

Les gestes du comique

Robert Drouin

Numéro 104 (3), 2002

L'acteur comique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26411ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Drouin, R. (2002). Les gestes du comique. *Jeu*, (104), 116–128.



ROBERT DROUIN

Stan Laurel et Oliver Hardy
dans *Our Relations* (1936).Jacques Tati dans *les
Vacances de M. Hulot*
(1953).

Les gestes du comique

De tout temps, les grands acteurs comiques ont su, et savent encore aujourd'hui, jouer de leur corps, le métamorphoser, le mouvoir selon des principes mystérieux et étranges qui provoquent chez le spectateur des spasmes de rire. Au-delà de la parole, leur gestuelle devient un langage à part entière, composé de jeux de physionomie, d'exubérance motrice, ponctuant la scène de quelques mouvements impétueux et loufoques, régis par une grammaire dont les règles nous échappent. Des acteurs comme Charlie Chaplin, Buster Keaton, les frères Marx, Jacques Tati, Louis de Funès et, au Québec, Olivier Guimond, Benoît Brière, Martin Drainville ou Alexis Martin, pour n'en nommer que quelques-uns, ont sans contredit ce talent unique.

Cette gestuelle a-t-elle ses règles? Peut-on comprendre ses principes? Existe-t-il des méthodes pour développer une gestuelle comique? Ces questions, je me les suis posées dans ma pratique du théâtre gestuel. J'ai suivi des formations en mime corporel, en danse, en acrobatie, des stages sur la biomécanique, sur la *commedia dell'arte*, sur le jeu clownesque, mais je n'ai pu apaiser mon désir de posséder des outils concrets pour perfectionner la dimension comique de mes gestes.

Le mémoire-crédation que j'ai réalisé pour la maîtrise en art dramatique à l'UQÀM visait donc à combler, en partie, cette lacune. Dans un premier temps, j'y fais un survol des principes de la gestuelle comique existant dans la pratique et, dans un second temps, j'y explique les raisons qui m'ont conduit à proposer la théorie du rire de Bergson comme support à la création. Bien sûr, comme tout art vivant, le jeu physique de l'acteur comique n'est pas une science exacte. Cependant, je crois qu'il est possible d'en définir les composantes sans l'enfermer dans des dogmes.

La recherche de principes

S'il existe des théories du jeu dramatique et de l'acteur, il n'y en a pas de spécialement dévolues au jeu comique. Les théoriciens du théâtre n'offrent pas d'étude sur le sujet. Il est étonnant de constater qu'à côté des réflexions sur la surmarionnette de Craig, sur l'acteur distancié de Brecht, sur la biomécanique de Meyerhold ou sur



Louis de Funès et Bourvil dans *le Corniaud* (1965).

Bernard Fortin (Denis Drouin) et Benoît Brière (Olivier Guimond) refaisant le fameux sketch du *Bye Bye* dans la série *Cher Olivier*, réalisée par André Melançon (Productions Avanti Ciné Vidéo/Vidéos Films/Réseau TVA, 1996).

la formation de l'acteur chez Stanislavski, on ne trouve que quelques notations sur le comique, livrées au hasard. Il n'y a pas eu de grande théorie du jeu comique en général, et encore moins de théorie de la gestuelle comique. Peut-être est-ce dû au fait que les acteurs qui usaient du comique gestuel se produisaient généralement dans des genres populaires, boudés par une certaine élite ?

Constatant le manque de ressources théoriques sur la gestuelle comique chez l'acteur, j'ai recherché dans la pratique des éléments de théorie qui pouvaient s'y trouver. Plusieurs formes théâtrales, comme la commedia dell'arte, le burlesque nord-américain, la pantomime moderne et le travail clownesque, mettent de l'avant une gestuelle comique. J'ai fait un survol de ces pratiques avec l'intention de vérifier si des principes s'en dégagent.

La commedia dell'arte

En lisant les textes et en regardant les gravures¹ de l'époque de la commedia dell'arte, nous éprouvons une certaine fascination, mêlée de curiosité, devant les possibilités gestuelles des acteurs. Leurs lazzi, acrobaties, contorsions, postures, démarches et mimiques proposent une vaste galerie pour l'étude du comique gestuel. Plusieurs raisons ont été avancées pour expliquer l'expressivité gestuelle des acteurs : tout d'abord, le port du masque² ; ensuite, l'origine carnavalesque et foraine de certains personnages ; finalement, le désir de se faire comprendre universellement. Par contre, il ne semble pas exister d'explication de la dimension comique de cette expressivité. En consultant les rares textes de l'époque, je n'ai pas pu découvrir de principes sur leur technique gestuelle. À titre d'exemple, ces textes de Perrucci énumèrent les actions capables de faire rire, sans toutefois en dégager des règles :

1. Plus particulièrement les gravures de Callot et les nombreux dessins du recueil Frossard, album de gravures du XVI^e siècle rassemblées par monsieur Frossard pour Louis XIV, publié à Paris par L. P. Duchartre.

2. « Les masques de la commedia dell'arte portent un jeu limite du corps, se manifestant dans des attitudes remarquables. On ne peut jouer sous un masque "comme dans la vie". Il faut le soutenir au-delà du naturalisme, il faut le jouer, inventer ce qui prolongerait les dimensions de la vie et que la vie ne nous a jamais montré. » Jacques Lecoq, *le Théâtre du geste : mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987, p. 115.

Les plaisanteries comiques exprimées corporellement, écrit-il, consistent en exagérations et en difformités de la nature : visages contrefaits, nez caricaturaux, fronts pointus, calvities, longues oreilles, jambes estropiées ; autant ces infirmités sont dignes de pitié dans la réalité, autant elles excitent la gaieté quand le masque les reproduit ou les imite de façon charmante³.

Ridicule peut être la façon d'enlever son chapeau, de marcher, de courir, d'être calme ou rapide dans la démarche ; [...] ridicule est la dignité factice d'un balourd qui représente un Roi, un Prince, un Capitaine ou autre chose de ce genre. Ridicule peut être l'imitation d'un poète, d'un musicien, d'un peintre, d'un sculpteur, d'un barbier et d'autres artistes. Un effet ridicule est obtenu par quelque action vulgaire accomplie au lieu d'une autre, grave, par exemple lorsqu'en s'asseyant sur un trône, on tombe à terre pendant la révérence, ou autre chose de semblable. Parmi d'autres actions ridicules, il y a encore Magitès qui luttait avec sa propre ombre, les Pssylles qui se battaient à coups de poing avec le vent, Don Quichotte combattant les moulins à vent. [...] ridicules sont les objets lorsqu'on se sert d'une épée comme d'un cheval, d'un chapeau comme d'un éventail, d'un fourreau comme d'une épée⁴.

Bien que dans ces exemples on retrouve l'esquisse de quelques principes, ils demeurent trop anecdotiques et succincts pour réellement définir une vision cohérente de la gestuelle comique. Et même les lazzi⁵, si caractéristiques de la commedia dell'arte, se résument, la plupart du temps, en quelques indications sommaires faisant plus office d'aide-mémoire que d'indications de jeu. Le détail de leur exécution nous échappe.

Les gravures ne m'ont pas été d'un plus grand secours et, même si certaines représentent les mouvements d'un personnage dans les moindres détails⁶, elles ne constituent qu'un pâle reflet de la réalité de l'époque. À ma connaissance, il n'existe aucun traité sur le jeu des acteurs de cet art ; la commedia dell'arte n'a pas eu son Zeami⁷. Il ne reste en définitive, malgré la prétention de certains, à peu



3. Andrea Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Naples, Mutio, 1699 ; cité dans Norbert Jonard, *la Commedia dell'arte*, Lyon, L'Hermès, 1982, p. 79.

4. Constant Mic, *la Commedia dell'arte*, Paris, Librairie Théâtrale, 1980, p. 115.

5. Mel Gordon donne une description détaillée des lazzi. Voir *Lazzi, The Comic Routines of the Commedia Dell'arte*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1992, 92 p.

6. Des textes accompagnés de gravures, datant de 1735, décrivent les positions de la tête, du cou et des épaules d'Arlequin, ou la façon dont il enlève son chapeau. Voir John Rudlin, *Commedia Dell'arte. An Actor's Handbook*, London, Routledge, 1994, p. 41 et p. 78.

7. Zeami, acteur, dramaturge et théoricien japonais, a écrit au XV^e siècle plusieurs traités sur le nô.

près aucune trace de leur technique : « Certaines écoles de mime font croire qu'elles appliquent des principes dont la source remonterait aux techniques des acteurs de la commedia dell'arte. L'on sait pourtant que nous ignorons tout de leur jeu⁸. » Les raisons de l'absence d'écrits sur les techniques corporelles de l'acteur demeurent encore incomplètes. Fernando Taviani en avance quelques-unes :

Il y a au départ une grande énergie, jamais de maniérisme. Peu à peu, la troupe de commedia dell'arte s'est embourgeoisée, est devenue une micro-société mimant la société bourgeoise, et l'on a passé sous silence le travail physique. Intervient aussi le fait qu'à l'extérieur du théâtre ils parlaient uniquement de ce que leur pratique pouvait avoir en commun avec l'art oratoire, ils ne parlaient donc pas de l'entraînement corporel⁹.

L'enseignement de la commedia dell'arte

La commedia dell'arte et ses techniques ont disparu, mais cela n'a pas empêché des praticiens du XX^e siècle de les réinventer. Des pédagogues et metteurs en scène comme Dullin, Copeau, Lecoq, Strehler et Mnouchkine ont développé de nouvelles approches, réutilisé le masque. De nos jours, ces méthodes sont enseignées dans les écoles de théâtre ou lors de stages. Pour ma part, j'ai étudié la commedia dell'arte avec Johanne Benoît, Guy Freixe, Antonio Fava et Valeria Campo¹⁰. J'ai constaté, chez ces pédagogues, deux approches différentes¹¹. Dans la première, certains principes de jeu sont énoncés et expliqués très succinctement, comme celui du dessin corporel dans l'espace :

[...] ce mouvement interne du sentiment, de la passion qui occupe le personnage, il va falloir le montrer, en faire un dessin dans l'espace et la gestuelle. Les déplacements du comédien, la qualité de sa voix, vont montrer de quel type de colère il s'agit¹².

On y aborde aussi les principes de l'économie de gestes et de l'isolement des diverses parties du corps :

[Le masque] impose un style de jeu dépouillé de tout parasite, qui requiert de l'acteur une vigilance et un contrôle permanent afin de présenter les signes révélateurs des émotions du personnage. Un exercice assez souvent pratiqué est très éclairant pour saisir ce qu'est le jeu masqué : deux comédiens sont face à face, masque relevé, l'un des deux demande à l'autre comment son personnage se met en colère, est joyeux, est

8. Odette Aslan et Denis Bablet (éd.), *le Masque*, Paris, CNRS, 1988, p. 119.

9. *Ibid.*, p. 133.

10. Johanne Benoît et Onil Melançon ont tous deux travaillé pour le Théâtre la Grosse Valise. Guy Freixe a étudié chez Jacques Lecoq et travaillé au Théâtre du Soleil. Antonio Fava a lui aussi étudié chez Jacques Lecoq et a ouvert une école, la Scola dell'attore comico, en Italie. Valeria Campo a appris la commedia dell'arte auprès de Virginio Puercher du Piccolo Teatro, de Dario Fo et de « l'Arlequin » Marcello Bartoli.

11. La première approche s'inspire beaucoup de l'expérience du Théâtre du Soleil. Nous jugeons que les pédagogues suivants sont dans cette lignée : Johanne Benoît et Guy Freixe. Font partie de la deuxième approche, qui s'inscrit dans la tradition du Piccolo Teatro, Carlo Bosso, avec qui je n'ai pas étudié, et Antonio Fava. L'approche de Valeria Campo est à part : elle n'utilise pas de gestuelle codifiée, et ne s'inspire pas non plus de l'enseignement du Théâtre du Soleil.

12. Jean Michel Deprats, « le Besoin d'une forme », Paris, *Théâtre/Public*, n° 46-47, p. 12.

triste... Celui-là met son masque et doit trouver avec son corps au moins cinq signes par lesquels son personnage peut exprimer joie, colère, tristesse¹³.

Un entraînement corporel est nécessaire, à base de mouvements qui détaillent le corps dans ses grandes attitudes, où chaque partie joue séparément¹⁴.

Dans la deuxième approche, on indique à l'élève de quelle manière le personnage doit bouger :

Petite marche de Zanni : les épaules sont basses, les coudes à l'avant, les pieds pointés. Les genoux montent exagérément du sol et vers les côtés. On marche sur un rythme à deux temps avec un contretemps sur le premier temps, on avance et recule la tête à la manière d'une poule, mais sans la monter et la descendre. Zanni utilise cette marche lorsqu'il erre sans but¹⁵.

Il est à remarquer que ces principes n'ont pas été définis pour la gestuelle comique ; ils pourraient tout aussi bien s'appliquer à la gestuelle dramatique. Dans les faits, les deux approches n'offrent pas de réflexion spécifiquement dédiée à la gestuelle comique. Elles nous proposent tout au plus des exercices pédagogiques susceptibles de la faire se manifester. Ces formations permettent au comédien de découvrir le potentiel comique de son corps grâce au regard des autres participants, sans toutefois lui présenter des principes clairs.

Le burlesque québécois et le cinéma burlesque américain

À la suite de l'expulsion de la Comédie-Italienne par M^{me} de Maintenon en 1697, l'art gestuel de la commedia dell'arte se réfugie, en partie, dans le théâtre de foire. Les comédiens, privés du privilège de la parole, devront désormais jouer « à la muette », et ce sera le début des pantomimes-arlequinades. Cet art, transmis de génération d'acteurs en génération d'acteurs, a essaimé et présenté des variations liées à la culture de différents pays. J'ai tâché de rechercher les principes de la pantomime dans le burlesque québécois et le cinéma burlesque américain du début du siècle qui sont, d'après moi, deux manifestations du même art. En effet, la tradition de la pantomime, présente dans les music-halls et les spectacles de variétés nord-américains et anglais, sera récupérée par le cinéma naissant :

Au XX^e siècle, des mimes anglo-saxons, formés au music-hall où survivait la pantomime, et parmi eux un certain Charles Chaplin, né à Londres en 1889, sont engagés par Mack Sennett à la Keystone. À partir de 1913, le cinéma hollywoodien

13. Catherine Mounier, « Rencontre avec le Théâtre du Soleil », *Travail théâtral*, Lausanne, L'Âge d'Homme-La Cité, n° 18-19, hiver/printemps, 1975, p. 45.

14. Jacques Lecoq, *op. cit.*, p. 115.

15. Traduction libre de l'anglais, John Rudlin, *Commedia Dell'arte. An Actor's Handbook*, London, Routledge, 1994, p. 70.



Martin Drainville et Jean-Louis Roux dans *Le Malade imaginaire* (TNM, 1988).
Photo : Yves Renaud.

accorde une grande place aux créateurs du comique muet. Conformément à la tradition du XVIII^e siècle, les gags et les poursuites se multiplient pour déclencher le rire¹⁶ [...]

Mais avant de nous pencher sur le métier des acteurs du cinéma, examinons d'abord le travail des comédiens du burlesque. Au Québec, plusieurs acteurs ont été rompus à ce genre ; les plus célèbres sont les Guimond, père et fils. En lisant les témoignages sur cette époque, nous constatons que leur savoir-faire était intuitif, fait d'essais et d'erreurs, et se transmettait par l'observation et la tradition orale :

[...] c'est donc à travers cette longue pratique de la scène et de l'improvisation que le néophyte prenait du métier. En jouant et en regardant jouer, il faisait ses classes aux côtés d'acteurs plus expérimentés que lui, qui pouvaient au besoin le guider¹⁷.

On y aborde quelquefois des notions de jeu, comme le « timing », expliqué par Rose Ouellette :

Quand le public est bon, là on le sent. Il va rire pour un rien. On travaille très très doucement. Mais quand le public est pas mal « gelé », là il faut travailler plus vite. Et puis moi je ne lâche pas. Il y a une manière de prendre son public¹⁸.



Razullo et Cucurucu,
gravure de Jacques Callot.
Paris, Bibliothèque
nationale.

Mais on n'énonce pas, encore une fois, de notions précises sur la gestuelle comique. Il serait intéressant qu'une étude soit entreprise, à partir d'entrevues, sur les notions de gestuelle comique avant que ne disparaissent les derniers interprètes du burlesque.

La « pantomime » est devenue une composante essentielle du cinéma burlesque américain, et nous avons la chance de pouvoir, encore de nos jours, visionner ce riche héritage. Nous regardons, avec admiration et nostalgie, les facéties corporelles des Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurel et Hardy, des frères Marx et de ceux qui ont contribué

à donner leurs lettres de noblesse à cet art. J'ai constaté¹⁹, encore une fois, que les grands comiques apprenaient leur métier sur les planches, certains très jeunes (Buster Keaton commença à l'âge de trois ans, Chaplin est monté sur la scène à l'âge de cinq

16. Yves Lorelle, article « Pantomime » dans Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 1^{ère} éd., Paris, Bordas, 1991, p. 627.

17. Chantal Hébert, *le Burlesque au Québec*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, 1981, p. 118.

18. *Ibid.*, p. 121.

19. J'ai parcouru, entre autres : Charles Chaplin, *Histoire de ma vie*, Paris, Robert Laffont, 1964 ; Walter Kerr, *The Silent Clown*, New York, Da Capo, 1975 ; Robert Benayoun, *le Regard de Buster Keaton*, Paris, Éd. Herscher, 1982 ; Scott Siegel et Barbara Siegel, *American Film Comedy*, New York, Prentice Hal, 1994 ; Jean Tulard, *Dictionnaire du cinéma, les acteurs*, 3^e éd., Paris, Robert Laffont, 1991.

ans), et qu'ils profitaient de l'expérience de leurs collègues (Stan Laurel a été dans la même troupe de music-hall que Charlie Chaplin en Angleterre, il était sa doublure et l'imitait habilement). J'ai recherché des techniques de leur gestuelle dans quelques ouvrages sur le sujet et répertorié quelques termes, comme le *double take*, le *slow-burn*, le *pratfall*, mais je me suis vite rendu à l'évidence que je ne pouvais dégager de ces termes²⁰ des principes structurants.

La pantomime moderne

En suivant l'évolution de la pantomime, mon attention s'est tout naturellement portée sur une de ses manifestations modernes : celle développée par Marcel Marceau, qui a créé un langage gestuel comique universellement reconnaissable, popularisé par son personnage de Bip. Pourtant, malgré toute la rigueur apportée à cette discipline et bien que Lorelle souligne que Marceau « s'est orienté vers les mécanismes éprouvés du mime comique », nous nous butons encore à l'absence de principes. Les ouvrages traitant de la technique ne sont généralement que des séquences de mouvements photographiés proposant au lecteur de les imiter. De plus, la gestuelle de la pantomime est tellement codifiée qu'elle est un art en soi et pour soi, s'unissant mal aux autres formes de théâtre. Marceau affirme que « [s]i le mime est intégré dans l'art de la parole, il ne peut s'épanouir. Si le mime s'arrête pour parler, il détruit l'illusion née de la dramaturgie silencieuse imposée par l'art même du mime²¹. » Et encore :

« L'art du mime ne sera jamais total si on le place dans un univers dramatique où l'espace qui lui est réservé l'oblige à des réductions²². » Bien qu'il admette s'être inspiré de Chaplin, reste que la « pantomime chaplinesque » est beaucoup plus assimilable aux diverses manifestations du théâtre. Ce texte de Mitry exprime bien cette différence :

L'art du mime, souligne René Schwob, est encore un art verbal quoiqu'il n'utilise aucune parole. Son objet est de faire imaginer des mots. Qu'il s'agisse de Deburau, de Séverin, de Georges Wague ou, plus près de nous, de Marceau, le mime est une figuration gestée. Chez eux, bien plutôt que d'être l'expression d'une personnalité vivante, c'est l'incarnation de cette personnalité dans un ensemble de gestes conventionnels et d'attitudes convenues répondant à des canons nettement définis, admis

20. Voir Scott Siegel et Barbara Siegel, *op. cit.*

21. Jacques Lecoq, *op. cit.*, p. 75.

22. *Ibid.*, p. 75.



Dario Fo, un clown contemporain. Photo : Agence Bernard, tirée de *Clowns et Farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 83.

une fois pour toutes. C'est l'application d'une méthode, d'un art que l'on pourrait dire sclérosé dans ses principes : un rituel. Chez Charlot, au contraire, le geste ne répond jamais à quelque chose de prémédité. Il ne s'insère pas dans les normes cataloguées d'un système de signes ou de gestes figurant symboliquement une pensée, une attitude. Le geste de Charlot est immédiat. Toujours, il laisse deviner ce que l'attitude exprime de pensée, de vie intérieure, et non pas ce qu'elle pourrait signifier abstraitement dans un instant d'elle-même, qui serait repris et stéréotypé. C'est l'acte spontané réfléchissant la pensée qui l'a fait naître dans un instant précis et des circonstances fortuites. Quoique stylisé, réduit à l'essentiel, mesuré et cadencé, c'est-à-dire introduit dans un rythme qui le module, le geste de Charlot est absolument concret, inséré dans le temps et dans l'espace du drame, fonction de ce temps et de cet espace et point du tout plaqué arbitrairement sur eux²³.

Le travail clownesque

L'art du clown de cirque est héritier lui aussi de la tradition : « C'est de la commedia dell'arte que les premiers spectacles de Gustave Fratellini étaient inspirés²⁴. » Et comme les comédiens de la commedia dell'arte, les clowns apprennent sur scène. En reprenant les entrées classiques et en leur donnant une couleur personnelle, les techniques clownesques sont transmises d'un clown à l'autre. Au cours des trente dernières années, on a assisté à l'ouverture de plusieurs écoles, dont l'École nationale du cirque, en France, où l'on enseigne l'art clownesque :



En quoi consiste donc cet apprentissage ? Il faut tout d'abord connaître les possibilités de son corps, savoir tomber, cascader, saluer, se présenter, toutes choses que l'enfant d'artiste possède immédiatement, mais que l'on doit enseigner dès l'abord à l'élève clown. Puis savoir improviser. Sans imagination, l'art du clown reste forcément limité. Ensuite connaître le répertoire. Apprendre à réaliser complètement une entrée, c'est-à-dire apprendre sa construction, qui doit être aussi précise qu'un mouvement d'horlogerie²⁵.

Qu'en est-il exactement ? Comme le souligne Annie Fratellini dans l'extrait ci-dessus, on y apprend quelques procédés gestuels, des entrées éprouvées, à l'utilité pédagogique indéniable, mais il ne semble pas y avoir, là non plus, de pensée structurante pour ce qui est de la gestuelle comique, du moins rien d'écrit. Un procédé comique, souvent utilisé en clown, consiste à répéter à trois reprises une même séquence, mais

Ariane Mnouchkine a réutilisé le masque au Théâtre du Soleil. Sur la photo : Philippe Caubert avec le masque d'Arlequin dans *l'Âge d'or* (1975). Photo : Martine Francke, tirée de l'ouvrage d'Odette Aslan et de Denis Bablet, *Le Masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 1999.

23. *Ibid.*, p. 92.

24. Annie Fratellini, *Destin de clown*, Lyon, La Manufacture, 1989, p. 173. Gustave Fratellini (1842-1902) est le premier clown de la lignée de cette illustre famille.

25. Jacques Fabri et André Sallée (éd.), *Clowns et Farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 143.

en ajoutant une variante la troisième fois. Ce procédé ne trouve aucun écho sur le plan théorique: « Au cinéma, les effets comiques sont souvent en trois temps; au cirque, c'est la même chose. Voilà pourquoi il faut faire répéter²⁶. »

Bien qu'il y ait des différences d'approche dans ce qu'il est convenu d'appeler le « clown de cirque » et le « clown de théâtre »²⁷, je n'ai travaillé que le clown de théâtre dans ma formation personnelle, lors de cours avec Robert Dion, Rosine Rochette et Normand Fauteux²⁸, et j'ai constaté que là aussi les principes de la gestuelle comique ne sont pas au centre de l'enseignement; on les aborde de façon intuitive.

Le rire selon Bergson

J'ai fait appel à la théorie sur le rire d'Henri Bergson, présentée dans *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, pour analyser la gestuelle comique, car elle pouvait s'appliquer aisément. Premièrement, Bergson a puisé ses exemples dans le théâtre, la farce et l'art du clown, facilitant, de ce fait, l'utilisation de ses lois pour le métier de la scène. Deuxièmement, sa théorie accorde une large place au comique visuel et, plus spécifiquement, au comique se retrouvant dans les formes du corps humain et dans ses mouvements. Finalement, Bergson recherchait les procédés de fabrication du comique, ce qui permet d'appliquer des principes de gestuelle comique à la création d'un spectacle-laboratoire.

La théorie de Bergson traite du rire provoqué par le comique et, plus particulièrement, elle présente une méthode qui consiste à déterminer les procédés de fabrication du comique. Dans un premier temps, Bergson expose les conditions nécessaires à la naissance du comique et en donne une définition générale. Il établit ensuite les lois²⁹ et les catégories du comique. Sans entrer dans les détails de cet ouvrage, je souligne le principe central de sa théorie: le risible naît d'une certaine raideur mécanique chez l'humain, ce que Bergson nomme *du mécanique plaqué sur du vivant*.

Partant de ce principe de base, il met en évidence la dimension mécanique se trouvant dans les catégories du comique: le comique des formes, des mouvements, la force d'expansion du comique, le comique de situation, de mots et de caractère. Pour chaque catégorie, il énonce les lois de fabrication du comique³⁰:

Le comique des formes: « Peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire. »

26. Annie Fratellini, interviewée par Jean Monteux, *Un cirque pour l'avenir*, Paris, Le Centurion, 1977, p. 92.

27. Voir l'article dans la revue *Répliques*, n° 7, portant sur le clown de cirque et de théâtre.

28. J'ai étudié avec Robert Dion dans le cadre d'un cours à l'UQÀM, avec Rosine Rochette (ex-comédienne au Théâtre du Soleil) et Normand Fauteux (assistant de Mario Gonzales) lors de stages chez DynamO Théâtre.

29. Bergson nomme « loi » ce que nous nommons généralement, dans la pratique, « principes ».

30. Bergson ne présente pas toujours aussi systématiquement ses lois. J'ai dû synthétiser sa pensée pour les appliquer dans des ateliers de création.



La mimique comique: Charlie Chaplin (avec Edna Purviance et Leo White) et Olivier Guimond (avec Denis Drouin).

Le comique des mouvements : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique. »

La force d'expansion du comique

a) L'automatisme de la réglementation : « Une réglementation se substituant aux lois mêmes de la nature. »

b) Le corps prend le pas sur l'âme : « Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause. »

c) L'impression d'une chose : « Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose. »



Le comique de situation : « Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique. » Cet agencement mécanique se distingue par trois procédés souvent utilisés dans le comique de situation : la répétition, l'inversion et l'interférence des séries.

a) La répétition : « Dans une répétition comique de mots, il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment. »

b) L'inversion : « Le mécanisme [...] est déjà comique quand il est rectiligne ; il l'est davantage quand il devient circulaire, et que les efforts du personnage aboutissent, par un engrenage fatal de causes à effets, à le ramener purement et simplement à la même place. »

c) L'interférence des séries : « Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendants, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents. »

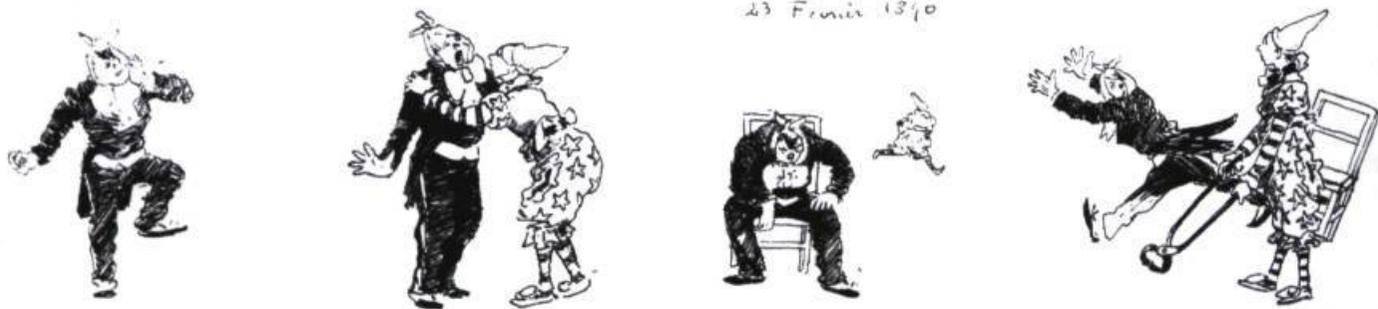
Le comique de mots

Le comique de caractère : un personnage qui suit son idée.

Le processus de création du spectacle-laboratoire

L'étape suivante de ma recherche était de vérifier si ces lois peuvent s'adapter à la gestuelle comique en analysant des exemples tirés d'extraits de films du cinéma burlesque américain. Cette analyse sert également de pont entre les lois théoriques et leur application pratique ; je voulais recourir aux nombreux exemples du cinéma burlesque comme tremplin vers la création. De la même manière qu'un plat cuisiné apporte une connaissance plus sensorielle de la recette, la gestuelle des acteurs rendait la théorie plus assimilable au praticien. Le chef cuisinier se fie, en fait, autant à ses sens qu'aux règles culinaires.

Le corpus des films analysés a été choisi en fonction de trois périodes : les courts métrages d'avant 1920, où le scénario n'était qu'un prétexte à un enchaînement de gags visuels ; les années 20, qui annoncent l'arrivée des premiers longs métrages comportant une réelle trame émotionnelle chez les personnages et des gags plus aboutis ; et les années 30, où les débuts du cinéma parlant permettent d'étoffer l'intrigue et, par le fait même, de raffiner le comique de situation, mais en conservant encore beaucoup de comique gestuel. J'ai choisi des acteurs représentatifs pour chaque période :



Chaplin pour les années 10, Keaton pour les années 20 et les frères Marx pour les années 30.

Cette analyse m'a permis de constater que les lois de Bergson pouvaient s'appliquer aisément à la gestuelle comique. De plus, les exemples concrets des acteurs du cinéma a inspiré fortement la création que j'ai entreprise par la suite. L'étape suivante consistait donc à appliquer les principes trouvés à la création d'un spectacle-laboratoire.

Applications des lois de Bergson en atelier

Dans un premier temps, je voulais appliquer les principes de Bergson pour composer un répertoire de mouvements, de gestes et de situations gestuelles comiques et, dans un second temps, choisir à l'intérieur de ce répertoire les éléments gestuels les plus pertinents pour l'élaboration d'un spectacle. Présenté d'une façon plus imagée, je voulais trouver un alphabet, une grammaire pour ensuite passer à l'acte d'écriture.

Lors d'ateliers pratiques, j'ai systématiquement expérimenté les lois, les unes après les autres. Il s'agissait de déterminer ou de créer des exercices me permettant de les appliquer.

Ces exercices étaient soit des improvisations à partir de directives de jeu, soit un travail beaucoup plus technique, comme le découpage et la correction d'un mouvement jusqu'à l'obtention du résultat souhaité.

La première constatation c'est qu'il ne suffit pas de raidir arbitrairement une partie de son corps, par exemple de courber le dos et de rentrer la tête entre les épaules, pour que le corps devienne risible³¹. Il faut aussi une certaine vie intérieure, un état chez l'interprète. Cet état peut prendre différentes formes : l'interprète peut ressentir du plaisir en donnant une forme particulière à son corps, sentir un rythme, une musique intérieure ou bien être habité par une émotion. Si l'exercice est fait sans



Le burlesque au cinéma.
Les années 10 : Charlie Chaplin (avec Eric Campbell) dans *Easy Street* (1917).

31. « Au théâtre, accomplir un mouvement n'est jamais mécanique, ce doit être un geste *justifié*. Il peut l'être soit par une indication, soit par une action ou encore par un événement intérieur. Je lève un bras pour indiquer un espace ou un lieu, pour prendre un objet sur une étagère, ou encore parce que je ressens en moi quelque chose qui me pousse à le lever. » Jacques Lecoq, *le Corps poétique*, Arles, Actes sud, 1997, p. 77.



Une entrée de clown éprouvée : l'entrée du dentiste. Dessins de J. Faverot, 1890. Collection Pierre Robert Lévy. Photo : Michel Didier, tirée de *Clowns et Farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 90.

appui intérieur, le comique ne se manifeste pas. Nous avons alors l'impression de voir un corps inhabité, vidé de son expressivité. J'ai donc utilisé des exercices de jeu, puisés dans les nombreuses formations que j'ai suivies, pour trouver le chemin d'application de ces lois et y ajouter une dimension ludique. Bergson a décrit le comique du point de vue du spectateur et se souciait peu du processus de création chez le comédien.

La théorie de Bergson et l'analyse des films m'ont suggéré certains principes que j'ai explorés, par la suite, dans le spectacle-laboratoire, *M. Bergson*. Ce travail de création m'a apporté des outils précieux pour mon métier de comédien, et ce tant sur le plan théorique que pratique. Il m'a permis de jumeler à la spontanéité du jeu de l'acteur un savoir-faire structuré autour de principes fondamentaux de la gestuelle comique. À la lumière de mon expérience de création, je pense cependant que les lois de Bergson ne devraient pas être considérées comme des vérités absolues, des règles incontournables devant être employées systématiquement. Je crois qu'il serait plus sage que le créateur se laisse imprégner de ces principes, qu'il les considère comme des suggestions, des points de repère dont il peut s'éloigner, et auxquels il peut revenir, pour mieux créer.

Les années 20 : Buster Keaton dans *College* (1927).



L'utilisation que j'ai faite de ces lois ne prétend pas couvrir en totalité l'art de la gestuelle comique. Je dois admettre qu'il reste encore des zones grises dans la théorie de Bergson. Par exemple, les plaisanteries grivoises qui, selon Freud, déclenchent un plaisir tendancieux aidant à lever l'inhibition chez l'individu ne trouvent aucun écho chez le philosophe. Par contre, les quelques réserves que l'on pourrait émettre au sujet de la théorie de Bergson ne remettent pas en cause son utilité pour l'énonciation de principes de la gestuelle comique, qui n'ont jamais été clairement définis par les praticiens. Elle s'est

révélée plus que pertinente pour une adaptation aux exigences spécifiques du métier de l'acteur. En effet, Bergson, en axant sa recherche sur les procédés de fabrication du comique plutôt que sur les processus psychiques du rieur, s'oriente davantage vers une méthode d'application fonctionnelle du comique que vers une conception purement théorique. Sa théorie semble en fait toute désignée pour la pratique de la gestuelle comique. Elle laisse une large place au comique du corps et de ses mouvements. Ce n'est pas sans raison qu'on se réfère fréquemment à elle pour traiter du jeu physique des acteurs du cinéma burlesque.

Bien que cette théorie puisse combler en partie l'absence de principes dans la pratique actuelle, je pense qu'il serait important que les acteurs les plus représentatifs de l'art du geste comique nous communiquent leur réflexion et leur expérience sous forme d'écrits ou d'ateliers. Alors, peut-être, verrions-nous apparaître un jour une étude comparable à celle que Barba a entreprise sur les lois fondamentales du jeu de l'acteur, mais portant, cette fois-ci, sur des notions reliées à la gestuelle du comique. Cependant, avouons-le, l'aura de mystère et d'évanescence qui entoure le comique est une des conditions essentielles de sa manifestation. Bergson disait que, dans une société de pures intelligences, on ne pleurerait probablement plus, mais on rirait peut-être encore. On est toutefois en droit de se demander si l'intelligence parfaite de l'effet comique ne tuerait justement pas ce comique. Ce serait alors de la théorie plaquée sur du comique. j



Les années 30 : les frères Marx dans *A Day at the Races* (1937).