



HAL
open science

Buster Keaton, agent tous risques

Emmanuel Dreux

► **To cite this version:**

Emmanuel Dreux. Buster Keaton, agent tous risques. *Le Portique: Revue de Philosophie et de sciences Humaines*, 2009, 10.4000/leportique.2173. hal-03794536

HAL Id: hal-03794536

<https://univ-paris8.hal.science/hal-03794536>

Submitted on 3 Oct 2022

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.

Buster Keaton, agent tous risques

Emmanuel Dreux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2173>

DOI : [10.4000/leportique.2173](https://doi.org/10.4000/leportique.2173)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2009

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Emmanuel Dreux, « Buster Keaton, agent tous risques », *Le Portique* [En ligne], 22 | 2009, mis en ligne le 10 novembre 2010, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2173> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2173>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

Tous droits réservés

Buster Keaton, agent tous risques

Emmanuel Dreux

- 1 Buster Keaton raconte dans ses mémoires¹ que pendant le tournage de *Steamboat Bill Jr* (*Cadet d'eau douce*, 1928), son producteur Joe Schenck s'était mis en tête qu'on ne pouvait pas faire rire avec une inondation : « Trop de gens ont perdu leurs familles dans les dernières inondations, et n'aimeront pas que vous fassiez rire avec un tel désastre »², disait le producteur à Keaton. Ce dernier eut beau opposer l'exemple de *Charlot soldat*³, film tourné peu après la guerre, « un fléau qui avait concerné tout le monde » et auquel personne n'avait trouvé à redire, « même pas les innombrables mères ayant perdu leur fils en Europe », le producteur resta intraitable.
- 2 Qu'à cela ne tienne, et pourvu qu'il y ait des dégâts, Keaton obtint de troquer son inondation contre... un ouragan ! Même si les statistiques du service météorologique affirmaient qu'il y avait chaque année bien plus de victimes dans les ouragans que dans les inondations, l'essentiel était que le producteur soit persuadé du contraire. Keaton se garda bien de le contredire et se paya le luxe d'ajouter le déluge au cyclone, de mêler la pluie au vent pour précipiter quelques maisons arrachées du sol dans des torrents bouillonnants, pour provoquer quelques naufrages et filmer les effets tant désirés d'un envahissement par les eaux. Le résultat est sans conteste une des plus belles scènes de catastrophe du cinéma et l'une des plus drôles du cinéma burlesque, en même temps qu'il met en œuvre l'un des plus beaux enchaînements de gestes de Buster Keaton.
- 3 Peut-on croire, avec ce producteur, que certaines catastrophes sont *a priori* risibles et d'autres non ? Que le souvenir, encore douloureux, de tel ou tel désastre, impose de lui-même un délai de risibilité, provoque à tout coup une carence du rire ? Nous laisserons ce débat à ceux qui se demandent encore si l'« on peut rire de tout », question hélas récurrente et qui pourtant devrait être depuis fort longtemps disqualifiée, en raison même de son total manque d'humour.
- 4 À l'heure où l'on pense les catastrophes, où elles obsèdent nos esprits insécurisés, où l'on s'efforce de les gérer et de les prévenir, j'entends à l'heure où elles occupent une grande part du champ du discours médiatique et de l'action politique, que peut bien nous dire un corps comique des années 1920 qui, avec une belle constance, a traversé plus d'un désastre pour nous amuser ? Que vaut l'exemple de Keaton dans la tempête

après le tsunami et Katrina ? Rien, surtout rien. Aucun rapport à faire, aucune exemplarité à démontrer, car ce serait là y perdre le sens de l'humour. Si l'on veut donner du sens aux représentations – nombreuses – de la catastrophe, on en trouvera plus sûrement dans le genre bien nommé du film-catastrophe et des séries du même acabit qui jouent, souvent remarquablement, à agiter les peurs du moment, de l'épidémie à l'accident, de l'attentat au désastre écologique. Paysages du monde d'après, portraits de communautés de circonstance face au péril annoncé, sauvetages héroïques de l'humanité : autant de figurations qui sont possiblement des modèles d'apprentissage, des chemins de rédemption, des formules d'éradication du mal, des remèdes aux angoisses contemporaines, le tout sur fond de catastrophisme millénariste ou d'optimisme jovial, selon le degré de foi ou de cynisme voulu par les producteurs ou les réalisateurs.

- 5 Rien de tout cela chez Keaton, héroïque par juste nécessité, Robinson maladroît, Don Quichotte véritable affrontant les éléments et le monde avec la triste figure et la vaillance d'un – preux – chevalier dans un tournoi d'un autre âge : anachronique, déjà dans les années 1920, intemporel, mieux encore, intempêtif ! C'est pourquoi, sans doute, son producteur n'avait rien à craindre d'une quelconque « actualité » de la fiction keatonienne ; c'est pourquoi, encore, il serait vain d'en tenter aujourd'hui une quelconque « actualisation » à l'aune des représentations contemporaines du désastre.
- 6 Regardons Keaton dans les périls – nombreux – qu'il affronte. On verra d'abord que le comique de la situation, aussi dangereuse soit-elle, n'en efface justement jamais la gravité. Après tout, si l'« homme qui ne rit jamais » porte si bien son nom, c'est que selon son auteur, l'acteur était bien trop « concentré sur ce qu'il faisait » pour trouver le temps d'en rire. Le personnage, selon le souhait de Keaton, devait prendre la situation au sérieux, au risque, sinon, de perdre toute crédibilité auprès des spectateurs. Car il est un principe comique auquel Keaton s'est toujours tenu, qui veut que contrairement aux autres comiques, son public ne riait pas *avec* son personnage, mais *de* lui, dans les situations qu'il traversait ⁴ : « le film comique consiste pour le comédien à “faire l'idiot” et plus sérieusement il le fera, plus désopilant il sera » ⁵, écrit Keaton. Faire sérieusement l'idiot, pour le cinéaste, c'est lancer son personnage dans des situations sérieuses, voire dramatiques, et montrer comment il agit – comiquement – face aux événements.
- 7 Ainsi, Buster est pris autant dans une « dramaturgie des faits et résultats », où il doit *agir*, que dans un « univers de l'adversité fondamentale, de la nécessité pure » ⁶ où il est condamné à toujours lutter. Son action permanente, son *mouvement continu*, n'a pas la « gratuité » des actes des autres burlesques : il semble mû par une force supérieure, un élan inéluctable qui ne relève guère de la libre décision, ni même de l'efficacité ⁷, mais d'une dynamique nécessaire et stoïque, dont la raison fondamentale le – et nous – dépasse. On peut par exemple opposer l'*activité* de Charlot à la relative *passivité* – même si celle-ci est « agissante » ⁸ – de Buster, leur présence respective dans l'action montrant que le premier en fait *toujours trop*, alors que le second n'en fait *jamais assez*, même s'il en fait pourtant beaucoup. Charlot maîtrise l'instant et soumet le monde – les objets, les autres – à son geste et à son rythme : ses fuites ne sont jamais une dérouté mais une façon de dérouter le monde lui-même, pour en rester le centre. Buster, quel que soit l'objet de sa fuite – toujours en avant – s'efforce de maîtriser son propre élan dans un monde qui le traque et l'assaille, dont il subit stoïquement les attaques et brave courageusement les défis. Son geste, ses actes, sont ceux d'une tentative d'adaptation

au monde, d'une résistance à un monde catastrophique et transformable, dans lequel les objets, les machines, les autres, le sol lui-même se dérobent à leurs devoirs, monde invivable mais seul monde habitable, avec lequel il faut bien faire, contre le vent duquel il faut s'arc-bouter de peur qu'il ne vous emporte – à l'image, fameuse, de Buster dans la tempête de *Steamboat Bill Jr.*

- 8 « Cet objet superbe est sous menace perpétuelle », écrit Robert Benayoun de Keaton, « homme vigoureux, cascadeur volontaire », mais qui « porte en lui la marque de la victime », qui « a la fragilité de son innocence »⁹. Stoïque, il oppose alors sa « splendeur passive », sa « passivité intense », avec laquelle il « détourne l'obstacle et désamorce les complots »¹⁰. Car si le « héros » de Keaton est toujours « comme un point minuscule englobé dans un milieu immense et catastrophique, dans un espace à transformation : vastes paysages changeants et structures géométriques déformables, rapides et chutes d'eau, grand navire qui dérive sur la mer, ville balayée par le cyclone, pont s'écroulant à la manière d'un parallélogramme qui s'aplatit... »¹¹, il s'agit là de décors démesurés et de chausse-trapes gigantesques qui créent toujours « un grand écart entre la situation donnée et l'action comique attendue » (là où Chaplin joue plus volontiers, selon Deleuze, « d'une petite différence qui va faire valoir des situations opposables ») dans lesquels Buster *tient bon*. À hauteur d'homme. Charlot peut faire de la guerre un jeu dans *Charlot soldat*, en transformant la tranchée en stand de tir. Buster lui, est condamné à se battre pour tenir sa place dans le champ de bataille permanent du monde.
- 9 Ce « grand écart » à combler, où le héros, d'abord incompetent, doit se hisser à la hauteur de la situation quasi tragique dans laquelle il est pris, « être égal à la situation » sans que celle-ci ne devienne jamais dérisoire ou ne se dégonfle par l'absurde, est le modèle-type du comique keatonien. Beaucoup des films de Keaton installent d'abord cet écart maximal en déployant l'incompétence manifeste du héros vis-à-vis d'une situation sérieuse qui s'aggrave, le personnage étant généralement présenté comme très étranger à celle-ci : pied-tendre confronté au Grand Ouest ou à une nature hostile (*The Paleface*, 1921, *Our Hospitality*, 1923, *Steamboat Bill Jr.*, 1928), citadin ou fils-à-papa plongé dans des conditions de vie primitive (*The Balloonatic*, 1923, *The Navigator*, 1924, *Battling Butler*, 1926). Buster montre d'abord son inadaptabilité avant d'être contraint à un apprentissage sur le tas, à une adaptation pragmatique et minimale, souvent paradoxale et comique, pour laisser la place ensuite, « quand tout est perdu, quand il n'y a plus rien à faire, [à un] Keaton délivré et lucide » qui a alors « ses plus beaux réflexes »¹² : c'est le moment où il fait preuve d'une compétence magistrale mais toujours singulière, où il déploie une ingéniosité rare et une capacité physique hors du commun qui deviennent comiques par *leur efficacité même*. Pris alors dans une action continue, où rien ne transparait jamais de ses intentions, Buster nous sidère par le sérieux imperturbable d'un comportement parfois absurde et nous déconcerte par la facilité apparente avec laquelle il comble l'écart initial et devient l'égal de la situation : le personnage fait alors corps avec ses intentions – son corps *est* l'intention –, sans recours aucun au sentiment, au clin d'œil ou au suspense, pour n'exister – comiquement – que dans la stricte application de son geste. Et l'on fait corps avec lui : on le suit pas à pas, on observe chacun de ses actes comme autant de rouages d'une machine en action, d'une mécanique admirable au-delà de sa fonction même : « Beau comme une salle de bain, d'une vitalité d'Hispano »¹³, écrivait Luis Bunuel pour décrire le film *College* (1926), expression qu'on applique depuis, par glissement, au

personnage lui-même : c'est dire combien Buster *fait corps* avec ses films, combien la machinerie Keaton, dans l'enchaînement de ses gestes, *est* le film.

- 10 Tenir et défendre sa place, dignement, modestement mais obstinément, voilà tout le programme gestuel de Buster, là où pourtant tout et tous le rejettent et le débordent d'emblée. Tenir sa place, c'est par exemple sur le bateau pourtant désert de *The Navigator* (1924), le geste de se recoiffer sans cesse d'un nouveau couvre-chef pour remplacer celui que le vent a emporté, parce que la dignité du personnage exige qu'il porte un chapeau en toutes circonstances ; tenir sa place, c'est naturellement la défendre contre vents et marées, dans ces grandes luttes keatoniennes pour rester debout, sauver sa belle, gagner la guerre, limiter les désastres, ou même encore s'intégrer à toute force au montage d'un film qui le rejette (*Sherlock Jr*, 1924). Cette dernière scène est d'ailleurs emblématique de la propension du personnage à se fondre aux décors, aux objets mêmes, dans un désir constant, souvent commenté, d'« assimilation » : Robert Benayoun parle d'un « mimétisme protéen », où « Buster se fond aux obstacles et devient obstacle lui-même, objet inamovible »¹⁴. Petr Král souligne quant à lui que « son personnage et ses décors sont littéralement soudés ensemble » pour en conclure que « s'il se définit par ses relations avec eux [les choses, le monde], c'est aussi qu'il se soumet volontiers lui-même à leur présence (et à leur nature) »¹⁵. Cette assimilation et cette soumission ne sont pas désir d'intégration dans l'exacte mesure où le personnage est par nature partie intégrante du décor, prolongement des objets. Au plus loin de l'inadapté – trouver une place – ou de l'arriviste – trouver une meilleure place –, Buster figure *déjà* dans le décor, il y *tient bon* sa place : il participe du monde, il en procède, littéralement même, quand les premières images de ses films le font apparaître d'emblée en plein mouvement, en pleine trajectoire, qu'il tombe d'un tramway comme s'il tombait du ciel dans *The High Sign* (1920), ou qu'il sorte du train de *Go West* (1925) dans un tonneau qui se brise comme un œuf au contact du sol. On l'a vu aussi faire corps avec les objets, être partie intégrante de ceux-ci : assis sur la barre motrice de sa locomotive, Buster est entraîné dans un mouvement mécanique, exactement comme les *autres rouages* de la machine (*The General*, 1927). Juché sur le guidon d'une moto qui a perdu en route son conducteur, il est conduit par la machine autant qu'elle le conduit (*Sherlock Jr*, 1924).
- 11 Faire corps avec les objets et le décor, c'est montrer comment ils fonctionnent, apprendre à s'en servir, prendre la mesure du paysage (image fameuse du guetteur, du « regard qui flèche » parfaitement décrit et illustré par Robert Benayoun)¹⁶, en déjouer les chausse-trapes, s'adapter à eux autant qu'ils s'adaptent à lui. Le film *The Navigator* (1924) met bel et bien en œuvre ce double processus : un couple de jeunes gens organise sa survie sur un immense paquebot à la dérive en *adaptant* pour qu'il réponde aux besoins de deux personnes, alors qu'il est conçu pour des centaines de passagers. En faisant cuire d'abord des œufs introuvables au fond d'une immense marmite, puis en concevant ensuite la machine complexe que permet de les repêcher sans problèmes, avec les *moyens du bord* – poulies, fils et leviers –, Buster là encore réduit l'écart, égale la situation. Il sera toujours le rouage essentiel des machines qu'il invente, ne serait-ce que parce que lui seul en connaît l'utilité et le fonctionnement. Deleuze lie à ce propos chez Keaton ce qu'il appelle le gag trajectoire et le gag machinique, chaque trajectoire constituant « par elle-même une machine dont l'homme est un rouage entre les différents éléments »¹⁷. Ainsi, la maison de *The High Sign* (1920), truffée de pièges, de murs escamotables, de trappes et de portes tournantes est à la fois mécanisme et trajectoire, dont Buster est l'engrenage essentiel, puisqu'il révèle l'aspect machinique

de cet agencement de pièces – montrées en coupe – en y organisant une poursuite, passant d'une pièce à l'autre et contournant les obstacles pour créer une de ses plus étranges trajectoires continues.

- 12 Ce geste constructeur – de machines, de trajectoires – de Keaton parachève en quelque sorte la *passivité agissante* et fonctionnelle du personnage face aux situations, là où l'*activité dans l'action* de la plupart des burlesques les conduit généralement au geste destructeur, à la ruine systématique de ce qui fonctionne, à l'organisation parfaitement assumée de la catastrophe même – jusqu'au devenir-catastrophe du personnage lui-même, dans le cas de l'explosif et incontrôlable Jerry Lewis. En tenant sa place, en faisant corps avec les choses et le monde, Keaton s'engage dans leur fonctionnement même, il accompagne le cours des événements pour ne pas se laisser surpasser, pour ne pas – trop – les subir. C'est pourquoi la catastrophe chez lui est toujours *naturelle*, spontanée, pourquoi il ne peut être qu'étranger à son déclenchement, même s'il lui arrive d'en aggraver les conséquences par la trop bonne volonté de son élan vital.
- 13 Sa *présence agissante* – et non pas activiste – face à la situation, à l'image de son cheminement permanent, de ses trajectoires continues, relève du processus : un processus que Deleuze définissait comme « le cheminement d'un flux », en le comparant avec « l'image toute simple d'un ruisseau qui creuse son propre lit » : « c'est-à-dire, le trajet ne préexiste pas ; le trajet, il [ne] préexiste pas au voyage ; c'est ça un processus [...]. D'une certaine autre manière, on appelle ça ligne de fuite, c'est le trajet des lignes de fuite. Or les lignes de fuite, elles ne préexistent pas à leur propre trajet »¹⁸. Une définition qui va comme un gant au personnage de Keaton dont les trajectoires ne sont pas tracées mais procèdent autant de son élan énergétique que des obstacles rencontrés qui les dessinent, personnage qui invente ou conduit des machines autant que les machines l'inventent et le conduisent, trajectoires et machines qui font naître et transforment son geste et sa fonction, pour faire de lui un *perpétuel devenir agissant*, un arpenteur – l'image est de Petr Král – qui prend la mesure du monde dans l'éternelle fuite en avant où il se mesure à lui. Un monde ni plus ni moins catastrophique que le nôtre, vu, arpenté, mesuré, éprouvé, de l'œil et par le corps – outils salutaires ? – du burlesque.

NOTES

1. Buster KEATON, *Slapstick*, Nantes, Librairie L'Atalante, 1984.
2. *Ibid.*, p. 188.
3. *Shoulder Arms*, 1918, Charlie Chaplin.
4. Keaton prend l'exemple du clin d'œil que Fatty (Arbuckle), son premier partenaire à l'écran, adressait au public : « de la sorte le public riait avec lui, tandis qu'en ce qui me concerne le public rit de moi ». Buster Keaton : « Le Métier de faire rire », in Marcel LAPIERRE, *Anthologie du cinéma*, Paris, La Nouvelle Édition, 1946, p. 337.
5. *Ibid.*, p.337.

6. André MARTIN, « Le mécano de la pantomime », *Les Cahiers du cinéma* n° 86, août 1958, p. 26 et 29.
7. Malgré ses exploits, « Buster Keaton n'est pas infaillible », souligne justement André Martin : « on trouve dans ses films beaucoup de patatras, d'erreurs et de maladresses », *Ibid.*, p. 26.
8. Sur cette « passivité agissante » de Keaton, voir Emmanuel DREUX, *Le Cinéma burlesque ou la Subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007, p. 163-170.
9. Robert BENAYOUN, *Le Regard de Buster Keaton*, Paris, Herscher, 1982, p. 158.
10. *Ibid.*, p. 82.
11. Gilles DELEUZE, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 237.
12. André MARTIN, « Le Mécano de la pantomime », *op. cit.*, p. 26.
13. Luis BUNUEL, « Sportif par amour », *Les Cahiers d'Art* n° 10, 1927, repris dans Ado KYROU, *Luis Bunuel*, Paris, Seghers, 1970, p. 120-121.
14. Robert BENAYOUN, *Le Regard de Buster Keaton*, *op. cit.*, p. 19.
15. Petr KRÁL, *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Paris, Stock, 1986, p. 167.
16. Robert BENAYOUN, *Le Regard de Buster Keaton*, *op. cit.*, p. 17-25 et 157-159.
17. Gilles DELEUZE, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 242.
18. Gilles DELEUZE, séminaire sur *L'Anti-Œdipe*, mai-juin 1980, diffusé sur France-Culture (émission « Surpris par la nuit ») le 22/04/2002.

RÉSUMÉS

À l'heure où l'on pense les catastrophes, où elles obsèdent nos esprits insécurisés, où elles occupent une grande part du champ du discours médiatique et de l'action politique, que peut bien nous dire un corps burlesque des années 1920 qui, avec une belle constance, a traversé plus d'un désastre pour nous amuser ? À l'heure où le genre bien nommé du film-catastrophe et les séries du même acabit jouent à agiter nos peurs, de l'épidémie à l'accident, de l'attentat au désastre écologique, que raconte le corps Buster Keaton ? Regardons Keaton dans les périls – nombreux – qu'il affronte. Héroïque par juste nécessité, Robinson maladroit, Don Quichotte véritable affrontant les éléments et le monde avec la triste figure et la vaillance d'un – preux – chevalier dans un tournoi d'un autre âge, le héros de Keaton *tient bon* sa place. Il se « fond aux obstacles », il fait corps avec les choses et le monde et s'engage dans leur fonctionnement même : il accompagne le cours des événements pour ne pas se laisser surpasser, pour ne pas – trop – les subir. Son geste, ses actes, sont ceux d'une résistance à un monde catastrophique et transformable, monde invivable mais seul monde habitable, avec lequel il faut bien faire, contre le vent duquel il faut s'arc-bouter pour ne pas qu'il vous emporte. Un monde ni plus ni moins catastrophique que le nôtre, vu, arpenté, mesuré, éprouvé, de l'œil et par le corps – outils salutaires ? – du burlesque.

In times when the idea of catastrophe is so present to our modern minds, when disasters occupy a great deal of media space and motivate a large portion of political activities, the author looks back at Buster Keaton, with his valiant resistance and resilience to catastrophic events, with his way to take part in the world and engage with things so as to not solely, passively, submit to what happens to and around him. Perhaps slapstick can teach us something about living in disaster.

Was kann das Burleske dieses Komikers, der in den zwanziger Jahren mehr als ein Desaster, mehr als eine Katastrophe überstanden hat, wohl heute noch zu sagen haben, wo man über Katastrophen nachdenkt, wo sie unsere verunsicherte Geister quälen, wo sie im Medienbereich und im politischen Diskurs einen so grossen Platz einnehmen ?

AUTEUR

EMMANUEL DREUX

Emmanuel Dreux est docteur en cinéma et chargé de cours au département cinéma de l'Université Paris 8/Vincennes à Saint-Denis. Il a publié *Le Cinéma burlesque ou la Subversion par le geste* (L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007). Il est membre du comité de rédaction de la revue *L'Art du cinéma*.