Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton

Mathieu Bouvier

▶ **To cite this version:**

Mathieu Bouvier. Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton. Vertigo, 2008, 33, pp.4-11. 10.3917/ver.033.0004 . halshs-04322452

HAL Id: halshs-04322452
https://shs.hal.science/halshs-04322452

Submitted on 6 Dec 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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton

Mathieu Bouvier

Article paru dans le numéro 33 de la revue **Vertigo** « personnages contemporains », Capricci éditions, 2008

Les corps burlesques

Si le cinématographe naissant, à l'aube du XX° siècle, tombe si vite aux mains des burlesques, c'est sans doute parce qu'ils sont les plus prompts à imaginer dans quelle conspiration ils vont pouvoir enrôler cette formidable machine à *projeter les corps*. La projection cinématographique lance les corps dans des espaces compossibles et des durées débrayables, elle les fait littéralement sortir de leurs gonds, hors de toute échelle et de toute mesure. Transfuges d'un Music-Hall acrobate et troupier, les français Onésime, Calino, Zigoto, les américains Mack Sennet, Larry Semon ou Roscoe «Fatty» Arbuckle précipitent leurs corps-catastrophes contre les décors de la société bourgeoise et industrielle. Leurs films bricolés, aux scénarios indigents, s'achèvent invariablement en apocalypses joyeuses, en fracas d'objets et de corps massacrés. La machine cinématographique paraît dans ce moment historique où les machines industrielles, politiques, économiques et guerrières s'emballent, où leurs détraquages les font sortir de toute proportion : l'homme n'en est plus la mesure. Le burlesque est contemporain des charniers de la grande guerre, de ce spectacle obscène que Jean Louis Schefer décrit comme « *une manutention globale des corps qui était, pour la première fois, une manutention de l'espèce même. […] Les éclats de rire et la terreur dans les salles obscures s'accompagnent du savoir inquiet que la disproportion a désormais transformé le monde* »[1]. Tel le satyre faisant irruption sur la scène tragique pour plaider le désordre des corps contre l'ordre de la représentation, le corps burlesque - souillé, accidenté, humilié – apparaît dans le miroir grossissant du cinéma comme la grimace de défiguration que l'homme capitaliste s'inflige à lui-même.

[1] Jean Louis Schefer, *Images mobiles*, P.O.L, 1999, p.26

Peu à peu apprivoisés par une industrie culturelle en quête de savoir-faire et de respectabilité, les burlesques de la seconde génération construisent leurs personnages et inventent le statut proprement cinématographique du «héros-titre» : les corps de Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Harry Langdon, Stan Laurel, Oliver Hardy, et Buster Keaton deviennent dès lors les lieux de l'œuvre. Modèle du genre, le *Charlot* de Charlie Chaplin est l'accomplissement exemplaire d'un *gestus*[2] en parodie, une panoplie propriétaire (moustache et badine, démarche et melon) qui est à la fois signe de reconnaissance du personnage et attribut publicitaire de l'auteur. C'est ainsi que Chaplin fait sortir le corps burlesque de l'obscénité, en le rendant *imitable* (on organise même aux Etats-Unis de grands concours d'imitateurs de Charlot, en présence parfois de Sir Chaplin lui-même). L'archétype de sa posture et de sa démarche se perpétue à travers les avatars : qu'il soit vagabond ou aristocrate, policeman ou chômeur, Charlot reste Chaplin, cet incorrigible cabotin. Regards mouillés, sursauts de moustaches, les émotions de Charlot sont aisément identifiables et se nomment révolte, tendresse, compassion, duplicité, etc. Orchestrant avec brio les nécessités du récit aux opportunités des gags, les *gestus* des personnages à leurs caractères psychologiques et sociaux, ses films écrivent le « discours de la méthode » de la comédie de moeurs. Il élève le cinéma burlesque au rang du romanesque : les gags de Chaplin sont racontables, certains font métaphore, les intrigues de ses films peuvent être résumées. Fort de ses compétences dramaturgiques, Chaplin donnera très tôt à son oeuvre une ambition discursive, mélodramatique, politique ou pamphlétaire, et toujours humaniste : finalement, on habite davantage la pensée de Chaplin que son corps.

Entre le chaos ravageur et immature du *slapstick* des années 10, et les manières théâtrales d'un Charlot, il y a une voie étroite pour la silhouette précise, élégante et aérienne de Buster Keaton, et pour qu'apparaisse avec elle ce qui est sans doute le premier projet de faire un cinéma du corps : un cinéma qui s'affranchit de la pantomime et des postures pour projeter le corps dans le mouvement, un cinéma qui libère le rire de son noyau primitif de morbidité[3] pour le porter à la jubilation d'une « incorporation » au monde. Capturant les puissances mécaniques, sociales et élémentaires du monde pour les augmenter à son contact, le corps de Keaton produit des modulations intensives de forces et d'affects qui restent irréductibles aux organisations du récit comme aux identifications de la psychologie.

Acteur burlesque doué d'un génie corporel sans égal, Buster Keaton n'a pas seulement produit un nouveau « corps de cinéma » ; comme cinéaste, il a inauguré la vision et l'art d'un cinéma *pour* le corps et *selon les puissances du corps*.

Anatomie de Buster Keaton

Buster Keaton est un enfant de la balle né la même année que le cinéma (1895). Il grandit sur les tréteaux, où il apprend de son père le métier de clown et de casse-cou : entre autres numéros périlleux, le père Keaton n'hésite pas à faire de son fils un projectile lancé depuis les coulisses, dans la fosse d'orchestre

---

[2] Pour Bertold Brecht, qui fait de cette notion l'essence du théâtre, le gestus est la mise en cérémonie des attitudes « *les plus courantes, les plus vulgaires, les plus banales* » de l'habitus social. « *C'est une démonstration critique du geste* ». Bertold Brecht, « Musique et gestus », *Ecrits sur le Théâtre*, Arche. On trouve chez Roland Barthes ce commentaire sur le gestus : c'est le geste exagéré par lequel la cantinière vérifie la monnaie, chez Brecht, ou bien chez Eisenstein, « *le graphisme excessif dont le bureaucrate de La ligne générale signe ses paperasses* ». Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *L'obvie et l'obtus*, Seuil.

[3] Bernard Rémy décrit la généalogie de ce noyau du rire qui, de la commedia dell'arte jusqu'à Charlie Chaplin, reste niché dans le spectacle du « petit malheur humain » ; le pas de deux du coup et de l'esquive autour du drame de la chute. Bernard Rémy avance que Keaton le premier « *met fin discrètement à la liaison séculaire du rire et de l'humiliation […] En courant sur des lignes de monde qui traversent, relient les étendues les plus variées, en s'incorporant aux soulèvements de forces que représentent la tempête, l'ouragan […] Avec ce rire, le corps accroît sa puissance d'être affecté : le monde libère des perceptions nouvelles, se sachant accueilli par ce nouveau foyer de forces.* » Bernard Rémy, *Le noyau du rire, Mimes et postures au cinéma*, Art Press n° spécial 24, Le burlesque - une aventure moderne, 2003, p. 40-47.

et parfois même dans la salle... Acclamé sur les plateaux de Broadway à l'âge de 22 ans, il choisit néanmoins de rejoindre la compagnie et le studio de cinéma de Roscoe «Fatty» Arbuckle : de 1917 à 1920, il joue des seconds rôles de faire-valoir acrobate dans les farces grotesques de Fatty. Immédiatement attiré par les possibilités techniques et scénaristiques du cinéma, il en apprend tous les métiers, de la décoration au montage. Inspirateur de leurs meilleurs gags, il devient co-auteur des courts-métrages de Fatty, dans lesquels il oppose à la gesticulation grimaçante de ses acolytes l'élégance d'un jeu d'acteur sobre et précis.

Dès 1920, ses premiers courts-métrages d'auteur déclarent l'essentiel de son esthétique : Malec[4] est un corps jeté au monde, se livrant à des captures d'énergie sur les vitesses, les trajectoires, les machines folles, les structures sociales, les corps constitués, les forces élémentaires et les grands espaces. Et ce prodige corporel impose au premier regard son inimitable marque de fabrique : une fulgurance tonique superbement contrastée par un visage impassible.

Visage

Si le visage de Buster Keaton laisse dans toutes les mémoires un souvenir si vif, c'est sans doute par l'effet de ce choc : le gel du faciès opposé à la fulgurance du corps, comme si le visage était un photogramme stoppé, monté sur un corps littéralement « transporté » par le mouvement même du cinéma. Il y a dans la silhouette de Keaton un débrayage entre des vitesses différentielles, un contraste entre « explosante » et « fixe » : voilà des jambes, des bras, un buste plus prompts à réagir et à s'émouvoir que le seul visage (cette prétendue vitrine de la pensée). Voilà un corps qui exprime et projette ses affects sans que le visage ait besoin de les « traduire ».

À l'opposé de tant de pitres grimaçants parmi ces contemporains, le visage hiératique de Keaton subjugue non seulement par la beauté de ses traits mais surtout par sa concentration muette ; une rétention de l'expression qui rapporte cette *Persona* blanche à l'irréductible d'un signe pur. Mais s'il refuse la mimique, le visage de Buster Keaton ne se réduit pas pour autant à cette stricte neutralité de masque qu'on invoque trop rapidement à son sujet. Plutôt qu'inexpressive ou neutre, la « façade » de Keaton est davantage comme un plan d'apparition et de fixation pour les schèmes premiers du visage : ses affections sensori-motrices. Car ce visage, il suffit de le regarder pour voir qu'il n'est jamais totalement lisse ou impassible, mais bien souvent parcouru de micro mouvements intensifs : l'émotion y surgit en un seul trait aigu - un léger plissement des lèvres, une inflexion de paupière – où Keaton concentre tout le relief externe d'un affect. Les yeux se comportent souvent comme de véritables organes (ou muscles) de la pensée qui « agissent » physiquement la réflexion avec des traits d'expression très toniques, mais jamais grimaçants : surprise, effroi, incompréhension, suspension avant une analyse-éclair... Souvent les paupières de Keaton se ferment lourdement le temps que son personnage « réalise » la nouveauté d'un événement, son regard

[4] Anagramme de « calme », Malec est un des noms que les distributeurs français attribuèrent au personnage keatonien. « Frigo » en est un autre.

balaie l'espace comme un périscope ou bien, en oblique sous une paupière relevée, surveille et tient en respect un ennemi. À eux seuls, et tandis que le plan du visage ne se trouble pas, les yeux extraordinairement mobiles de Keaton élèvent chacune de leurs expressions à la dimension d'un *trait de visagéité*.

Chez ses partenaires de jeu encore cantonnés dans la caricature, la grimace pallie certes le défaut d'éloquence du cinéma muet, mais confine surtout au délire d'emphase. À l'inverse, l'impassibilité du visage keatonien encourage les traits d'expression à s'abstraire de la surface signifiante du visage pour mobiliser les affects dans le corps, où ils exprimeront librement leurs «tendances motrices sur des nerfs sensibles»[5]. Il faut entendre ici l'affect comme une réponse sensori-motrice à une perception : l'organisme ou le «nerf sensible», lorsqu'il est touché (affecté) par une perception, connaît une réaction motrice qui libère un acte. Cet acte peut être un geste, une parole, un symptôme, des larmes, toute *ex-pression* qui libère l'affection vécue, et par conséquent la *dit*. Mimiques et grimaces sont quelques réponses sensori-motrices à des perceptions (dégoût, plaisir, douleur...) : elles produisent des motricités nerveuses à la surface du visage. C'est le rôle du visage que d'être cette plaque nerveuse, surface d'impression pour les affects et d'expression pour les signes. La théâtralité burlesque exploite cette capacité signalétique du visage pour la pousser à la saturation du stéréotype ; c'est ainsi qu'elle produit le risible de l'emphase. Mais la profonde originalité de Keaton, qui fait de son comique un état de corps inédit, c'est d'avoir sacrifié l'essentiel de cette « affectation » du visage pour la reporter intensément sur le corps : il ne s'agit plus de traduire les affects en expressions et significations, mais de les répercuter en intensités sensori-motrices dans le corps. Keaton amoureux n'a pas l'oeil exorbité et la mâchoire tombante, mais ce sont ses jambes qui vont le précipiter, tantôt dans la chute, tantôt dans une course supersonique[6] à travers la ville (*The Cameraman*).

Si les traits d'expression débordent dans le corps, c'est qu'ils sont matières vives, et partant, ils peuvent également se transmettre au monde matériel par l'animation des objets ou des machines. Dans *Le Mécano de la General*, la tristesse indicible du mécano Johnnie Gray, parce qu'elle prend des proportions trop grandes pour le visage et le corps, se trouve capturée, exprimée et subjectivée par sa locomotive. Après que sa fiancée lui a signifié une rupture incompréhensible, Gray s'assied mollement sur la bielle de sa locomotive. Il ne pleure pas, ne grimace pas, mais l'abandon qu'il vient de subir passe dans l'abandon de son propre corps à une force motrice extérieure : la locomotive démarre et emporte son corps figé dans un

[5] C'est par cette formule que Gilles Deleuze résume la définition bergsonienne de l'affect. Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Editions de Minuit, 1983, p. 126

[6] Course littéralement supersonique, puisque le caméraman Keaton, s'éclipsant d'un échange téléphonique avec sa fiancée, prend de vitesse le cours même de la conversation pour rejoindre sa fiancée à l'autre bout du fil, et de la ville.

arc de cercle mélancolique. Voilà un corps littéralement «transporté» par l'émotion, livrant sa vie intérieure à une capture de force extérieure. On n'a jamais vu une locomotive exprimer avec tant de force le désarroi de l'amour blessé. La *General* de Keaton est capable, avec le mouvement ondulant de ses bielles, de décrire la courbe d'un affect, exactement comme le feraient les traits d'un visage. Locomotive *visagéifiée*. C'est non seulement d'une grande élégance, mais on peut aussi y voir un des abrégés les plus convaincants de l'expérience esthétique : l'émotion subjectivée par la forme, comme par appropriation, par incorporation dans la forme, et non pas seulement objectivée par un signalement psychologique ou métaphorique.

Pas de deux

De nombreux commentateurs ont vu dans la maladresse et les déboires incessants du corps keatonien l'insigne existentiel d'un sujet « inadapté » aux mécanismes de la société industrielle. Or, s'il est vrai que ce corps est chahuté en permanence par des forces sociales et techniques, il est parmi les burlesques celui qui illustre le mieux ce principe essentiel du genre : le retournement d'une incompétence en compétence supérieure. Chez Keaton la moindre chute, le moindre raté gestuel s'inverse en un éclat de virtuosité corporelle, les meilleurs gags sont ceux qui font naître de la maladresse une astuce paradoxale ; le geste manqué ici produit ailleurs une réussite inattendue, et le corps de Keaton, emporté dans les machinations du monde doit sans cesse faire preuve d'une « suradaptation » aux déchaînements des phénomènes. Comme le note Jean-Marc Guénite, son comique est essentiellement fondé sur « *une dialectique de la chute et du rattrapage »'*. S'il sait faire rire de sa maladresse et de son malheur, le personnage keatonien n'est jamais « risible », au sens où, supposant une « *supériorité imaginaire du spectateur sur le personnage comique, ce dernier endosserait un statut de victime dont on se moque* » .

Le burlesque de Keaton n'est motivé par aucune ambition humaniste ou foi idéaliste, au contraire de celui de Chaplin. On pourrait même dire qu'il est foncièrement matérialiste. Il ne vise pas à critiquer la technique triomphante, la conformation du corps et des rapports sociaux, encore moins une déshumanisation du sujet par la machine. Comment un corps humain d'une telle précision et d'une telle puissance dans ses propres liaisons mécaniques pourrait-il s'inquiéter des dangers de la technique ? Ses démarrages-éclair et ses gestes millimétrés exercent au contraire le plein pouvoir d'un corps qui devient *machine abstraite*, certes contre toutes les formes d'instrumentalisations sociales et techniques, mais surtout pour se lancer avec le monde dans l'ivresse d'un « ballet mécanique ». Car il s'agit bien de danse, et non de duels : les heurts avec les milieux, les autres, les structures sociales ou mécaniques ne sont jamais frontaux et supposent moins une logique de combat qu'ils ne sont prétextes à se lancer dans des pas de deux endiablés avec le monde : transferts de poids et concurrences énergétiques.

Entre courses-poursuites, chutes et rattrapages, il faut voir en effet comment le corps de Keaton « accroche » le rythme du monde et se laisse emporter dans ses flux, comment il accommode sa propre vitesse à celles des trolleybus, des trains, des rapides, des tempêtes, des meutes de flics ou de fiancées, et comment, malgré chutes, accidents et dérapages, cet accord rythmique finit toujours par lui ouvrir un horizon de lignes de fuite. Qu'il soit poursuivi ou poursuivant, aux prises avec l'appareil de capture policier, prenant un suspect en filature ou courant à contresens sur le toit d'un train en marche, la grande affaire de Keaton, c'est d'accorder des vitesses et des mouvements, de faire fonctionner ensemble manoeuvres et mécanismes, affects et efforts, pour les lancer ensemble dans un grand *scherzo* mécanique. Bousculé en tous sens, le corps de l'acrobate Keaton fait beau jeu de la maladresse de son personnage et devient à son tour une machine de capture capable de transformer le désordre du monde en une somptueuse *géométrie lyrique*. Talents de géomètre et d'architecte du cinéaste Keaton : ses cadrages rivalisent de jeux de lignes et de symétries impeccables, ses découpages sont rythmés de refrains et de rimes formelles. Au comble de cette passion mécanique qu'entretiennent chez lui le corps, l'espace et le cinéma, le scénario même de son chef d'œuvre Le *Mécano de la General* est conçu sur un axe narratif qui se déplie en deux lignes de gags symétriquement inverses : l'aller et le retour de Johnnie Gray sur le chemin de fer qui coupe la fracture territoriale de l'Amérique en Sécession.

Parfois la seule silhouette de Keaton, courant, dévalant, ou emportée par un mobile extérieur (ex. la moto sans pilote de *Sherlock Junior)*, est un gag en soi, un « gag-trajectoire » qui est pure jouissance de vitesse et d'espace. La fulgurance, la fluidité et la ligne d'erre de son mouvement se suffisent à elles-mêmes, et aucune métaphore ne peut retenir la puissance de « transport » de ces images. « Jeté au monde », c'est l'évidence de ce corps : chacun de ses envols, chacune de ses chutes montre bien qu'il s'agit, avant toute métaphore, de la projection littérale d'un corps à travers l'étendue et la matière.

Une telle « projection » du corps de Keaton ne va pas sans motiver une extension de domaine pour son propre cinéma. Jusqu'alors, le cinéma burlesque appartenait essentiellement au registre d'une petite forme de type Comédie de Mœurs et Satire Sociale, essentiellement cantonnée dans les limites des rues, des boutiques, des jardins publics et des salons bourgeois. Alors qu'en une dizaine de courts-métrages, il a déjà fait sortir de leurs gonds les personnages, les scénarii et les décors du genre burlesque, Buster Keaton redouble d'ambition au début des années 20 : dès ses premiers longs-métrages, il réussit le paradoxe d'inscrire le burlesque dans la Grande Forme d'un cinéma épique et conquérant. Le personnage keatonien va désormais visiter l'Histoire et les grands récits (*Three Ages, Les Lois de l'hospitalité, Le Mécano de la General*), conquérir les territoires (*Go West*), traverser les océans (*La croisière du Navigator*), affronter la furie des éléments (*Steamboat Bill Jr*), être pris en chasse par des meutes sociales ou des forces telluriques, zébrer de ses courses libertaires les paysages américains encore en friches ou déjà tramés d'infinies

banlieues (*Les fiancées en folie, Sherlock Jr*). Pour réaliser *Le Mécano de la General,* qu'Orson Welles tenait pour « le meilleur film sur la guerre de Sécession jamais réalisé, cent fois meilleur qu'*Autant en emporte le vent* », Keaton choisit d'adapter un épisode avéré de la guerre de Sécession, conduit et démolit de véritables locomotives d'époque, emploie des militaires professionnels pour les scènes de guerre, reconstitue un décorum historique d'une qualité de photographie documentaire : il pousse le souci de vérisme et l'ambition cinématographique à un point encore jamais atteint dans le cinéma comique. Il ignore les contours des genres et n'hésite pas à franchir les limites morales dans lesquelles la comédie s'était jusqu'alors cantonnée : au risque de heurter le public de l'époque, *Le Mécano de la General* montre sans fausse pudeur les tueries fratricides qui déchirent l'Amérique (corps de soldats fauchés par les balles, agonisant sur les champs de bataille), au milieu d'une nature sublime dont la dévastation peut se retourner contre les hommes (scènes dantesques de noyades dans la crue du torrent). Il faut à coup sûr une pensée « indisciplinée » et un corps intensif[7]pour risquer de telles extensions des domaines du rire et du cinéma.

Organismes et machinations

Si Chaplin donne à son cinéma burlesque une vocation humaniste et morale appuyée sur une opposition de l'homme et de la superstructure (les machines, l'ordre social), Buster Keaton apporte au sien une éthique plus risquée : ne prenant que le parti du corps, mais d'un corps organiquement impliqué dans son milieu, il décrit non seulement la condition humaine comme une pragmatique de rapports de forces (dont il pressent que même la morale est issue) mais aussi le monde comme un ensemble de machinations auxquelles le sujet est en proie, et sur lesquelles il s'agit de retrouver prise. Pourvu que le corps sache devenir à son tour cette machine abstraite de *capture de forces* et de *production d'effets* (ce sont, selon Gilles Deleuze, les termes mêmes de l'art), il pourra se lier et s'affecter au monde non plus comme victime - corps névrotique ou somatisant - mais comme membre ou rouage, partie intensive.

Les chutes et les cabrioles du cinéma burlesque illustrent à loisir la définition bergsonnienne du comique comme «mécanique plaqué sur du vivant» : l'accident corporel ou la chute provoquent le rire parce qu'ils dénoncent un contraste violent entre la plastique sociale du corps (sa tenue, son maintien, la gamme de ses gestes convenus) et la raideur mécanique de ses articulations lorsqu'elles n'obéissent plus qu'à la gravité ou aux mouvements réflexes. L'homme « habillé » par son corps apparaît dans sa déliaison mécanique comme un simple assemblage de chair et d'os, une matière constamment menacée de déréliction. Or, comme l'a montré Bernard Rémy (cf.note 4), le burlesque keatonien libère le rire de son noyau primitif d'humiliation et de morbidité pour le porter à une jubilation de *l'incorporation* dans le monde. Lorsque Keaton projette son corps dans la machine, il n'en est pas victime, il ne perd rien de son humanité. Au contraire, capteur de forces et producteur d'effets, il opère une potentialisation mutuelle du corps et de la machine. Et si, dans leurs échanges énergétiques, des mouvements mécaniques se plaquent encore, pour rire, sur le vivant, c'est qu'un devenir organique s'est emparé de la machine, pour en jouir, c'est que du vivant s'est insinué dans le mécanique.

La passion érotique de Keaton pour les machines ne se résume pas à l'amour du mécano pour sa locomotive. Cet amant-là est également pervers, il crée des déviations quant aux buts et sublime ses pulsions mécaniques dans des machinations plus larges : il sait que partout où il trouvera une forme d'*organisation*, que ce soit dans une maison, sur un bateau, dans une ville ou sur le plan illusionniste du cinéma lui-même, il pourra en pénétrer les circuits, en pervertir les fonctions et en extraire de fabuleux

[7] S'il était encore besoin de témoigner de l'engagement du corps keatonien, il faudrait rappeler que toutes ses acrobaties ont toujours été réalisées sans doublure ni trucage. Si Keaton s'est blessé de nombreuses fois au cours de ses tournages, il a toujours exigé de ses opérateurs qu'ils continuent de filmer, « quoi qu'il arrive ». Le corps comme lieu de l'œuvre ne va pas sans le risque qu'il en devienne subitement le tombeau.

complexes d'*organicité*.

A la fin de *High Sign*, Keaton est poursuivi par un gang de tueurs dans une maison dont les quatre pièces, deux par étage, sont présentées en coupe, comme sur une planche anatomique : Keaton et ses poursuivants ne cessent de basculer d'une pièce à une autre, d'un étage à l'autre, au moyen de trappes ou de portes tournantes cachées dans les murs. La maison devient ici une machine emballée dont les corps sont les actionneurs rapides et répétitifs, les rouages furieux. Keaton, qui ne se contente pas seulement de plaquer des mouvements mécaniques sur les corps vivants, fait également de cette machine un organisme vivant car il sait (c'est là encore l'intuition d'une pensée qui ne se sépare pas du corps) à quel point corps et machine échangent des modèles de fonctions et d'expressions organiques : entrées-sorties, liaisons, coupures et couplages, circulations de flux, dérivations, engrenages, pressions, relâchements, recyclages, etc. Ainsi la maison de *High Sign*[8] est-elle un formidable appareil de digestion qui engloutit, absorbe ou expulse les corps étrangers qui la pénètrent. Dans *The Scarecrow*, la maison-machine est même explicitement décrite comme un ventre matriciel pour la fonction alimentaire. Une machine-mère pour ses fils célibataires, où tous les gestes de la vie quotidienne sont mécaniquement facilités par des ustensiles reliés à des poulies, idéalement disponibles et pourvoyeurs, conçus pour servir une fonction et pour se ranger d'eux-mêmes. En outre, les meubles de cette maison sont autant de ventres-gigognes qui contiennent et mettent au jour d'autres meubles: le lit cache un piano, la bibliothèque abrite un frigo, le canapé se retourne en baignoire, laquelle se vide de ses eaux usées à l'extérieur, dans une explicite fonction d'excrétion.

Autres organisations qui offrent à Buster Keaton des capacités de machinations infernales : la ville métropolitaine et le cinéma lui-même, dont les circuits syntagmatiques se confondent aussi bien avec l'organicité urbaine qu'avec les liaisons mécaniques du corps. C'est ainsi que la course-poursuite de *Cops* prend, à l'échelle de la ville et de ses flux, la dimension d'une vaste réaction immunitaire : en s'agrégeant les uns aux autres pour le poursuivre, les flics forment bientôt une marée noire, un déferlement de cellules phagocytes qui fondent sur le corps de Malec comme sur un parasite. Les circuits qu'emprunte cette folle poursuite provoquent, en termes de trafic, une vraie pagaille intestinale : embouteillages, collusions, foules déferlantes… . Keaton parcourt ce grand corps à toute allure, il en connaît toutes les artères, les raccourcis et les occlusions. Il sait s'éclipser par les passages dérobés, déboucher deux rues plus loin, faire corps avec le mobilier urbain pour se dissimuler, il joue d'ellipses avec l'espace. Et s'il a toujours un pas d'avance sur les flics, c'est qu'avec l'aide de la syntagmatique même du film, dont le découpage et le montage fonctionnent

[8] Cette relation organique de Keaton aux maisons est une des grandes récurrences de son oeuvre : ce que l'on décrit de celle-ci est également valable pour la maison hantée de *The Haunted House*, la maison suréquipée de *The Electric House* ou encore la maison carrousel de *One Week.*

comme des aiguillages et des dérivateurs spatiaux, il exploite une organicité souple de la ville quand ses poursuivants n'en connaissent que l'organisation stable, dont ils sont les garants.

Il y a dans *Three Ages* un autre complexe organique entre la ville, le corps et l'écriture cinématographique, c'est la célèbre dégringolade de Keaton à travers les étages d'un immeuble, qui s'apparente là encore à un circuit digestif. Voulant sauter du toit d'un immeuble à un autre, Keaton manque la corniche et glisse le long du mur, déchire une marquise à l'étage inférieur, se rattrape à une gouttière qui, pliant sous son poids, le projette deux étages plus bas dans le dortoir d'une caserne de pompiers où, glissant sur le sol, il disparaît dans un trou, s'enroule à un poteau de descente pour atterrir au rez-de-chaussée sur le marchepied d'un véhicule de pompiers qui démarre à ce moment-là et l'expulse au dehors. Le corps de Keaton descend cette cascade de causalités et ces raccords spatiaux comme un projectile lancé à travers l'espace du plan, et précipité d'un plan à l'autre, comme un émulateur cinétique pour l'art de la coupe et du montage rapide. Buster Keaton, c'est aussi une fulgurance corporelle au service de l'accélération même du cinéma.

Si certaines machines de Keaton sont des totalités organiques qui s'incluent les corps, les avalent et les rejettent comme le feraient des matrices infernales, d'autres sont plus simples, à la fois plus modestes et plus abstraites : le plus souvent faites de rouages, de cordes et de poulies, elles prolongent et augmentent la force d'un geste, elles déclenchent, par circuits indirects, des chaînes causales incongrues, des liaisons hétérogènes qui fournissent les détours et les dérivations propres au comique de l'absurde. Lequel survient là encore parce que la *logique des organes* ne se plie pas à celle des *organisations logiques.* Dans *High sign* encore, Malec est enjoint par le propriétaire d'un stand de tir de montrer ses talents de tireur. Pour cela il faut que le propriétaire, passé dans la pièce voisine, entende le son de la cloche de la cible à chaque tir de Malec. Mais Malec vise très mal. La machine de supercherie qu'il invente alors est un prodige de série causale insolite : à chacun de ses tirs malheureux, le héros appuie sur un levier caché sous le stand, si bien qu'un système de fils et de poulies fait tomber à l'extérieur du stand un os, qu'un chien attaché veut atteindre, ce qui l'oblige à tirer sur sa laisse, laquelle est reliée au marteau actionné sur la cloche. Superbe série causale qui procède par copules d'outils célibataires, et de fonctions dérivées : l'os capture l'appétit du chien, le chien produit une tension sur la corde, la tension de la corde capture le marteau, le marteau produit un son de cloche, le propriétaire capture le son de la cloche, Malec est gagnant... Une machine comme celle-là, c'est du Picabia ou du Tinguely avant l'heure. Capturez des séries hétérogènes de forces que vous enclencherez à des dérivations de fonctions, faites des agencements machiniques et rythmiques avec ce qui vous passe sous la main, tirez-en des trajectoires et des musiques, des matières d'expression, vous ferez de l'art (de la danse, de l'art plastique, du cinéma), c'est à dire : *capture de forces et production d'effets*.

Sommeil de l'œil

Keaton a une intuition extraordinaire de la fonction critique du rire : il sait comment un simple geste peut saboter les lois « naturelles » de l'action et de l'entendement, et pousser nos représentations à se trahir elles-mêmes. C'est ainsi qu'il fait patiemment la queue derrière une rangée de mannequins immobiles (*The Goat*) ou que, scaphandrier au travail, il utilise un chiffon pour s'essuyer les mains sous l'eau (*La croisière du Navigator*). La force comique des ces gestes est de montrer, jusqu'à l'absurde, comment une certaine logique de l'entendement se prolonge elle-même dans les actes, en dépit du démenti que la réalité inflige à la croyance. Dans *The Scarecrow*, un geste de Keaton démontre cela de façon géniale : figé au milieu d'un champ dans la pose d'un épouvantail, il profite de ce déguisement pour rosser alternativement les fessiers de ses poursuivants. La croix en planche sur laquelle il se suspend finit par casser et sa ruse est découverte. Or, plutôt que de prendre illico la fuite, Keaton laisse tomber les planches qu'il a en main et dans un élan aussi fulgurant que vain, il fait brièvement mine de se suspendre de nouveau en épouvantail ; comme si, en faisant assez vite, il pouvait encore remonter le temps jusqu'à l'instant où les hommes ne le regardaient pas encore, comme s'il pouvait encore corriger l'inéluctable réalité des faits. L'aveuglante conviction avec laquelle Keaton exécute ce geste incongru procède peut-être de cette faculté proprement infantile que l'on nomme la « pensée magique » : Keaton est cet enfant qui veut de toutes ses forces que le réel actualise ses représentations imaginaires. La pensée magique, ce pourrait être l'autre nom de cette pensée non clivée, qui ne se sépare pas du corps mais ne tranche pas non plus dans le réel, et qui pousse Keaton (comme l'enfant) à agir d'après sa seule conviction, faite pulsion. De la même façon, dans *Cops*, Malec est découvert caché dans une malle sans fond par un policier. Il s'extrait de la malle que le policier soulève, et y jette un coup d'œil, comme pour convaincre le policier qu'il vaudrait mieux y regarder à deux fois : il fait cela avec une telle conviction que le policier regarde avec lui à l'intérieur de la malle, plutôt que de s'emparer de Keaton, qui reste debout à ses côtés. La force oblique de ces gestes tient aussi et surtout dans leur perfidie critique : si Malec s'en sert contre ses poursuivants, Keaton s'en sert contre le spectateur, et contre sa propre croyance dans l'ordre illusoire de la fiction.

Le cinéma burlesque des primitifs (Fatty, Senett, Lemon) était déjà truffé de clins d'œil à la caméra, de pieds de nez aux attentes du spectateur : survivance de réflexes de music hall pour ces acteurs passés des planches aux caméras sans rien perdre de leur cabotinage. Dès ses premiers courts-métrages, Buster Keaton est l'auteur qui élève ce genre de facétie à une vision critique de l'illusion cinématographique. En 1920, bien avant les démontages critiques d'un Dziga Vertov, le court-métrage *One Week* offre, sous la forme d'un gag gentiment espiègle, une des premières et des plus belles entorses au contrat imaginaire du cinéma : la main du caméraman vient obturer l'objectif le temps qu'une femme nue sorte de sa baignoire pour ramasser une savonnette qui lui a échappé. Ici, c'est l'attente de voir les seins de l'actrice qui est malicieusement trompée, tandis que la main de l'opérateur faisant une incursion à la surface même de la fiction en dénonce l'illusion dans un élégant *larvatus prodeo*[9].

[9] *J'avance masqué en désignant mon masque.* Le comique burlesque hérite cette fonction critique du rire de la tradition des satyres et des bouffons, dont il descend en droite ligne. Le comique y a pour fonction de dénoncer l'instance de représentation comme illusion ou comme pouvoir ; le rire la désinhibe.

Lorsque Buster Keaton s'en prend à la machine-cinéma, c'est là aussi en mécano amoureux qu'il la déshabille. L'espace plan de l'image où se creuse la profondeur de la fiction est une organisation en strates et en perspectives que Keaton se plaît à démonter, à disséquer, par retraits ou ajouts de couches d'illusions supplémentaires. C'est sans doute à la tournure paranoïaque-critique de son esprit que Keaton doit son succès auprès des surréalistes, la comparaison fréquente avec Magritte et sa postérité auprès des avant-gardes ; mais c'est en pionnier et en génie intuitif, sans autre culture que celle de son corps et de son métier, et dans l'ignorance totale des expérimentations russes et européennes, qu'en 1923 il introduit le *film dans le film* : *Sherlock Jr*., ou «*a film is a film is a film*». La fameuse séquence du rêve du projectionniste pénétrant dans le film qu'il projette inspirera à Gilles Deleuze sa définition de *l'image-rêve*, qui est une des catégories de l'image-temps: « un processus d'actualisation d'images virtuelles », qui ne se constituent pas en une suite rationnelle que puisse capitaliser un récit, mais qui forment « un cristal de perceptions optiques et sonores pures » se réfléchissant et s'anamorphosant à l'infini. « *Dans le rêve de* Sherlock Jr*, l'image de la chaise déséquilibrée dans le jardin fait place à la culbute dans la rue, puis au précipice au bord duquel le héros se penche, mais dans la gueule d'un lion, puis au désert et au cactus sur lequel il s'assied, puis à la petite colline qui donne naissance à une île battue par les flots, où il plonge dans une étendue déjà devenue neigeuse, d'où il sort pour se retrouver dans le jardin* »[10]. A l'instar des séries causales incongruentes dont sont faites les machines de Keaton, ce cristal de rêve est une série de paysages virtuels hétérogènes dont les formes et les reliefs s'actualisent mutuellement en espaces problématiques *pour* le corps, et *par* le seul truchement de celui-ci. Ce sont les postures et les actions du corps (monter une marche, s'asseoir, se pencher, plonger...) qui agissent comme déclencheurs pour l'incrémentation des images-rêves. C'est le corps *projeté* de Keaton, sans cesse obligé d'adapter ses postures, qui actualise chaque image virtuelle comme situation et comme *potentiel de situation* pour la suivante (laquelle devient à son tour une virtualité que le corps devra actualiser en s'y adaptant, etc.).

Là encore, le comique de sur-adaptation (plutôt que d'inadaptation) affirme la capacité du corps à s'inscrire dans toutes les machinations, à en être un principe moteur et d'articulation : ici, dans le ventre de la machine à rêves, le corps est d'abord le tenseur de l'élasticité onirique, il est ensuite la charnière du syntagme cinématographique.

[10] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Editions de Minuit, 1985, p.78

Keaton danseur

L'empathie kinesthésique est un phénomène sensoriel bien connu du milieu chorégraphique, que les neurobiologistes décrivent plus volontiers sous les termes de « résonance motrice ». Quand, depuis le fond moelleux de notre fauteuil, nous regardons Fred Astaire danser ou Buster Keaton courir, notre cerveau active, principalement dans le cortex pré-moteur, les « neurones miroirs » qui sont ordinairement impliqués dans la préparation du mouvement. Notre corps ne bouge pas, ou à peine, mais notre système nerveux mobilise en nous la carte et les trajets des mouvements que nous percevons : nous dansons et courrons en infra-mince. Quand nous disons que nous nous sentons « transportés » par la formidable énergie de Keaton, nous ne faisons pas une métaphore. Plutôt une incorporation. Quant à ses légendaires acrobaties, exécutées sans « gras » ni fioritures, avec cette invraisemblable tonicité, elle font pénétrer leur motricité folle au plus profond de notre musculature. Elles nous donnent un corps. Nos rires et nos sursauts l'expriment.

Une course poursuite de Keaton est bien davantage qu'une course-poursuite. Une chorégraphie ? C'est encore autre chose : avec leurs trajectoires heurtées et leurs déviations intempestives, leurs fulgurances et leurs arrêts nets, leurs vitesses qui se couplent à tous les flux, jusqu'à embrayer le film lui-même, les courses de Buster Keaton sont des graphiques spatiaux idéalement incorporés, de pures géométries lyriques. Un mouvement fait monde.

Buster Keaton mérite de plein droit le génie que Gilles Deleuze accorde aux plus grands danseurs de music hall lorsqu'il dit que leurs subjectivités passent « *d'une motricité personnelle à un événement supra-*

personnel, à un mouvement du monde que [leur] danse va tracer »[11] . Dès lors, comment faut-il comprendre l'épithète du légendaire «détachement» keatonien ? Le détachement de Keaton, c'est son élégance à ne pas rabattre l'affect sur le corps, à ne pas le recroqueviller sur son misérable petit secret de victime (dans la passion exhibitionniste du « souci de soi » qui caractérise aujourd'hui la plupart des corps qui s'affichent sur les écrans). Le corps « détaché » de Keaton est un corps dont les élans sont des façons exemplaires de «sortir de soi» pour se jeter à corps perdu dans le monde. Voilà comment nous pouvons le «comprendre», nous spectateurs, c'est à dire l'emporter tout entier, comme ce qui est encore de nous au delà de nos propres organisations mentales et corporelles.

En se dotant de cette facture corporelle inédite, aussi économe en signes qu'elle est prodigue en forces, Keaton a d'emblée choisi de faire un cinéma *pour le corps* et *selon les puissances du corps*, qui n'absorberait pas le corps dans les fonctions narratives, encore moins dans la décoration gestuelle. Nous avons vu comment, avec l'énergie d'un tel corps, Buster Keaton outrepassait non seulement les limites du genre burlesque, mais inventait, en toute ignorance des avant-gardes de son temps, un cinéma d'une audace formelle incomparable et d'un pouvoir de « transport » qui ne connaît pas l'usure. Car *ce que peut* le corps de Buster Keaton, en fait de comique, d'art et d'expression, il le peut sous l'effet d'une pensée qu'on a appelée « indisciplinée » ou non clivée, c'est à dire *une pensée qui ne se sépare pas du corps*, affects et efforts s'émouvant mutuellement.

Voilà l'usage du corps que Buster Keaton apporte à l'art cinématographique : une matière d'expression autonome, affranchie des nécessités narratives et des organisations signifiantes, dont le geste est un des « signes purs ». Signes purs qui marquent l'émergence d'effets de corps dans la signification, l'irruption d'une intensivité dans la matière, et finalement la désorganisation du corps dans ses fonctions apprises. C'est parce qu'ils sont inqualifiables, intraduisibles, sémantiquement irrécupérables, que de tels signes creusent de telles déchirures dans le réel : le rire, la dépense, les ritournelles, la danse… Sporadiquement, par éclats et fulgurances brèves, le cinéma de Keaton atteint effectivement à ce pouvoir de la danse, de la danse contemporaine notamment : arracher le corps à ses poses et à ses déterminations organiques pour en faire une matière d'expression, un paradigme non discursif, *une modulation intensive de forces et d'affects*[12].

Donnez-nous un corps !

Des générations de spectateurs et de cinéphiles ont « pris » le corps de Keaton comme une décharge dans leurs muscles et une empreinte dans leur mémoire. A chaque séance de cinéma, dans ce rituel toujours recommencé de la *projection des corps*, Buster nous redonne, en *grains dansants* et en *poussière lumineuse* ce corps inconnu que nous avons *derrière la tête* (pour le dire avec des formules de Jean Louis Schefer).

Combien sont-ils avec lui, ces « corps de cinéma » qui nous pénètrent et se mêlent ainsi à nos chairs et à nos souvenirs ? Ce sont, parmi d'autres, les corps qui peuplent les films de Bresson, de Cassavetes, de Pasolini, d'Antonioni, de Fassbinder, des frères Dardenne ou de Claire Denis. Si nous pouvons nous les incorporer à ce point, c'est parce que ces corps ne sont pas seulement des panoplies d'acteurs, ils passent physiquement par cette fêlure où la maladie du monde se confond avec eux, avec nous. Ces corps là sont trop rares. Et devant la disparition générale des corps dans la transparence publicitaire, devant ces thérapies de mœurs où s'exhibe la petite santé de milliers de corps névrotiques, cyniques et fatigués, et qui

---

[11] *Ibid*, p.83

[12] ce qui pourrait ressembler à une définition de la vie.

occupent maintenant l'essentiel des petits et des grands écrans, ces corps là nous manquent…

Ce que peut pour nous, aujourd'hui encore, le corps de Keaton, c'est ce que le cinéma devrait se redonner comme tâche, de toute urgence : rendre à notre corps ce qui ne cesse d'être prélevé sur lui par l'image.