



HAL
open science

Buster Keaton, le soupirant

Emmanuel Dreux

► **To cite this version:**

| Emmanuel Dreux. Buster Keaton, le soupirant. 2019. hal-04242358

HAL Id: hal-04242358

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04242358>

Submitted on 17 Oct 2023

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.

CINÉCOUPLE

CARNET DE RECHERCHE
SUR LA FIGURE DU COUPLE AU CINÉMA



CINÉCOUPLE N°5, L'éveil des sentiments

Automne 2019

Buster Keaton, le soupirant

Emmanuel Dreux



Paradoxe des burlesques : alors que nous exposions, dans un précédent numéro de *CinéCouple*¹, le cas de l'hésitant Harry Langdon pour illustrer la fulgurance du coup de foudre, l'éveil des sentiments, dont la formation peut être supposée plus lente, voire hésitante, nous semble être l'apanage du plus décidé des burlesques dans ses agissements : Buster Keaton. Notons d'emblée que les hésitations d'Harry témoignent d'une intense activité pulsionnelle intérieure, alors que le déploiement de l'action keatonienne relève souvent d'un élan mécanique où il peut paraître comme passif dans ses agissements, le masque impassible du personnage étant pour beaucoup dans cette impression. Pour le dire autrement, Harry ne fait pas grand-chose en multipliant les signes de l'indécision et de la contradiction, Buster ne cesse d'agir que comme s'il était mu d'abord par autre chose que sa décision propre, avant de s'éveiller *in extremis* à la situation -souvent périlleuse- dans laquelle il est pris pour trouver le moyen d'en triompher. Ainsi le premier se laissera volontiers saisir – plaisir masochiste- par ce qui le déborde – le trouble d'un coup de foudre par exemple-, alors que le second, nous allons le voir, rencontrera en cours de route, à mesure qu'il se hisse à hauteur de la situation pour la résoudre, un véritable éveil de ses sentiments pour la belle qu'il ne convoitait au départ que maladroitement et *machinalement*.

¹ *CinéCouple* n°3, automne 2017.

L'amour, la rencontre amoureuse, sont des ressorts dramatiques récurrents du cinéma burlesque, où le héros s'efforce de conquérir le cœur d'une bien-aimée d'abord réticente par son action, même comique. Jean-Pierre Coursodon y insiste : il s'agit là d'une « convention », l'amour s'imposant comme mobile aux agissements du personnage parce qu'il « constitue la motivation la plus universellement intelligible, la plus acceptable et acceptée dramatiquement² ».

On trouvera donc Buster Keaton « amoureux » dans quasiment tous ses films, et ce dès le début de l'intrigue, mais ce prétexte dramatique se laisse fréquemment oublier au fil de l'action, pour mieux revenir en conclusion, même si l'on verra que les réunions amoureuses finales de Keaton ne sont guère conventionnelles. Si la femme peut apparaître pour Keaton comme une « occasion de dépassement », selon Jean-Patrick Lebel³, elle n'est, pour Coursodon, « qu'une *occasion* pour un héros comique dont la vocation était de se dépasser *de toute façon*, et qui, en tant que héros et en tant que comique, se définissait même tout entier par ce dépassement⁴ ».

Faire la cour

L'un des traits caractéristiques du personnage de Keaton est sa solitude. Incapable par nature de se conformer aux usages en vigueur en matière de rapport à autrui, il s'efforce pourtant de faire comme tout le monde, maladroitement, ce qui provoque généralement son exclusion, rejet social d'abord, puis quasiment tellurique ensuite, eu égard aux catastrophes et débâcles qu'il doit régulièrement affronter. L'être aimé, ou qu'il *croit* aimer, participe lui aussi de cette répudiation généralisée. Pourtant la volonté d'intégration, d'inscription du personnage keatonien dans le monde qui l'entoure, n'a rien de velléitaire : là où Charlot s'impose partout sans aucun efforts, Buster ne parvient jamais à s'imposer, malgré ses efforts.

Voulant à tout prix intégrer une équipe de base-ball dans *College* (1927), il réussit l'exploit de toujours se placer face à l'entraîneur qui choisit les joueurs sans jamais être *vu* par lui. Souvent, il s'exerce, il répète pour lui-même les codes et les gestes du vivre en société, dont la mise en pratique machinale et appliquée fera toujours l'effet d'un cheveu sur la soupe pour ceux avec lesquels il tente de communiquer. Il en va ainsi des demoiselles, nombreuses, qu'il courtise dans les règles de l'art en faisant preuve - involontairement - d'une muflerie certaine.

Les saisons passent mais rien ne change, mis à part le temps qu'il fait et le chien qui grandit, dans les quatre scènes d'exposition successives de *Seven Chances* (1925) où l'on voit Buster *vouloir* dire, et *vouloir* dire *encore*, à sa dulcinée qu'il l'aime, sans jamais sauter le pas.

² Jean-Pierre Coursodon, *Buster Keaton*, Paris, 1994, Atlas Lherminier, p. 269.

³ Jean-Patrick Lebel, *Buster Keaton*, Paris, Éditions Universitaires, 1964, p. 102.

⁴ Coursodon, *op. cit.*, p. 269.



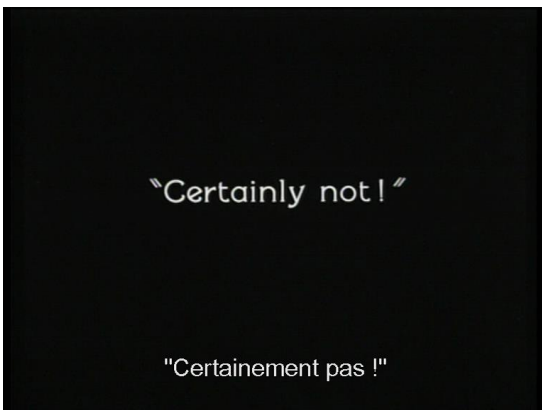
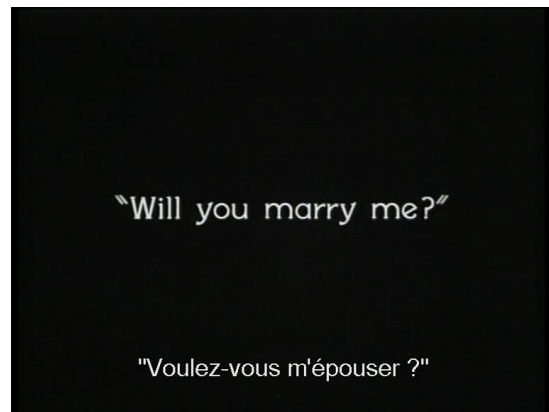
Buster Keaton et Ruth Dwyer dans *Seven Chances* (été, automne, hiver et printemps)

On connaît la suite : héritier d'une somme fabuleuse à condition de se marier avant la fin de la journée, il court se déclarer auprès d'elle. Timide, il « répète » seul, à plusieurs reprises, sa déclaration, mains sur le cœur et genou à terre. Tout occupé à ses préparatifs, qui consistent à bien placer les jambes et la voix, il ne voit pas venir la jeune fille dans son dos. Ainsi, quand il lance à la cantonade : « Voulez-vous m'épouser ? », il entend un « oui » qui le désarçonne. Passée la surprise, teintée d'incrédulité pour lui, les voilà donc promis l'un à l'autre : ils s'embrassent et s'étreignent, joue contre joue, lui soulagé sans doute que cela soit si simple, elle récompensée de sa patience. C'est à ce moment que les choses se gâtent : il faut aller se marier maintenant, dit-il en regardant sa montre : « Pour hériter, je dois épouser une fille aujourd'hui ». « Peu importe qui, je dois épouser quelqu'un », ajoute-t-il pour se justifier. Ce retour au pragmatique et à la parfaite franchise qui va avec, au beau milieu des effusions, n'est évidemment pas du goût de la promise.

Dans *Sherlock jr* (1924), le personnage de Buster indexe les sentiments qu'il espère faire naître chez sa belle au prix des cadeaux qu'il lui fait. Cette marchandisation de l'amour est sans doute la conséquence d'un statut social où chaque dollar compte, si l'on en croit la rude bataille qui s'engage au début du film autour d'un billet perdu. Muni d'un seul dollar, Buster ne peut courtiser sa fiancée qu'avec une modeste boîte de chocolats. Mais la « sincérité » de ses sentiments vaut plus cher : il transforme le chiffre 1 en chiffre 4 sur le prix inscrit au dos de la boîte et attire l'attention de la jeune fille sur cette largesse. La stratégie de la conquête amoureuse a été apprise – le cadeau- mais mal assimilée : le seul geste d'offrir n'a pas de valeur pour l'esprit pragmatique du personnage. Dans le même élan, quand il lui offre une bague à la

hauteur de ses moyens, la pierre en est si minuscule qu'il sort une loupe de sa poche pour lui permettre de la voir plus grosse... Buster a sans doute appris que la conquête est difficile, il met donc toutes les chances de son côté, quitte à tricher un peu. D'autant que la concurrence est rude : le rival, lui, a les moyens -parce que c'est un voleur ! -, il est entreprenant auprès de la jeune fille, qui semble oublier les modestes cadeaux et les gestes timides de Buster. L'autre sait parfaitement jouer une comédie de l'amour que notre héros ne parvient même pas à singer, tant l'élan de sa sincérité l'emporte, au moment des approches, pour devenir source de malentendu, de mésentente, de brouille.

Cet élan peut le conduire à brûler les étapes. Dans *The Navigator* (1924), Buster campe un milliardaire qui s'ennuie ferme. Après avoir observé par sa fenêtre un couple qui vient de se marier, il jette un œil sur le portrait de sa fiancée et... décide sur le champ de se marier ! Il donne l'ordre à son serviteur médusé de tout préparer, billets pour une lune de miel à Honolulu compris. Une fois les préparatifs terminés, ne reste plus qu'à prévenir la fille, précise un intertitre. Buster se munit d'un bouquet de fleurs, monte dans sa voiture avec chauffeur pour traverser la rue et se présenter dans la maison d'en face où la jeune fille le reçoit. Il lui offre le bouquet tout en lui demandant abruptement : « Voulez-vous m'épouser ? ». La réponse est très claire : « Certainly not ! ». Les formes sont là, mais la procédure n'a pas été respectée, à moins que ce ne soit l'inverse. Déçu, Buster se fait répéter le « non ! », pour être bien sûr de la réponse, reprend son chapeau et rentre chez lui, à pied cette fois, parce qu'il a besoin d'une « longue marche », précise-t-il à son chauffeur. Pendant ce temps, la jeune fille observe, contrariée mais rêveuse, le bouquet laissé par Buster...



Buster Keaton et Kathryn McGuire dans *The Navigator*.

C'est aussi un trait récurrent chez Keaton que malgré sa maladresse, sa brutalité même à l'égard de la femme qu'il *croit* aimer et à laquelle il tente gauchement d'en conter, celle-ci nous paraît sincèrement dépitée de son inélégance. Amoureuse, à tout le moins attirée par lui, elle est contrainte de renvoyer le malotru, en attendant – en espérant, souvent – qu'il se rattrape. Ce qui peut être long.

L'amour en chemin.

La femme que Buster convoite est d'abord un objet lointain, un animal inconnu, dont il scrute les détails, guette les réactions, comme s'il fallait d'abord en comprendre le fonctionnement, l'appivoiser. En cela, comme l'écrit encore Coursodon, le personnage de Keaton est avec les femmes fidèle à lui-même : « il les assimile au paysage et les considère comme des objets parmi les autres objets qui l'entourent⁵ ». Il n'a pas plus d'égards à leur endroit qu'il n'en porte de prime abord à une motocyclette ou à un singe qu'il peinerait à conduire ou à domestiquer. La comparaison est audacieuse, mais elle est choisie à dessein : la motocyclette de *Sherlock Jr*, le singe de *The Cameraman* (1928), croisés en chemin, vont le servir mais gardent une certaine autonomie de « comportement ». Buster s'accommode de leur indocilité : juché sur le guidon de la motocyclette dont le conducteur est tombé à terre, il est conduit par la machine plus qu'il ne semble la conduire, et la poursuite continue. Le singe, quant à lui, s'est imposé à Buster, qui le tolère : ses initiatives, nombreuses, s'avèrent fort utiles. C'est lui qui filme le sauvetage final de l'héroïne par le cameraman, dont le rival tente de s'attribuer le mérite. La machine, comme l'animal, quittent le statut d'objet du monde extérieur pour devenir des partenaires, acquièrent une particularité qui étonne Buster, lequel s'accoutume de leur étrangeté, comme la jeune fille convoitée, d'abord présence plus ou moins anonyme dans le paysage – c'est souvent une voisine – va devenir peu à peu la personne *réelle* qui éveille vraiment ses sentiments, par ses qualités comme par ses défauts, parce que les circonstances vont le mettre à l'épreuve de sa volonté, de sa résistance, de son individualité.

Inadapté à ce qui l'entoure, bien que *social*, Buster est *insociable*. Il imite l'être social avec insistance, mais sans conviction, en tout cas sans convaincre, sinon la jeune fille qui dans la quasi-totalité de ses films saura voir la sincérité de celui qui semble agir comme extérieurement à lui-même et à contretemps de la marche du monde. Dans *The Cameraman*, le héros amoureux est *pris en charge* par la jeune fille, qui, touchée par sa maladresse et sa malchance, lui donne des conseils, accepte ses rendez-vous, le défend auprès de son patron et de ses confrères, malgré ses débuts catastrophiques de reporter-cameraman. L'éveil des sentiments, dans ce film, se donne d'une façon plus traditionnelle que dans les autres films de Keaton tout en éclairant le comportement amoureux du personnage : on y voit naître le *soupirant*, à la faveur d'une bousculade, au début du film, qui le jette tout contre cette jeune fille inconnue qui lui tourne le dos, dont il hume le parfum et détaille les traits du visage avant de se lover au creux de son épaule à la faveur d'un mouvement de foule qui les rapproche encore. L'adorateur muet osera ensuite une cour certes des plus maladroites, mais trouvera étape par étape le chemin jusqu'au cœur de sa belle, touchée par son comportement chevaleresque mais aussi par les regards éperdus d'amour qu'il porte sur elle.

⁵ *Ibid* p. 268.

Ailleurs, comme on l'a vu, le soupirant qu'est toujours Buster brûle les étapes ou récite son rôle appris par cœur, ce qui fait de lui, *provisoirement*, un goujat inadmissible pour la jeune fille. Éconduit, Buster se décourage et renonce, comme s'il faisait une croix sur ce futur idéalisé ou comme s'il se réveillait d'un rêve, tandis que l'héroïne, désappointée, lui laisse déjà une seconde chance sans qu'il en prenne conscience. Il y a du *remariage* dans ce processus, qui veut qu'un « couple » réuni – à défaut d'être uni- au début du film se déchire avant une réconciliation finale retardée par toutes sortes de péripéties⁶. À ceci près que chez Keaton, la jeune fille seule fait montre d'un attachement profond en multipliant les signes d'un intérêt certain (de l'indifférence feinte à la curiosité distante) vis-à-vis du héros que son dépit rend aveugle. Pris dans l'action incessante que nous décrivions plus haut, Buster s'y trouve souvent *encombré* de l'objet initial de son désir, qu'il traite en accessoire ou en subalterne, à l'instar de l'héroïne de *The General* (1927), trimbalée comme un vulgaire sac à patates, douchée à grande eau déversée d'un réservoir, ou à demi étranglée par notre héros lui-même quand il s'impatiente de la voir alimenter consciencieusement la chaudière de la locomotive avec de minuscules éclats de bois ramassés au sol. Cette scène, parmi d'autres tout autant démonstratives d'une certaine brutalité du personnage à l'égard des femmes, a pu alimenter le soupçon d'un déterminant misogyne dans l'œuvre du cinéaste. Elle est plutôt le signe d'un étonnement face à l'altérité absolue qu'il découvre, d'une consternation ébahie qui laissera peu à peu la place à l'admiration, et éveillera *enfin* les sentiments du personnage pour celle qu'il croyait aimer : le geste d'étrangler devient l'étreinte qui lui permet de déposer un premier timide baiser sur les lèvres de la jeune fille, l'élan amoureux naissant du contraste entre l'objet imaginé ou l'accessoire utile, et l'individu qui se révèle soudain, le sidère et le séduit.



Buster Keaton et Marion Mack dans *The General*.

⁶ Voir Stanley Cavell : *A la poursuite du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Editions de l'étoile – Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris, 1993. Voir aussi Francis Bordat et N.T. Binh : « Sentiments hollywoodiens » dans ce numéro.

Ainsi, dans la plupart des films de Keaton, le faux amoureux éconduit fuyant l'objet qui l'a répudié, chemine lentement sans en prendre vraiment conscience avant le dénouement, vers l'amour vrai pour celle qu'il découvre autrement que comme un trophée. Dans *Seven Chances*, après sa demande en mariage scandaleusement précipitée pour cause d'héritage, il déclare au notaire et à l'associé qui le harcèlent pour qu'il en trouve une autre : « Je ne veux pas de cet argent, il m'a déjà coûté la seule fille que je n'ai jamais aimée ». Ce qu'il ignore, c'est que sa fiancée l'entend faire cette déclaration via un téléphone mal raccroché. Fatalité qui veut que Buster se déclare par deux fois dans ce film sans le savoir ! Qu'importe, elle l'a entendu et portera pour deux – et pour le spectateur- la flamme de leur amour tandis qu'il cherche, poussé par l'intérêt du notaire et de l'associé, une remplaçante. Leurs retrouvailles finales relèvent elles aussi du ratage. Ils se savent aimé l'un par l'autre, mais ils ont encore un problème de synchronisme, ce qui est fatal dans un film qui joue à ce point la montre : il est trop tard pour l'héritage, et Buster lui fait, en face à face cette fois, la déclaration suivante : « Il ne me reste plus que la honte et l'échec, et je tiens trop à toi pour te les faire partager ». Fort heureusement, ce sacrifice chevaleresque s'avèrera inutile, puisque l'heure fatidique de l'héritage qu'on croyait passée ne l'est pas encore. Le *happy-end* fait de lui un homme riche et marié à sa bien-aimée, mais pour l'heure il ne profite guère de sa chance. Fatalité encore, le soupirant est comme contraint à le rester, dans un ultime gag qui le renvoie à l'impossible étreinte du début du film : alors que l'époux peut enfin embrasser l'épouse, voici que le prêtre, puis la mère de la mariée, puis l'associé passent avant lui ; il est même jusqu'au chien qui s'interpose entre elle et lui, image qui termine le film par là même où il avait commencé : un baiser impossible, à remettre à plus tard. Fin narquoise, qui n'est pas la seule chez Keaton, peu enclin à prendre le *happy-end* au pied de la lettre. L'éveil des sentiments laisse la place à l'amour, mais celui-ci n'a pas le temps d'éclorre, il est très vite rattrapé par les « joies » de la vie conjugale...



Buster Keaton et Ruth Dwyer dans *Seven Chances*, image finale du film.

Le premier pas

L'éveil de Buster est parfois un réveil brutal, provoqué par la jeune fille : elle s'impatiente ou s'emporte, elle est saisie d'un élan tout masculin qui la pousse à faire le premier pas. Nous avons laissé plus haut la jeune fille du *Navigator* contrariée mais rêveuse, après l'abrupte demande en mariage de Buster. Le lendemain, ces deux-là se retrouvent par hasard seuls sur un paquebot désert à la dérive. Buster tombe d'une manche à air pour se retrouver assis à côté d'elle, surprise comme lui de le retrouver là. Immédiatement, mécaniquement, en éternel soupirant, Buster réitère sa demande. La réponse est encore non, il fallait s'y attendre, mais la jeune fille en souligne cette fois l'incongruité : « Ce n'est pas le moment, j'ai faim et j'ai froid », et tous deux vont s'enquérir de se réchauffer et de manger. Ce n'est qu'à la toute fin du film qu'elle donnera son consentement, sans qu'il formule la demande cette fois, sous la forme d'un baiser enjoué qui est la réponse décalée, qu'il n'attendait plus, à sa demande initiale. Entretemps, ils ont surmonté ensemble les épreuves, celle des multiples dangers dont il a triomphé de façon chevaleresque pour la protéger, comme celle des « joies » de leur vie conjugale forcée sur ce navire inhabité. Ce baiser provoque un double renversement, celui de Buster et celui du sous-marin qui les a repêchés, sur le levier duquel il s'est appuyé en tombant, provoquant quelques tours complets du submersible sur lui-même. Pareil désordre est à la hauteur de ce qu'éprouve Buster, brutalement réveillé par sa belle qui vient de faire de son rêve une réalité bien concrète. L'éveil suivra, sans doute. Pour l'instant, il n'est que chaos.

Dès le début de *Sherlock Jr*, le soupirant Buster n'a pas le temps ni le courage de faire sa déclaration : il est accusé de vol et chassé par le père de sa belle. Projectionniste, il se rêve comme un célèbre détective qui résout l'enquête dont on l'accuse, transposée dans le film qu'il projette et dans lequel il *s'introduit*... Buster y fait preuve d'un bel héroïsme, comme d'habitude, à ceci près qu'il *agit* au sein du *film dans le film*, alors qu'il *dort dans le nôtre*, et donc *ne fait rien* pour se disculper aux yeux de la jeune fille. Celle-ci le réveille pour lui dire qu'on a trouvé le vrai coupable. Tout est bien qui finit bien, ou presque, puisque tout (re)commence pour Buster. Il n'y a plus d'obstacle pour le soupirant, sinon celui sur lequel il butait au début de notre film : comment oser faire le premier pas pour déclarer sa flamme à la jeune fille qui est face à lui et qui attend patiemment son geste ? Le *film dans le film*, qui touche à sa fin comme le film *Sherlock Jr*, lui donne la solution : sur l'écran de la salle de cinéma que Buster observe de la cabine du projectionniste, les amoureux du film sont réunis pour une étreinte finale dont il *imite* chacun des gestes tout en éprouvant *réellement* le bonheur qu'ils leur procurent. Notre héros oublie la théorie apprise dans les livres, il passe à la pratique grâce à la *leçon de choses* qu'il voit sur l'écran. Keaton a d'abord *projeté* son personnage dans un film par le biais du rêve, voici maintenant qu'il le fait *profiter* de l'expérience acquise par et avec le cinéma. Ceci constitue non seulement l'un des plus beaux hommages jamais rendu par un cinéaste à son art, mais aussi une belle leçon d'introspection de l'artiste sur son œuvre. Chaque film de Keaton ne raconte-t-il pas comment un héros solitaire est mis à l'épreuve, physiquement, concrètement, par le monde qui l'entoure et qu'il croyait connaître ? Si Buster a bien souvent une idée préconçue de ce que sont les rapports sociaux et amoureux, les péripéties lui apprennent à sortir peu à peu de l'illusion qui était la sienne, pour goûter au monde réel, à ses nombreux désagréments, comme à ses vrais plaisirs. Si son éveil au monde est douloureux, parce qu'il en est d'abord rejeté, l'éveil du sentiment amoureux lui permet, en chemin, d'y trouver une petite place, et, on l'espère, de la conserver, contre vents et marées.