

1921

**The play house (20 mn)****The love nest (18 mn)**

1923

1925 **Sherlock junior (45 mn)**

**de et avec Buster Keaton - USA - N&B**  
**à partir de 7 ans**

## LES HISTOIRES

**THE PLAYHOUSE** : Buster incarne en rêve toutes les âmes qui peuplent un music-hall, acteurs, danseurs... jusqu'au chimpanzé étrangement humain qui échappe à son dresseur. Le songe imite l'homme, d'autant plus que le génie keatonien consiste à nous faire avaler ces chatoyants délires, aussi simplement que s'il s'agissait de montrer d'insignifiants événements, comme il s'en passe chaque jour au coin de toutes les rues.

**SHERLOCK JUNIOR** : Projectionniste, balayeur, gardien... Buster est l'homme à tout faire d'une petite salle de cinéma. A ses heures perdues, il se plonge dans un manuel à l'usage des détectives, espérant y puiser des conseils pour contrer son rival en amour. Un jour, il parvient à franchir l'écran du cinéma, et, tel Alice dans le miroir, se retrouve parmi les acteurs du film *Sherlock Junior* qu'il est en train de projeter. Commence alors un véritable cauchemar... burlesque, car il a fait intrusion dans un récit dont il ne contrôle pas l'entier accomplissement...

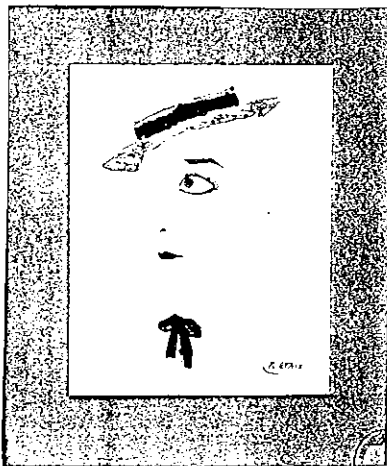
## A PROPOS DES FILMS

L'esthétique de Keaton est avant tout de ne pas tricher avec le spectateur, il veut un cinéma qui ne soit pas "du cinéma" et pour cela, refuse tout truchement, tout montage qui simplifie la tâche du cinéaste, mais manipule le spectateur. Dans *Sherlock Junior*, Keaton pénètre, en rêve, dans le film en cours de projection. "La résistance" du média à l'intrusion de cet homme se manifeste, techniquement, par le montage : le passage constant d'un plan à un autre déséquilibre (au sens propre) l'intrus et l'empêche de s'intégrer à l'action du film. Ainsi le montage est désigné comme ce qui tend à rejeter le héros hors de l'univers filmique, à le ramener au rang du spectateur, à le rendre passif et impuissant. On peut aller plus loin et lire la scène comme une parabole inconsciente sur l'art de la mise en scène : la conquête de l'espace cinématographique passe par un affrontement avec le montage, dont le cinéaste doit sortir victorieux.

De toute évidence, l'action de la scène n'a pu être "réellement accomplie", et elle n'existe - ne peut exister - que par le montage. Keaton accepte de l'utiliser, quand il permet une "illusion réaliste" représentant un simple passage, qui laisse ensuite le champ libre à l'action réellement accomplie devant la caméra.

Dans ses mises en scènes, Keaton montrait également un goût marqué pour le "cadre à l'intérieur du cadre". Toujours dans *Sherlock Junior*, l'écran de la salle de cinéma, qui est déjà en lui-même l'exemple parfait de cadre à l'intérieur du cadre, est parfois cadré dans l'ouverture de la fenêtre de la cabine de projection ! Il en arrive même à "enfermer" son personnage dans une exigüité claustrophobique, comme par exemple en supprimant le quatrième mur des maisons de *Sherlock Junior*, pour les montrer en coupe, et faire de ces décors des sortes de boîtes étouffant le héros. Ce dernier ne se laisse pas toujours faire et ici il sort précipitamment, de façon aussi surprenante et imprévue qu'un "diable de sa boîte" !

Sonorisé en 1990 avec des techniques modernes, nous avons préféré rester fidèle à l'oeuvre de Keaton en présentant le film dans sa version muette.



## UN HOMME, UN COMIQUE

Joseph Francis Keaton (1895-1966), surnommé Buster, alors qu'il est encore au berceau, partage la vie itinérante de sa famille. Il n'était qu'un petit garçon quand il mit au point son personnage comique. C'est en effet à l'âge de quatre ans, que Buster rejoignit ses parents sur scène, vêtu et perruqué comme son père, "en Irlandais" et accumula très vite une expérience, qui figea ce qu'on a pu depuis interpréter comme son flegme, mais qui relevait déjà du fatalisme ou de la sagesse. Il le relate lui-même dans ses mémoires : "Notre numéro était le plus brutal du music-hall à cette époque. Mon père pratiquait sur moi

*d'intéressantes expériences. Il me portait sur scène comme un paquet et commençait par me lâcher sur le sol. Puis il entreprenait de nettoyer le plancher avec mon visage. Comme je ne donnais aucun signe de m'en plaindre, il commençait à me projeter au travers des décors, dans les coulisses et pour finir dans la fosse d'orchestre, à travers un tambour. Je ne pleurais pas parce que ça ne me faisait pas mal. Les enfants sont des cascadeurs et des acrobates naturels, peut-être par auto-hypnose. Je n'étais pas encore gros comme une boule de gomme, que notre numéro, "Les trois Keaton", me présentait comme "la Serpillère Humaine".*

*L'une des premières choses que je remarquais fut la suivante : chaque fois que je souriais ou que je laissais supposer au public à quel point je m'amusais, les gens ne riaient pas autant qu'à l'ordinaire. Aucune serpillère, aucun balai, aucun ballon de football n'est censé s'amuser.*

*C'est ainsi que je pris l'air misérable, harcelé, hanté et mystifié."*

*"Ma longue carrière de "serpillière" m'avait bien préparé au rôle d'acteur de cinéma : tout ce qui concernait ce nouveau métier me parut tout de suite excitant et fascinant."*

Son regard, pour autant, restait auguste et sans reproche. Désormais cible ouverte pour tous les coups, prévus ou non, Buster se casse une jambe en tournant *La maison démontable*, plus tard il se brise le cou sans s'en apercevoir pendant les prises de vues de *Sherlock Junior*. Seul un examen médical de routine, trois ans plus tard lui révéla cette fracture cervicale aussitôt ressoudée : "J'ai dû briser l'un après l'autre tous les os de mon corps".

Tendu de tout son être vers le but qu'il s'est fixé, comme personnage autant que comme acteur et auteur, Keaton cherche l'efficacité, il ne se raconte pas, si ce n'est à travers ses actes, aussi fondamentalement "objectif" que Chaplin est "expressif".

La silhouette de Chaplin, noire et ramassée, se replie constamment vers son propre centre - le visage du comique - où ne cessent de se lire, par mimiques interposées, les états d'âme et les émotions dont elle est habitée. Keaton, rectiligne et carré, se présente d'emblée plutôt comme un mètre-étalon, destiné à mesurer l'espace où il s'inscrit et qu'il tend en même temps à réduire à ses seuls aspects géométriques.

L'oeil mouillé, masqué, aguicheur, papillotant et pleurnichant de Charlie, sous-tendu par des gigotements savants, des trémoussements sinueux, a pour but immédiat d'attendrir, d'apitoyer et de charmer le spectateur. Le regard direct de Keaton, rendu plus hypnotique par l'accent horizontal du chapeau plat, planté sur un corps raide et court, généralement tendu sur une oblique, vise à concentrer les lignes de force du récit vers un essentiel que, d'urgence, il nous communique.

Son visage, désormais légendaire, est l'impénétrable même. Sa bouche, simple trait droit, repose aussi calmement dans ce visage que le fameux chapeau se tient sur la tête ; réduite elle-même à une géométrie sommaire, elle semble être là, en quelque sorte, pour la seule raison qu'il en faut bel et bien une, de bouche ! L'oeil, il est vrai, est constamment aux aguets ; immobile de nature, le visage n'en réagit que plus vivement - encore que discrètement - aux sollicitations de la réalité ambiante.

Chez Keaton, parmi de multiples moments de pure modernité, le passage insensible du comique au dramatique se joue dans les pupilles ambigües du comédien.

"Keaton est le plus silencieux des comiques du muet" disait Walter Kerr et ce n'est guère étonnant, car Keaton, c'est avant tout l'épure "essentielle". Le masque de son visage, réduit au strict nécessaire, résume d'emblée le mystère de tout individu vivant. Le paysage de ses films n'est fréquemment qu'un espace désert, comme en dehors du temps. Tel le pont, que

Keaton traverse dans *Sherlock Junior*, au milieu d'un "site" par ailleurs dépeuplé, et qui n'est qu'une construction incomplète avec un vide au milieu - il ne sera comblé que grâce au passage de deux camions - et confirme l'inachèvement persistant de tout le paysage. Epure même au niveau du montage de ses films. En effet, l'esprit de Keaton fonctionne en avancée constante sur les progrès techniques. Dans son refus d'accélérer la vitesse de déroulement de l'image, comme on la pratiquait dans tous les films comiques tournés à l'ère Mack Sennett, entièrement truqués à la manivelle par douze images à la seconde, il a été le premier comédien de burlesque (avant Chaplin et Harold Lloyd) à fonctionner à vitesse normale de 24 images à la seconde, donnant au film comique ses premières lettres de noblesse. Monteur génial (il décida d'emblée de couper dans la continuité les ouvertures et fermetures de portes), il a milité de tous temps pour "l'intégrité du plan non monté". Il savait que certains manèges comiques, pour assurer leur efficacité, ne doivent pas être fragmentés par le montage, mais montés en continuité. Il refusait de recourir à la coupure pour accélérer un moment de film ou le truquer, en sorte que ses audaces de mise en scène servaient l'authenticité de sa performance au moment de l'impact (chute, collision, ou tour direct de passe-passe). C'était recourir à une vraie moralité du gag, que ce refus de certains degrés de l'artifice, où tombaient les réalisateurs burlesques, gaspilleurs de truquages.

Son "honnêteté" va très loin. "Ne pas tricher" pour Keaton, c'est avant tout faire réellement devant la caméra tout ce que le héros est censé faire. Si Lloyd s'agite sur une façade au-dessus d'une rue véritable, si Chaplin patine réellement au bord du vide, les yeux bandés, Keaton va encore plus loin. Dans *Steamboat Bill Junior*, il attend sans bouger, qu'une façade de maison s'abatte lentement sur lui (façade qui en l'occurrence pèse quelque deux tonnes), pour ne l'éviter... que grâce à une ouverture minuscule ! Prêt à payer "cash" de sa personne, le comique donne aux choses un sens "autre", à travers leur maîtrise non simulée.

Tout au long de son oeuvre, Keaton nous montre comme une pure apparence, les gestes (ou les actes) les plus simples, en les faisant littéralement fonctionner à vide.

Le comique même, chez Keaton, naît fréquemment d'un simple jeu de formes, de leur équivalence ou - plus rarement - de leur inadéquation.

#### FICHE REALISEE D'APRES

LE REGARD DE BUSTER KEATON - Robert Benayoun - éd. Herscher

LES BURLESQUES OU PARADE DES SOMNAMBULES - Petr Kral - éd. Stock, coll. Cinéma, 1986

ARTICLE D'ALAIN RIOU - Nouvel Observateur - 18 avril 1991

BUSTER KEATON - Jean-Pierre Coursodon - éd. Seghers, coll. Cinéma Club

