



HAL
open science

Borderline: burlesque cinématographique et clownerie théâtrale dans L'Iceberg (2005), Rumba (2008) et La Fée (2011), réalisés et interprétés par Fiona Gordon, Dominique Abel, et Bruno Romy

Ariane Martinez

► **To cite this version:**

Ariane Martinez. Borderline: burlesque cinématographique et clownerie théâtrale dans L'Iceberg (2005), Rumba (2008) et La Fée (2011), réalisés et interprétés par Fiona Gordon, Dominique Abel, et Bruno Romy. Circus Science, 2022. hal-03319346v1

HAL Id: hal-03319346

<https://hal.science/hal-03319346v1>

Submitted on 12 Aug 2021 (v1), last revised 21 Oct 2023 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Borderline : burlesque cinématographique et clownerie théâtrale
dans *L'Iceberg* (2005), *Rumba* (2008) et *La Fée* (2011), réalisés et interprétés par
Dominique Abel, Fiona Gordon, et Bruno Romy

À la différence du théâtre, centré sur les relations interhumaines, le cirque et le cinéma ont en partage une propension aux grands espaces, une même volonté de *brasser le monde* dans sa diversité. Pascal Jacob nomme « impureté fondatrice »¹ cette qualité particulière du cirque, qui a, dès ses origines, rassemblé sur la piste des fragments du monde naturel (animaux domestiques et exotiques), des innovations techniques (du vélo à la vidéo-projection, en passant par la machine) et des exploits humains, en un spectacle disparate destiné à satisfaire la curiosité du spectateur. Le cinéma a connu un mouvement similaire : en 1921, Louis Delluc saluait une étape nouvelle dans l'histoire de l'art filmique, qui l'avait amené à quitter « la transposition à l'écran des acteurs de théâtre » pour se saisir de « la nature » dans son entier, « plantes ou objets, plein-air ou intérieurs ». Il précisait :

C'est aux Américains que nous devons ce miracle. Dans leurs premiers films du Far West [...] on vous a intéressés autant au cheval du cow-boy qu'à ce cow-boy lui-même. Un chien est un grand personnage. Le cabotinisme reçoit un coup rude, l'atmosphère change, il n'y a plus une vedette et des figurants, il y a des hommes, des choses, pas même, une vaste pâte symphonique triturée par un rythme qui n'est encore que l'unanimité mais qui présage la grande cadence des futures symphonies visuelles.²

C'est aussi aux Américains que nous devons la particularité du jeu burlesque, issu des scènes de music-hall, et qui atteint son apogée au cinéma, unique art capable de suivre la course de l'acteur dans les paysages du monde. Le témoignage de Buster Keaton rend compte de cette sortie du cadre théâtral autorisée par le film, qui lui a permis, en pionnier, de conquérir de nouveaux espaces de jeu :

Ce qui m'impressionna le plus, c'est la manière dont le cinéma s'affranchissait des limites de la scène et du théâtre. Sur une scène, même une scène aussi vaste que l'Hippodrome de New York, il était impossible de tout montrer. La caméra ne connaissait pas ces limitations. Le monde entier était sa scène. Vous fallait-il une ville comme toile de fond ? Un désert ? L'Océan Atlantique ? La Perse ? Les Montagnes rocheuses ? Il vous suffisait d'aller planter votre caméra devant. Rien de ce qui est dans le monde est tangible ou visible n'est hors de portée de la caméra.³

Le parcours de Fiona Gordon et de Dominique Abel a des accointances avec la conquête de l'espace réalisée et racontée par Keaton. L'australienne et le belge se rencontrent à l'école Jacques Lecoq à Paris, en 1980, où ils sont particulièrement marqués par l'étude des bouffons et du clown – clown de théâtre, car pour Lecoq « la référence au cirque, inévitable dès qu'on aborde le clown, demeure [...] très lointaine »⁴. Il n'empêche que les clowns

¹ Pascal Jacob, « Pistes et plateaux ou l'art de la métamorphose », *Le cirque contemporain, la piste et la scène*, s.l.d. de Jean-Claude Lallias, Jean-Jacques Arnault, Michel Fournier, *Théâtre aujourd'hui n°7*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1998, p.11-13.

² Louis Delluc, « La Nature au cinéma » [paru dans *Cinéa*, 9 décembre 1921], in Marcel Tariol, *Louis Delluc*, Paris, Seghers, 1965, p. 96-97.

³ Buster Keaton, *My wonderful world of slapstick*, p. 93, cité et traduit dans *Anthologie du cinéma n°7*, Paris, L'Avant-scène, 1973, p. 106-107.

⁴ Jacques Lecoq, *Le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 154.

d'Abel et Gordon font la part belle à l'acrobatie. Ils l'affirmeront plus tard, ils viennent bien « du théâtre et du cirque »⁵. Mariés en 1987, ils créent plusieurs spectacles en duo, notamment *La Danse des Poules* (1985), grand succès qui tournera dans plus de vingt pays, *L'Evasion* (1988), *Poison* (1995), *Histoire sans gravité* (2001)⁶. Après avoir été acteurs dans plusieurs courts-métrage et un long-métrage de Bruno Romy (*Le Bar des Amants*, 1998), ils coréaliment avec lui les trois longs-métrages, *L'Iceberg* (2005), *Rumba* (2008) et *La Fée* (2011), où ils sont tous trois tantôt devant, tantôt derrière la caméra, dans la lignée du cinéma burlesque.

Ces trois longs-métrages sont à bien des égards des explorations d'espaces, qu'il s'agisse de la mer, de la terre ou des airs : *L'Iceberg* fait de nombreux clins d'œil aux films de haute-mer et parodie allègrement *Plein Soleil*, *Titanic* ou *Calme blanc* ; *Rumba* a des allures de *road-movie* ; *La Fée* est ponctué d'envolées et de chutes depuis les terrasses et les fenêtres du Havre. Bien que les thématiques des trois films diffèrent, leurs schémas narratifs sont très proches et résident, à chaque fois, en une *sortie du cadre établi* : les protagonistes, qui mènent une vie bien rangée, *plan-plan*, sont conduits à la quitter en raison d'un accident ou d'une intrusion, et à sillonner le monde. Dans *L'Iceberg*, Fiona se retrouve par mégarde enfermée une nuit entière dans la chambre froide du fast-food dont elle est gérante, sans que sa famille ne s'aperçoive de son absence, ni de son visage dévasté au retour ; obsédée par le désir de voir un iceberg, elle part en mer avec le pêcheur René (Bruno Romy), son mari délaissé (Julien – Dominique Abel) à ses trousses. Dans *Rumba*, les instituteurs Dom et Fiona, qui consacrent leurs loisirs à danser pour remporter des trophées au « championnat cantonal de danse américano-latine », subissent un accident de voiture violent en évitant le suicidaire Gérard (Bruno Romy) posté sur leur route ; Gérard en sort indemne, mais Fiona perd une jambe et Dom devient amnésique ; un matin, après avoir perdu son emploi et réduit en cendres par mégarde la maison conjugale, Dom part chercher des viennoiseries à la boulangerie et ne trouve pas le chemin du retour ; il prend le bus jusqu'à la côte où il rencontre Gérard qui l'accueille dans sa cabane et son stand à crêpes sur la plage ; Fiona le croit mort et ne le retrouvera que par hasard. Enfin, dans *La Fée*, Dom, réceptionniste d'un hôtel miteux, est perturbé dans ses habitudes par l'apparition de Fiona qui déclare être une fée prête à lui accorder trois vœux ; elle lui en réalise deux dans la nuit, puis disparaît ; il la retrouvera dans un hôpital psychiatrique où elle fait voler les patients ; il parviendra à l'en sortir. S'ensuivront courses-poursuites, séjours en prison et à l'hôpital, puis retrouvailles en cavale.

Bien avant qu'ils ne se lancent dans le cinéma, Fiona Gordon et Dominique Abel ont convoqué dans leurs spectacles de nombreuses références au cinéma burlesque. Dès *La Danse des Poules*, la presse fait allusion à Jacques Tati, aux Marx Brothers, à Laurel et Hardy⁷... S'y ajouteront des clins d'œil à Méliès dans *Histoire sans gravité*, ou aux productions de Mack Sennett lors de *L'Evasion*. Il n'empêche qu'en passant de la scène à l'écran, le jeu du couple connaît une mutation sensible, qui évoque le choix keatonien de quitter les cadres scéniques, les accessoires et l'exubérance clownesques, pour déployer les mouvements du corps dans les

⁵ Dominique Abel « On vient du théâtre et du cirque », propos recueillis par Anne Diatkine, « Dominique Abel, Fiona Gordon et Bruno Romy, coauteurs et acteurs, racontent le tournage de l'Iceberg », « *L'Iceberg*, au Nord, ou bien à l'Ouest », *Libération*, 5/04/06, article disponible en ligne dans le dossier de presse de *L'Iceberg*, à l'adresse :

<http://www.couragemonamour.net/iceberg.php?lang=FR&p=04>

⁶ Le site de la compagnie, intitulée « Courage mon amour », est assez détaillé en ce qui concerne le parcours de Fiona Gordon et Dominique Abel, et contient de nombreux articles de presse sur leurs spectacles. Malheureusement, il n'a pas été mis à jour depuis la sortie de *L'Iceberg*, en 2005.

<http://www.couragemonamour.net/>

⁷ Lire par exemple « Abel et Gordon, une danse pour poules amoureuses », *Le Devoir*, 11/07/1993, ou encore Maëlle Flot, « Découvrez Abel et Gordon les clown amoureux », *Le Parisien*, 03/02/2000, articles disponibles en ligne dans le dossier de presse de *La Danse des poules*, à l'adresse :

<http://www.couragemonamour.net/index.php?lang=FR&pcourage=spect>

paysages du monde. Au jeu avec les cadres sociaux vient s'ajouter un jeu avec les cadres spatiaux.

L'esprit d'enfance en commun :

Il existe des affinités profondes entre les registres de jeu clownesque et burlesque, tous deux issus des pistes de cirque et des scènes de music-hall. « L'acteur du burlesque est une sorte de cousin du clown qui s'impose quelques contraintes : la composition rythmique de ses mouvements, la stylisation du corps (la physicalité) et l'écriture dramatique mettant en scène la comédie humaine. »⁸ note Norbert Abouardham.

Le comique burlesque et le comique clownesque ont en partage un même esprit d'enfance. Leur manière d'approcher le monde met en jeu ce que Pierre Péju nomme (dans un tout autre contexte) « l'Enfantin », et qu'il définit en des termes sensibles plus que rationnels : « Qu'est-ce que l'Enfantin ? C'est la nudité soudaine, le brusque abandon à l'instant présent, l'attention hypnotique à un détail, le changement de regard sur ce qui m'entoure, l'inexplicable nouveauté d'un geste, le détournement provisoire de l'usage des objets. »⁹ Le travail du clown et de l'acteur burlesque consiste en effet à cultiver l'Enfantin en soi, et à pousser le spectateur à faire le gros plan sur des détails du monde et des modes de perception qu'il a oubliés ou abandonnés en accédant au monde adulte. Ainsi, l'« l'approche métonymique » de l'enfant peut, à bien des égards, être mise en relation avec la démarche du clown et du burlesque :

Approche métonymique du monde dont l'adulte n'est plus capable, ou qu'il néglige, alors que l'enfant a le nez sur le tableau ou sur un détail du tableau. Dans son assiette, chaque petit pois devient un bonhomme et la purée un champ à labourer, un désert où tracer des routes. Le regard enfantin, lui, produit des grossissements ou des rétrécissements permanents qui sont aussi des façons de s'allonger soi-même démesurément ou de rapetisser. Comme dans les contes. Comme en rêve. Comme Alice... Comme Pinocchio.¹⁰

Le clown et l'acteur burlesque produisent des cadrages inattendus du monde, qui ont une incidence sur leurs actions et mouvements : perception enfantine et gestes déplacés sont indissociables dans leur jeu. S'il ne caractérise pas toutes les formes de comique (car le trait d'esprit, l'humour, la parodie impliquent au contraire une prise de distance avec le monde), l'esprit d'enfance est aussi à l'œuvre dans le registre bouffon, comme l'explique Jacques Lecoq, qui proposait dans son école un exercice récurrent consistant à faire « jouer aux grands » des acteurs plongés dans l'état d'enfance, ou à faire jouer à l'enfant des adultes dans une situation sérieuse : « Il n'y a pas plus enfant que le bouffon ni plus bouffon que les enfants. »¹¹

Le cinéma d'Abel, Gordon et Romy est immergé dans l'esprit d'enfance, que ce soit sur le plan thématique, dramaturgique, social ou corporel. En effet, les enfants sont dans *L'Iceberg* et *Rumba* des personnages secondaires, qui servent de comparateurs et de révélateurs au comportement des adultes. L'inversion des rapports parents/enfants apparaît dans un court plan gaguesque de *L'Iceberg* : on y voit les deux enfants de la famille, âgés d'une dizaine d'années, assis sur les sièges avant de la voiture à la place des parents. Le petit garçon tient le volant, tandis que son père, Julien (Dominique Abel), hagard, est assis à l'arrière, et se laisse conduire à la poursuite de Fiona, mère en fugue. Dans *Rumba*, il y a plus parallélisme entre les comportements des adultes et ceux des enfants qu'inversion. Un plan-séquence de « sortie d'école » en témoigne bien : la cloche sonne et les enfants en liesse

⁸ Norbert Abouardham, *Le Burlesque au théâtre*, Lavérune, L'Entretemps, 2015, p. 10.

⁹ Pierre Péju, *Enfance obscure*, Gallimard, Paris, 2011, p. 54.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹¹ Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, op. cit., p. 133.

sortent en criant et en courant, leur cartable à la main. Silence, l'entrée de l'école reste déserte durant quelques secondes. Puis soudain, ce sont les professeurs qui sortent en criant de joie et en courant, leur cartable à la main. De plus, Dom amnésique va s'avérer être l'enseignant de sport le plus irresponsable et le plus immature qui soit : lors d'un cours de boxe, il met tous ses élèves K. O. d'un coup sur le nez avant de les entraîner pour un footing en ville au milieu des voitures, et de leur offrir une bière...

De façon plus métaphorique, on peut aussi noter que l'esprit d'enfance est présent dans la construction dramaturgique des trois films, dans la mesure où des temps de récréation (en général des numéros dansés) viennent interrompre la narration – à la façon dont l'enfant interrompt sa trajectoire pour s'adonner au jeu.

L'Enfantin va et vient entre petites récréations et grande création. Chacune d'elles consiste en la recherche d'un espace de jeu, d'une langue perdue, d'une fuite sur place ou droit devant soi, de compagnonnages bizarres, de complicités fugaces et d'aventures vouées à rester secrètes.¹²

Rumba comprend plusieurs intermèdes dansés qui viennent opérer de « petites récréations » dans la « grande création » qu'est l'histoire : la danse américo-latine à laquelle s'adonnent les deux héros dans le gymnase (qui est dans une position intermédiaire entre attraction et narration, puisque les deux héros s'entraînent pour un championnat cantonal de danse américo-latine qu'ils ont coutume de remporter tous les ans) ; le tango des ombres, qui est aussi une danse des fantômes, lorsque Fiona et Dom, licenciés, se retrouvent seuls dans la rue et laissent leurs ombres s'échapper, rêver et se souvenir de leurs danses d'avant l'accident (car l'ombre de Fiona est debout sur ses deux jambes, tandis qu'elle est assise dans un fauteuil roulant) ; et enfin, le rêve diurne de Fiona qui, convoquant sur la plage la mémoire de Dom perdu, se voit dansant avec lui sur les flots. Dans *La Fée*, Dominique et Fiona se livrent, au cours d'un bain de mer, à une danse subaquatique qui évoque la féerie du XIX^e siècle, les numéros de music-hall début de siècle et les trucages à la Méliès : Fiona est happée par une huître géante qui se transforme en lit pour accueillir le couple. Ces « espaces de jeu » dans l'histoire renvoient au système de l'attraction, principe récurrent du cinéma populaire. Tom Gunning a montré combien cette bipolarité entre narration et attraction n'était pas seulement une marque du cinéma des premiers temps, mais qu'elle a persisté bien plus tard, comme un « souterrain », y compris pendant la période de domination du « récit »¹³. Elle est essentielle dans les films d'Abel, Gordon et Romy, où elle introduit des temps de respiration oniriques et ludiques.

L'esprit d'enfance est aussi à l'œuvre sur le plan social, dans la manière dont les personnages des films cassent les objets et déjouent les codes sociaux, non pas délibérément dans une volonté de subversion, mais « malgré-eux », pas simple ignorance de ces codes. Dans *Rumba*, par exemple, Dom, captivé par un fil sortant de la robe en laine de Fiona, tire dessus et le déroule jusqu'à dans la rue, « embobine » involontairement une série de passants, puis, arrivé au bout du fil, décide de revenir en arrière, déroule et délivre les passants, et remontant le fil, retrouve Fiona nue devant leur porte. Les personnages de *L'Iceberg*, *Rumba* et *La Fée* pratiquent tous ce que Norbert Aboudahram nomme la « catastrophysique », la tendance du burlesque à démonter le monde pour le comprendre, qui a des liens avec la « morale du joujou » baudelairienne, à savoir la propension des enfants à casser leurs joujoux afin d'en voir l'âme.

Le théâtre du burlesque est un théâtre de l'action. Les burlesques se posent de bonnes questions : comment ça marche ? Mais pour le savoir, il faudra tout démonter, tout casser. Il

¹² Pierre Péju, *Enfance obscure*, op. cit., p. 197.

¹³ Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 50 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 06 novembre 2016. URL : <http://1895.revues.org/1242> ; DOI : 10.4000/1895.1242

faudra remonter au tohu-bohu originel, un espace qui contenait tout dans un volume très petit. Si tout est dans cet espace, il faut tout mettre à plat.¹⁴

Enfin, sur le plan corporel, le clownesque et le burlesque relèvent aussi d'un certain esprit d'enfance dans leur rapport à la sexualité. Les personnages y sont souvent des désirants et des amoureux ; pourtant la sexualité se trouve chez eux absente, masquée ou déplacée. Il y a néanmoins une différence entre les deux registres : chez le clown, être pulsionnel, la sexualité est régressive. Certains clowns contemporains en témoignent bien – tel Ludor Citrik dans *Qui sommes-je* (créé en 2012) – le clown aime à se plonger dans des matières plus ou moins acceptables, qui vont de la traditionnelle tarte à la crème, aux miettes de biscuits, en passant par la ouate d'une couche-culotte éventrée. Les burlesques sont des êtres plus éthérés, dont les amours sont à la fois intenses et platoniques. Leur « sexualité en absence ne rentre dans aucun codage naturaliste. » Ce sont des « corps sans sexe ni angélisme ; irréductibles à la gestion bureaucratique des désirs et des énergies : inconsommables. »¹⁵ Qu'on pense à l'amour fou de Keaton dans *Le Caméraman*, qui se précipite pour décrocher le téléphone, puis pour rejoindre la femme qu'il aime en traversant la ville au pas de course, avant qu'elle n'ait raccroché le téléphone. Pour autant, les baisers dans ses films sont rarissimes et consistent la plupart du temps en bisous chastes sur le front ou la joue. Les films d'Abel, Gordon et Romy procèdent de la même façon. Alors même que dans *La Danse des poules*, ils avaient joué un débouchage et vidage de bouteille de champagne très évocateur de la sexualité déplacée des clowns¹⁶, le rapport à la sexualité s'estompe dans leur jeu cinématographique. Dans *L'Iceberg*, s'ils ont deux enfants, Dom et Fiona n'utilisent leur lit que pour pleurer, se confier, dormir ou rêver. Dans *Rumba*, ils ont des rituels du quotidien bien rôdés (comme le brossage des dents en duo), mais le lit sert au repos avant les compétitions de danse latino-américaine ; et après l'accident, le partage de la même couche suscite une grande gêne. Dans *La Fée*, Fiona connaît une immaculée conception : elle tombe enceinte de façon rapide et foudroyante sans avoir couché avec Dominique. Les burlesques sont des amoureux invétérés, mais jamais le désir physique ne se montre ou ne s'accomplit dans leurs gestes au delà du simple baiser.

Du jeu théâtral clownesque au burlesque cinématographique : bascules et résurgences

Si l'esprit d'enfance constitue un socle commun au clown et au burlesque, les deux registres de jeu présentent quelques différences notables. Une comparaison entre les traces vidéo de *La Danse des Poules*¹⁷, et leurs trois longs-métrages permet de souligner qu'Abel et Gordon ont clairement basculé de l'un à l'autre.

La première mutation qui frappe est l'effacement de l'exubérance originelle des deux acteurs. Le verbe est rare et contenu dans *L'Iceberg*, *Rumba* et *La Fée*, alors qu'il était très expressif dans *La danse des Poules*, spectacle ponctué de monologues et de cris. Ce retrait de la parole, et même de la voix, apparaît comme un signe historique du burlesque, si l'on en croit Christophe Kihm :

Le burlesque s'arrête résolument là où la parole commence, ou bien encore là où elle s'achève. Il faut ici prendre en considération les formes du burlesque une fois le cinéma devenu parlant,

¹⁴ Norbert Abouardham, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵ Yan Ciret « Les innocents de la matière : multiples incarnations du burlesque », in Patrice Blouin et Christophe Kihm (sld), *Le Burlesque, une aventure moderne*, Art Press spécial n°24, 2003, p. 105.

¹⁶ Voir l'extrait vidéo disponible dans la thématique « arts du mime et du geste » de Fresques INA un extrait de 7 minutes du spectacle : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00989/abel-et-gordon.html>

¹⁷ Outre l'extrait cité dans la note précédente, le Pôle ressources des arts du mime et du geste de l'Odyssée de Périgueux possède dans sa base SOMIM une captation du spectacle réalisée en 1989, à l'occasion de leur passage au festival MIMOS.

pour constater combien ses héros éprouvent alors des difficultés encore plus importantes que les prédécesseurs du muet avec le langage. Qu'il observe (Tati) ou qu'il agisse (Lewis), le héros burlesque du parlant ne parle pas.¹⁸

Silencieux, le personnage burlesque est une surface de projection et son expression est plus neutre et universelle que celle du clown (dans la lignée keatonienne du moins). Abel et Gordon, dont la face était, au théâtre, très mobile¹⁹, adaptent leur jeu à la caméra et au registre burlesque : ils portent des situations, plus qu'ils ne jouent des sentiments. Témoin, le visage de Fiona au début de *L'Iceberg*, au moment de la photo collective : tandis que les autres sourient, elle reste de glace, encore figée dans sa nuit de chambre froide.

Le personnage burlesque est un personnage « éponge ». Il « absorbe » la situation. Il est cousin du clown. Le clown a une identité propre qui va conditionner tout ce qu'il fait. Il y aura des clowns flegmatiques, des nerveux, des rapides, des lents. Le personnage burlesque a en commun une sorte « d'espace neutre », de page où va s'inscrire l'action qui va se dérouler.²⁰

L'évolution de l'onomastique reflète, elle aussi, cette perte d'expressivité, au profit de figures plus quotidiennes, plus ancrées dans les acteurs-créateurs qui leur donnent vie. Fiona Gordon incarnait au théâtre Rosie Tickletoe²¹ (*La Danse des Poules*) ou Lily Hopkins (*Histoire sans gravité*) ; elle est tout simplement prénommée Fiona dans les trois films. Les noms des hommes varient un peu plus d'un film à l'autre, mais ils restent réduits à un prénom, trace d'une proximité avec le spectateur et écho d'une entité tendant à l'anonymat : Dominique Abel est tantôt Julien (*L'Iceberg*), tantôt Dom (*Rumba, La Fée*) ; Bruno Romy est René dans *L'Iceberg*, Gérard dans *Rumba*, et il incarne dans *La Fée* un anglais qui ne dit jamais son nom, même lorsqu'il demande une chambre d'hôtel.

Ce jeu plus épuré crée des êtres-limites, sur la brèche, qui se démènent dans et avec l'espace naturel et social. Contrairement aux clowns, qui relèvent de la marginalité, Fiona, Dom, Gérard ou René sont simplement *borderline* : ils se situent toujours à la lisière entre notre société et leur monde intérieur, entre le champ et le hors-champ. Ils sont toujours en bordure des cadres visuels et des cadres sociaux. Et c'est précisément cette position-frontière qui rend leur comique burlesque, car leur inadaptation n'est pas rédhibitoire, bien qu'elle soit assez systématique : « Dans *L'Iceberg*, note Anne Diatkine, les étrangetés ne sautent pas aux yeux, trop évidentes pour être vues. [...] Le burlesque n'est pas une rupture avec le présent, mais un léger dérèglement de la boussole. » La journaliste souligne aussi que le film ne comprend que 147 plans, ce qui est peu. Pourtant, affirme-t-elle, « l'absence de champ, contre champ et de plan de coupe ne ralentit en rien le rythme du film. »²² Car ce sont les corps qui en portent le souffle et la dépense. La quête du bonheur se traduit, chez les personnages de *L'Iceberg*, *Rumba* ou *La Fée*, par une échappée vers des espaces impossibles ou interdits, tentative souvent vouée à l'échec, mais toujours renouvelée. Il s'agit pour eux de viser ou

¹⁸ Christophe Kihm, « Le Burlesque, une aventure moderne », in Patrice Blouin et Christophe Kihm (s. l d), *Le Burlesque, une aventure moderne*, op. cit., p. 11-12.

¹⁹ Un article de *Fluide Glacial* (malheureusement anonyme et non daté), dans la revue de presse du site de la compagnie, fait état de cette expressivité, au sujet de *La Danse des Poules* : « Tout passe par des mimiques à la limite du possible. Par des situations où le nonsense le plus absolu règne entre eux et sur la scène. [...] Ordinairement, le nonsense reste très digne, imperturbable, pince-sans-rire, de marbre, flegmatique. C'est le côté anglais, british de leur spectacle. Mais il se combine ici à un grotesque plus "latin", à un expressionnisme décalé, qui vient du côté belge cette fois. Pourtant, paradoxe supplémentaire, Abel le belge est plus flegmatique que Gordon, plus débridée. »

<http://www.couragemonamour.net/index.php?lang=FR&pcourage=spect> (disponible en ligne le 02/12/2016)

²⁰ Norbert Abouardham, op. cit., p. 76.

²¹ Ce nom, contraction de « chatouille » et de « pied », seyait parfaitement au personnage de vierge folle hypersensible qu'incarnait Fiona Gordon, vêtue en vert de la tête aux pieds (chapeau, robe, sac, chaussures à talons) et munie de grosses lunettes. Elle entrait en scène effarouchée, en criant, et frisait la bouffonnerie.

²² Anne Diatkine, « *L'Iceberg*, au Nord, ou bien à l'Ouest », op. cit.

d'explorer un espace hors-champ, et d'amener le spectateur à décentrer son regard. Que l'on songe à la manière dont Fiona tente de cacher deux enfants africains sans-papiers dans son dos, en positionnant systématiquement son corps face aux policiers qui lui tournent autour (*L'Iceberg*). Ou à l'obstination dont fait preuve Gérard (Bruno Romy) dans ses intentions suicidaires, se plaçant tantôt sur la voie ferrée lorsque des voitures passent sur la route en-dessous, et tantôt sur la route alors que le train passe sur la voie au-dessus (*Rumba*).

Bien que les codes cinématographiques du burlesque dominant dans les trois films, ceux du clown ne sont pas pour autant éclipsés. Par le choix d'exposer l'artifice, par le déguisement outrancier, ils font retour de façon ponctuelle, et contribuent à donner une théâtralité à cet univers cinématographique. La pauvreté délibérée de moyens sonne à la fois comme un hommage aux pantomimes-féeries et au cinéma des premiers temps. Tout particulièrement dans *La fée*, les procédés de distanciation prennent une tournure poétique : des sacs plastiques figurent des méduses dans l'intermède subaquatique ; le ventre de Fiona s'arrondit brusquement avec un bruit de baudruche pour signaler sa maternité ; et dans la scène du café, des jeunes femmes soufflent sur la chanteuse à la manière de Zéphyr dans *La Naissance de Vénus* de Botticelli, soulevant légèrement ses cheveux. La silhouette outrancière du clown et son amour des postiches resurgit, elle aussi de manière inattendue, dans la stratégie mise en place par Dom pour faire évader Fiona de l'hôpital psychiatrique. Il cache le corps de sa bien-aimée sous un immense imperméable et s'avance, avec son ventre protubérant, dans le couloir et l'ascenseur : les cheveux de Fiona lui composent une barbiche de fortune, et les bras de la femme remplacent les siens. Ce corps obèse et hybride évoque à la fois le mythe platonicien des âmes sœurs, et l'apparence démesurée du clown.

Une séquence de *L'Iceberg* frappe l'esprit par sa portée poétique et son économie de moyens : après avoir survécu à sa nuit gelée dans la chambre froide, Fiona se met au lit. Au lieu de s'endormir, elle s'agite et danse dans les draps. Elle compose d'étranges figures qui évoquent des voiliers et des icebergs. La puissance du jeu burlesque repose sur le mouvement des corps se débattant, parcourant, traversant l'espace ; celle du jeu mimique sur la figuration, par le corps, des mouvements du monde (vent, éléments naturels, machines, environnements naturels et urbains...). Abel, Gordon et Romy parviennent à croiser ces deux registres, à jongler à la fois avec l'humain et le cosmique.

BIOBIBLIOGRAPHIE :

Ariane Martinez est Maître de conférences à l'Université Grenoble Alpes et membre de l'UMR 5316 LITT&ARTS.

Ses recherches portent sur le théâtre de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui, et plus particulièrement :

- Les relations entre théâtre et autres arts du spectacle (pantomime, mime, cirque et cinéma) : *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, PSN, 2008.
- Les enjeux esthétiques et anthropologiques de la scène contemporaine : *Graphies en scène*, ouvrage collectif co-dirigé avec Jean-Pierre Ryngaert, Montreuil, Editions théâtrales, 2011 ; *Jouer (avec) la vieillesse*, n°86 de la Revue *Recherches et Travaux*, 2015.

COORDONNÉES :

Tel : 06 75 30 72 41

Ariane Martinez

16, passage Gatbois

75012 Paris