

## LA MAÎTRISE DES FORCES NATURELLES DANS LE CINÉMA DE BUSTER KEATON

[Ariane Hudelet-Dubreil](#)

Belin | « [Revue française d'études américaines](#) »

2011/3 n° 129 | pages 35 à 58

ISSN 0397-7870

ISBN 9782701158464

DOI 10.3917/rfea.129.0035

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2011-3-page-35.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Belin.

© Belin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# La maîtrise des forces naturelles dans le cinéma de Buster Keaton

Ariane HUDELET-DUBREIL

## **mots-clés/key-words**

Buster Keaton ; comique ;  
cinéma muet ; burlesque ;  
mise en scène ; montage

\*

Buster Keaton; comedy;  
silent film; slapstick; mise  
en scène; editing

*Buster Keaton's films often portray the conflict between the protagonist and natural forces, sometimes in their most extreme manifestations. But the main character manages, thanks to his ingenuity and acrobatic skills, to divert opposing forces and use them to achieve his overweening goal. This paper focuses on the dynamics of space in Keaton's films and considers how American nature is not used as a mere setting here, but is turned into a comic environment by the skill of the artist, and inscribed in a structure of mechanical harmony that manages to achieve a striking combination between beauty and the burlesque.*

**S**i le cinéma de Buster Keaton se distingue par un refus du pathos ou du sentimentalisme, et par une énergie et un sens du rythme extraordinaires, il se caractérise également par son traitement très spécifique de l'espace et par l'accent mis sur l'influence du personnage principal sur son environnement, ainsi que par la place mineure qu'occupent le sujet et la psychologie. Mise en scène «géométrique», esthétique linéaire, comique chorégraphique, ces aspects saillants ont fait l'objet d'études approfondies dans les dernières décennies : ainsi, Fabrice Revault d'Allonnes parle par exemple de «l'abstraction géométrique des formes», ou de la «simplification géométrique du monde» (69); pour Francis Ramirez, Keaton «est celui qui, retournant la proposition aristotélicienne d'un risible lié au laid, fait du comique un domaine à part entière de

l'esthétique», c'est ce qu'il appelle « la ligne Keaton » (85). Le rôle de l'espace dans le cinéma keatonien étant un sujet très vaste, je m'intéresserai ici plus précisément à l'interaction entre le personnage d'une part, et la nature sauvage, les paysages et les phénomènes naturels d'autre part. Il s'agira de démontrer que cette transformation du cadre naturel en environnement peu à peu maîtrisé par le héros (on interrogera aussi la nature de cette maîtrise, qui ne passe pas par une « domestication » ou un simple contrôle de l'espace) est essentielle à la construction du comique dans les films « personnels » de Buster Keaton, principalement les longs métrages qu'il a réalisés entre 1923 et 1928, avant qu'il ne signe un contrat à la MGM qui allait marquer la fin de son indépendance artistique et le déclin de sa carrière. Je m'intéresserai surtout à certains films (*Our Hospitality*, *The General*, *Seven Chances*, *Sherlock Jr.* et *Steamboat Bill Jr.*) où la nature est progressivement construite en tant qu'environnement puisque le rapport entre le personnage et ce qui l'entoure constitue un principe structurel, dans le film entier, ou dans certaines scènes-clés.

L'utilisation des paysages, du contexte et des éléments naturels, est en effet l'un des aspects de son art qui font de Buster Keaton un auteur si novateur et si moderne, et qui lui confère une place à part dans l'histoire du cinéma américain. Le choix de cadres naturels et de tournages en extérieur distingue ainsi ses films d'une grande partie d'autres films muets, et leur donne une qualité graphique et spectaculaire qui contribue à leur extraordinaire pouvoir de séduction. À côté de cadres intérieurs souvent oppressants (maison infernale dans *One Week*, camp ennemi dans *The General*), la nature permet au personnage de déployer ses talents de réactivité et de résistance, et d'inverser des situations qui peuvent sembler de prime abord désespérées. Au sein d'une nature très dynamique, voire agressive et violente (les personnages évoluent sur des falaises vertigineuses, descendent des rapides à la nage, ou subissent une tornade...), le héros chez Buster Keaton doit s'adapter pour parvenir à retourner les forces adverses à son avantage – il est ce « pionnier » paradoxal qu'ont identifié Fabrice Revault d'Allonnes ou Petr Král, qui expérimente le réel pour en comprendre la mécanique et en jouer, plutôt que de tenter de l'assailir ou de le dominer<sup>1</sup>. L'un de ses traits principaux est en effet l'ingéniosité, la réactivité, la capacité à agir, à transformer, à détourner pour atteindre le but qu'il s'est donné. Pour mettre en scène cette construction d'un environnement propice et spécifique à l'exercice du comique, nous verrons que Keaton se méfie des artifices et des trucages, et que sa mise en scène privilégie continuité et réalisme.

## La nature et les éléments : des forces contraires

Le cinéaste Keaton n'aime pas tricher – ainsi, plutôt que de reconstituer un cadre naturel factice en studio, il préfère tourner en extérieur dès que possible. Son goût pour les cadres naturels ne témoigne pas seulement d'une

volonté d'esthétisme, même si les plans d'extérieur sont si beaux qu'on les a souvent comparés à ceux des films de Griffith<sup>2</sup>. La nature n'est ni une toile de fond ni un simple accessoire, mais elle est au contraire intégrée au déroulement même de l'action, rôle accentué par les tournages en extérieur et le refus des facilités de trucage ou des montages manipulateurs. Le cadre de l'action est très varié dans les courts et longs métrages: des plaines de l'Arizona de *Go West* au Grand Nord de *Frozen North*, des forêts de Virginie dans *Our Hospitality*, à l'océan (*The Navigator*), en passant par la vallée du Mississippi (*Steamboat Bill Jr.*), la présence d'un environnement naturel précis et authentique le distingue d'un Harold Lloyd, dont les films se déroulent presque toujours en ville, ou d'un Chaplin, qui offre le plus souvent une nature artificiellement recréée en studio<sup>3</sup>.

Thématiquement, la nature et les éléments naturels sont symboliques puisqu'ils incarnent ce qui menace le héros ou ce qui s'oppose à lui, et semblent prolonger métaphoriquement des tensions qui soutiennent l'intrigue, par exemple les luttes entre les personnages. Néanmoins, le rôle du cadre naturel dépasse le niveau symbolique puisqu'il touche jusqu'à la structure des films. Dès les courts métrages, les éléments naturels servent de pivot à une structure en deux parties, comme dans *One Week* où le héros se débat avec la construction compliquée d'une maison jusqu'à ce qu'une tempête abîme irrémédiablement cette dernière, et conduise l'intrigue dans une autre direction qui aboutit à la destruction de la demeure. Cette logique est conservée dans les longs métrages: ainsi, dans *Our Hospitality*, la vendetta entre deux familles du Sud, les Mc Kay et les Canfield, culmine lors d'un combat entre Willie McKay (Buster Keaton) et le fils Canfield (Ralph Bushman), combat qui se déroule au sein d'une nature sauvage (la scène fut tournée dans la Sierra Nevada, sur les rives escarpées de la rivière Truckee), d'abord dans la forêt, puis à flanc de falaise, et enfin, après une chute extraordinaire des deux combattants, dans la rivière elle-même. Dès lors, le combat devient le seul combat de Willie contre les éléments naturels. Pris dans des rapides, le héros manque de tomber dans une immense cataracte et ne parvient à s'en sortir que grâce à des acrobaties exceptionnelles.

C'est aussi dans la nature, cette fois périurbaine, que se déplace l'intrigue dans la dernière partie de *Seven Chances*, dans une sorte d'extension métaphorique. On y voit un personnage, interprété par Keaton, hériter d'une fortune considérable à condition qu'il se marie avant 19 heures le soir même. Après qu'un de ses amis a fait paraître une annonce dans le journal proposant à toute femme intéressée par une union avantageuse de se présenter à l'église avant l'heure dite, Buster se retrouve assailli par cinq cents prétendantes vêtues de blanc, et s'enfuit dans une course effrénée qui le mène de la ville aux collines alentour. Lorsqu'il déclenche une avalanche d'énormes rochers qui menacent de l'écraser, ceux-ci semblent prendre le relais de la meute de femmes, mais servent finalement le héros en dispersant les furies. Les rochers

fonctionnent d'abord comme corrélatifs minéraux des assaillantes, et sont ensuite transformés en alliés, par le simple changement d'orientation du personnage : il court d'abord pour échapper aux rochers, puis fait volte face pour les esquiver, lorsqu'il aperçoit ses prétendantes en contrebas.

*The General* et *The Navigator*, quant à eux, sont profondément marqués par le cadre naturel de par leur intrigue même : une poursuite en train dans les paysages du Sud pour le premier, une croisière involontaire sur un grand paquebot désert pour le second – dans les deux cas, une ligne horizontale (les rails, l'horizon océanique) préside comme motif esthétique, ainsi que comme axe narratif (aller-retour). C'est également une scène où le lien avec l'environnement est primordial qui sert d'axe pivot de la structure narrative dans ces deux films. *The General*, célèbre pour sa construction en deux temps (d'abord la poursuite de Johnnie Gray tentant de rattraper les soldats nordistes qui ont volé sa locomotive, puis le mouvement inverse une fois la *General* récupérée), bascule en effet lors d'une séquence où Johnny libère sa compagne prisonnière lors d'une scène nocturne marquée par un violent orage, dans laquelle le couple trouve refuge dans une forêt, moment de stase presque irréel entre les deux mouvements trépidants des poursuites.

*The Navigator* nous présente un jeune milliardaire oisif et précieux qui, d'abord éconduit par la jeune fille qu'il désire épouser, se retrouve par le jeu



Pictogramme 1. *The Navigator*. © DR.

du hasard seul avec elle sur un paquebot désert à la dérive. Les deux jeunes gens, peu préparés à ce genre de situation puisque leur éducation de privilégiés ne leur a jamais appris à se débrouiller seuls, se retrouvent, lors d'une séquence-clé, à devoir trouver de quoi manger dans la cuisine, mais ils se révèlent incapables d'ouvrir une boîte de conserve, de préparer du café ou de se faire cuire un œuf. Le tournant de l'action a lieu là aussi lors d'une nuit d'orage, pendant laquelle les deux personnages, confrontés à des circonstances extrêmes (roulis, vent, pluie torrentielle et manifestations qui leur semblent surnaturelles), parviennent néanmoins à survivre. La scène-pivot est suivie par une séquence parallèle à la première (dans la cuisine), où l'on voit au contraire que, des semaines plus tard, ils sont «suradaptés» (Coursodon 102) : ainsi, ils ont fabriqué un système mécanique extraordinaire pour verser de l'eau douce dans une cafetière, pour récupérer les œufs au fond d'une immense casserole ou ouvrir les boîtes de conserve (grâce à une meule transformée en mécanisme de scie à pédales).

Ces techniques élaborées, parfois improbables ou presque illogiques, se révèlent néanmoins efficaces et ingénieuses, et c'est bien la tempête et l'expérience de conditions extrêmes qui ont suscité le processus d'adaptation.

Un phénomène similaire d'initiation par la confrontation aux éléments naturels extrêmes se retrouve dans *Steamboat Bill Jr.*, Buster Keaton y incarne un jeune homme sophistiqué qui a grandi dans l'Est, et qui retrouve son père, rude pilote de bateau à aubes sur le Mississippi. Ce dernier est très déçu de ne pas découvrir un héritier à son image lorsqu'il le retrouve après des années de séparation. Le jeune homme est alors rejeté par son père jusqu'à ce que la scène-clé du cyclone lui permette là aussi d'affirmer son statut héroïque, puisqu'il parvient à défier les éléments déchaînés (le vent, puis l'eau qui emportent tout), et à sauver la plupart des personnages de situations quasi désespérées.

Les éléments ou phénomènes naturels extrêmes s'inscrivent donc dans la progression du personnage vers l'adaptation et la maîtrise de son environnement, trajet fondamental et structurant dans la plupart de ces films. Le héros keatonien ne se distingue ni par sa puissance extraordinaire ni par sa faiblesse extrême. Il semble au contraire trouver un nouvel équilibre entre ces deux opposés et faire preuve d'une force bien particulière, mélange d'agilité physique et de force morale, entre puissance athlétique et ingéniosité. L'un des ressorts comiques de son jeu est notamment le rapport à sa petite stature – il ne semble au départ pas naturellement taillé pour l'héroïsme, qui découle au contraire précisément de sa réactivité à l'environnement, et comme l'exprime Fabrice Revault d'Allonnes, « nous ne rions pas de son corps, de ses expressions, de ses gestes, de son jeu : nous ne rions pas de lui-même : nous rions très exactement de *son rapport au monde* » (68). Une interprétation biographique lierait peut-être cela au fait que, dès son plus jeune âge, Buster a

dû être amené à penser les relations humaines, et la relation à l'espace, en termes de forces: dans les numéros de *music hall* qu'il jouait avec ses parents, les relations pouvaient être violentes à l'extrême. On sait par exemple que Joe Keaton en est venu un jour à se servir de son fils comme projectile contre une des personnes du public<sup>4</sup>. Buster Keaton n'a jamais appris son art de manière académique ou théorique mais bien, dès le départ, de manière directe, concrète et «naturelle». Par conséquent, son cinéma prend une dimension anthropologique; il dépeint, non pas des groupes sociaux, des enjeux économiques ou politiques comme celui de Chaplin, mais plutôt le combat fondamental de l'homme face à la nature, et la conquête de l'environnement perpétrée par ce héros que Francis Ramirez qualifie de «primitif, [...] l'homme dans l'action et contre le vent des tempêtes [...]» qui reste, «en dépit de sa petite taille [...], Hercule l'athlétique plutôt qu'Ulysse le rusé» (90-91). Cette conquête ne passe pas par une domestication ou des modifications fondamentales (pour Petr Kràl, «l'univers, chez Keaton, n'est pas humain, pas plus qu'il n'est réellement humanisable» 150), mais par une inscription du personnage dans les règles de son environnement, par une compréhension intuitive des forces qui le régissent, ce qui lui permet de s'inclure dans sa logique sans tenter de lui en substituer une externe. Il ne domine pas l'environnement qui reste irréductible, mais il s'en accommode et l'utilise.

### **La dynamique du personnage : contrôler et utiliser l'environnement**

C'est d'abord parce que Buster Keaton est un athlète extraordinaire qu'il peut représenter cette relation dynamique entre un personnage et son environnement. Cette conquête progressive peut se décliner sous deux axes imbriqués: d'une part, le travail du corps, et d'autre part, les prolongements de ce corps par les outils et machines qui permettent d'utiliser, d'exploiter ou de parcourir l'environnement. Le don acrobatique hors du commun de Keaton lui permet d'utiliser les éléments et le cadre lui-même, et de les gagner à sa cause. Son personnage ne s'arrête jamais, il est toujours en mouvement, en action, et très rarement dans la contemplation ou l'attente – il y a très peu de moments de pause dans ses films.

Certains passages illustrent particulièrement bien les qualités athlétiques de cet arpenteur infatigable de l'espace. Ainsi, dans *Seven Chances*, lorsque le personnage fuit, dans une course effrénée, la foule féminine qui le traque, son trajet redouble les lignes de l'espace: de la ville aux collines, pendant plus de quatre minutes, le personnage ne cesse quasiment jamais de courir, saisi en travelling latéral. Sa course est graphique et rectiligne, elle s'ins-

LA MAÎTRISE DES FORCES NATURELLES DANS LE CINÉMA DE BUSTER KEATON



Pictogramme 2. *Seven Chances*. © DR.



Pictogramme 3. *Seven Chances*. © DR.



Pictogramme 4. *Seven Chances*. © DR.



Pictogramme 5. *Seven Chances*. © DR.

crit dans une construction géométrique axée autour de lignes horizontales (les montagnes), verticales (l'arbre auquel Buster monte à un moment, puis qui bascule, lui permettant ainsi de passer élégamment du haut de la falaise en contrebas), ou obliques (la pente escarpée où il manque de se faire écraser par les rochers), ces lignes entrant en opposition aux formes rondes menaçantes (rochers/masse des femmes qui, pour reprendre les mots de Petr Král, «prennent l'aspect menaçant [et grandiose] d'un élément naturel, aussi impersonnel et étrange qu'une avalanche déchaînée» [167]).

La géométrie, le graphisme de ce mouvement (de gauche à droite pendant la majeure partie de la séquence, puis inversé dans un processus symétrique que l'on retrouve dans de nombreux films, à la fin de la séquence quand il «torée» avec les rochers) construisent un équilibre magique entre son mouvement et les formes du paysage. Ces mouvements dans l'espace, droits, linéaires<sup>5</sup>, s'inscrivent dans la logique du personnage keatonien qui, selon Fabrice Revault d'Allonnes, «se retrouve à chevaucher la flèche de l'espace-temps, à "surfer" sur la vague, sur le flot à *sens unique* de l'espace-temps, sans détour ni retour possible» (69). Ils se diffusent aussi, à un niveau plus large, dans une structure narrative similairement linéaire et épurée puisque les films sont généralement construits autour d'une idée unique, et suivent une progression au déroulement inévitable.

Ce passage de *Seven Chances* illustre aussi la manière dont un autre *topos* du mouvement comique, la chute (l'une des figures essentielles du *slapstick*) est portée à sa perfection par Keaton. Chez lui, les chutes ne sont jamais lourdes ou grotesques, le mouvement est constant et non accéléré de façon excessive, les cascades tiennent plus de l'acrobatie que de l'effondrement. Qu'il s'agisse des sauts vertigineux dans *The Paleface*, des multiples chutes sur le dos que l'on trouve dans *The General*, *Steamboat Bill Jr.* et dans pratiquement tous les films de Buster Keaton, toutes ces chutes frappent par leur légèreté, leur fluidité, leur évidence. La force d'attraction terrestre est une contrainte qu'il transforme en avantage, et il ne semble jamais souffrir de ces contusions, comme si sa résistance était sans limite. Il multiplie les chutes, reçoit des coups, mais ne semble pas garder de séquelles, il reste la plupart du temps indemne. Ainsi, après avoir résisté aux assauts du cyclone dans *Steamboat Bill Jr.*, il parvient à sauver pas moins de quatre personnes de la noyade. Il s'occupe tout d'abord de la femme qu'il aime, accrochée à sa maison qui dérive sur le Mississippi : ayant attaché la maison à l'aide d'une ancre, il va la chercher et la ramène sur la terre ferme. À peine revenu sur le pont du bateau arrimé au bord, il sauve ensuite son père, puis le père de la jeune femme. Semblant ne jamais en avoir assez, il secourt enfin un autre homme (un prêtre, dans un clin d'œil au *happy end* classique), image qui clôt le film.

Qu'il incarne des personnages habiles et manuels (un forgeron dans *The Blacksmith*, un cheminot dans *The General*, un bâtisseur dans *One Week*), ou



Pictogramme 6. *The Paleface*. © DR.



Pictogramme 7. *The Paleface*. © DR.

## LA MAÎTRISE DES FORCES NATURELLES DANS LE CINÉMA DE BUSTER KEATON

des personnages inaptes au départ mais qui le deviennent progressivement comme dans *The Navigator* ou *Steamboat Bill Jr.*, c'est au final un homme mécanique qui agit sur son environnement et le contrôle. S'adapter, dans ces films, c'est notamment faire jouer des forces opposées à celles que l'on rencontre, pour les annuler et donc maintenir ou retrouver un équilibre. Aussi, dans *The Paleface*, le jeune homme destiné à être brûlé vif par les Indiens réussit-il à se confectionner une combinaison en amiante qui lui permet de survivre au bûcher. Il parvient à retourner complètement la situation lorsque, impassible au milieu des flammes, il cherche une allumette pour allumer sa cigarette, se sert d'une brindille incandescente ramassée à ses pieds, puis tend la cigarette au chef tel un calumet de la paix.

Cette épreuve qui devait le détruire aboutit à son intégration dans la tribu comme « petit chef » – il a dominé les éléments, démontré son contrôle de l'environnement et peut ainsi prendre la défense des Indiens (et de leur environnement) en déjouant les manigances des prospecteurs de pétrole qui veulent les expulser de leur réserve. Grâce à l'amiante, il parvient à neutraliser l'effet du feu et à retourner la fonction sacrée de l'élément à son avantage.

Dans *Steamboat Bill Jr.*, il se sert de multiples objets (cordages, ancre, bouée), pour démultiplier sa force et prendre le contrôle de son environnement envers et contre tout. Selon Francis Ramirez, « tous les films de Keaton



Pictogramme 8. *Steamboat Bill, Jr.* © DR.



Pictogramme 9. *The Navigator*. © DR.

pourraient être regardés comme des mobiles où se meuvent, par un système de contrepoids, de poulies et de bielles, des forces et des énergies concurrentes » (95)<sup>6</sup>.

Les poulies qui démultiplient la force manuelle et construisent une dynamique complexe constituent l'une des figures comiques essentielles de nombreuses séquences : par exemple, les cordages grâce auxquels il pilote le bateau à aubes dans *Steamboat*, la corde qui relie Buster et la jeune fille, et la manière dont ils oscillent le long de la coque du bateau dans *The Navigator*, ou encore, sans doute le plus spectaculaire, la corde qui le relie à son ennemi dans *Our Hospitality* et qui crée la dynamique principale des nombreux rebondissements de toute la dernière partie du film<sup>7</sup>. Le fils Canfield noue une corde autour de sa taille avant de lancer l'autre bout à Willie qui est en mauvaise posture sur la paroi vertigineuse, non pas pour l'aider, mais pour l'amener à un endroit plus pratique pour lui tirer dessus. Instable sur un escarpement, Willie, qui s'est à son tour attaché à la corde, vacille. Le fils Canfield tombe, Willie le voit tomber sous ses yeux et tente de se cramponner à la paroi, mais le poids l'entraîne, et un plan unique très spectaculaire nous montre le couple ennemi chuter longuement, et plonger dans les eaux de la rivière. Les deux ennemis héréditaires sont ainsi présentés comme deux

## LA MAÎTRISE DES FORCES NATURELLES DANS LE CINÉMA DE BUSTER KEATON

contreponds dans cette séquence où l'espace est toujours régi par des forces contraires ou complémentaires, un espace géométrique, parcouru par des mouvements simples et une dynamique essentielle que le personnage principal finit par maîtriser.

Le contrôle de l'environnement par le corps du héros se manifeste enfin par l'utilisation de multiples véhicules et machines. Paquebot dans *The Navigator*, moto dans *Sherlock Jr.*, bateau à aube dans *Steamboat*, le meilleur exemple étant sans aucun doute *The General* dans lequel le personnage, Johnnie Gray, semble ne faire qu'un avec sa machine : son succès n'est possible que grâce à la rapidité du train, qui est mis entièrement à contribution puisque le bois des wagons est utilisé comme combustible lorsque celui-ci fait défaut. Le train crée ainsi sa propre énergie, sa propre force, grâce au travail du personnage (c'est lui qui débite le bois et qui alimente la chaudière). L'osmose entre Johnny et sa machine est aussi symbolisée par l'extraordinaire facilité avec laquelle il la parcourt d'un bout à l'autre : il semble glisser dessus pour passer de la cheminée aux wagons, du toit au chasse-bœufs, il pénètre la machine par la fenêtre, grimpe ou saute en marche avec une aisance absolue.



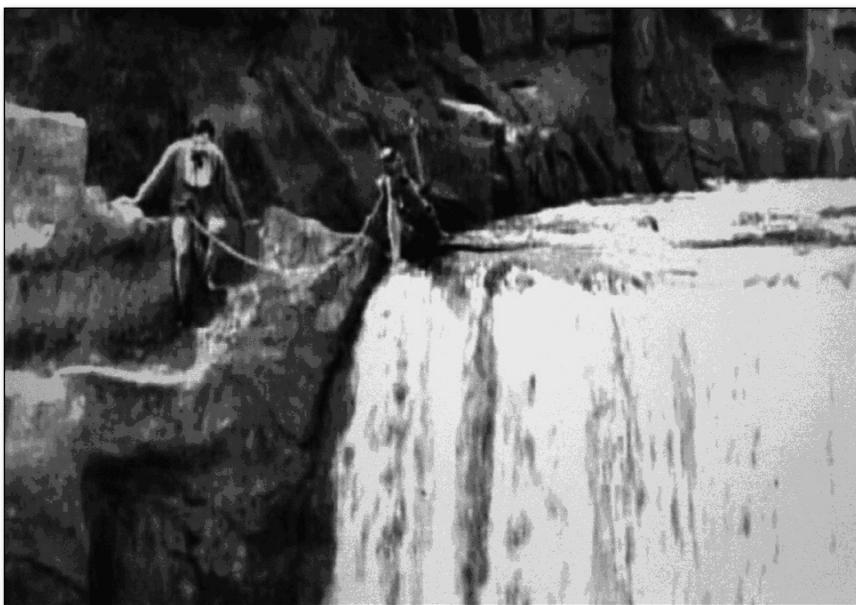
Pictogramme 10. *The General*. © DR.

Chef-d'œuvre de bout en bout, le film utilise la nature comme élément constitutif de l'action puisque « fleuves, forêts, ponts, tunnels, accidents de terrain sont inséparables de la ligne de chemin de fer qui forme l'axe de la poursuite. Ces éléments de la nature entrent dans la composition de gags qui ne pourraient exister sans eux, les déplacements des personnes et des véhicules étant soumis au tracé de la voie ferrée qui elle-même est construite en fonction du terrain » (Coursodon 116-117). Jamais, au cours des deux poursuites, le film n'a recours à un plan de studio, ou à des effets spéciaux qui tenteraient de recréer artificiellement la nature. Le rôle de la nature dans les films de Keaton ne peut ainsi s'envisager sans une étude de la manière dont le cinéaste transforme ces paysages et ces éléments naturels en environnement cinématographique pour son action et ses personnages, non en les soumettant artificiellement à un découpage ou à une mise en cadre, mais en prenant, avant tout, le parti de la continuité.

### **De la nature à l'environnement : un cinéma de la continuité**

Le choix d'un cadre naturel s'impose comme une évidence dans un cinéma en quête de réalisme, qui refuse la manipulation ou la « fragmentation du réel » (Coursodon 121). L'acteur ne se faisait jamais doubler pour les chutes ou les acrobaties dangereuses. Le réalisateur préférait les cadrages larges aux gros plans, les plans continus aux facilités ou « trucs » de montage. Kràl parle de « l'impassibilité de la caméra » dans les films de Keaton, du sentiment d'une « calme *contemplation* de l'univers » (170-1) que ces choix cinématographiques suscitent chez le spectateur. Je me concentrerai davantage sur la question du montage dans ces films, et sur la manière dont celui-ci permet à Keaton de mettre en valeur l'intégration de son personnage dans l'univers auquel il se confronte.

Pour Keaton, le bon gag est celui qui se voit dans la continuité, sans tricherie. C'est le cas dans la scène des rochers de *Seven Chances*, pour la chute des deux ennemis de *Our Hospitality*, ou encore, point culminant de la scène spectaculaire des rapides, ce plan où Willie McKay sauve la jeune fille d'une chute vertigineuse dans la cataracte : accroché à un tronc d'arbre surplombant la chute d'eau grâce à la corde mentionnée précédemment, il se sert de cette corde comme d'une liane pour effectuer un vaste mouvement de balancier, « cueillir » la jeune femme au début de sa chute, et la déposer sur un piton rocheux avant de regagner lui-même, après quelques oscillations au bout de la corde, la terre ferme. L'action spectaculaire est filmée en plan large et presque sans montage (à l'exception d'une coupe où la jeune femme est remplacée en fait par un mannequin, mais le mouvement de balancier du sauvetage est en un seul plan), critère indispensable pour que cela reste crédible, selon Keaton.



Pictogramme 11. *Our Hospitality*. © DR.



Pictogramme 12. *Our Hospitality*. © DR.



Pictogramme 13. *Our Hospitality*. © DR.



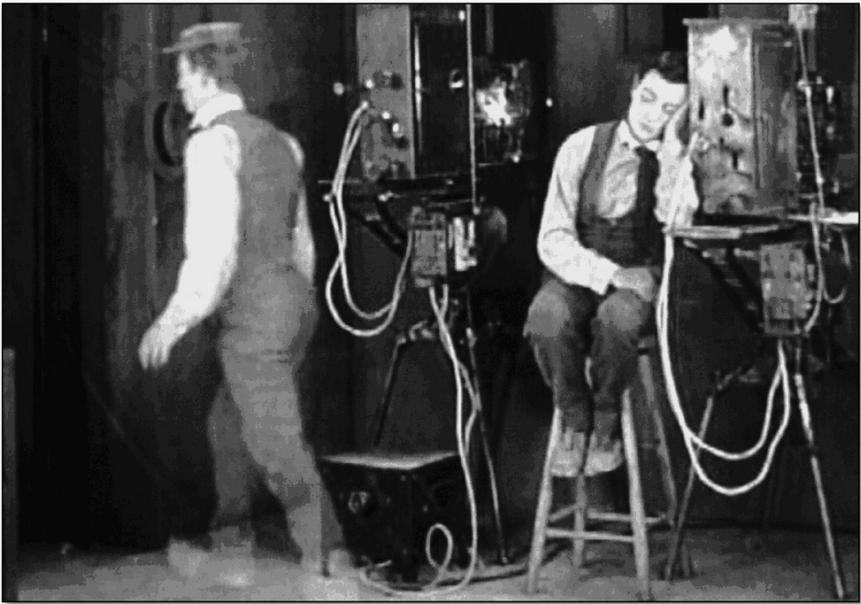
Pictogramme 14. *The General*. © DR.

## LA MAÎTRISE DES FORCES NATURELLES DANS LE CINÉMA DE BUSTER KEATON

De la même manière, l'utilisation de la profondeur de champ plutôt que du montage lui permet aussi de travailler sur la continuité de l'espace et de l'action, et de laisser le rapport entre le personnage et l'espace « raconter l'histoire » plutôt que de diriger la compréhension du spectateur. Aussi, dans *The General*, voit-on Buster Keaton couper du bois sur la locomotive, face à la caméra, tandis qu'en arrière-plan l'armée du Sud bat en retraite.

Le personnage ne s'en rend pas compte et c'est le jeu sur les deux mouvements contraires et simultanés qui est comique : le mouvement du train et du personnage vers la gauche, que la caméra suit en travelling, et celui de l'armée en déroute, vers la droite, visible pour nous mais non pour le héros, tout absorbé qu'il est par son propre combat.

Cette résistance aux artifices du montage apparaît magnifiquement dans un passage où la nature n'est justement pas un cadre réaliste, mais au contraire inscrite dans un passage onirique et symbolique. Le véhicule, ici, n'est pas un train ou un bateau, mais le cinéma lui-même. *Sherlock Jr.* nous présente un héros anonyme (*the boy*), projectionniste avide de romans policiers et qui se rêve détective. Au cours d'une séance de projection, il s'endort. Grâce à un effet de transparence, on voit son double quitter l'enveloppe charnelle endormie pour s'avancer vers l'écran, et finalement entrer dans le film projeté. Un plan d'ensemble nous montre l'écran dans la salle de cinéma, et quelques spectateurs au premier plan.



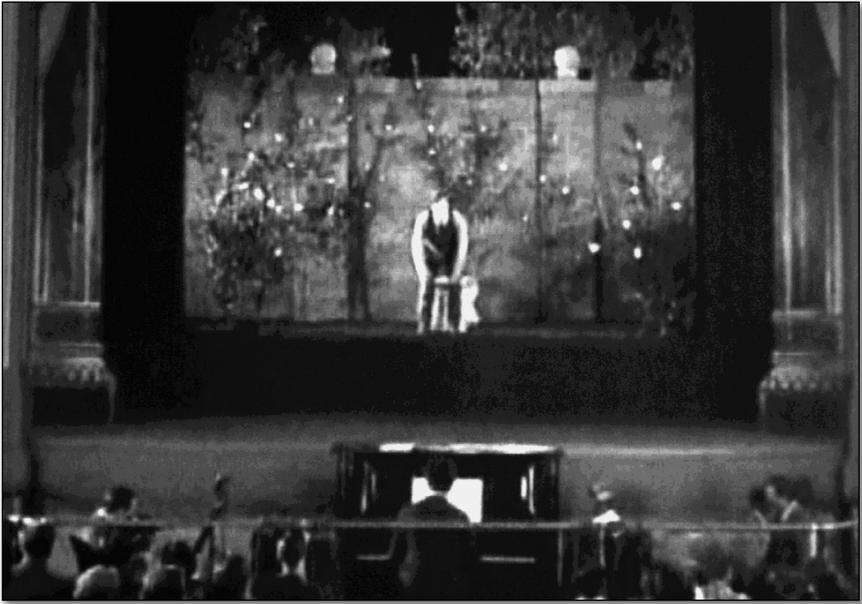
Pictogramme 15. *Sherlock Jr.* © DR.



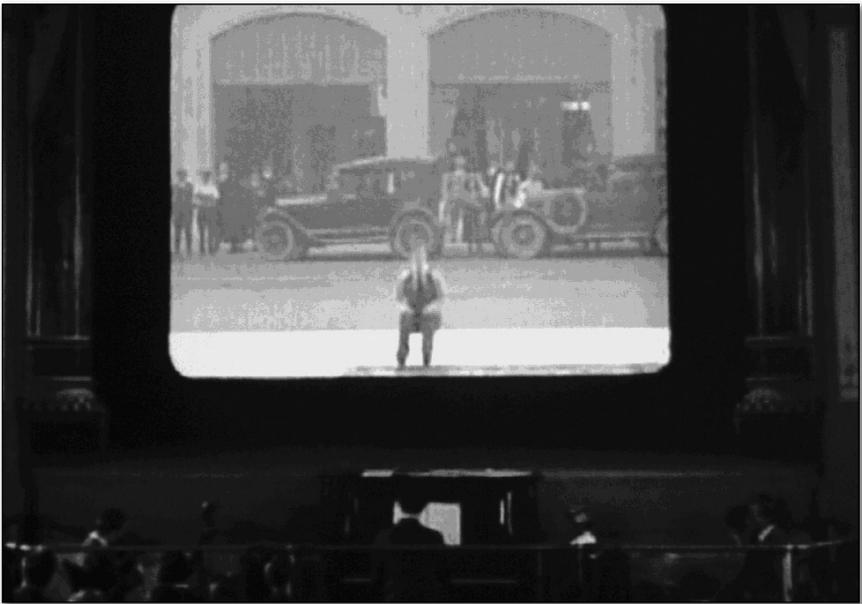
Pictogramme 16. *Sherlock Jr.* © DR.

Les plans sur l'écran se succèdent et le personnage subit ces changements impromptus, réagissant avec surprise mais aussi avec une volonté d'adaptation immédiate. On remarque que les changements de plans surviennent à l'occasion des mouvements et gestes de Buster, pour les contrecarrer ou les détourner dans une logique comique. Ainsi, le premier plan nous montre Buster sur un perron, s'apprêtant à descendre les marches. Un *cut* le déplace en un éclair sur un banc dans un jardin, il tombe donc par terre en poursuivant son mouvement pour descendre la marche – qui a disparu. Étonné, il se relève, regarde autour de lui pour repérer ce nouvel environnement et amorce le mouvement de s'asseoir sur le banc. À ce moment précis le plan change pour le transporter dans une rue où passent des voitures.

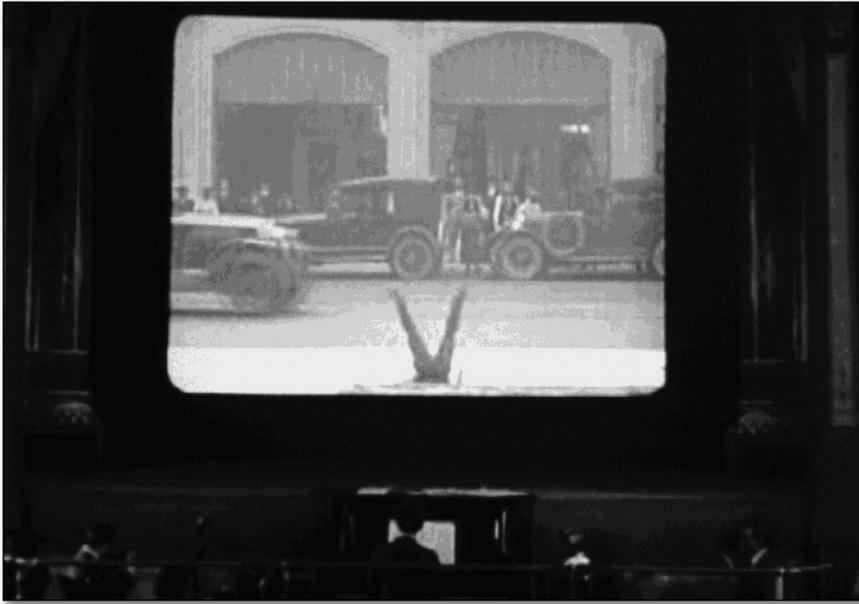
Il tombe en arrière (toujours en poursuivant le mouvement entamé dans le plan précédent), regarde autour de lui et se met à marcher d'un pas décidé vers la gauche, quand un nouveau plan le positionne au bord d'un précipice en montagne. La même logique se poursuit ensuite de la même façon : il est transporté dans une forêt peuplée de lions, puis s'enfonce dans la dune d'un désert, plonge – non pas dans la mer qui l'entoure – mais dans une crevasse au milieu d'un paysage enneigé, jusqu'à revenir dans le jardin du deuxième plan, avant que la séquence ne s'achève par un fondu au noir. Lorsque le plan suivant s'ouvre à l'iris, l'histoire du film dans le film reprend, Buster a dis-



Pictogramme 17. *Sherlock Jr.* © DR.



Pictogramme 18. *Sherlock Jr.* © DR.



Pictogramme 19. *Sherlock Jr.* © DR.

paru et un mouvement de travelling avant escamote les spectateurs et la salle de cinéma pour nous transporter nous aussi dans ce deuxième film. Ainsi, ce court passage hors du temps est marqué par l'étroite relation entre le personnage et son environnement, même si, cette fois, il ne le contrôle pas du tout. Mais, quoiqu'il les subisse, la logique demeure qu'il doit affronter les éléments magiques du film où il a pénétré; avant de pouvoir continuer son histoire, il doit faire l'expérience du milieu où il se trouve. Le montage rapide et métaphorique se sert de ses mouvements, de ses attitudes, comme éléments déclencheurs des changements de plan, commentaire ironique sur la force d'adaptation du personnage ainsi que sur le contrôle du cinéaste tout-puissant. Jean-Pierre Coursodon y voit «l'expression d'une volonté hostile de la matière cinématographique qui, faisant appel à ses ressources spécifiques, suscite des moyens de rejeter le corps étranger qui l'envahit» (97). Sans relâche, le personnage chute, observe, évalue, et poursuit son effort, jusqu'à ce qu'il soit intégré dans ce nouvel environnement. Le deuxième film peut vraiment commencer, et le deuxième personnage incarné par Keaton, Sherlock Jr., réapparaîtra plus tard dans le déroulement normal de la diégèse.

Après avoir tant traité du mouvement et de l'action, peut-être peut-on conclure avec ces brefs moments de pause où l'action se résume au simple regard. L'image de Buster Keaton sur le toit d'un wagon, protégeant ses yeux



Pictogramme 20. *Sherlock Jr.* © DR.

du soleil et scrutant l'horizon, est devenue mythique. Dans les passages que nous avons étudiés, on en trouve deux avatars : dans *Sherlock Jr.*, lorsqu'il se retrouve sur une dune au milieu du désert, à la merci du prochain *cut*, et dans *Our Hospitality*, où il effectue ce geste cette fois au fond de la rivière avant de comprendre que l'horizon est au-dessus de lui.

C'est sur ce regard que s'attarde Robert Benayoun dans sa monographie sur le cinéaste, et il choisit de clore son ouvrage précisément sur ce rapport à l'espace, et sur l'importance de la nature et de l'environnement dans l'art de Keaton :

*Le regard que Buster Keaton, au-delà du récit et de l'anecdote, jette sur le cinéma dans son ensemble est la somme des espoirs nés de sa frustration active ; entre la claustrophobie habitée de ses scènes d'intérieurs, où les personnages sont centrés dans le cadre, volontiers raidés et comme incrustés dans leur environnement, et l'aération élégiaque de ses extérieurs, ouverts sur le paysage américain vu comme terrain de conquête poétique, source d'action et de dévalement à toutes jambes, ce regard est celui d'une totale échappée belle, il emporte l'univers dans le galop éperdu, irréversible de la Vision.*

(Benayoun 188)

Ce mouvement de « conquête poétique » résume bien le rapport dynamique entre le personnage et une nature où, malgré la violence des échanges

et des phénomènes, sont préservées la beauté du cadre et la dignité de la condition humaine. Ces moments de pause mettent aussi en valeur la silhouette de Buster Keaton, qui selon Petr Král prend alors une dimension « monumentale », inscrite dans des « tête à tête avec le monde [...] indistinctement intimistes et cosmiques », figure à la fois du « pionnier » et du « métaphysicien », dont la confrontation à une nature irréductible pourrait être perçue comme un « résumé mythique de toute notre condition » (151). D'un point de vue formel, la maîtrise progressive de l'espace et de la nature comme environnement comique se fait avec légèreté et souplesse, construisant un comique de la beauté, et se démarquant d'un certain type de burlesque qui repose sur le déséquilibre, l'excès, ou la déformation, et Keaton invente ainsi une beauté cinématographique résolument moderne. Même dans les moments de pause apparente, l'interaction dynamique et poétique entre le personnage et son environnement est toujours là grâce à ce regard – un regard vif, efficace et intelligent, qui mène logiquement à l'action. Tout comme le regard de son personnage principal, le cinéma de Buster Keaton capte, saisit les paysages, les phénomènes naturels et les forces qui les régissent. Il les exploite et les intègre à sa propre matière mais tente toujours d'en préserver l'intégrité.

ARIANE HUDELET-DUBREIL est maître de conférences en études anglophones à l'université Paris Diderot (laboratoire LARCA). Spécialiste de cinéma et littérature, elle est l'auteur de *Pride and Prejudice : Jane Austen et Joe Wright* (Armand Colin, 2006) et de *The Cinematic Jane Austen* (en collaboration avec David Monaghan et John Wiltshire, McFarland, 2009), ainsi que de nombreux articles sur l'adaptation filmique. Ses recherches récentes portent également sur les séries télévisées américaines contemporaines ; elle est co-rédactrice en chef de la revue électronique *TV/Series*. <http://tvseries.univ-lehavre.fr/>

## OUVRAGES CITÉS

**BENAYOUN, Robert.**  
*Le Regard de Buster Keaton.*  
Paris : Herscher, 1982.

**COURSODON, Jean-Pierre.**  
*Buster Keaton.* Paris : Seghers, 1973.

**KEATON, Buster.** *Mémoires Slapstick.*  
Paris : Seuil, 1960.

**KRÁL, Petr.** *Les Burlesques  
ou Parade des Somnambules.*  
Paris : Stock, 1986. 146-209.

**RAMIREZ, Francis.** « La Ligne  
Keaton ». Dirs Christian Rolot  
et Francis Ramirez. *Le Genre  
Comique.* Montpellier : Centre d'étude  
du xx<sup>e</sup> siècle, Université Paul Valéry,  
1997. 85-102.

**REVAULT D'ALLONNES, Fabrice.**  
« L'homme burlesque du cinéma ».  
Dir. Jacques Aumont. *L'invention  
de la figure humaine.* Paris :  
Cinémathèque française, 1995. 53-73.

## FILMOGRAPHIE

*One Week (La Maison démontable).* Réalisation : B. Keaton et Eddie Cline.  
Metro Pictures Buster Keaton Comedies, 1920.

*The Scarecrow (L'Épouvantail).*  
Réalisation : B. Keaton et E. Cline. Metro Pictures Buster Keaton Comedies  
(Producteur : Joseph M. Schenck), 1920.

*The Paleface (Malec chez les Indiens).*  
Réalisation : B. Keaton et E. Cline. Associated First National.  
(Producteur : Joseph M. Schenck), 1921.

*Frozen North.* Réalisation : B. Keaton et E. Cline.  
Associated First National (Producteur : Joseph M. Schenck), 1922.

*Our Hospitality (Les Lois de l'Hospitalité).*  
Réalisation : B. Keaton et Jack Blystone. Metro Pictures Corp. Prod.  
(Producteur : Joseph M. Schenck), 1923.

*Sherlock Jr.* Réalisation : B. Keaton. Metro Pictures Corp. Prod.  
(Producteur : Joseph M. Schenck), 1924.

*The Navigator. (La Croisière du Navigator).*  
Réalisation : B. Keaton et Donald Crisp. Metro Pictures Corp. Prod.  
(Producteur : Joseph M. Schenck), 1924.

*Seven Chances (Les Fiancées en folie).* Réalisation : B. Keaton.  
Metro Pictures Corp. Prod. (Producteur : Joseph M. Schenck), 1925.

*The General (Le Mécano de la Générale).* Réalisation : B. Keaton.  
United Artists (Producteur : Joseph M. Schenck), 1926.

*Steamboat Bill Junior (Cadet d'eau douce).* Réalisation : Charles F. Reisner.  
United Artists (Producteur : Joseph M. Schenck), 1928.

*The Cameraman (L'Opérateur).* Réalisation : Edward Sedgwick.  
United Artists (Producteur : Joseph M. Schenck), 1928.

## NOTES

1. « Buster renvoie, mais paradoxalement, sinon négativement à la figure du pionnier. On peut voir en effet en lui une sorte de dernier pionnier ou plutôt de premier anti-pionnier, renvoyant parodiquement à cette autre figure fondatrice de l'Amérique, remettant en cause, en jeu, cette figure. Car, là où, chez le pionnier, il y avait assaut du monde, Keaton développe une vaste confrontation au réel, une vaste expérimentation du réel [...] » (Revault d'Allonnes 70). « C'est Keaton [...] qui incarne l'archétype le plus fondamental : celui d'un pionnier et d'un explorateur solitaire qui, pour commencer, lutte pour sa seule survie » (Krøl 149).

2. « [...] la très grande beauté de la photographie d'extérieurs, à propos de laquelle il est devenu traditionnel d'évoquer Griffith » (Coursodon 95).

3. Robert Benayoun insiste sur la différence entre la nature « factice, [...] expressionniste et romantique » représentée par Chaplin comme dans *M. Verdoux* ou *Les Lumières de la Ville*, et celle que l'on voit chez Keaton, « dynamique, élégiaque, impressionniste » (97).

4. Une anecdote que l'on peut retrouver dans les biographies de l'auteur, y compris son autobiographie, *Mémoires Slapstick*.

5. Une course similaire, parfaitement rectiligne, a lieu au début de *The Cameraman*. On pense aussi aux trajets des trains, dans *The General* ou au début de *Our Hospitality*.

6. Dans les courts métrages, l'exemple le plus frappant est sans doute la scène du petit déjeuner dans *The Scarecrow*, où Buster et Joe Keaton recourent à un système très complexe de ficelles et d'élastiques pour se servir des différents aliments et les renvoyer à leur place. Ce qui est frappant est qu'on ne voit pas grand-chose au bout des fils, ce sont avant tout des poids, des forces, ce n'est pas tant la nature des choses qu'ils attrapent qui est importante que leur jeu de mouvements, la géométrisation des effets et des forces.

7. Coursodon recense « une dizaine d'utilisations successives de l'accessoire, chacune marquant un rebondissement essentiel et un retournement par rapport à la situation précédente » (95).