

BUSTER KEATON (1895-1966)

« Du mécanique, plaqué sur du vivant » : cette célèbre définition du rire par Bergson, qui pourrait mieux l'illustrer que Buster Keaton, « **l'homme qui ne riait jamais** » ?

Le « mécanique » fonde tous les gags de Keaton qui demeure, pour cette raison, le comique de cinéma par excellence, celui qui identifie les lois du rire à celles du « cinématographe » – au sens strict : l'art d'enregistrer le mouvement.

Mais le vivant ? Derrière le masque impassible, où subsiste-t-il, sinon sous les espèces du « sauve qui peut » ? Keaton n'avait ni la mimique, ni la tarte à la crème, ni la larme à l'œil faciles : mais, face aux calamités du monde, victime triomphante ou témoin indifférent – tel ce cameraman qui s'arrête un instant de filmer une rixe pour armer d'un couteau l'un des belligérants –, il représente l'homme et son idée fixe : subsister.

Un enfant de la balistique

Né le 4 octobre 1895 dans une petite ville du Kansas, Joseph Frank Keaton ne peut rien savoir évidemment de l'invention qui mûrit et se précise dans l'esprit d'un fabricant lyonnais de plaques photographiques nommé Louis Lumière.

Music-Hall

Aussi, Buster Keaton se produit-il d'abord dès l'âge de trois ans **sur une scène de music-hall dans le numéro de ses parents**, Joe et Myra Keaton. La publicité présente Myra comme la « première femme saxophoniste d'Amérique ». Quant à Joe Keaton, on dit qu'il se sert de son fils comme projectile pour assommer des spectateurs ricanants...

Nous sommes déjà en 1903. Comment cet enfant de huit ans, rompu moralement et physiquement à toutes les disciplines de la comédie burlesque, pourrait-il voir le monde autrement que comme une gigantesque machinerie de théâtre ? Dix ans plus tard, en tout cas, il est célèbre. Broadway l'acclame dans le numéro de ses parents, et l'on attend la coupure du cordon ombilical qui le contraindra à **entrer seul un jour sur la scène** du Winter Garden, par exemple.

Fatty Arbuckle

L'événement se produit en 1917, mais fait long feu. À la surprise de tous les professionnels, Buster préfère les 40 dollars hebdomadaires, qu'on lui offre pour jouer dans des courts métrages burlesques auprès de **Fatty Roscoe Arbuckle**, aux 250 dollars que lui vaudrait son engagement dans la très célèbre revue *Shubert*.

Le cinéma ne représente donc pas pour lui une consécration, comme ce fut le cas pour Charlie Chaplin, mais une vocation véritable. Il aime de toute évidence cette machine des frères Lumière qui lui ouvre un espace, des perspectives, des ciels, des horizons, un grand air dont il a besoin. Aucun théâtre au monde ne pourrait lui offrir l'océan de *La Croisière du « Navigator »*, le champ de bataille des *Lois de l'hospitalité*, l'ouragan de *Steamboat Bill Junior*.

Fascinante caméra

Il se passionne en même temps très vite pour la technique. « **Je voulais savoir, dit-il, comment le film était assemblé dans la salle de montage ; mais c'est la mécanique de la caméra qui me fascinait le plus.** »

Conseils

Les premiers conseils de Fatty ne sont pas très encourageants. « Il faudra que tu te fasses à l'idée, dit-il au débutant, que l'âge mental du public ne dépasse pas douze ans. » Keaton l'écoute en silence, mais, quelques mois plus tard, il possède une expérience suffisante pour lui répondre : « Roscoe, il faudra que tu te sortes cette idée de la tête, parce que ceux qui continueront à faire des films pour une mentalité de douze ans ne garderont pas leur travail très longtemps. »

Ce jugement n'a rien de moral. Il ne procède que d'une appréciation pratique et réfléchie du métier de comique de cinéma. Un métier que Keaton entend exercer de la façon la plus régulière et la mieux organisée. Il n'est pas question pour lui d'attendre l'inspiration, de consulter les grands esprits du siècle ou de s'interroger sur le destin du monde comme Charlie Chaplin.

Joseph Schenck : l'indépendance

À partir d'octobre 1919, Joseph Schenck, son producteur, qui exerce en même temps sur lui une sorte de protection paternelle, loue les anciens studios de Chaplin, précisément, et engage une équipe peu nombreuse, mais constamment disponible, qui représente pour Keaton – on le sent dans toutes ses déclarations – un vrai **bonheur professionnel**.

Dix-neuf courts métrages en vingt-cinq mois pour commencer, puis deux longs métrages par an à partir de 1923, avec des sorties prévues quasi rituellement en avril et en novembre, voilà le rythme de production qui lui semble juste et naturel.

Si l'on songe qu'il s'agit des *Trois Âges* (1923), de *La Croisière du « Navigator »* (1924), de *Fiancées en folie* (1925), du *Mécano de la « General »* (1926), de *Steamboat Bill Jr*, terminé la même année (1928) que *Le Cameraman*, on croit rêver.

Keaton, quant à lui, ne paraît s'être soucié que du meilleur emploi du temps possible. « Mon nouveau contrat, racontera-t-il, me permettait de faire deux longs métrages par an... Le tournage prenait huit semaines (contre trois pour les courts métrages). Ce nouveau système me laissait beaucoup de temps pour me consacrer à l'élaboration de l'histoire et au reste du travail de préparation. Le montage prenait de deux à trois semaines. Cela me donnait de deux à trois semaines de battement entre la fin d'un film et le début du suivant. »

L'inspiration, elle aussi, se commande. Les dix à dix-huit heures de *story-conference* au studio (six jours par semaine) ne peuvent manquer de la traquer, de l'appivoiser et de lui faire rendre gorge.

Cette hyperconscience professionnelle n'est en rien liée à une quelconque vanité créatrice. **Keaton ne se voit pas, et ne se verra jamais lui-même, comme un « auteur » de films.** Il croit le mot réservé à la littérature et à ses genres nobles. « Une des raisons, dira-t-il, pour lesquelles je n'ai jamais pris au sérieux les éloges dithyrambiques, c'est que ni moi, ni mes réalisateurs, ni mes gagmen, n'étions des « auteurs » au sens littéraire du mot. Ceux qui ont le plus souvent collaboré avec moi (Clyde Bruckman, Joseph Mitchell et Jean Havez) n'ont jamais écrit que des gags, des sketches de vaudeville et des chansons. Je doute qu'aucun d'entre eux ait jamais eu son nom sur la couverture d'un livre. »

La prodigieuse quantité de temps investie au bénéfice de la densité et de la soudaineté des trouvailles, l'absence totale de prétention esthétique ou morale, une fierté silencieuse d'artisan : autant de traits qui définissent à la fois l'auteur (quoi qu'il en dise) et son personnage. « **Je me concentrais sur ce que je faisais** », répondra-t-il invariablement à toutes les questions posées sur la légendaire interdiction qu'il s'était imposée de rire, ou seulement de sourire, sur l'écran.

Dans la vie, on peut soupçonner sa **concentration** de ne trouver qu'en elle-même sa justification véritable. Keaton s'impose une austérité sans nécessité, il serre, de sa propre initiative, le budget de ses films, il refuse les actrices trop facilement rieuses qui ne savent pas résister, en cours de prise, à ce que son comique peut avoir d'irrésistible.

Le mécano de la relativité généralisée

Le rire est donc rigoureusement réservé au spectateur payant, qui ne doit pas savoir que « tous les gags sont tirés des lois de l'espace et du temps » et « qu'une bonne scène comique comporte plus de calculs mathématiques qu'un ouvrage de mécanique ». L'important, c'est le résultat, l'effet. L'invention, par exemple, dans *Le Mécano de la « General »* de cette poutrelle lancée depuis la locomotive en marche, avec une précision miraculeuse, sur l'extrémité d'une autre poutrelle qui obstrue les rails. À quelques secondes près, la malheureuse « General » versait dans le ravin.

En posant et en résolvant ses fabuleux problèmes de géométrie dans l'espace, Keaton prend de vitesse toute description ou explication possible. Voilà pourquoi un « auteur », au sens littéraire du mot, ne peut lui être d'aucune utilité : « De temps en temps, dit-il, nous faisons venir de New York des auteurs réputés. Je n'ai pas le souvenir qu'un seul d'entre eux ait été capable de nous fournir le genre de matériau dont nous avons besoin.

Il s'agit expressément d'aller plus vite que le langage et – pourquoi pas ? – plus vite que la pensée. Dans *Le Cameraman*, on voit Keaton sur son palier parlant au téléphone avec une fille à l'autre bout de la ville, qui accepte de le rencontrer. En moins de temps (au sens propre) qu'il ne faut pour le dire, il dévale les escaliers, les étages ; il avale les rues, les places, les avenues, d'une foulée aussi efficace qu'élégante, et se trouve en face de sa bien-aimée au moment même où elle raccroche son téléphone.

Le saisissement du spectateur est d'autant plus intense que l'invention comique de Buster Keaton ne s'encombre d'aucune intention extérieure à l'action. Il cherche à faire rire par les moyens les plus raffinés, mais sans se préoccuper de poésie, ni de morale, ni de « profondeur humaine ». C'est donc en toute innocence qu'il accède à une aussi grande pureté métaphysique.

Dans ***Fiancées en folie*** , on le voit fuir une fois de plus, mais cette fois fantasmagoriquement, devant une bonne centaine de filles en robe de mariée. Elles veulent toutes s'emparer de lui afin qu'il exécute la promesse d'une malencontreuse petite annonce matrimoniale. Il court donc de face, avec, au fond de l'image, la meute de ses poursuivantes.

Si l'on s'arrête un instant de rire pour **analyser la mise en scène**, on découvre que cette extravagante poursuite est en réalité étrangement immobile, puisque les distances relatives demeurent égales, de Keaton aux mariées, mais surtout de la caméra à Keaton. C'est encore plus net lorsque l'appareil se déplace latéralement pour accompagner, de profil, la course du héros. **Le travelling se règle strictement sur sa vitesse** ; si bien qu'il demeure à la même place au centre de l'image, tandis que le fond court.

Le génie n'a qu'un temps...

C'est dans la vie que Buster Keaton en fait, à partir de 1929, la très cruelle expérience. Un peu malgré lui, il signe un **nouveau contrat avec la Metro Goldwyn Mayer**, mais il doit renoncer à sa petite équipe et à ses méthodes artisanales.

Chaplin, pourtant, l'a prévenu : « **Tout le monde, lui a-t-il dit, voudra te montrer comment faire tes films. Ils te détruiront en voulant t'aider. Ils te fausseront le jugement. Tu t'épuiseras à discuter en sachant que tu as raison.** »

Tout se passe exactement selon cette prédiction.

Toutefois, Keaton aurait peut-être affronté victorieusement ces nouveaux tracassés, si la généralisation du cinéma sonore, puis parlant, ne l'avait autant déconcerté. Plus qu'aucun autre, il aurait eu besoin de s'arrêter pour réfléchir. Pris dans sa propre logique, qui lui tient lieu de psychologie, il choisit au contraire la fuite en avant et réalise le cauchemar de la course immobile. Il tourne sept films en trois ans et s'enferme dans une spirale d'échec qui compromet l'unité du personnage, jusqu'à l'interruption définitive de sa production.

Billy Wilder et Charlie Chaplin lui rendront hommage au début des années 1950 (« Boulevard du crépuscule » et « Les feux de la rampe »)

L'un des plus grands artistes de ce siècle vivra encore près de quarante ans, pour ne plus accomplir que des besognes. **Il décèdera en 1966.**