

- 10 — PRÉFACE
- 17 — **LES TROIS KEATON**
- 41 — **JE DEVIENS QUELQU'UN**
- 63 — **NOTRE INVASION DE L'ANGLETERRE**
- 81 — **RETOUR EN TERRE PROMISE**
- 101 — **COMMENT DÉBUTER AU CINÉMA**
- 125 — **QUAND LE MONDE NOUS APPARTENAIT**
- 143 — **TRIOMPHES ET VACHERIES**
- 167 — **LE JOUR OÙ LE RIRE S'ARRÊTA**
- 185 — **BUSTER SAISI PAR LE MARIAGE
ET LA RICHESSE**
- 203 — **LA MAISON DE MES RÊVES
ET AUTRES MODESTES SUCCÈS**
- 225 — **LA PLUS GRANDE ERREUR DE MA VIE**
- 243 — **LA RÉVOLUTION DU PARLANT**
- 261 — **LE CHAPITRE QUE JE N'AURAIS PAS
VOULU ÉCRIRE**
- 277 — **DE LA TARTE À LA CRÈME CONSIDÉRÉE
COMME UN DES BEAUX-ARTS**
- 297 — **TOUT EST BIEN QUI FINIT BIEN**
- 315 — **BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE**

PRÉFACE

Buster Keaton fait partie de ces réalisateurs que notre génération — celle qui avait approximativement vingt ans dans les années 1950 — a découverts à la Cinémathèque française. En effet, pendant l'occupation, nous n'avions pas accès au cinéma américain. Et si on avait vu Charlot dans notre prime enfance, avant 1940, Buster Keaton — dont la carrière s'était quasiment arrêtée à la fin du muet — avait disparu des écrans quand nous avons six ou sept ans. La génération précédente qui avait une vingtaine d'années en 1940 avait pu voir quelques-uns de ses films. Rohmer, par exemple, était plus intéressé par Keaton que par Chaplin.

Dès son premier article en 1948 pour *La Revue du cinéma*, intitulé « Le Cinéma, art de l'espace », il lui accorde une place capitale. Il y affirme que le cinéma de Keaton, jusqu'alors réduit au comique burlesque, est en réalité l'œuvre d'un grand cinéaste qui travaille véritablement la notion d'espace et dont les gags reposent essentiellement sur son utilisation.

Aux *Cahiers du cinéma*, nous l'avons tout de suite adopté. Il est venu se ranger aux côtés de deux très grands américains : Charlie Chaplin et Harry Langdon, dont on oublie généralement le génie, peut-être parce que sa carrière a été brève. Chaplin et Keaton sont arrivés dans le milieu alors qu'ils n'avaient qu'une vingtaine d'années, Keaton était même déjà une vedette de *music-hall* depuis l'enfance. Langdon, en revanche, a fait ses débuts à quarante ans. Ce qui fait sa singularité, c'est qu'il n'a incarné qu'un seul personnage :

quelqu'un qui ne comprend pas pourquoi le monde est contre lui. Chez ces trois hommes, les gags n'ont rien de mécanique, ce ne sont pas des gags préfabriqués par des *gagmen*, ils sont toujours très personnalisés. Avant d'être des comiques, ils sont d'abord des cinéastes.

Un comique de qualité doit être maître du rire qu'il produit, il doit savoir jouer des espaces, et des effets dans ces espaces. Beaucoup, d'une certaine manière, obligent le metteur en scène à se soumettre à leur comique. Car la position de la caméra est très importante, elle peut faire venir, ou non, l'effet comique. Tout est infiniment précis. Les comiques, même les plus mineurs, ont d'une certaine façon toujours été leur propre metteur en scène. Prenons par exemple Louis de Funès, qui ne peut soutenir la comparaison avec Chaplin, Keaton ou Langdon, mais dont la gesticulation grimacière contraint le metteur en scène à se soumettre à ses gags et effets comiques. Le bon comique est d'abord un individu avant d'être un acteur. La comédie est basée sur le mensonge, tandis que le comique touche au vrai. Un comique est un tragique qui fait rire. Dans le cinéma, cela se traduit par un rapport à l'espace, par un rapport au monde. Quelqu'un comme Keaton est directement lié au monde. Il a même inventé un des fondements de l'appareil cinématographique: il a dédoublé l'écran. Son travail joue sur deux horizontalités, deux parallèles, traversées par une perpendiculaire: la première horizontale est le monde réel, l'autre est celui de Keaton; lorsque ces deux lignes se coupent, ça détonne, ça étonne, et c'est là que réside le gag. Le cinéma d'Ozu, d'un point de vue formel, reprend strictement le même principe. Son cinéma, c'est l'art de travailler toujours la même chose. Mais plutôt que de vouloir créer le choc, il exploite le glissement d'un monde à l'autre, c'est très japonais. Keaton, lui, veut

imposer sa pensée de l'univers à la réalité de l'univers du monde. Et il y parvient. Sous son apparence de *loser*, Keaton impose à sa façon, burlesque, le rêve américain de la réussite individuelle.

En France, tout le monde admirait Chaplin, mais il a eu énormément de mal à se débarrasser de l'image du personnage de Charlot, au moins jusqu'en 1947, avec *Monsieur Verdoux*. André Bazin avait écrit à cette époque que le personnage de Verdoux était l'exact opposé de celui de Charlot. Bien que mondialement célèbre, Chaplin a aussi eu beaucoup de mal à être vu comme un cinéaste. On a d'abord reconnu le comique, puis la qualité de ses comédies, la valeur de son travail dramatique, et enfin, peu à peu, qu'il était un très grand cinéaste et un formidable metteur en scène. C'est son sens de l'ellipse qui rend sa mise en scène admirable. Il va tout de suite à l'essentiel et écarte tout ce qui est inutile ou superflu. C'est une conception que ne partage pas Keaton, lui qui utilise l'espace. C'est ainsi qu'il a immédiatement frappé les esprits et c'est aussi pourquoi il a été quasiment anéanti par le passage au parlant. Toute la jeune critique et tous ceux qui allaient composer la future Nouvelle Vague se sont néanmoins passionnés pour Keaton. Son véritable grand retour public a été permis par Jacques Robert en 1962, grâce à la ressortie des *Trois Âges* qui a fait 100000 entrées en France. Il a alors été totalement redécouvert, on le recevait désormais à Paris avec des ovations fabuleuses. Avant cela, Chaplin lui avait tout de même rendu un hommage dans *Les Feux de la rampe* en 1952, quoi que ce ne fût sans ambiguïté: il prenait la posture du maître qui vient au secours de son disciple...

L'opposition entre Chaplin et Keaton a déchaîné les passions lorsque Jacques Robert a ressorti ses films en France. Lui a évidemment pris position en faveur

de Keaton, sans doute un peu trop lourdement. S'est développée alors une petite querelle dans le milieu cinéphile avec d'un côté les partisans de l'humanité de Chaplin, face au caractère philosophique, voire logique et mathématique de Keaton. Jacques Rivette était plutôt chaplinesque, Truffaut également, Jean Domarchi ou Rohmer étaient keatoniens... En réalité, c'était un choix absurde, on se retrouvait à devoir choisir son camp entre les deux ! La comparaison n'aurait pas dû être aussi systématique. Ils appartenaient à deux mondes distincts. Pour ma part, j'ai toujours été partagé, avec tout de même une légère domination keatonienne. Ils sont tellement différents l'un de l'autre, et c'est précisément leur différence qui fait leur grandeur. Il ne faut pas oublier que Keaton a débuté dans l'acrobatie, alors qu'il était exploité par ses parents. Dès son plus jeune âge, on lui faisait faire des choses qui pouvaient tuer un gosse. Un équilibriste n'a pas le droit à l'erreur, tout est absolument millimétré. Dans *Cadet d'eau douce*, lorsque la façade dégringole, tout a été calculé pour que la fenêtre ouverte tombe sur lui en le cadrant. Toutes les cascades de Keaton sont démentielles, ce sont des prouesses fabuleuses qui ne sont rendues possibles que par une extrême précision mathématique. Tous ses gags sont purement physiques, dans un espace extrêmement défini. En exploitant cela, il travaille sur les lois du monde, sur l'attraction, les distances, le vide et le plein. De ce point de vue-là, Keaton est plus comique que Chaplin, dans le sens profond du terme. Et cela pour une raison très simple : le comique fondamental réside dans le rapport et la lutte contre les lois de l'univers, notamment l'attraction. De tout temps, le premier effet comique fut la chute (les farces du Moyen Âge, ou Molière, etc.). C'est un comique populaire qui fait rire tout de suite. Chez Chaplin, c'est la chorégraphie,

la danse. De Keaton ou de Chaplin, qui a la plus grande force? Est-elle mentale ou physique? Leur opposition est quasi métaphysique.

Entre les années 1960 et aujourd'hui, il existe des prolongements du cinéma de Keaton. Mais pas tellement dans la comédie, plus d'un point de vue formel chez les cinéastes qui travaillent la ligne. Cela est très visible chez Ozu, c'est un peu moins évident chez d'autres... Godard, par exemple, serait plutôt keatonien car il travaille beaucoup la ligne et les mouvements qui prennent en compte l'espace. Il y a une chose qui appelle la comparaison entre Keaton et Godard: c'est leur idée du monde. D'un côté l'univers, de l'autre l'humanité. C'est très net dans *Film Socialisme*, avec l'immensité de la mer et le bateau. Godard exploite les perspectives, les souligne, pour mieux les critiquer. Dans la tradition comique, on retrouve souvent des rôles de tyrans ou de victimes. Chez Molière, tous les personnages comiques — que ce soit l'avare, le misanthrope, le bourgeois gentilhomme — sont des personnages qui veulent imposer leur vision au monde. D'autres figures comme Pierre Richard, dans *Le Distrait* (1970), ou Louis de Funès, sont à l'inverse des victimes. Le seul comique à se réclamer directement de Keaton, à en respecter les lignes formelles, notamment dans la verticalité, c'est finalement Tati. S'il intériorise en quelque sorte l'agilité de Keaton, il a la même préoccupation de l'espace, et l'on pourrait probablement revoir en parallèle leurs deux œuvres, dans un même mouvement.

Jean Douchet