui recule d'horreur devant la mort et se préserve pure de la destruction, mais la vie qui porte la mort, et se maintient dans la mort même, qui est la vie de l'esprit. L'esprit conquiert sa vérité seulement à condition de se retrouver soi-même dans l'absolu déchirement. L'esprit est cette puissance en n'étant pas semblable au positif qui se détourne du négatif (comme quand nous disons d'une chose qu'elle n'est rien, ou qu'elle est fausse, et que, débarrassé alors d'elle, nous passons sans plus à quelque chose d'autre), mais l'esprit est cette puissance seulement en sachant regarder le négatif en face, et en sachant séjourner près de lui¹⁵.

Sur la scène de la pantomime comme sur celle de la philosophie, ce que Baudelaire et Hegel voyaient affleurer dans le spectacle de la mort au travail, c'est le réel, auquel la représentation leur donnait enfin accès. Lacan la commentait en ces termes – à propos du *Rêve de l'injection faite à Irma*, au cours duquel Freud avait vu sa patiente lui montrer l'intérieur de sa gorge, comme à Baudelaire le Pierrot décapité du théâtre des Variétés :

Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, identification d'angoisse, dernière révélation du *tu es ceci – Tu es ceci, qui est le plus loin de toi, ce qui est le plus informe* [...]. Il y a donc apparition angoissante d'une image qui résume ce que nous pouvons appeler la révélation du réel dans ce qu'il a de moins pénétrable, du réel sans aucune médiation possible, du réel dernier, de l'objet essentiel qui n'est plus un objet, mais ce quelque chose devant quoi tous les mots s'arrêtent et toutes les catégories échouent, l'objet d'angoisse par excellence [...]. Il apparaît alors que le sujet se décompose et disparaît¹⁶.

C'est à travers un film comique que la jeune sibérienne évoquée par Bela Balazs, en visite chez ses cousins à Moscou, découvrit le cinéma comme un spectacle de découpe. À ses cousins qui lui demandaient si elle avait aimé le film, elle put à peine répondre tant elle était bouleversée parce qu'elle avait vu. Elle finit enfin par dire : « C'était, horrible, horrible !



6. Cretinetti démembré, dans André Deed, *Cretinetti che bello!* ou *Troppo bello*, 1909, film 35 mm en noir et blanc, silencieux, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, inv. 11-536208.

Je ne comprends pas comment on peut laisser voir des choses aussi terrifiantes à Moscou !” “Pourquoi était-ce si horrible ?” “Des êtres humains étaient démembrés, les corps étaient jetés d’un côté, les corps de l’autre et les mains encore ailleurs.” » Et Balazs de commenter :

On sait que quand Griffith montra le premier un très gros plan dans un cinéma d’Hollywood et qu’une énorme tête coupée sourit au public pour la première fois, il y eut une panique dans le cinéma. Nous ne savons plus nous-mêmes de quelle évolution complexe de notre conscience nous tenons les images que nous associons à nos idées. Nous avons appris à intégrer des images isolées et disjointes en une scène cohérente, sans être même conscients du processus psychologique complexe que cela implique¹⁷.

Et c’est dans un film comique déjà, qu’en 1909, répétant l’abattage du Pierrot des Variétés, André Deed soumet son personnage aux allures de pantin, nommé Cretinetti, à un rituel de démembrement. Cretinetti se prépare à sortir en ville, vêtu comme un dandy : monocle, chapeau claqué, veste courte et cintrée, souliers noirs démesurément effilés. À peine hors de chez lui, il est poursuivi par une troupe de femmes ivres de désir – sa gardienne, une marchande de glace, trois ouvrières, une nourrice, toutes jouées par des hommes conformément aux conventions de la comédie populaire napolitaine¹⁸. Rattrapé par la troupe des furies au milieu d’une clairière, celles-ci le mettent en pièces : lorsqu’elles disparaissent, le corps du pantin démembré se recompose à partir de ses membres éparpillés (fig. 6). Le film a connu plusieurs titres : *Cretinetti vittima della bellezza*, *Cretinetti e le donne*, *Tutte amano Cretinetti*, et, en portugais, *Toribo victima de su hermosura* ; tous mettent l’accent sur la dimension narcissique du récit où se trouve condensées les légendes d’Orphée mis à mort par les ménades et dont la tête, jetée dans le fleuve Hebros, vient se déposer sur le rivage de l’île de Lesbos¹⁹, et celle de Dionysos enfant démembré par les Titans au visage couvert de gypse. C’est par un texte chrétien, les *Protreptiques* de Clément d’Alexandrie, que nous est parvenu le récit

le plus circonstancié de la mise à mort de Dionysos où se trouvent associés les thèmes du sacrifice et du jeu :

Les mystères de Dionysos sont absolument inhumains. Il était encore enfant et les Courètes l'entouraient en une danse cernée, quand les Titans s'insinuaient là par ruse, et, l'enfant trompé à l'aide de jouets enfantins, le dépecèrent, tout bambin qu'il était encore, comme le raconte le poète de cette initiation, Orphée le Thrace : une pomme de pin, une toupie, des poupées articulées, de belles pommes d'or, apportées du jardin des Hespérides à la voix claire. De cette initiation aussi il n'est pas vain de nous présenter, pour leur condamnation, les vains symboles : un osselet, une balle, une toupie, des pommes, une roue, un flocon de laine²⁰.

De cette figure du dieu démembré et recomposé, Eisenstein fera la figure du montage : « Dionysos nous vient à l'esprit. Les mythes et les mystères de Dionysos déchiré, dont les membres se recomposent en un Dionysos transfiguré. C'est le véritable seuil où naît l'art du théâtre dont sortira plus tard l'art du cinéma²¹. »

En 1970, Stan Brakhage consacrait un triptyque cinématographique, *The Pittsburgh Documents*, à ce qu'il nommait les *Bogeymen*, les croquemitaines de la cité moderne. Dans *Eyes*, le premier volet du triptyque, Brakhage accompagne une ronde de police, filmant les policiers à hauteur du ceinturon, comme s'il redevenait un enfant : la dominante est bleue – la couleur des uniformes. C'est la même impression de terreur enfantine que produisent les silhouettes colossales des *L.A.P.D. Uniforms* imaginés par Chris Burden vingt-deux ans plus tard (fig. 7) : l'œuvre est inspirée des émeutes qui éclatèrent à Los Angeles en 1992 après que les policiers ayant battu à mort Rodney King furent acquittés. L'artiste fit fabriquer, par l'entreprise appointée par la police, trente uniformes mesurant un peu plus de deux mètres (*bigger than life*) du Los Angeles Police Department, équipés de bâtons, de holsters, de menottes, de pistolets Beretta 92F et de badges, et les installa sur tout le périmètre de l'espace d'exposition de la Fabric Workshop and Museum à Philadelphie, reliés l'un à l'autre par les extrémités des manches, comme des silhouettes de papier découpé, à la fois dérisoires et terrifiantes, qui entouraient les visiteurs de toutes parts.

Le second volet des *Pittsburgh Documents* a été tourné dans l'hôpital de la ville (« l'hôpital, dira Brakhage, est le lieu où j'ai cru mourir tant de fois »). Sa dominante est jaune, comme la lumière électrique qui éclaire le bloc où se déroule une opération à cœur ouvert. Le troisième volet, *Act of Seeing with One's Own Eyes*, qui serait la traduction étymologique et littérale d'« autopsie », a été filmé dans la morgue de Pittsburgh, au lieu

7. Chris Burden, *L.A.P.D. Uniforms*, 1993, installation, textile, cuir, bois, métal et plastique, 223,52 × 182,88 × 15,24 cm, Los Angeles County Museum of Art, Modern and Contemporary Art Council Fund (M.2000.151.1a-v).



le plus obscur et le plus interdit de la cité moderne ; sa dominante est rouge. La trilogie de Pittsburgh est consacrée à la violence, à la maladie et à la mort, soit à ce que Hegel, dans son introduction à la *Phénoménologie de l'Esprit*, nomme le négatif dans lequel la pensée doit s'immerger avant de pouvoir accéder à la rationalité.

The Act of Seeing... est un film presque insupportable. Face à l'écran, découvrant les images qui ne doivent ou ne peuvent être vues, nous sommes comme le protagoniste de *Reflections on Black*, l'un des premiers films réalisés par Brakhage en 1955 dans lequel la vision interdite est signifiée par des incisions directes dans la pellicule, qui masquent ses yeux et l'aveuglent comme des étoiles en mouvement (**fig. 8**). Le regard aura été l'objet constant du cinéma de Brakhage : *Metaphors on Vision*, le livre qu'il publie en 1963, s'ouvre sur ces mots :

Imaginons un œil qui ne sait rien des lois de la perspective inventées par l'homme, un œil qui ignore la recombinaison logique, un œil qui ne correspond à rien de bien défini, mais qui doit découvrir chaque objet rencontré dans la vie à travers une aventure perceptive. [...] Imaginons un monde vivant, peuplé de toutes sortes d'objets incompréhensibles, tremblant dans d'explicables et interminables variations de mouvements et de couleurs, imaginons le monde d'avant "Au commencement était le Verbe."²²

Brakhage en appelle ainsi à un regard qui précède le langage, assimilant le cinéma à un état d'innocence de la vision – un thème qu'il développera avec une pureté inégalée dans *Mothlight* (qui date également de 1963), réalisé avec de la simple amorce transparente sur laquelle sont collés des brins d'herbe, des feuilles mortes et des ailes d'insectes.

Mais dans *Act of Seeing...*, le regard d'avant les mots, c'est ce regard qui, brusquement, nous donne accès au réel, à cet impossible kantien auquel Lacan donnait l'apparence de l'horreur. Nous voyons la découpe des cadavres sur lesquels, invariablement, à la fin de l'opération, le médecin légiste jette un drap blanc, immaculé comme l'écran après la projection, avant qu'une autre opération – une autre séance ? – ne commence. Dans *Act of Seeing*, nous voyons ce que la jeune sibérienne voyait dans le film burlesque à travers lequel elle découvrait le cinéma, incapable qu'elle était d'élaborer ou de sublimer la vision réelle de la chose, et de la transformer en représentation. Nous ne voyons pas des figures, mais des corps. Or, le corps est ce que nous ne pouvons voir : il est ce reste qui conditionne la formation de toute figure, et c'est seulement en tant qu'il se transforme en figure que sa vision devient soutenable ou simplement possible. Ce drap blanc qui retombe sur les corps ravagés par le couteau, c'est ce qui les reconduit à l'ordre de la picturalité – Walter Benjamin n'assimilait-il pas précisément la caméra à l'instrument du chirurgien²³ ? Le cadavre scalpé cadré en perspective peut alors devenir une réminiscence de la seconde *Leçon d'anatomie* de Rembrandt (1656, Amsterdam Museum ; **fig. 9**), elle-même dérivée de la *Lamentation sur le Christ mort* de Mantegna (années 1480, Milan, Pinacoteca di Brera), comme la ronde de police de *Eyes* était une réminiscence de la *Ronde de nuit* (Rembrandt, 1642, Amsterdam, Rijksmuseum). Les *Pittsburgh Documents* devaient être, pour Brakhage, l'occasion d'élaborer le concept de *plastic cutting* (« montage plastique »), selon lequel le montage du plan ou de la séquence n'est plus conçu en fonction de la spatialité des figures, mais selon les couleurs ou les textures :

Le *plastic cutting*, écrit Victor Grauer, est une composante omniprésente dans l'approche du montage de Brakhage, qui peut prendre plusieurs formes : il peut passer d'un plan qui se termine par du noir à un autre qui commence par du noir ; ou du blanc au blanc ; il peut passer d'un mouvement à un mouvement ou du flou au flou de sorte que, dans la confusion, le moment

8. Stan Brakhage, *Reflections on Black*, 1955, film 16 mm noir et blanc, sonore, 11', Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, inv. AM 1982-F1043.



exact de la coupe est confus ; il peut faire coïncider la forme d'une partie d'une image avec une forme similaire dans la même partie du cadre du plan suivant ; il peut superposer des bobines de film pour que les coupes de l'une soient masquées par les zones claires de l'autre, il peut combiner n'importe lesquelles de ces possibilités²⁴.

Crash, dash, smash, splash

Dans ses *Idées sur le roman*, publié après sa mort en 1800, et conçues comme une introduction aux *Crimes de l'amour*, Sade explique avoir cherché à rendre ses personnages qui épousent la carrière du vice si effrayants et si odieux qu'ils ne pourraient inspirer ni considération, ni amour : il entendait montrer le crime tel qu'il est, dans sa nudité. De la même manière, le burlesque rend ses personnages si ridicules et si risibles qu'ils ne peuvent susciter ni terreur ni pitié : il donne à voir, sans concession, le spectacle de la négativité qui, régressant en-deçà du principe d'identité, fait coïncider les gestes de la destruction et de l'auto-destruction. Le corps burlesque, comme le corps sadien, est un organisme privé d'âme et doué, par les effets de la représentation, d'une plasticité qui excède ou ignore la détermination physiologique comme les règles de la vraisemblance qui en contrôlent l'exercice. La passion de l'*homo comicus* humilié, supplicié, comme la victime sadienne, mais aussi ridiculisé, dévaste l'intériorité pour transformer le corps en chose : les épreuves que celui-ci subit sont le renversement opaque et parodique du processus de production : un apologue de la dépense, du rebut et de la déjection. Et l'on croit reconnaître dans l'évocation par Ben Turpin des épreuves qu'il dut subir, en riant, dans les studios de la Essanay, à la fin de la première décennie du dernier siècle, une allégorie burlesque de la « pulsion de mort » (*Todestrieb*) que Sade n'a cessée de mettre en scène et que Freud définissait comme un désir de devenir chose, ou encore comme une « tendance à l'inorganicité²⁵ ».

C'était la belle vie. J'ai travaillé dans le cinéma pour la Essanay pendant deux ans et je dois dire que je suis beaucoup tombé, j'ai pris beaucoup de coups, je dois avoir cassé une bonne vingtaine de vaisseliers, renversé des cuisinières, détruit des quantités de mobilier. J'ai eu les yeux pochés, je me suis fait des entorses aux deux chevilles, des bleus partout, et je suis toujours sur la brèche. [...] Le film le plus dur sur lequel j'aie travaillé s'appelait *Midnight Disturbance*²⁶. Un chien, un bulldog en fait, devait m'attraper par derrière en mordant un coussin accroché à ma ceinture. Mais il manqua le coussin et attrapa un bout de chair. Cela désorganisa quelque peu la mise en scène et il fallut tout refaire. À chaque prise, le chien devait attraper le coussin, il me mordit plusieurs fois, mais le producteur se contentait de me demander : "Alors, Ben, ça fait mal ?"²⁷

Ce chien qui se jette sur le corps maltraité de l'histriion, c'est celui que le Phersu, un personnage masqué et vêtu d'une casaque bariolée dans lequel Marcel Mauss pensait pouvoir reconnaître l'origine de la notion de personne²⁸, excite contre un esclave enchaîné, la tête encapuchonnée dans un sac sur la fresque de la tombe dite del Pulcinella, en Étrurie. Si la silhouette du Phersu évoque celle de Pulcinella, c'est plutôt dans le personnage d'Arlequin que celui-ci semble s'être perpétué : incarnation de Mercure, protecteur des marchands, des voleurs et des portefaix, Arlequin est à la fois ce personnage au corps élastique exécutant toutes sortes de tours drôles et facétieux et une figure agressive insaisissable et inquiétante : le visage couvert d'un masque de cuir noir et portant à la ceinture de sa casaque bigarrée un bâton en forme de phallus, il est le maître du *slapstick*²⁹.

Enrico Thovez qui, au commencement du XX^e siècle, fut le directeur du musée d'Art moderne de la ville de Turin, dans un article intitulé « Il Secolo di celluloido », publié

dans *La Stampa*, suggérait en 1908 que le cinéma donnait du spectacle du réel une version édulcorée, adaptée aux conditions de la production industrielle moderne :

Le cinématographe, écrivait-il, pourrait à bon droit prendre pour emblème le symbole utilisé par l'entreprise américaine productrice d'extrait de viande : "Un bœuf dans une casserole." Du fait humain ont été éliminées les choses inutiles à l'alimentation intensive : les os, les muscles, les nerfs, les cornes, les ongles, les tendons ; il ne reste qu'un peu de sédiment salé dans un petit vase : l'intrigue ; il n'est pas besoin non plus de la diluer dans l'eau comme la cuillerée de Liebig : on l'avale telle quelle ; l'eau s'ajoutera à la sortie : le long bouillon, on le fera à son aise avec les commentaires en rentrant à la maison³⁰.

Si le cinéma a bien été ce bouillon-cube dans lequel Thovez voyait condenser l'expérience du réel, celle-ci ressurgit, avec toute l'intensité du drame satyrique, dans l'univers du cinéma burlesque. Comme les spectacles de *commedia dell'arte*, les premiers films produits par Mack Sennett pour la Keystone, entre 1912 et 1915, étaient largement improvisés à partir de canevas rudimentaires : « nous montions [alors] nos films avec clarté, comme nous l'avions appris de Griffith, et cherchions à leur donner un rythme. Mais si quelqu'un avait suggéré que nos séquences de policiers sautillants et de comiques aériens étaient une forme d'art dérivée du ballet classique, nous aurions ri comme des fous et lui aurions balancé une tarte au visage. Je n'ai jamais assisté à un ballet³¹. » David Turconi a remarqué avec finesse que les scénarios du premier *slapstick* relevaient davantage du registre du drame que de celui de la comédie, et servaient de support incolore à l'invention des gags³². La figure

9. Rembrandt H. Van Rijn, *La Leçon d'anatomie du docteur Jan Deyman*, 1656, huile sur toile, Amsterdam, Amsterdam Museum, inv. SA 7394.





10. André Deed, Henri Gambard, *Boireau empoisonneur malgré lui*, 1913.

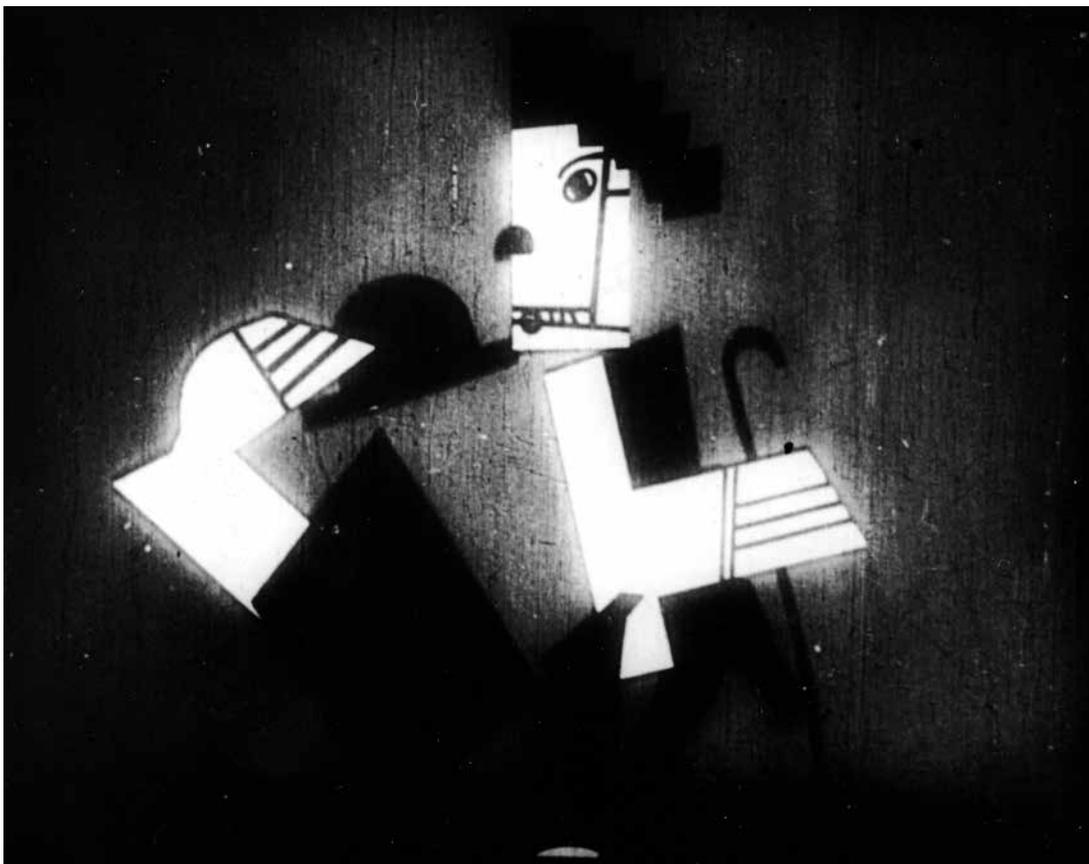
11. Christy Cabanne, John Emerson, *Mystery of the Leaping Fish*, 1916, The Fine Arts Film Company.

burlesque, plutôt que de suivre la logique du récit, vient en perturber l'agencement : elle est prise dans un mouvement de métamorphose interminable, par glissements, déplacements, ou encore superpositions, où se trouve compromise son identité, aussi bien singulière que générique. Dans *The Gown Shop* (1923), Larry Semon se transforme trois fois : en femme, en mannequin, en Orphée burlesque mis à mort à coups de gourdin par un Hardy furieux transformé en furie³³. Quant à Roscoe Arbuckle, dans *Bathing Beauties and the Big Boobs* (1918), complexion de bébé imberbe, esprit de voyou dragueur et violent, il aime les femmes jusqu'à l'identification au point de se travestir en baigneuse, dont il reproduit les gestes à la perfection, avec une agilité de catcheur. En même temps que l'unité de son propre moi, l'homme burlesque a perdu la faculté de contrôler ou de diriger son action. Il utilise l'huile, la graisse, la crème (glacée), le cirage, la cendre et la boue comme des instruments de régression. Les matières du burlesque sont employées pour leurs propriétés plastiques (luisance, fluidité, opacité, viscosité...) et uniquement pour elles. violemment décontextualisées, elles sont chaque fois recyclées dans un scénario d'improductivité. L'homme intoxiqué de *Boireau empoisonneur malgré lui* (fig. 10 ; André Deed, 1913) est successivement noyé dans le café, les œufs, le lait et la crème qui doivent servir à la fois de contrepoison, et d'espèces conjuratoires à l'avènement de la figure. Travesti, souillé, tuméfié, l'homme burlesque fait rire de ce qui ne doit pas faire rire – la laideur, la faim, la bêtise : en

cela, le comique est frère de l'épouvante, et s'il traite de l'origine et de la signification de la douleur, il n'en propose nulle explication, mais plutôt une description appuyée, absurde et sans cohérence, à laquelle il donne une portée subversive. Contorsions, grimaces, spasmes, attitudes étranges, imprévues ou invraisemblables, illogisme : le désordre burlesque est un désordre psycho-physique, mais aussi social, entraînant toutes les figures et tous les éléments de la vie quotidienne – passants, policiers, ménagères, automobiles, meubles et immeubles –, dans un tourbillon d'irréalité où se défont les liens logiques et les hiérarchies sociales et politiques. Sennett voyait dans la police le matériau naturel de la comédie : « Le citoyen ordinaire, tout comme moi, a un peu peur de la police. Il aime bien la ramener à son niveau. J'ai voulu faire un pas de géant en la réduisant à l'absurde³⁴. » Dans d'innombrables séquences des films muets des années 1920, notait Marshall McLuhan, l'automobile et le policier apparaissent : « Dans la mesure

où le film était perçu à l'époque comme une illusion d'optique, le policier était le principal rappel des règles matérielles dans le royaume de la fantaisie. C'est pourquoi il prend une interminable raclée³⁵. » Si la scène burlesque renverse l'ordre politique, elle bouleverse aussi celui des passions : la piste de danse de *The Soilers* (Ralph Cedar, 1923) est une arène où s'affrontent des lutteurs, et la chambre à coucher du *Mystery of the Leaping Fish* de John Emerson (1916), un ring où, sous la lumière crue d'une ampoule électrique, deux hommes se mettent en loques au lieu de se déshabiller (**fig. 11**). L'espace burlesque est un espace non pas décentré, mais en voie de décentrement, et l'action comique, une crise de la construction. Action de rue et scènes d'intérieur suivent des trajectoires inversées : centripète en extérieur (tout s'agglomère), la destruction de la composition devient centrifuge en intérieur (tout explose). Le personnage comique se tord, se convulse, perd l'équilibre, entraînant avec lui ses appuis et ses repères spatiaux. Ce n'est plus autour de lui que s'ordonne la composition : il est bien plutôt l'élément qui en menace la stabilité. Incapable de construire, il ne fait que casser, renverser, tacher : il est le protagoniste d'une anti-poétique fondée sur les puissances du désordre et de la division. La figure burlesque est une figure composite, aux attributs disparates – un manteau d'Arlequin : c'est ainsi que Charlot, empruntant son chapeau melon à Fatty, ses chaussures démesurées à Ford Sterling³⁶, son pantalon à Chester Conklin et sa moustache à Mark Swain, compose un personnage

12. Le pantin, dans Fernand Léger, Dudley Murphy, *Ballet mécanique*, 1924, film 35 mm, noir et blanc, silencieux, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, inv. AM1996-F1349.



hybride, disjoint, comme le pantin désarticulé sur lequel, en 1924, se clôt le *Ballet mécanique* de Fernand Léger (**fig. 12**). James Agee a magnifiquement décrit l'aberration figurative et compositionnelle qui, au-delà de la reprise des typologies de la *commedia dell'arte*, touche le personnage burlesque :

Les goûts intimes et les espoirs intimes de ces pauvres hères à moitié débiles s'étaient impitoyablement sur l'écran chaque fois qu'un poêle brûlant, un ventilateur électrique ou un bulldog prenait en grippe leur habillement visible : caleçons atrocement compliqués, taillés, par une soirée solitaire, dans la dentelle poussiéreuse de quelque antique rideau ; ou des sous-vêtements masculins couverts de gros pois noirs. Les décors de Sennett – papier peint délirant, lits en fer aux torsades mégalomanes, ameublement kitsch en diable – surpassaient même les sous-vêtements de ses acteurs. Leur boulot, après tout, consistait à railler la prétention sordide qui infestait les intérieurs domestiques de l'époque, et cela outrepassait presque la parodie. Ces comédies racontaient leur histoire à l'œil et à l'œil seul, ou plutôt ils la hurlaient par tous les moyens disponibles. C'est une des raisons qui expliquent les silhouettes de policiers à l'encre de Chine, les prisonniers, les barreaux de leur cellule et leurs ombres contrastées, ainsi que tous ces maris aux pieds nus, aux pyjamas tigrés, qui tournent comme des derviches chaque fois qu'ils marchent sur un clou³⁷.

Le burlesque cinématographique, entendu comme « art des gestes » (la *saltatio* de la rhétorique ancienne) s'oppose à la rhétorique de la parole : selon Quintilien, l'effet comique remplit, dans l'appareil rhétorique, une fonction particulière : détourner l'attention de l'objet dont il est question. Les jeunes gens de Tarente à qui Pyrrhus demandait pourquoi, tout au long d'un banquet, ils n'avaient cessé de médire de lui, répondirent : « Si le vin n'avait pas fini, nous t'aurions tué³⁸. » Renversant instantanément l'état d'esprit de l'auditoire, le trait facétieux décourage le jugement, empêchant de voir ce qui doit être vu : c'est ainsi que les adolescents de Tarente, par la grâce d'un bon mot, pouvaient exprimer librement leur désir de tuer le roi sans craindre sa colère. Le comique est un dispositif de forclusion : il dissimule ce qu'il cherche à montrer ou montre, avec trop d'évidence, ce qu'il dissimule. C'est ainsi que Georges Bataille, dans son commentaire des premiers moments de la *Phénoménologie de l'Esprit*, décrivait la manière dont l'éveil de la raison, duquel procède la constitution du sens, laissait sur ses bords, comme un résidu du système, le moment du rire – ce que Jacques Derrida commentait à son tour en ces termes :

Car au bout de cette nuit quelque chose s'était tramé, aveuglement, je veux dire dans un discours, par quoi, s'achevant, la philosophie comprenait en soi, anticipait, pour les retenir auprès de soi, toutes les figures de son au-delà, toutes les formes et toutes les ressources de son dehors. Par la simple prise de leur énonciation. Hormis peut-être un certain rire. Et encore³⁹.

Agee raconte que dans ses équipes de scénaristes, Mack Sennett introduisait toujours un fou ou un simple d'esprit, qui restait parfois de longues heures sans rien dire avant de marmonner : « Faut prendre... faut prendre ce nuage... », dessinant des formes vagues devant lui : il n'allait pas plus loin et son propos obscur servait souvent de canevas au scénario. « Un film de Laurel et Hardy [*Swiss Miss*, 1938] donne une approximation assez juste de l'idée saugrenue et informe dont les scénarios tiraient leur origine, aussi simple et réelle qu'un cauchemar : Laurel et Hardy essaient de transporter un piano sur un étroit pont suspendu. Le pont domine un abîme terrifiant entre deux montagnes vertigineuses. À mi-chemin, ils rencontrent un gorille⁴⁰. » Avant que le rire ne l'emporte sur la peur, le burlesque apparaît fugitivement pour ce qu'il est : une histoire pleine de bruit et de fureur racontée par un idiot.

Philippe-Alain Michaud

Philippe-Alain Michaud est conservateur au Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, chargé de la collection des films. Il est l'auteur de *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Macula, 1998), *Le peuple des images* (Desclée de Brouwer, 2004), *Sur le Film* (Macula, 2016) et a écrit de nombreux articles sur les relations entre le film et les arts visuels. Il a été le commissaire de plusieurs expositions, parmi lesquelles : *Comme le rêve le dessin* (musée du Louvre / Centre Pompidou, 2004), *Le mouvement des images* (Centre Pompidou, 2006), *Nuits électriques* (Musée de la photographie, Moscou et Laboral, Gijon, 2007), *Tapis volants* (Villa Médicis, Rome et Les Abattoirs, Toulouse, 2010), *Images sans fin, Brancusi photographie, film* (Centre Pompidou, 2012 avec Quentin Bajac et Clément Cheroux), *Beat Generation* (Centre Pompidou, 2016). Il prépare actuellement, avec Ada Ackerman, une exposition consacrée à Eisenstein, *L'œil extatique : Sergei Eisenstein à la croisée des arts* (Centre Pompidou-Metz, 2019).

NOTES

1. Giorgio Celli, *La scienza del comico*, Bologne, Calderini, 1982, p. 126.
2. Hugues Le Roux, *Les jeux du cirque et de la vie foraine*, Paris, E. Plon, Nourrit, 1889, cité par Jacques Rancière, « Les gymnastes de l'impossible », dans *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 114.
3. John Gregory Bourke, « La danse de l'urine chez les Zunis », dans *Les rites scatologiques*, Dominique G. Laporte (éd.), Hélène Boisseau-Riou (trad. fra.), Paris, PUF, 1981, p. 43-50 [éd. orig. : *Scatologic Rites of all Nations*, Washington, W.H. Lowdermilk & Co., 1891]. Freud rédige une préface pour l'édition allemande du texte de Bourke en 1913, reproduite dans l'édition française, p. 31-34.
4. Frank Hamilton Cushing, « Outlines of Zuni Creation Myths », dans *Bureau of American Ethnology, 13th Annual Report*, Washington DC, p. 401. Pour une présentation typologique des clowns Hopi, voir Barton Wright, *Clowns of the Hopi. Tradition Keepers and Delight Makers*, Flagstaff, Northland Publishing, 1995. Pour une description de l'irruption des clowns au milieu des danses des katchinas, Aby Warburg, *Le rituel du serpent*, Paris, Macula, 2003, p. 95-101.
5. Sur le style autodestructeur de Lon Chaney, Alberto Boschi, « Facciamoci del male. Lon Chaney, masochismo e finzione », dans *Cinegrafie*, n° 14, 2001, p. 98-101. Voir également David J. Skal, *The Monster Show. A Cultural History of Horror*, New York, Penguin Books, 1994.
6. William T. Lhamon, *Peaux blanches, masques noirs. Performances du Blackface de Jim Crow à Michael Jackson* [1998], Paris, Kargo et l'Éclat, 2008.
7. Gérard Noiriel, *Chocolat clown nègre*, Paris, Bayard, 2012.
8. Siegfried Kracauer, « Im Zirkus », *Essays, Feuilletons, Rezensionen 1906-1923*, Werke, Band 5.1, Berlin, Suhrkamp, 2011, p. 638 [d'abord paru dans le *Frankfurter Zeitung*, 8 juin 1923].
9. Giorgio Agamben, *Pulcinella, ou divertissement pour les jeunes gens*, Paris, Macula, 2017.
10. Adelheid M. Gealt (dir.), avec Marcia E. Vetrocq, *Domenico Tiepolo's Punchinello Drawings*, cat. exp. (Bloomington, Indiana University Art Museum ; Stanford, Stanford University Museum of Art, 1979), Bloomington, Indiana University Art Museum, 1979.
11. Cette origine aviaire sera le destin régressif d'Olga Baclanova, la Cléopâtre de *Freaks* (Tod Browning, 1932) qui, sous l'effet de l'épouvante ou d'une mutilation secrète, finira ses jours changée en poule dans un enclos du cirque Tetralini.
12. « Qui siamo immersi nello strepito del Carnevale. È una compiacenza il veder questo Popolo, quasi non vi fosse alcuna disgrazia, e tutto andasse felicemente. La Piazza, le strade, li Teatri sono con lo stesso concorso e sussurro. » Cité par Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata: dalle origini alla caduta della Repubblica*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1927-1929.
13. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » (1855), dans *Rires et caricatures, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1925, t. V, p. 355 ; Sergei Eisenstein cite ce passage lorsqu'il évoque le rapport infantile du personnage de Charlot à la cruauté, dans « Hello Charlie ! » (1939), dans *Charlie Chaplin*, Belval, Circé, 2013, p. 56-57.
14. Nathalie Bazin, « Les objets rituels du bouddhisme tibétain », dans *Rituels tibétains, Visions secrètes du V^e Dalai Lama*, cat. exp. (Paris, Musée national des arts asiatiques – Guimet, 2002-2003), Paris, RMN, 2002, p. 46.
15. G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, I, Jean Hyppolite (trad. fra.), Paris, Aubier, 1999, p. 29.
16. Jacques Lacan, *Le Séminaire II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 186-187.
17. Bela Balazs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau* (1948), Jacques Chavy (trad. fra.), Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 32-33 (ma traduction).
18. Henri Jeanmaire décrit ainsi l'origine socio-culturelle des suivantes extatiques du cortège de Dionysos : « Il s'agit de pratiques de caractère populaire, auxquelles s'adonnent des éléments appartenant aux couches inférieures de la population féminine. » Henri Jeanmaire, « Le traitement de la mania dans les "mystères" de Dionysos et des Corybantes », dans *Journal de psychologie*, 1949, p. 64-82, repris dans *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951, p. 120.
19. Ovide, *Métamorphoses*, X, 1-105.
20. Clément d'Alexandrie, *Protreptique II*, 17-18, Claude Mondésert (trad. fra.), Paris, Sources chrétiennes, 1961, p. 73-74. Marcel Détiéne renvoie le récit de la mort du Dieu à un ensemble de représentations organisées autour des pratiques alimentaires, des sacrifices sanglants « et par là, autour de la condition de l'être humain telle

- qu'elle se délimite par rapport aux bêtes et en relation avec les Dieux. » Marcel Détiéne, « Dionysos orphique et le bouilli rôti », dans *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977, p. 206. Voir également Massimo di Marco, « Dionisio ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo », dans Agostino Masaracchia (dir.), *Orfeo e l'orfismo*, actes du séminaire (Rome / Perouse, 1985-1991), Rome, Gruppo editoriale internazionale, 1993, p. 101-154.
21. Sergei Eisenstein, « Il Montaggio nel cinema della ripresa da più punti », dans *Teoria Generale del Montaggio* (1937), Venise, Marsilio, 2004, p. 227.
22. Stan Brakhage, « De la vision : Métaphores », dans *Métaphores et vision*, Pierre Camus (trad. fra.), Paris, Centre Pompidou, 1998, p. 19.
23. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1^{ère} version, 1935), § XIV, *Cœuvres III*, Rainer Rochlitz (trad. fra.), Paris, Gallimard, 2000, p. 98 et suiv. Dernière version (1939), § 11, p. 299 et suiv.
24. Victor Grauer, « Brakhage and the Theory of Montage », dans *Millenium Film Journal*, n° 32/33, fall 1998.
25. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Pierre Cotet, André Bourguignon, Alice Cherki, Jean Laplanche et al. (trad. fra.), Paris, Payot, 1981, p. 77 et suiv., et « Le moi et le Ça », *ibid.*, p. 253 et suiv.
26. Réalisé par Gilbert Anderson pour la Essanay en 1909.
27. Ben Turpin, « Life of a Moving Picture Comedian », dans *Moving Picture World*, 3 avril 1909, cité par Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema (1907-1915)*, Berkeley, The University of California Press, 1994, p. 179.
28. Marcel Mauss, « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de "moi" » (1938), dans *Journal of the Royal Anthropological Institute*, LXVIII, repris dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 331-362. Mauss précise que ses recherches sur la notion de personne sont parties de l'étude des cérémonies rituelles chez les Indiens pueblos (p. 337).
29. Sur les origines du personnage d'Arlequin, voir Otto Driesen, *Der Ursprung des Harlekin, ein Kulturgeschichtliches Problem*, Berlin, A. Duncker, 1904 et Hermann Reich (*Der Mimus ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin, Weidmann, 1903) qui en repère la trace dans les phallophories antiques. Son histoire du théâtre de marionnettes en Orient et en Occident constitue une véritable archéologie du burlesque moderne.
30. Enrico Thovez (Crainquebille), « Il Secolo di celluloido », dans *La Stampa*, n° 209, 29 juin 1908, cité dans Daniel Banda et José Mouré, *Le cinéma : naissance d'un art 1895-1920*, Paris, Flammarion, 2008, p. 167.
31. Mack Sennett, Cameron Shipp, *King of Comedy*, New York, Doubleday, 1954, p. 90.
32. David Turconi, *Mack Sennett*, Rome, Edizione dell'Ateneo, 1961, p. 41-42.
33. Sur Larry Semon, voir Petr Kral, « Larry Semon's Message », dans *The Shadow and its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*, Londres, BFI, 1978, p. 109-114.
34. Mack Sennett, entretiens avec Charles Samuels, dans Sennett, 1954, cité n. 29, p. 54.
35. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extension of Man*, New York, Signet, p. 196.
36. David Turconi, *Mack Sennett* (1961), Paris, Seghers (Cinéma d'aujourd'hui), 1966, p. 114.
37. James Agee, « La grande époque du burlesque » (1949), dans *Sur le cinéma*, Brice Matthieussent (trad. fra.), Paris, Cahiers du Cinéma, 1991, p. 23.
38. Quintilien *Institution oratoire*, VI, 3.
39. Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hégélianisme sans réserve », dans *L'Écriture et la différence* (1967), Paris, Seuil (Points essais), 1979, p. 370.
40. Agee, 1949, cité n. 37, p. 23. Dans le plan final de la scène, selon Petr Král l'un des plus beaux du cinéma, le gorille, cadré en plongée tombait comme une pierre au fond de la vallée, tenant le piano dans ses bras, voir Petr Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème* (1984), Paris, Ramsey, 2007, p. 91.