

Buster Keaton

Hero des temps modernes!

Carlo Mandolini

Number 208, May–August 2000

Buster Keaton, héros des temps modernes!

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48849ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mandolini, C. (2000). Buster Keaton : hero des temps modernes! *Séquences*, (208), 34–37.

BUSTER

HEROS DES TEMPS

The Navigator | Le pur plaisir de la poursuite



Sous-estimé durant l'époque qui fut pourtant son âge d'or (les années vingt, jusqu'à l'implantation du parlant), Buster Keaton ne fut redécouvert et apprécié à sa véritable valeur que vers la fin de sa vie, au début des années soixante. Maître absolu et génial d'un burlesque épuré, Keaton a été, de tous les maîtres du cinéma naissant, celui qui, avec D. W. Griffith et F. W. Murnau peut-être, a su le mieux comprendre et maîtriser l'art cinématographique.

Artiste du mouvement et du rythme, Keaton occupe une place vraiment unique dans le panthéon des dieux du 7^e Art. Portée par un esprit comique qui n'hésite pas à faire la part belle à une dose certaine de subversion, l'œuvre richissime de Keaton contient tout ce que le cinéma peut offrir. Le cinéma de Keaton, c'est en effet le pur plaisir de la poursuite de *Seven Chances*, *Cops* ou *The Navigator* ; c'est la grâce élégante de la comédie sophistiquée de *Sherlock Jr.* ; le mélodrame vibrant du prologue de *Our Hospitality* ; le cynisme violent et cru de *Frozen North* ; la profondeur de l'étude psychologique de *Batling Butler*.

LE MAÎTRE DU BURLESQUE

Bien sûr, le cinéma de Buster Keaton est avant tout burlesque, dans le sens le plus profond et parfait du terme. Le burlesque exalte ce que le cinéma naissant a d'*essentiel*, c'est-à-dire le mouvement, qui

est ici exagéré, magnifié, dénaturé. Aussi ce genre apparaît-il très tôt comme l'une des toutes premières manifestations d'une certaine avant-garde cinématographique (d'où l'importance de l'influence du burlesque sur l'avant-garde française, notamment) qui voit le cinéma non pas comme un simple moyen de reproduction du réel, mais plutôt comme l'art par excellence de la frénésie, de l'illusion, de la manipulation, voire même de la *subversion*.

Le cinéma de Keaton joue sur tous ces plans, ce qui lui permet d'enrichir son cinéma d'une matière qui transcende le cadre narratif du burlesque. Ce sont les « images-limites » dont parle Gilles Deleuze¹, images-limites qui permettent à Keaton de faire naître le comique d'un contexte autre que celui du burlesque. Deleuze rappelle à juste titre les surprises narratives que nous réservent les films de Keaton : des meurtres, des bagarres d'une violence étonnante (le combat de *Batling Butler* n'est rien de moins que troublant), des situations purement psychologiques ou mélodramatiques, etc.

L'HOMME EN MOUVEMENT

Keaton, c'est d'abord un corps en mouvement. Un corps qui, à première vue, semble imperturbable (par l'impassibilité de l'expression du visage, bien sûr) mais qui, en vérité, est constamment en train de s'adapter à un univers en perpétuelle transformation. En ce sens, le cinéma de Keaton est fortement ancré dans son époque, dans la mesure où ses films renferment en effet l'indéniable tension

KEATON

MODERNES !



Marion Byron, Ernest Torrence

Buster Keaton | *The General*

Buster Keaton | Un corps en mouvement

provoquée par les *Roaring Twenties*, époque durant laquelle l'Amérique se voit confrontée à la modernité. On a beaucoup écrit sur les combats épiques qui, dans les films de Keaton, mettent aux prises l'homme et des adversaires *hors normes*. Ces locomotives, navires et autres machines de toutes sortes illustrent, avec force, le tiraillement entre individu et modernité. Or, Keaton est un enfant du XX^e siècle, contrairement à Charles Chaplin, par exemple. Si Chaplin, dans *Modern Times*, démontrait son aversion pour la machine, qui avale et déshumanise l'homme, Keaton voit en la machine — et ce qu'elle représente — une réalité incontournable à laquelle l'individu n'a d'autre choix que de s'adapter rapidement, car elle seule peut permettre à l'individu d'atteindre ses buts et même de survivre. À l'instar du paquebot de *The Navigator* ou de la locomotive de *The General*, la modernité est en marche et l'individu en fait partie. Pour survivre, il faut savoir s'adapter. Et la machine est un outil essentiel.

Cette attitude résolument moderne a fait de Keaton le maître des mécanismes, des systèmes, des structures. On a d'ailleurs déjà fait l'analogie entre le peintre Francis Picabia et Keaton, dans la mesure où les deux artistes faisaient preuve, dans leurs œuvres, d'une fascination évidente pour les machines (surréalistes) de toutes sortes. Ainsi, comme le rappelle Deleuze, Keaton fait de la machine son allié parce que son personnage *invente et intègre* la machine (Keaton, premier cyborg du cinéma ?).

Cette machine — et nous restons ici dans l'esprit moderniste du début du XX^e siècle — demeure une machine absurde, « sans mère » selon l'expression de Deleuze. Or, la fonction de ces machines (ou de ces structures *machiniques*, propres à la machine), est de mettre en marche, toujours selon Deleuze, des structures « à fonction minorante ». Cette fonction minorante du système comique de Keaton permet à cette machine (généralement imposante ou puissante) de se transformer, de se modifier, afin de se laisser approprier par l'individu.

Dans *The Navigator*, par exemple, Keaton et la jeune femme se retrouvent seuls dans un immense paquebot à la dérive. Perdus dans un univers conçu pour la masse et non pour l'individu (les ustensiles de cuisine sont démesurés, donc inutilisables), les deux protagonistes n'auront d'autre choix que de *transformer* l'espace à leur mesure. La particularité de la machine keatonienne est justement d'être apte à la miniaturisation, à la modification de ses systèmes et composantes de façon à devenir de *dimension humaine*. Devenir humaine, pour la machine de Keaton, signifie être en mesure d'*aider* l'individu. Les exemples ne manquent pas : *The Navigator*, *The General*, *Steamboat Bill, Jr.*, etc.

Pour illustrer ce propos, mentionnons simplement *The Scarecrow*, un film particulièrement significatif. Après un prologue à la gloire de la maison de l'ère moderne (tout y est fonctionnel, relié par un système complexe de poulies et mécanismes de toutes

sortes — idée que nous retrouvons deux ans plus tard dans *The Electric House*), Keaton revient à la bonne vieille poursuite comico-sentimentale entre deux amis, une jeune femme et le père de celle-ci. La modernité en marche s'impose dans la dernière partie du film, alors que les deux amoureux, pour fuir un prétendant frustré et un père colérique, troquent le cheval pour une moto. Cette moto est non seulement plus rapide et plus stable que le cheval, mais elle permet aussi à un prêtre *tombé du ciel* d'y prendre place et d'y célébrer le mariage de Keaton et de la jeune femme. Elle offre même la quincaillerie nécessaire pour fournir la bague (un boulon fera ici très bien l'affaire).

Cela ne veut pas dire que la machine ou le système ne puissent pas se détraquer. Bien au contraire ! Le récit et le gag, chez Keaton, s'amorcent presque toujours lorsque la machine s'affole ou le mécanisme se dérègle. Dans *Cops*, Keaton devient anarchiste et ennemi public numéro un dès que le système de signalisation que le personnage a installé sur sa charrette (un gant de boxe en guise de signal de virage) redevient objet d'agression et frappe involontairement un policier. Toutefois, la machine *peut s'amadouer*. Il suffit de la comprendre. Et c'est là que réside l'humour de Keaton.

Chez lui, cette passion pour les rouages et les systèmes ne se limite pas qu'à la machine en tant que telle. On a vu plus haut que Keaton n'hésite pas à permettre à l'individu d'intégrer la machine, voire de se transformer en machine, en mécanisme. Rappelons que l'une des caractéristiques les plus célèbres de l'humour de Keaton est la précision *chronométrique* et *millimétrique* des poursuites. Il est remarquable que le personnage de Keaton parvienne souvent à se libérer, ne serait-ce que momentanément, d'une situation problématique grâce à l'intégration, dans le geste, de l'esprit mécanique. Toujours dans *The Scarecrow*, par exemple, Keaton parvient à narguer ses adversaires (le prétendant frustré de la jeune femme et le père de celle-ci), tout en évitant de subir leurs foudres, grâce à un jeu de cache-cache, réglé à la seconde près, où Keaton se transforme en épouvantail (d'où le titre) au moment précis où les deux hommes se retournent vers lui.

Dans *The General*, Keaton se rend chez sa bien-aimée après sa journée de travail comme mécanicien de locomotives. Il est suivi à la queue leu leu par deux gamins qui répètent ses mouvements et le suivent pas à pas (l'allusion au train est intéressante). On remarque au début de la scène que Keaton a du mal à se défaire de ces enfants qui l'ont accompagné jusque dans la maison de sa bien-aimée. Ce n'est que dans un deuxième temps que Keaton comprendra le fonctionnement du mécanisme dans lequel il s'est involontairement engagé (les enfants le suivront là où il ira, comme des wagons derrière une locomotive). Keaton va donc remettre lui-même en marche le mécanisme, mais avec une variante cette fois, preuve qu'il a suffisamment bien compris le système pour pouvoir l'adapter à une situation nouvelle, ce qui lui permettra de se débarrasser des enfants.

Dans *College*, Keaton est un premier de classe qui n'a aucune prédisposition pour le sport, mais qui remarque que la fille qui fait battre son cœur admire les sportifs. Le but de Keaton sera donc ici de *devenir* sportif, c'est-à-dire d'apprendre le geste et la mécanique

du sportif. Évidemment, les premières tentatives de Keaton se soldent toutes par un échec *magnifique* (c'est ce que Jean-Pierre Coursodon appelle le grand paradoxe keatonien : la beauté esthétique de l'échec²). Keaton n'a peut-être pas réussi les épreuves (on se souviendra de cette scène où Keaton fait tomber toutes les haies sauf une, la dernière, qu'il fera finalement tomber... par souci d'équilibre), mais il a néanmoins appris la technique. Aussi, lorsque la situation exige finalement que Keaton parte à la rescousse de la jeune femme menacée par un prétendant, il n'aura qu'à répéter mécaniquement les gestes auxquels il s'est exercé précédemment³, en les adaptant à une situation nouvelle.



Steamboat Bill, Jr., de Charles Reisner

À un niveau plus abstrait, voire onirique, *Sherlock Jr.*, l'un des plus beaux films de Keaton, montre un personnage qui finit par apprendre à maîtriser un mécanisme tout autre, celui du mouvement cinématographique. On se souviendra que, dans une célèbre séquence du film, où Keaton-projectionniste commence à s'assoupir et à rêver, son double quitte la cabine de projection et intègre l'écran cinématographique. Au début, le personnage est littéralement déséquilibré par un système cinématographique (le montage) qui multiplie les espaces-temps. Mais, à la fin de la séquence du rêve, au moment de la poursuite finale, Keaton a tellement bien compris la structure du récit cinématographique qu'il est désormais à même de s'adapter à la moindre situation nouvelle que lui réserve l'histoire du film en abîme et, même, aux codes narratifs et iconiques de la notion de genre (du burlesque à la comédie sophistiquée, en passant par le film d'aventures).

Le plaisir de la mise en scène du système trouve son application la plus parfaite dans les célèbres poursuites, mais aussi dans la *préparation* du gag. Certains, bien sûr, reposent sur la surprise. Mais d'autres, et Keaton en fait sa spécialité, font naître la dimension comique par la *préparation* du spectateur. Ce dernier voit Keaton préparer la structure du gag (c'est la notion de « structure apparente » dont parle Noël Burch). À nouveau, les exemples ne manquent pas, mais les plus intéressants sont sans doute ceux que l'on retrouve dans *Sherlock Jr.* et *Seven Chances*. Dans *Sherlock*, Keaton, avant d'entrer dans le repère des malfaiteurs, s'approche de la fenêtre et installe un cerceau. Puis, il entre dans la maison, subtilise

le bijou et ressort de la maison en sautant à travers la fenêtre (et à travers le cerceau, qui contenait, on l'apprend enfin, un vêtement de femme). En sortant de la maison, les malfaiteurs ne se doutent pas que la femme qui marche tranquillement devant eux est en fait leur adversaire. Dans *Seven Chances*, c'est par le montage parallèle que naît progressivement le gag. Étendu sur un banc d'église, attendant l'improbable épouse qui répondra à l'annonce du journal, Keaton s'assoupit. Mais, tandis qu'il dort, nous voyons, grâce à un montage alterné, une multitude de femmes qui se dirigent vers l'église. Cette rencontre vers le point unique que suggère le montage alterné donnera naissance au gag anticipé par le spectateur.



Buster Keaton

C'est dans la virtuosité de ce gag (la poursuite qui s'ensuit est une des plus célèbres de Keaton), plus que dans la surprise — tout comme pour *Sherlock Jr.* — que naît le plaisir et l'admiration.

L'AFFIRMATION DE L'INDIVIDU

Lorsque Keaton bouge, il affirme par le fait même — et par la singularité de son mouvement — l'individu dans son intégralité. Il remet à l'ordre du jour le droit à l'individualité. Dans les films, bouger ce n'est pas seulement survivre dans un environnement hostile (pensons à *Seven Chances* ou à *Cops*), c'est aussi affirmer son individualité dans un monde dont la métamorphose rapide et perpétuelle surprend sans cesse l'individu. Cette métamorphose, Keaton l'illustre dans plusieurs de ses films avec un très grand brio comique. Pensons simplement à ce plan remarquable de *The General* où Keaton, sur sa fameuse locomotive, occupé à l'alimenter en bois, ne remarque pas qu'il a franchi les lignes ennemies (à l'arrière-plan, le spectateur se rend compte que le personnage est maintenant du côté des nordistes). Se retournant, il s'aperçoit, pantois, que la couleur des uniformes des soldats qu'il croise maintenant n'est plus la même... En un seul plan, Keaton réussit à exprimer cette idée de transformation rapide, mais aussi toute la question de la futilité des frontières.

Tout ce que fait le personnage de Keaton, il le fait par amour et, indirectement, par volonté de s'intégrer dans la société (désir d'intégration qui est très souvent symbolisé par l'institution du mariage). L'échec de cette intégration sociale, donc du mariage,

provoque d'ailleurs souvent une action désespérée de la part de Keaton. Le suicide (ni plus ni moins) dans *Cops* : après le refus final de la jeune fille, Keaton se rend à la centaine de policiers qu'il avait pourtant si habilement semés. Le plan suivant, le dernier du film, montre une pierre tombale sur laquelle repose le célèbre chapeau de Buster. *Hard Luck*, film préféré de Keaton, est une suite de tentatives infructueuses de suicide par le personnage de Keaton. La dernière tentative, aujourd'hui perdue mais documentée (la version vidéo éditée par Kino contient une photographie de ce plan final), montrait Keaton plongeant dans une piscine, ratant la cible et s'enfonçant dans le sol. Le dernier plan montrait Keaton en Chine, marié et avec deux enfants.

Si Keaton est anarchiste, c'est en fait par accident. Dans *Cops*, si Keaton sème la zizanie dans la ville et parmi les rangs des policiers, c'est par pur accident. Chaque nouvelle action anarchique et destructrice naît de son désir de devenir un citoyen exemplaire. Dans *The Blacksmith*, la situation est la même : Keaton, représentant de la classe ouvrière, démolit, salit et dégrade tout symbole appartenant à la classe dirigeante (la voiture luxueuse de l'automobiliste méprisant, le cheval blanc de la cavalière, etc.) Nous avons, avec *Cops* et *The Blacksmith*, deux des plus beaux cas de cinéma burlesque dans sa dimension la plus intéressante : rythme, mouvement et subversion.

L'affirmation de l'individu, chez Keaton, passe aussi par un élément purement visuel du gag, c'est-à-dire la trajectoire en ligne droite. Keaton exprime ici toute la volonté de l'individu de se définir par rapport au but qu'il s'est donné, par rapport à sa quête. Or, ce but est précis, net. D'où ces courses-poursuites effrénées qui, contrairement à celles des autres personnages burlesques, ne sont chez Keaton nullement chaotiques ou désordonnées. Keaton enjambe, démolit, pulvérise, plutôt que de dévier de sa route.

On ne cesse jamais de redécouvrir et d'aimer toujours davantage l'œuvre de Keaton. Puisque la richesse de son œuvre repose sur la composition complexe de son système narratif, qui englobe à la fois la forme première du burlesque (le mouvement à l'état pur, les divers éléments esthétiques et iconographiques propres à ce genre) mais aussi sa forme élargie, les films de Keaton ne se vident jamais de leur substance. Il y a toujours quelque chose à apprécier dans ses films, peu importe combien de fois on les revoit. Que ce soit dans la mécanique du gag, la subtilité de l'humour ou encore la richesse de l'interprétation, les films de Keaton demeurent des objets d'art vivants, toujours dynamiques, toujours modernes. ❧

Carlo Mandolini

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

² Jean-Pierre Coursodon, *Keaton et Cie*, Paris, Seghers, 1964

³ C'est le principe de « mécanisation de la vie » d'Henri Bergson qui, comme le rappelle Emmanuel Dreux dans *L'Art du cinéma*, n° 15, est à la base du rire.