



Buster Keaton : *Go West* (1925)

UN MONDE A LA DÉMESURE DE L'HOMME

PAR THIERRY CAZALS

« Pourquoi ne pas sauver celui qui s'est
donné tant de mal... »

Goethe

Keaton, c'est d'abord un visage (1). Un masque témoignant d'un ailleurs. « Je suis ici, mais je pourrai tout aussi bien être nulle part », semble-t-il dire... Ce visage impassible, éternel « arrêt sur l'image », n'en demeure pas moins absorbé par ce monde, concentré sur les énigmes du moment, à l'affût de mobiles et de mobilité. Il n'a rien de lunaire, comme Harry Langdon, ou de martien, comme certains le prétendent hâtivement. Il est le reflet de l'être qui ne peut se résoudre au simple jeu des apparences : costumes, rituels, trajectoires, époques sont des motifs interchangeable, jamais définitifs.

Impassible, c'est-à-dire à la fois spectateur de ce qui ne fait que passer et ne pouvant se dissoudre dans ce mouvement entropique, le visage de Keaton capte notre attention aussi nécessairement que la lumière. Il n'a rien de narcissique, d'égoïstement bouffon. Il nous est offert, irrésistiblement, dans ce jeu où se mêlent retenue et don de soi, extrême pudeur et vertige naissant, au moment où le sujet se sent basculer tout entier.

Loin d'être un visiteur incognito, en retrait, qui circulerait dans le monde sans avoir l'air d'y toucher, Keaton, comique et dramaturge, chorégraphie surtout des confrontations, et le trouble qui s'en suit.

Il est toutefois tentant d'aller au-delà des masques, des visages. De cerner (sans systématiser) les rythmes, les formes et les variations propres au style keatonien. Car, comme tous les grands du burlesque, Keaton ne se contente pas d'offrir « du » gag, comme d'autres vendent du confort ou du prêt-à-porter. Tout au long de son œuvre personnelle (de 1920 jusqu'à 1929 environ), il délivre sa vision du monde, cohérente jusqu'au bout, même dans ses moments les plus oniriques, les plus improbables. Keaton est l'artiste de la juste (dé)mesure. Cet espace propre qui fatalement disparaît dans ses comédies parlées à la MGM, revenant aux conventions que les maîtres du muet avaient dépassées — s'étend sur plusieurs niveaux.

1. Ce texte a été écrit à l'occasion de la rétrospective Buster Keaton organisée par le Studio 43.

1.

Bien que non-parlant au sens technique, le cinéma de Keaton se situe déjà au-delà du muet : il fait parler les corps. Avec ses lapsus, ses coulées (corps qui roule, dévale les pentes à l'infini), ses appartés et ses dérapages (Keaton scaphandrier dans *La Croisière du Navigator* « parle » le langage de la surface, remplissant un seau d'eau pour se laver les mains, alors que le contenant — le seau — n'est, sous l'eau, plus qu'un contenu). Cette réappropriation langagière du corps développe tout un réseau de rimes, gags qui se répercutent tout au long du film, de ponctuations, d'effractions grammaticales : le corps du projectionniste qui se dédouble et se projette sur l'écran, dans *Sherlock Junior*, ne parvient pas immédiatement à s'intégrer à la syntaxe du film : ses actions ne collent pas avec les décors, qui changent selon un autre rythme, d'autres lois, extérieures à l'intrus. Dans *Les Lois de l'hospitalité*, il met en scène une sorte de dialectique corporelle ; ses ennemis héréditaires ne peuvent rien contre lui, tant qu'il est leur hôte, et Keaton de faire illico l'apprentissage de la bonne tenue du corps dans les limites imparties.

Keaton en tournage



Les corps dans le film, tout comme les mots d'une phrase, se reconnaissent par leur mode et leur fréquence d'apparition : de la prolifération parasite (les mariées qui envahissent l'église, dans *Seven Chances*) jusqu'à l'aporie ou la suspension (l'envol final du bateau-dirigeable dans les airs sauve les corps de la chute, dans *The Balloonatic*).

Le corps, singulier ou en grappes, est en fait, avec les véhicules, dont le cinéma fait partie, ce lieu paradoxal où se jouent tous les déplacements. Ne pas être à sa place, c'est, pour Keaton apprenti cow-boy (*Go West*), être en perpétuel décalage avec les autres corps ; il râte ou devance les cérémonies du dîner, tente de chevaucher un âne sur lequel la selle ne s'adapte pas... Le seul corps synchrone, c'est celui d'une vache, qui le suit, et avec elle tout le troupeau, au cœur d'une ville moderne, où la circulation des corps est pourtant des plus codifiées. Seule issue à cette transgression (le « sauvage » submergeant le « civilisé »), Keaton change de peau, se déguise en diable (il a, comme on dit, « le diable au corps ») et finit, ainsi revêtu de rouge, par dévier le troupeau jusqu'aux abattoirs, dans les temps impartis pour que le fermier échappe à la ruine.

Le corps, chez Keaton, n'est pas une entité a-priori, une pâte facilement modelable par les *gagmen*. Avant de s'insérer dans l'effet comique, il doit passer l'épreuve de vérité, se mesurer au réel. A ce niveau, les lois du cinéma de Keaton sont avant tout celles de l'espace-temps : inertie, résistance et chute des corps, pesanteur. Flux et reflux, corps culbutants, gags en cascade : le monde entier court à sa perte, à sa chute. Si Keaton se plaît à déjouer ou suspendre ces lois implacables, ce n'est pas pour ôter les corps de toute emprise, ce que fait Fatty Arbuckle dans *Out West*, court métrage où le seconde Keaton débutant, et au cours duquel il décharge son revolver sur un bandit sans que celui-ci s'en porte plus mal. Mais pour les confronter à d'autres intensités, à d'autres dérivés possibles : celles du rêve, celles du déchaînement (les vaches libérées dans la ville, *Go West*, la tempête finale de *Steamboat Bill Junior*, dévoilant une nature hors de ses gonds, presque « surnaturelle »).

Tempêtes et machines ont ceci de commun qu'elles escamotent partiellement la pesanteur, « l'effet du réel ». Alors même que l'espace-temps devient glissant, presque inhabitable, Keaton joue de cette précarité pour se révéler, aux autres et à lui-même. Ce sursaut se double d'ailleurs parfois de la plus parfaite inconscience. Comme dans cette scène de *Sherlock Junior*, où Keaton, perché sur le guidon d'une moto, croit que son associé, entre-temps éjecté du véhicule, contrôle sa trajectoire. Cette façon de mettre la charue avant les bœufs (ici, Keaton avant la moto) aboutit au déphasage comique (le spectateur, lui, voit tout : l'avant et l'arrière), au point-limite où l'on ne sait plus qui est le véritable véhicule (du gag).

Le champ du possible, de l'improbable et des transgressions comiques, chez Keaton, c'est donc en premier lieu (mais pas seulement) l'espace-temps, l'espace des trajectoires encadrées par notre peur de la chute. A la différence d'un Chaplin, chez lequel c'est avant tout l'espace social, avec ses figures du détournement, ses plongées et ses ascensions à travers les couches sociales : *Les Lumières de la ville*.

L'écoulement du film, lui-même, s'inscrit dans cette dialectique corps/espaces qui coulent. Et ce n'est pas un hasard si les figures du déroulement accéléré abondent dans l'œuvre de Keaton. Comme la rivière d'*Our Hospitality*, de laquelle il s'agit de s'extraire avant la chute, en se raccrochant aux berges, et, *in extremis*, en récupérant le corps de l'aimée. Comme ces rails (*Le Mécano de la Général*), où tous les coups sont permis, pourvu que les roues ne sortent pas des tracés pré-existants. Dans *Our Hospitality*, « The Rocket », l'ancêtre des locomotives, se permet encore de dérailler, au sens propre comme au sens figuré, car la conquête de l'Ouest,

et de la femme aimée, est plus rêvée, fantasmée, que cristallisée dans le réel. A la fin du film, entraîné par le courant irrésistible de la cascade, il s'agira d'inscrire cet élan amoureux en actes, au péril de sa vie, sans droit à l'erreur.

Voilà pourquoi Keaton rejette toute métaphysique du salut, au profit de la réalité physique des sauvetages (dont ses films débordent, de *Steamboat Bill Junior* à *La Croisière du Navigator...*). Face au monde, l'homme ne doit pas hésiter à se mouiller, se salir, à « plonger ». Au contraire des spiritualistes, qui croient que le corps est fait pour être dépassé, Keaton fait du corps l'espace-même de tous les dépassements. Corps de passage, corps de passeurs, corps-passerelles... comme dans *La Croisière du Navigator*, où Keaton-scaphandrier sert de radeau à l'héroïne qu'il sauve ainsi des cannibales. Pour s'en sortir, le corps va jusqu'à se surnaturaliser, multiplier ses enveloppes, ses peaux, devenant artefact (la combinaison gonflée en guise de pirogue) ou artificiellement indestructible (Keaton, revêtu d'amiante, survit aux flammes du bûcher, dans *The Paleface*, les Indiens le prenant pour un dieu vivant).

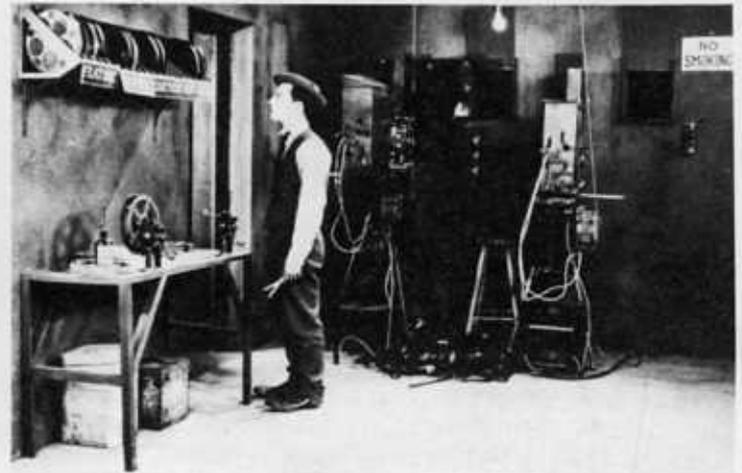
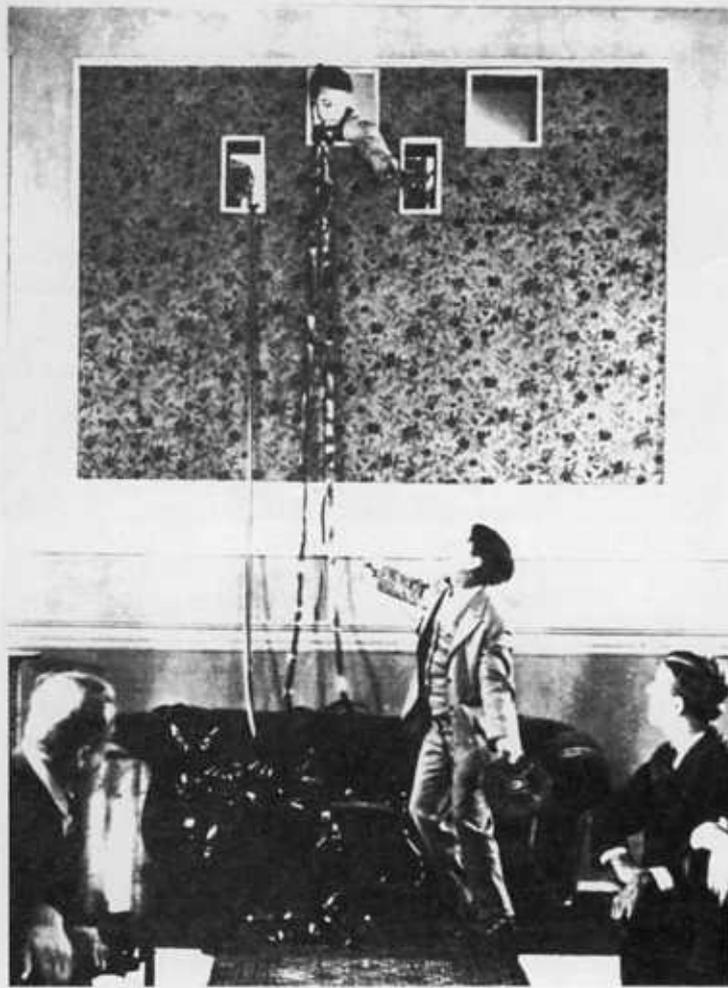
2.

Agir sur le monde, c'est le défi de tous les personnages incarnés par Keaton. Des plus volontaires (comme le conducteur de la « Général », qui cherche à s'engager dans l'armée, non par vocation ou par patriotisme, mais pour être accepté par la famille de l'aimée), aux plus ahuris ou « idiots » (le riche héritier de *La Croisière du Navigator* décide de se marier par mimétisme — il est d'ailleurs intéressant de remarquer, que c'est à la vue de jeunes mariés noirs, que Keaton, visage pâle, prend conscience de son désir, à la manière d'un écran vierge soudainement impressionné, un positif révélé par son négatif). Agir, c'est naître au monde une deuxième fois, sortir du cocon, affronter l'Autre.

Mais comment agir sur le monde ? Sans compétence, désigné par les autres comme un inadapté, un bon-à-rien, un être larvaire (le fils de bonne famille de *Battling Butler*), sans la force, ni les armes, ni les compétences nécessaires au face-à-face avec le monde, aux échanges ritualisés (la demande en mariage dans *Les Trois âges*).

Keaton, s'il est handicapé dans les situations conventionnelles comme l'albatros sur le sol, déploie par contre dans les situations imprévisibles, désespérées, non jouées d'avance comme le sont, au contraire, les rites de mariage, la guerre ou même l'enregistrement des actualités dans *The Cameraman*, tout son art, son courage, son ingéniosité, *in extremis*. Alors que l'action, chez Chaplin, se traduit par le rejet du « mécanique », la déflagration des corps constitués, la subversion, elle, débouche chez Keaton, non sur la conformité, dont se joue tout comique, mais sur une « sur-adaptation » au monde.

Quelques exemples. Dans *La Croisière du Navigator*, les deux passagers à la dérive ne sont au début que de maigres silhouettes, qui ne parviennent pas à se rencontrer, perdues dans l'immensité de ce navire-univers. Comme Adam et Eve, chassés du paradis, ils sont entourés de forces hostiles, de nourritures à portée de main (boîtes de conserve) mais interdites (il n'y a pas d'ouvre-boîtes), de dangers qui couvent (les feux d'artifices), de présences menaçantes (le portrait du marin, qui oscille derrière le hublot). Mais, il leur faut peu de temps pour construire un monde à leur mesure (ils dorment dans les chaudières, retrouvant un ventre protecteur, adaptent tous les dispositifs du bateau à leurs seuls besoins...). Un peu plus tard, nous verrons Keaton qui, pour réparer la coque du navire, utilise les pinces d'un homard en guise d'outil, dans un réflexe quasi naturel. Cette sur-adaptation est en effet toujours une question de survie, et ne fonctionne pas en tant que mystification, même si parfois, elle en a les allures, comme dans cette scène de *The Paleface*, où Keaton, adopté par les Indiens, leur montre comment encercler et danser « à



Sherlock Junior (1924)

l'indienne » autour des promoteurs blancs qui veulent les chasser de leur territoire.

Le monde est à la démesure de l'homme. En tant qu'individu, sujet solitaire, désarmé, l'homme n'est pas de taille à affronter les forces en jeu, écrasantes, inhumaines, car ignorant les données et les limites individuelles. Ces flux supérieurs, dégradants, apparemment indomptables, ont la force du gigantisme (le Navigator, que Keaton, sur sa barque minuscule, tente désespérément de remorquer), du nombre (les armées défilant en arrière-plan dans *Le Mécano*, tandis que Keaton, seul sur son train, est absorbé à couper quelques bouts de bois pour nourrir sa locomotive mais, bien que seul, Keaton occupe le premier plan), le prestige de l'uniforme, la force de cohésion (les flics dans *Cops*), la violence du déchaînement, la sauvagerie (l'ouragan de *Steamboat...*, les cannibales de *La Croisière...*), la puissance des masses (les mariés de *Seven Chances* ou le troupeau de bovidés de *Go West*)...

Keaton est l'arpenteur de la démesure, alors que Kafka est celui de l'absurde, de la disgrâce. La démesure, c'est ce fossé inhérent à notre manifestation individuelle dans un monde plein de forces gigantesques et contradictoires. La force de Keaton, c'est, alors que tout s'y oppose, de prendre parti pour l'individu. Il ignore superbement les forces de cohésion, de ralliement, portant indifféremment l'uniforme sudiste ou nordiste, suivant les circonstances. Il se joue habilement des flux dangereux, quand il s'agit de forces naturelles, ou aliénants, dans le cas des organisations humaines. Sa force, c'est celle de « l'unique », seul foyer de résistance et d'alliance possible (l'amour n'existe pas au niveau des masses). L'individu, en tant que corps, sensibilité, libre-arbitre, est le siège

unique de la conscience. Toutes les forces sur-humaines, précédemment évoquées, ont la principale faiblesse d'être des forces aveugles, guidées, dans le cas des soldats ou des flics, par des compétences bornées, donc facilement manipulables.

Ces forces, le héros keatonien parvient à les dompter, non en les affrontant de face (il est d'abord un être en fuite), mais en les annulant entre elles. Keaton jongle avec les flux, les courants, les trajectoires, les dynamiques, trouvant rapidement le point d'équilibre — l'œil du cyclone — où rien ne semble pouvoir l'atteindre. Dans *Cops*, deux escadrons de flics se disputent le fugitif, de chaque côté d'une palissade, Keaton utilisant la planche sur laquelle il s'est réfugié comme une balançoire. Dans *La Croisière...*, tandis qu'un espadon l'attaque, un autre surgit, et Keaton utilise le premier comme une épée, qu'il retourne contre son assaillant, annulant ainsi les menaces. L'exemple le plus célèbre se trouve dans *Seven Chances*, où seuls les innombrables rochers, dévalant derrière Keaton en fuite, viendront à bout des mariées postulantes, qui n'acceptaient pas d'avoir été trompées.

3.

La supériorité de Keaton face aux forces de la démesure, c'est qu'il voit plus loin, participe d'un élan qui dépasse les simples données de l'efficacité immédiate (comme dans *Cops*), ou la vacuité du déchaînement sans autre but que lui-même (l'ouragan). Les forces aveugles de la démesure opèrent en effet dans le vide : les flics appliquent les ordres, la justice exécute parfois par méprise, comme dans *Convict 13*, la tempête soulève les toits des maisons, fait tomber les façades, décale les repères habituels, terrorise, mais sans autre alibi que sa propre manifestation... Tous ces flux démesurés et machinaux n'ont pas de subjectivité. Ils n'ont pas « droit de

Lire Keaton

Les amoureux de Buster Keaton connaissent tous le livre de Robert Benayoun, dont l'iconographie incomparable et la liberté de ton font, sinon l'ouvrage de référence, du moins celui que je préfère. Désormais, il faudra compter aussi sur la somme (parfois aride dans sa « complétude ») de Jean-Pierre Coursodon. L'œuvre y est intégralement exhumée, décortiquée et commentée, resituée dans son contexte (à défaut d'être vraiment « restituée »). C'est l'occasion de se projeter dans certains courts métrages, qui malgré leur réputation, sont quasiment invisibles aujourd'hui. Comme *The Playhouse*, où Keaton interprète un spectacle à lui tout seul (y compris les spectateurs), mais aussi *Neighbors*, *The Love Nest* (où Keaton en équilibre oblique sur un baleinier scrute l'horizon), *Convict 13*, un de ses « shorts » les plus noirs (Keaton, condamné à mort par erreur, y est finalement exécuté). Plus curieux qu'un simple conservateur du musée-Keaton, Coursodon nous révèle maintes zones d'ombre que le mythe avait tendance à escamoter. L'avant-Keaton (sa collaboration avec Fatty Arbuckle, souvent cantonné au rôle vulgaire de faire-valoir du bouffon) et l'après-Keaton (son passage à la MGM, hormis le chef-d'œuvre tardif que constitue *The Cameraman* (1928), brise l'équilibre précaire du créateur, qui perd le contrôle de ses films et se compromet dans des intrigues conventionnelles et indignes du répertoire keatonien : quiproquos, vaudevilles, comique verbal, de situation, de dégradation, thème de la « fausse identité »).

Au-delà du catalogue, Coursodon se propose de définir l'identité et l'unicité du style keatonien, ranimant la vieille polémique du « comique pur ». Il retient ainsi un certain nombre d'éléments tangibles et repérables aux niveaux thématiques (interchangeabilité, éjection et nostalgie matricielle), idéologique (univers sans classes, centré sur la problématique de la compétence), structurel (les moments du drame keatonien : incompétence/adaptation/suradaptation), esthétique (non gratuité et « économie » du gag relancé, dynamique du montage) et même éthique (refus du « leurre », du trucage, les acrobaties étant montrées dans leur déroulement intégral)... Là où Benayoun nous invite au paradoxe, à la contemplation active, aux confrontations les plus vivifiantes (Kafka et les peintres surréalistes), Coursodon reste dans le « tangible », l'exégèse plus systématique qu'inspirée. Pour les inconditionnels biophages, restent « l'autobiographie » de Charles Samuels, honnête mais un peu plate, ou celle plus romancée (dans le style « la vie est un film ») de Rudi Blesh. « Lire Keaton » demeure un exercice aussi périlleux que frustrant, alors qu'un seul de ses portraits nécessiterait une bibliothèque de type borgésien, c'est-à-dire infinie... T.C.

Références :

- *Buster Keaton*, par Jean-Pierre Coursodon ; Editions Atlas Lherminier (289 francs).
- *Le Regard de Buster Keaton*, par Robert Benayoun ; Editions Herscher.
- *My Wonderful World of Slapstick*, par Buster Keaton/Charles Samuels ; Editions de l'Atalante, Nantes 1984 (pour la version française).
- *Keaton*, par Rudi Blesh ; The Macmillan Company, New York, 1966 (non traduit en français).



En haut : *Collège* (1927). En bas : *Fiancées en folie* (1925)

regard », sur le monde et sur eux-mêmes. Ce droit de regard, propre aux spectateurs et bien sûr au cinéaste, est le principal fondement de l'espace cinématographique, où se réfléchit le film en train de se faire, les regards en train d'entrevoir, la vie en passe d'être jouée. A ce niveau, bien sûr, le regard n'est pas initialement tout-puissant, pur enregistrement de la réalité, point de vue dominant le monde. Si les héros keatoniens luttent le plus souvent sur un plan d'infériorité vis-à-vis de ce que voit le spectateur (la rencontre impossible entre les deux passagers du Navigator, par exemple), le spectateur, lui non-plus, n'est pas à l'abri du leurre, des erreurs d'aiguillage visuel, des images en trompe l'œil que lui montre le cinéaste. Comme ce plan, dans *The Paleface*, où Keaton monte sur un cheval caché partiellement derrière un buisson, avant de partir de façon imprévisible en marche arrière, la selle à l'envers, sur un autre cheval qui se trouvait derrière le premier (un cheval peut en cacher un autre, dans la zone ambiguë des apparences).

Keaton, cinéaste, se plaît à jouer de cette quatrième dimension, celle qui prolonge le cadre, la profondeur de champ et la durée, et qu'on pourrait nommer « profondeur du champ du possible ». Cette P.C.P. étant composée de tous les événements virtuels, potentiels que recèle l'espace fictionnel en train de se dérouler et de se construire sous nos yeux. Le monde que filme le cinéaste, les aventures qu'il imagine, ne sont pas des données figées, cristallisées, vitrifiées. Il ne s'agit que d'un « possible », générant en permanence dans un circuit en boucle sa propre probabilité : ce que nous appelons « réalité ». Cette « réalité », ce sont justement les forces aveugles qui tour à tour l'administrent, la contrôlent ou l'anéantissent, désireuses de lui substituer une parfaite



La Croisière du Navigator (1924).

uniformité ou déformation. Or, ce que démontre Keaton-cinéaste, c'est que personne ne peut prétendre gérer ou posséder la totalité du possible : il s'agit, par définition, d'une infinité de virtualités indescriptibles ou non prévisibles. Face à l'aveuglement, Keaton ne cherche pas à montrer les choses telles qu'elles sont ; seul le singe a ce pouvoir dans *Le Cameraman*, car il se contente de « singer » filmiquement la réalité, là où son maître, reporter, est obligé de provoquer, reconstruire, « diriger » les événements qu'on lui a demandé d'enregistrer.

Il s'agit justement de mettre en scène cet aveuglement, d'élargir l'espace de vérité et de liberté, par ce surplus de réflexivité qu'acquiert le spectateur vis-à-vis de l'espace filmique.

Chez Chaplin, cette réflexivité ne concerne que très peu l'espace filmique (sauf, peut-être dans *Un Roi à New York*, où il s'agissait de condamner le spectacle que la société américaine « moderne et tolérante » se donnait à elle-même). C'est de la confrontation aux mythes, que jaillit ce regard réflexif que l'individu, bien que borné, peut porter sur lui-même ; d'où le choix de personnages déjà « projetés » dans l'inconscient collectif, comme Hitler ou Landru... Keaton, lui, part de personnages plus modestes « historiquement », mais qui, par leur désir d'élucidation (dans *Sherlock Junior*, le projectionniste est aussi apprenti-détective et ne se contente pas de laisser s'écouler les images) s'élèvent au dessus des simples apparences. Voici ce qu'en dit Jean-Pierre Coursodon : « ...C'est bien une conquête du monde filmique que le héros entreprend, et non pas une simple évasion compensatrice. Le but de cette conquête est clairement, de changer la vie par une sorte d'opération magique sur son double

cinématographique. Mais notons que la magie réside dans le fait d'exercer une action sur ce double pour affecter ce dont il est l'image ; l'action elle-même n'est pas magique... C'est pourquoi l'onirisme de Sherlock Junior reste, paradoxalement, logique et réaliste... ».

Keaton, comme à sa manière Chaplin, est un comique de l'historicité, c'est-à-dire de l'histoire en train de se faire. La capacité d'influer sur l'Histoire, son histoire, sa trajectoire, est au centre de son œuvre, qu'il s'agisse de trouver l'âme-sœur, de rester maître de sa locomotive, de résoudre les énigmes par l'intermédiaire de son double, ou de se distancier de ce double (essayant des chapeaux, dans *Steamboat...*, Keaton tombe sur son célèbre chapeau plat, qu'il rejette, pour ne pas être reconnu, au-delà du rôle qu'il est en train d'interpréter).

Un plan de *Seven Chances* est à ce sujet fort intéressant. Keaton monte dans sa voiture, qui reste immobile, tandis que le décor change en fondu enchaîné, réduisant le déplacement du chauffeur à un simple changement de plan. C'est que Keaton n'est pas qu'un corps, agissant dans l'espace visualisé sous nos yeux. C'est aussi un cinéaste, jouant, à sa façon, avec l'espace filmique et le champ du possible. A la fois ici, dans l'image, et ailleurs, entre les images, dans le film en train de se faire et d'être vu : d'où l'importance des « *pre-views* », qui amenaient souvent Keaton à enlever ou développer certaines scènes. Dans ce plan de *Seven Chances*, le véhicule de Keaton, ce n'est pas la voiture, mais le cinéma. Voilà pourquoi, Keaton s'élève au dessus des simples professionnels du gag (ce à quoi le système des Majors le condamneront par la suite) et réussit à créer un espace de liberté à la mesure de son cinéma : unique.

T.C.