

P R E M I E R P L A N

B U S T E R
K E A T O N



Marcel Oms
Buster Keaton

Courts métrages

Avec Fatty, 1 — The Saphead (Ce crétin de Malec), 10 — One Week (La maison démontable), 12 — Convict 13 (Malec champion de golf), 13 — The Scarecrow (L'Epouvantail), 14 — Neighbours (Voisin-voisine), 15 — The haunted house (Malec et les fantômes), 16 — Hard Luck (La guigne de Malec), 18 — The Goat (L'Insaisissable), 20 — Play-house (Frigo-Frégoli), 21 — The Boat (Frigo, capitaine au long cours), 22 — The paleface (Malec chez les Indiens), 23 — Cops (Frigo déménageur), 24 — The high sign (Malec champion de tir), 25 — My wife's relations (Les parents de ma femme), 26 — The blacksmith (Malec forgeron), 27 — The frozen North (Frigo et la baleine), 28 — The electric house (Frigo à l'Electric Hotel), 28 — Day dreams (Grandeur et Décadence), 29 — The Balloomatic (Malec aéronaute), 30 — The love nest (Le nid d'amour), 31.

Longs métrages

The Three Ages (Les trois âges), 32 — Our hospitality (Les lois de l'hospitalité), 34 — The Navigator (La croisière du Navigator), 36 — Sherlock Junior, 38 — Seven Chances (Les fiancées en folie), 40 — Go west (Ma vache et moi), 42 — The General (Le mécano de la General), 43 — Battling Butler (Le Dernier Round), 47 — College (Sportif par amour), 49 — Steamboat Bill Jr (Cadet d'eau douce), 52 — The Cameraman (L'Opérateur), 55 — Spite Marriage (Le Figurant), 56.

Du sonore au parlant, 58 — Le ressort brisé, 67.

Textes

Déclarations de Buster Keaton, 75 — Témoignages d'Henriette Nizan, 77 — et de Claude Autant-Lara, 78.

Filmographie, 81 — Bibliographie, 89.

Buster Keaton

Joseph Francis Keaton est né le 4 octobre 1896 à Pickway dans le Kansas (et non au Canada, comme l'ont dit *Les Cahiers du cinéma* n° 86) d'une famille de forains écossais et irlandais.

On raconte que les affaires allaient si mal alors pour les Keaton que le père organisa pour se renflouer une soirée de gala le jour de l'accouchement. Le clou de la soirée étant la présentation sur scène, au final, de notre jeune héros vagissant. Si non è vero... Quoiqu'il en soit Joseph Francis devait avoir dans les trois ans et demi lorsqu'il devint le partenaire de ses parents dans le numéro des « Three Keaton ». « Ficelé comme un saucisson dans un réseau de cordes, raconte Hervé Le Boterf (*Cinémonde* n° 747), il était projeté par son père sur la scène comme un vulgaire lasso. Puis il apprit à faire des sauts périlleux. » Il paraît que la technique parfaite avec laquelle il s'écrasait au sol et dégringolait sur le dos les escaliers arracha à Houdini un cri d'admiration: « What buster, indeed... » (Quel dos, en vérité...). Buster Keaton était né. Il grandit lui aussi en force et en sagesse: « Son père ne pouvant plus le lancer sur la scène se contenta devant le public, de le peindre, avec un balai aux couleurs choisies par les spectateurs. Buster ne bronchait pas, et cette impassibilité déchaînait les rires dans la salle » (Le Boterf).

A l'âge de 21 ans, Buster décide de « tenter sa chance dans une autre branche du spectacle » et est engagé au Winter Garden de New York. C'est alors que se produit la rencontre décisive avec Roscoe Fatty Arbuckle: « Il me demanda si j'avais déjà fait du

cinéma. Je lui répondis que je n'avais jamais mis les pieds dans un studio. Il me dit: Venez au studio lundi, vous ferez une ou deux scènes avec moi et vous verrez si ça vous plaît. Les répétitions pour la revue ne commençaient pas avant une ou deux semaines, je pouvais y aller... C'était la première fois que je jouais devant une caméra. Roscoe me laissa faire, la scène a été conservée dans le film. »

Ce premier film de Keaton, partenaire de Fatty s'appelle *Le Garçon boucher*. Buster dès ses débuts s'intéressa beaucoup à la technique cinématographique: « Je voulais savoir comment les scènes étaient montées, connaître la mécanique de la caméra. »

Pendant près d'un an Keaton va être le partenaire principal de Fatty dans l'équipe du producteur Joseph Schenk. « C'était une équipe standard; on trouvait toujours la jeune première, le « méchant », une poignée de petits rôles (flics ou autre chose), deux ou trois gagmen, un monteur et un ou deux opérateurs. Actuellement ça se fait sur une plus grande échelle, c'est tout. »

Au printemps 1918 (fut-il volontaire ou mobilisé?) Buster Keaton débarque en France pour y faire la guerre avec le 159^e régiment d'infanterie de la 40^e division.

« Lorsqu'il me fallut m'expliquer avec des indigènes je me souvins fort à propos que ce n'était pas pour rien que depuis l'âge de trois ans j'avais interprété des pantomimes, et je me suis mis à mimer tout ce que je désirais exprimer. Vous vous figurez peut-être que c'est facile, mais essayez un peu de mimer un « steack pommes frites » ou « du lait chaud »... Hé bien! j'y arrivais. Je trayais une vache imaginaire que j'avais au préalable décrite par gestes, et je créais un feu sur lequel je leur faisais voir une casserole de lait qui bout et qui déborde. Tout le monde riait, et j'avais ce que je voulais. Braves gens! du moment où je les avais déridés, je pouvais leur demander n'importe

quoi. J'avais l'habitude, lorsqu'on faisait l'exercice sur la place, de me tromper volontairement d'une façon grotesque, ou de continuer à marcher gravement devant moi, quand toute mon escouade avait fait demi-tour, à la grande joie des spectateurs civils, qui venaient de partout à la ronde voir « l'américain rigolo ». (Interview, *Mon Ciné* n° 185, 3 sept. 1925.)

Enfant de la balle, Buster Keaton a été élevé très tôt à la dure école du cirque. Il n'en a jamais tiré de mythologie larmoyante. Pour lui le cirque et la scène ont été des années d'apprentissage, d'acquisition d'une maîtrise.

« Je n'étais qu'un gosse écervelé qui fut élevé dans les coulisses. En grandissant ce gosse essaie tout; il y a un funambule cette semaine, il essaie de marcher sur une corde quand personne ne le regarde; s'il y a un jongleur, il essaie de jongler. Il fait des acrobaties. Il n'y a rien qu'il ne tente. Il essaie d'être ventriloque, bouffon, mécanicien. Quand nous nous produisions avec Harry Houdini j'essayais de me débarrasser de mes menottes et des camisoles de force. »

Les acrobaties qu'on lui voit réaliser dans ses films, Buster les a réalisées sans doublures. Quand on l'interroge sur les gens qui lui ont appris son métier, il cite Roscoe Fatty Arbuckle et son père.

« La technique du cinéma je l'ai apprise de Fatty. Mais pas les rapports avec les spectateurs. Ça je l'ai appris tout seul ou avec mon père, parce que j'avais l'expérience. A 21 ans, j'étais déjà un vétéran. Quand j'ai débuté au cinéma, Fatty m'a averti que « l'âge mental du public ne dépasse pas douze ans ». Quelques mois plus tard je suis allé le trouver et je lui ai dit: « Roscoe, il faut que tu te sortes cette idée de la tête, parce que ceux qui continueront à faire des films pour une mentalité de douze ans ne garderont pas leur travail bien longtemps. Le public est toujours plus malin que vous, il le faut bien pour qu'il prenne du plaisir à ce qu'on fait pour lui. »

De son père — qui fut maintes fois son partenaire à l'écran — Buster considère qu'il a appris le sens de la scène et du public.

« C'était un homme très drôle, précise-t-il, et quand on lui demande si c'est son père qui l'a persuadé de ne jamais sourire :

— Non personne ne l'a fait. J'ai simplement travaillé comme cela parce que, tout gosse et en grandissant au contact des spectateurs, j'ai remarqué que je devais faire ce genre de comique. Si je riaais de ce que je faisais, les autres ne riaient pas... Plus je restais sérieux plus je recueillais de rires. Quand j'ai fait du cinéma j'ai automatiquement continué... »

A ses débuts à l'écran, Keaton travaillait sans script: « Nous bavardions sur une histoire, nous faisions le point de ce que nous pouvions penser, nous rassemblions tout et tous les gars de l'équipe savaient ce que nous allions tourner. »

Plus tard, à mesure qu'il mûrissait, Buster calcula ses gags. Voici sur cette question le témoignage de John D. Williamson (*Pour Vous* n° 94 du 4 septembre 1930): « Sur un petit rectangle de sable soigneusement aplani et strictement délimité par des galets, Buster avait disposé des coquillages qu'il regardait d'un air profondément absorbé. De temps à autre, il en déplaçait un et retombait dans sa profonde méditation.

Je m'approchai sans faire de bruit. Je pus arriver à deux pas de Buster sans qu'il s'aperçût de ma présence. Soudain, avec impatience, en murmurant un juron, il dispersa d'un coup de poing le mystérieux assemblage de coquilles. Il se leva et se trouva nez à nez avec moi.

« — Que diable faisiez-vous donc là? — lui demandai-je.

» — Je travaillais à mon prochain film — me répondit-il. — Il y a une scène que je n'arrive pas à voir comme il faut. Voir, vous comprenez, voir comme je

vous vois là. C'est pourquoi je me sers de ces petits coquillages qui représentent des acteurs dans ce rectangle de sable qui figure le « set » du studio. Je travaille ainsi tous mes films, avec des coquillages, des bouts de papier, des pièces de monnaie. »

Le film terminé Buster assistait incognito à la première. Suivant les réactions de la foule on voit quels sont les passages à effet, ceux qu'il faut couper, etc. ...

En mai 1919, Keaton retrouve Fatty avec qui il fait deux courts métrages encore — *Back stage* et *The garage*.

Il est devenu difficile aujourd'hui de juger sur pièce l'œuvre comique de Roscoe Arbuckle, dit Fatty, la plupart des copies de ses films ayant disparu — notamment après 1921, sous l'action de William Hearst qui, selon *The New Yorker*, « aurait ordonné la destruction de tous les négatifs ».

Heureusement quelques rarissimes copies, sous la surveillance toulousaine de Raymond Borde, peuvent permettre de se faire une idée.

Malgré toute l'envie que l'on a de dire du bien d'un comédien qui fut la proie des salauds de Hollywood, force est de reconnaître qu'en 1963, Fatty n'est plus très drôle. Tout son comique repose sur l'obscénité de sa corpulence, ses œillades au public, ses sous-entendus grivois et l'assez remarquable souplesse de ce bibendum adipeux et luisant. Le comique de Fatty participe d'une certaine opinion sur le public. Pour Fatty le public garde un âge mental de 12 ans, et ce public infantile « aime la bouffonnerie purement physique: la chute, la bataille; en un mot plus l'action est endiablée, plus sa joie est grande... Le spectateur ordinaire, quand il regarde un film comique se soucie fort peu de faire quelques efforts intellectuels, ce qui fait que nous hésitons toujours à introduire dans nos productions une intention parodique ou satirique,

craignant par expérience, qu'elle ne reste lettre morte pour la grande majorité » (cf. *Cinéa* n° 15 de mai 1931).

Buster Keaton avait rencontré Fatty en 1917, et débuta au cinéma à ses côtés dans *The butcher boy* (*Le Garçon boucher*) avec Al St. John, Alice Lake et le chien Luke qui sera un partenaire permanent de l'équipe. C'est une farce assez lourde dont l'intérêt majeur reste l'apparition de Buster. Il n'est pas encore un personnage mais déjà l'acrobate dont les chutes étonnent. Dans ce film Fatty lance à Keaton un sac de farine et Buster s'écroule. « Ce n'était pas truqué, devait-il déclarer à la TV américaine l'an dernier, Arbuckle m'a eu en plein visage. Ça, il avait un œil merveilleux... Plus loin je recevais ou je lançais une terrible tarte à la crème. »

J'ai vu récemment un autre film de Fatty avec Keaton et qui fut distribué sous le titre d'*Un Garçon séduisant*. Keaton n'y tient qu'un rôle de comparse, de faire-valoir, qui inciterait à situer ce court-métrage au début de la collaboration de deux grands comiques. Les similitudes possibles du titre m'avaient fait penser à *A reckless Romeo* (mot à mot: *Un Romeo sans souci*), mais ce film avait été distribué sous le titre de *Fatty en bombe*. Sous toutes réserves j'avance qu'il s'agirait de *Love* distribué également sous le titre de *Fatty rival de Picratt*, ou de *The hayseed* (*Fatty au village*), à cause de quelques scènes situées pendant une fête au village et du décor campagnard.

Dans ce film Fatty, facteur, distribue à la volée son courrier quotidien. Il est, comme il se doit, amoureux d'une tendre enfant elle-même convoitée par le sheriff du lieu (Al St. John). Ce triste individu détourne une lettre chargée, mais il est vu par Buster. Pour séduire la jeune fille Fatty se fait faire sur mesure un costume dont l'élaboration donne lieu à quelques scènes d'humour lourdement exhibitionistes lors de la prise des mesures. Avec la complicité du chien Luke

se déclanchera une bagarre dont Fatty sortira vainqueur. Entre-temps Buster participe à un jet de seaux d'eau mémorable et donne un aperçu de ses talents au cours d'un numéro de prestidigitation truqué pendant une petite fête au village. C'est le meilleur moment du film tout en finesse, humour et ironie qui s'oppose assez fortement au numéro de danse pachydermique de Fatty pendant la même soirée.

Le rôle de Keaton dans ce film est purement épisodique. Buster complice et partenaire, aide Fatty « le bon gros » à triompher du méchant Picratt son rival d'amour, véritable second rôle du film. Tout laisse à penser que progressivement Keaton a pris de l'importance dans la troupe; à tel point que dans le dernier court métrage réalisé ensemble, *The garage* (*Malec et Fatty garagistes d'occasion*, 1919), c'est bel et bien Buster qui a pratiquement le premier rôle.

Le film se décompose en deux parties complémentaires mais qui ont été parfois distribuées séparément. La chose était d'ailleurs fréquente à l'époque. La première partie est plus particulièrement « le garage », la seconde tourne autour des aventures de nos héros pompiers. Le lien entre les deux est assuré par une intrigue classique de rivalité amoureuse qui oppose Fatty et Al St. John.

Dans les agissements de Fatty et Buster mécanos, la démolition est maîtresse souveraine: le cambouis gicle, les voitures partent en pièces détachées, échappent au contrôle, et nos amis s'acharnent avec une charge étonnante d'agressivité qu'ils reporteront ensuite sur le jeune gommeux, fat et envahissant qui vient faire le joli-cœur dans le garage. Le prétendant se retrouvera maculé de graisse, avec son bouquet plein d'huile noire, puis placé à son tour sur le tourniquet de lavage des voitures il sera, au plein sens du mot, littéralement lessivé...

Pompiers (en Amérique au début du siècle les garagistes faisaient office de soldats du feu...),

pompiers donc, Fatty et Malec attirés hors de chez eux par une ruse diabolique du méchant Al St. John, feront le tour de la ville avant de venir éteindre l'incendie qui ravage leur propre garage. Ils laisseront leur ennemi s'écraser au sol, lui refusant le secours de la toile. Parmi les autres scènes où Buster tient la vedette il en est une fort belle. Ayant laissé son pantalon entre les crocs d'un chien, Buster est dénoncé à un flic pour attentat à la pudeur par une acariâtre vieille fille. La scène se passe devant un panneau publicitaire annonçant la venue prochaine d'un danseur écossais. En hâte Buster découpe le kilt et s'en couvre. Quand le policier arrive, la décence est sauvée, alors Buster commence une gigue effrénée puis, emporté par son élan virevolte, révélant son côté pile encaleçonné. Poursuite. Heureusement le corpulent Fatty viendra à son secours en l'escamotant derrière sa silhouette volumineuse.

Par ailleurs, il y a dans *The garage* un plan d'une très grande importance anecdotique: Buster Keaton y rit aux éclats! Une voiture vient d'échapper à son contrôle, Buster tombe au sol, la voiture poursuit sa route et notre héros assis sur son séant au beau milieu du garage, s'esclaffe. Tournée en 1919, cette scène détruit la légende d'un Keaton qui n'aurait jamais ri dans aucun film.

En 1920, tout en restant amis, Buster et Fatty se séparent. Lorsqu'après le « scandale Arbukle » de 1921 et l'acquittement qui suivit, Fatty se retrouva sans travail, ruiné, calomnié et contraint de se cacher. Keaton fut un des rares à lui tendre la main et à prendre la responsabilité de l'engager comme metteur en scène et gagman.

Ce trait du personnage nous confirme dans l'estime que nous portons à l'homme et méritait d'être signalé.

Liste des films tournés par Keaton dans la troupe de Fatty

- 1917 — *The butcher boy.* (Fatty boucher ou Fatty garçon boucher)
 — *A reckless Romeo.* (Fatty en bombe)
 — *The rough house.* (Fatty chez lui)
 — *Oh! Doctor.* (Fatty docteur)
 — *His wedding night.* (La noce de Fatty)
 — *Fatty at Coney Island.* (Fatty à la fête ou Fatty à Coney Island)
 — *A country hero.* (Fatty m'assiste)
- 1918 — *Out west.* (Fatty bistro)
 — *The bell boy.* (Fatty groom)
 — *Moonshine.* (La mission de Fatty)
 — *Good night nurse.* (Fatty à la clinique)
 — *The cook.* (Fatty cuisinier)
 — *Love.* (Fatty rival de Picratt) (Un garçon séduisant (?))
- 1919 — *Back stage.* (Fatty cabotin)
 — *The hayseed.* (Fatty au village)
- 1920 — *The garage.* (Fatty et Malec mécanos ou Garagistes d'occasion ou Le garage de Fatty ou Un garagiste à la hauteur)¹

Mais Fatty passe sous contrat à la Paramount et Keaton fonde avec J. Schenck sa propre compagnie en tournant dès 1920 un long métrage *The Saphead* (Ce crétin de Malec).

N.B. Dans son n° 15 de mai 1931, *Cinéa* publiait une filmographie de Fatty dans laquelle figurent, en plus des titres ci-dessus, et comme étant réalisés « avec Al Saint-John (Picratt) et Buster Keaton (Malec) », les films suivants que je n'ai malheureusement pas pu voir et où Keaton pourrait apparaître :

- *The sheriff* (Fatty à l'école et Fatty joue Douglas).
- *Camping out* (Fatty débarque et Fatty en vacances).
- *A desert hero* (Fatty sherif et Le salut de Fatty).

Je remercie par avance tout lecteur qui pourrait compléter mon information.

THE SAPHEAD (CE CRÉTIN DE MALEC) 1920

C'est le premier film entrepris par Buster Keaton indépendant. « La compagnie Lœw avait acheté les studios Metro et les droits d'une revue de Broadway *The Henrietta* dont Douglas Fairbanks était la vedette. J'ai repris le rôle de Bertie. »

The Saphead n'est pas tout à fait un film comique. C'est l'histoire d'un riche héritier, stupide et facilement distrait, qui finalement sauve sa famille de la ruine au cours d'une mémorable séance à la Bourse. Transparaissent déjà quelques traits qui seront ceux du Keaton futur.

Bertie, le fils d'un millionnaire est amoureux de la pupille de son père. Mais on lui a fait comprendre qu'il devrait manifester plus d'autorité et d'audace dans la vie. Par un concours de circonstances, le voici dans un tripot où il joue, gagne et s'endort. Réveillé par une descente de police, il offre à un flic une forte somme pour être conduit en prison, l'autre se méprend et se laisse corrompre. Mais les journaux parlent de l'affaire. Le père finance le mariage de Bertie et de la jeune fille, mais la cérémonie échoue car un scandale financier éclate auquel on mêle Bertie pour couvrir son demi-frère. Celui-ci n'est en réalité qu'un triste individu qui est en train de ruiner le père par des spéculations troubles. Enfin Bertie le démasque, sauve la situation et se mariera.

Le rôle de Bertie est un peu un de ces rôles aux multiples interprétations possibles selon la direction dans laquelle on l'infléchit.

Dans son interprétation de Bertie, Buster semble avoir hésité entre une conception totalement tragique du personnage et la tentation de céder à ses dons comiques. Paradoxalement c'est ce film, le moins drôle de son auteur qui éclaire peut-être le mieux sa personnalité. Sa solitude d'abord et le profond pessimisme d'une vie sans amour; comme dans la scène

où Bertie après avoir râté son mariage revient tout seul de la cérémonie sous les confettis. Sa hargne et sa combativité dans la dernière bobine lorsque notre héros se déchaîne enfin comme s'il libérait la charge dynamique jusqu'ici retenue sous ses apparences de prince triste, rachète toutes les actions et, sauvant son père, il se reconquiert lui-même.

Dans sa construction dramatique *The Saphead* obéit donc aux principes qui deviendront ensuite permanents chez Keaton:

« Notre meilleure formule était de démarrer avec une situation normale, peut être un peu mouvementée, mais pas assez pour nous empêcher de rire. Ensuite on introduisait les personnages à notre gré, on les mettait dans des situations, on les en sortait, puis quand nous arrivions vers la cinquième ou sixième bobine nous commençons quelque chose de sérieux et le rire démarrait. Enfin, à la dernière bobine, on sortait de cette situation et on terminait avec les plus gros rires. C'était toujours la formule parfaite pour ce genre de films. » (Interview de *Film Quartely*.)

Keaton dans ce premier essai affirme la richesse de dons de comédien qui auraient pu s'orienter tout aussi bien vers le drame — et il gardera d'ailleurs tout au long de ses longs métrages cette tentation — mais qui s'épanouiront en fin de compte pleinement dans le rire. *The Saphead* est en tout cas la démonstration par la farce, de la profondeur et de la sensibilité d'un tempérament oscillant entre l'immobilisme insupportable, le mutisme déchiré et le mouvement libérateur qui seul permet la désaliénation.

Pendant près de trois ans Keaton revient ensuite au court métrage et va y développer un personnage comique dont je ne cesserai de penser qu'il se souviendra toujours du regard triste et innocent de Bertie l'idiot. De 1920 à 1923, 19 courts métrages pour la plupart éblouissants où il a pour partenaires féminines Virginia Fox (8 fois) ou Sybil Seeley (4 fois) et

où on retrouve Joe Roberts dans le rôle du méchant avec la même fidélité qu'Henry Bergman ou Mack Swain dans les Chaplin.

En 1921 Buster devient le beau-frère de Joe Schenck marié à Norma Talmadge en épousant Nathalie Talmadge, qui sera d'ailleurs sa partenaire dans *Les Lois de l'hospitalité*. De ce mariage il aura deux fils: James, né en juin 1922 et Robert né en juin 1924.

ONE WEEK (LA MAISON DÉMONTABLE) 1920

Le premier court métrage de Keaton indépendant et « peut-être le film qui a le plus fait pour ma réputation » (B. K.).

Ayant épousé Clarette, Malec a reçu en dot de son oncle une maison préfabriquée. Mais le chauffeur, jaloux, falsifie les numéros des éléments. Le résultat en est une maison à l'équilibre précaire où la porte d'entrée est au premier étage. Le montage terminé, nous assistons à la démolition progressive de l'ensemble selon un processus des plus logiques. Ce sont tout d'abord certains éléments, primitivement prévus pour assurer une fonction, qui finissent par en assurer une autre: la balustrade qui devient échelle par exemple. Puis un ouragan fait tourner la maison comme un manège de chevaux de bois. Enfin une erreur d'adresse due à un numéro inversé oblige Malec à un déménagement des plus cahotants, où la maison se délabre lentement un peu plus et auquel viendra mettre fin — après un suspense ferroviaire très tendu — un second train qui fait irruption inopinément. Malec et Clarette restent seuls avec leur amour sans toit.

Dès son premier film, Buster Keaton a réalisé une œuvre étourdissante, pleine de trouvailles, de chutes, d'acrobaties et de poursuites où les hommes et les éléments dansent un ballet vertigineux jusqu'à la pulvérisation finale d'où n'émergent que les deux amoureux.

CONVICT 13 (MALEC CHAMPION DE GOLF) 1920

Découpé en deux bobines — *Malec joue au golf et Malec sera-t-il pendu?* — *Convict 13* n'est pas comme on l'a écrit imbécilement « fondé sur la plus pessimiste des morales, l'interchangeabilité... ». C'est tout simplement un cauchemar.

Au cours d'une épique partie de golf (par ailleurs fort décourageante pour le cady noir qui s'installe pour manger un sandwich... en attendant) qui traverse champs, forêts et rivières, Malec est assommé par un mauvais retour de balle. Un bagnard évadé (le n° 13) lui vole ses vêtements et Malec se retrouve au bain après avoir mystifié à plusieurs reprises toute une escouade de flics. Il va être pendu. La fille du Directeur, amoureuse de Malec a saboté le nœud coulant avec des extenseurs. Malec arrive sur l'estrade, refuse le bandeau sur les yeux, le public applaudit, l'exécution rate, le public siffle. Le « public » c'est naturellement toute la colonie des pénitents.

Rendu à une captivité ordinaire, Malec casse des cailloux « en artiste », assomme involontairement son gardien, lui vole ses vêtements et, en voulant s'évader passe dans la cour voisine où sévit un gigantesque bagnard qui vient déjà d'assommer une vingtaine de gardiens. Série de gags. Soulèvement dans la prison. Malec avec un boulet démolit tout ce qui reste; et au moment où tout va mal tourner, se réveille dans l'herbe près de sa balle de golf et sous le tendre regard de sa partenaire qui ressemble, bien sûr, à la fille du Directeur.

S'il y a donc une option morale de la part de Keaton dans *Convict 13*, c'est que la réalité est plus belle que le rêve. On retrouvera maintes fois cette idée dans ses films futurs. Tout le reste n'est que délire d'interprétation.

THE SCARECROW (L'ÉPOUVANTAIL) 1920

Malec et Pylade (Keaton et Joe Roberts) deux célibataires ingénieux et bricoleurs inventifs ont transformé l'unique pièce de leur demeure en un appartement aux fins multiples. Meubles escamotables, évier-divan, phonographe-réchaud à gaz, couverts collés à une planche facilitant la vaisselle... Poulies, courroies, entrelacs et va-et-vient font se succéder le sel, le poivre et les vins de bonne cuvée tandis qu'un petit train à toasts fait la navette... Allégé d'une dent douloureuse et lesté d'un solide breakfast Malec part à l'aventure en compagnie de Pylade.

Les deux amis sont amoureux de Clarette, mais le père n'est pas d'accord. Clarette a confectionné un gâteau violemment renforcé d'un produit excitant et c'est le chien qui le mange puis se lance à la poursuite de Malec. Poursuivant et poursuivi se retrouvent sur les murs délabrés d'une maison en ruines et Pylade, prévoyant, achète des médicaments et des béquilles. La poursuite homme-chien aboutit à la maison où les meubles truqués viennent en aide à Buster. Pendant ce temps Pylade est renversé par un camion et c'est lui qui utilisera les béquilles.

Reprise de la poursuite dans les foins voisins où travaille une batteuse. Malec caché dans le foin est « battu » et dépouillé de ses vêtements. Le chien vient lui tendre la patte en signe de réconciliation. Mais Malec est maintenant poursuivi, par Pylade et le père de Clarette, dans un champ. Il endosse un épouvantail et ce déguisement sera la source de plusieurs gags et l'origine d'une belle bagarre.

Malec et Clarette s'enfuient tous les deux maintenant, toujours poursuivis, traversent une rivière, sautent à cheval (mais l'un des deux ne veut rien entendre et reste de bois...), volent une moto, ramassent sur la route un pasteur qui traînait, se font marier à la sauvette et ayant quitté la route aboutissent dans la rivière.



BUSTER KEATON EN 1930



BUSTER KEATON EN 1948 AU CIRQUE MEDRANO



BUSTER KEATON EN 1963

L'épouvantail dont la version complète est généralement peu connue (il fut découpé en plusieurs épisodes et distribué sous les titres de: *L'épouvantail*, *Poudre magique*, *Attention au chien*, *Rusés compères*) est le type même du film poursuite dont le rythme ne faiblit jamais et qui demeure d'une invention comique inlassable. Il donne d'un bout à l'autre l'impression d'une improvisation progressive et se révèle finalement d'une rigueur parfaite dans la construction, dans l'enchaînement des gags et la succession jamais gratuite des épisodes.

Le personnage de Keaton est déjà très stabilisé. Je n'en veux pour preuve que le comportement envers Clarette: pour avoir la fille qu'il aime Buster ne recule devant aucune vacherie à l'égard de Pylade (crocs-en-jambe, marche sur les reins, coups de pied, etc. ...) et lutte jusqu'à la victoire décisive. Enfin la maison mécanisée préfigure tout l'univers keatonien où la loi du moindre effort et l'asservissement de la machine à l'intelligence humaine définissent une claire conception de la vie.

NEIGHBOURS (VOISIN-VOISINE) 1920

Délicieuse enfant mutine, Clarette est la voisine de Malec. Dans la palissade qui sépare les deux maisons un trou opportun sert à l'échange des billets amoureux. Le père de Clarette, individu moustachu, corpulent et vindicatif tombe sur le billet doux de Malec tandis que la mère de Malec découvre le billet de Clarette. Ils se rendent réciproquement cette correspondance clandestine devant le père de Malec et la mère de Clarette qui attribuent ces déclarations enflammées à leurs époux respectifs. Ce quiproquo déchaîne les fureurs familiales. Pour se venger de son futur beau-père, Malec installe une planche pivotante dont la mise en place déclenche une poursuite générale

avec flics et parents réunis et Malec se retrouve dans le panier à salade bien contre son gré, puis devant le tribunal où les deux amoureux s'arrangent pour faire signer un accord de mariage aux deux familles.

Le mariage a presque lieu avec pertes de pantalon de Malec puis du pasteur. Mais une contestation fait tout échouer au dernier moment. Alors, décidé à tout, Malec entreprend d'enlever Clarette à l'aide d'une pyramide humaine dont les éléments constitutifs s'escamotent automatiquement à la hauteur de l'étage qui leur correspond dès qu'apparaît l'un quelconque des parents. Finalement tout s'arrange et Malec épousera Clarette.

Distribué sous les titres de *Voisin-voisine, La voisine de Malec* et *Un bon truc, Neighbours* est un feu d'artifice de poursuites et de cabrioles. Tout est bon: les cordes à linge coulissantes, les baquets d'eau, les poubelles, la palissade, la planche et le « bon truc » final qui, réalisé sans trucages, est une merveille d'équilibre et une source intarissable de rebondissements.

THE HAUNTED HOUSE (MALEC ET LES FANTOMES) 1921

Malec est caissier dans une banque et amoureux de la fille du fondé de pouvoirs. L'arrivée de Malec en voiture « très en avance pour avoir plus de temps à ne rien faire », l'ouverture du coffre au moyen d'un mécanisme compliqué qui se rend facilement à la pression d'un simple décapsuleur démarrent le film par une série de gags. Le patron, un faux-monnayeur a, par ailleurs, truffé la banque de trappes et d'éléments escamotables. Caissier moderne, Malec a une manière bien à lui de faire des comptes approximatifs au poids; si le client sourit c'est que la somme le satisfait, si le client proteste c'est qu'il manque de l'argent.

Un pot de colle renversé est à l'origine d'une suite de trouvailles qui mettent mal à l'aise notre héros menacé par une descente de police et désigné par son employeur comme coupable d'occasion. Mais Malec parvient à renverser la situation et se réfugie dans le coffre. En sortant il est coincé par la fermeture automatique. Le retour des policiers venus lui passer les menottes permet à Malec de s'échapper non sans avoir enchaîné l'un à l'autre son patron et le fondé de pouvoirs.

La deuxième partie du film se déroule dans la villa hantée du patron, maison truquée elle aussi où les fantômes ne sont que les faux-monnayeurs. L'interpénétration de diverses actions et de personnages multiples (le Méphisto d'une troupe de théâtre, les policiers, les bandits, Malec, etc. ...) fait de cette bobine menée tambour battant un chef-d'œuvre de rythme et de précision. Aux prises avec les fantômes, Malec parvient à se débarrasser de tous ses adversaires, mais assommé par son patron il part au pays des songes et rêve qu'il est dans un paradis où les escaliers, là aussi, sont truqués et le font dégringoler en enfer. Là, le feu éternel ayant brûlé le bas de son dos, notre ami se réveille et retrouve Clarette qu'il épousera. Construit dans un souci rigoureux d'équilibre, *Haunted house* est particulièrement significatif de la vision keatonienne des univers symétriques: la banque, la villa et l'au-delà se répondent dans leur surnaturalité respectives. L'escalier escamotable dans lequel notre héros chute à plusieurs reprises en est le lieu géométrique qui fait l'unité.

Film à trucs bien dans la tradition de Keaton, *Haunted house* n'en est pas moins riche en gags classiques. L'un en particulier est délicieux: ayant plusieurs fois été éjecté par l'escalier à bascule, Malec descend par la rampe et se pose, pour voir, sur une des dernières marches. Qu'à cela ne tienne, l'escalier ne fait pas le détail! s'escamote et éjecte une fois de plus Malec qui descend sur le dos la fin du

parcours. « What a buster, indeed. » Un autre gag est plus célèbre: « Débordé par la prolifération des fantômes qui débouchent de partout, Buster s'improvise agent et règle une circulation qui menace de devenir anarchique. » Exemple type de l'attitude de Keaton qui s'accommode de toute situation et finit par la dominer.

HARD LUCK (LA GUIGNE DE MALEC) 1921

« C'est le court métrage le plus drôle que j'ai jamais fait. » (B. K.)

Malec, vagabond sans espoir, veut en finir avec cette chienne de vie, car il n'a pas de chance et cette guigne s'accroche à lui, même dans ses efforts pour mourir: s'il se couche devant un tramway, c'est le terminus; s'il se pend, la corde est trop longue; et s'il absorbe un flacon étiqueté « poison » c'est pour avaler un scotch excellent... Rendu euphorique par l'alcool, Malec alors ne veut plus mourir et se met au service d'une société de chasse pour ramener des animaux sauvages.

Menant la saine existence des trappeurs, Malec pêche, roule ses cigarettes et amorce sa ligne avec ses prises successives toujours plus conséquentes jusqu'à ce que ce soit lui qui se retrouve à l'eau. La chasse à courre ne sera pas plus fructueuse mais nous fera assister à une exhibition cavalière inénarrable d'une parfaite technique assez fantaisiste, qui séduit pourtant la délicieuse Clarette.

Mais voici que de redoutables bandits assaillent la maison. Malec renverse tout seul les meubles et la situation après une poursuite, des ruses, des feintes (parfois vaines il est vrai...) et une trouvaille d'artificier hors-cadre.

Un trait psychologique de Buster mérite d'être souligné: passant sous la fenêtre de la maison il voit les bourgeois aux prises avec les bandits, il ne bouge pas

et va poursuivre son chemin, mais à ce moment il aperçoit le chef qui brutalise Clarette et décide d'intervenir sur-le-champ.

« Dans *Hard Luck*, on trouve dans sa plénitude la maîtrise de Keaton; l'étonnante expression « rentrée » est toujours si au point et certaines indications presque tragiques font prévoir les actuels films de long métrage. Déjà très marquée se montre la tendance de la farce à cotoyer, et de très près, le drame le plus noir. D'ailleurs, le sujet des films de Keaton pourrait, presque toujours, être traité dans une teinte des plus sombres.

Hard Luck nous paraît un des meilleurs films de Keaton. Remarquer la scène où, las de la vie, il cherche à se faire écraser, puis à se pendre et surtout, l'étonnante façon dont il s'enivre en croyant s'empoisonner. Quelle précision et quelle légèreté de touche! Que l'on imagine les mêmes scènes jouées par certains comiques.

Très caractéristique, ce dernier film contient en germe bien des éléments utilisés dans les derniers grands films. Il est certain qu'on y trouve aussi nombre de procédés repris maintes fois: la main au-dessus des yeux pour interroger l'horizon; le baiser d'adieu à la vie envoyé à deux mains au moment d'effectuer quelque saut dangereux qui doit le mener à sa perte; l'effet sur des précautions prises pour échapper à un adversaire toujours présent; le soulagement de se croire sauvé, alors que l'ennemi est derrière lui, ou à côté; l'embarras du timide déclenchant des gestes multiples et saccadés; une façon particulière d'exécuter, après un choc, une série de culbutes un peu voulues, mais si drôles toujours; bien d'autres encore. Mais à tout cela la personnalité de Keaton donne un prix très grand par une sorte d'ingénue gravité qui paraît lui faire improviser sans cesse les effets les plus éprouvés. Edith Erèbe (*Le Crapouillot*, 1927).

THE GOAT (L'INSAISSABLE) 1921

Have et affamé, Malec erre dans les rues. Devant une soupe populaire la queue s'allonge et Malec y prend place mais il s'est mis malencontreusement derrière deux mannequins qui n'avancent pas et restent impassibles sous les piqûres. Finalement le guichet se referme sous le nez de notre ami qui continue sa promenade sans but. Il passe devant une fenêtre grillée et s'y agrippe pour regarder. A l'intérieur on va photographier le célèbre tueur Dany, celui-ci profite d'une absence momentanée du photographe pour cliquer Malec à son insu, puis s'évade.

Dans la rue Malec trouve un fer à cheval, mais le porte-bonheur lancé avec joie et confiance atterrit sur l'œil d'un flic imposant. Poursuite. Grâce à un train et à diverses feintes et mouvements de bras qui compliquent gravement la circulation aux carrefours, notre héros échappe aux poursuivants, puis rencontre Clarette qu'il sauve des entreprises d'un voyou. Elle l'invite à venir dîner à la maison.

Dans les journaux la photo de Malec est diffusée à des milliers d'exemplaires, ce qui explique la fuite des passants à son arrivée. L'ayant compris il s'en accommode et en tire profit.

Repas chez Clarette. Las! le père de la jeune fille n'est autre que le flic qui avait découvert Malec devant une affiche promettant forte récompense pour sa capture. Poursuite dans l'immeuble. Dérobades, cabrioles, crocs-en-jambe, chutes dans l'escalier, escamotages dans l'ascenseur, etc...

Poursuivi par le policier, Buster utilise toutes les ruses. Le voici qui débouche sur un palier; deux portes: la cage de l'ascenseur vide et la cabine téléphonique. Buster se glisse dans la cabine du téléphone et, lorsque arrive suant et soufflant le mastodonte beau-paternel, notre héros plie les jambes comme s'il descendait par l'ascenseur. Sans hésiter

l'autre se jette dans le vide et va s'étaler en bas. Plus tard par violence faite au compteur d'étages Buster projetera l'ascenseur par-dessus les toits. Il peut enfin rejoindre Clarette.

L'Insaissable est un des meilleurs films de poursuite de Keaton. Il a toute l'efficacité perturbante nécessaire au désordre créateur et a l'irrévérence indispensable. C'est une véritable cascade de gags enchaînés les uns aux autres sans aucune gratuité. Certains sont même d'une intense poésie: Malec débouche devant une immense affiche le représentant avec la mise à prix de sa tête. Le flic approche, Malec avec une fourrure fait une superbe moustache retroussée à l'effigie, puis se campe fier et innocent à côté. Le flic arrive. Alors la moustache lentement s'affaisse, suivie dans son avachissement progressif par le « cop » dont la lente intelligence d'hippopotame s'éveille peu à peu, et par le regard consterné et impuissant de Malec à qui il ne reste plus qu'à reprendre ses jambes à son cou...

Plus tard Malec saute sur un train qui va partir, il nargue les poursuivants par des pieds de nez, mais le wagon est décroché, le train s'en va au loin et la réaction ne se fait guère attendre. Une fois encore il lui faut repartir, fuir sans cesse, inlassablement poursuivi...

PLAY-HOUSE (FRIGO-FREGOLI) 1921

« De tous ses films c'est peut-être Frigo-Fregoli que j'aime le plus. A la fois, flûtiste, contrebassiste, pianiste, Frigo dirige l'orchestre à lui seul. Il est le mécanicien qui lève le rideau pour se mettre en scène. Il se dédouble et deux danseurs, les Frigo brothers, s'exhibent en mesure. Frigo se regarde jouer, car il suffit à remplir la salle. En mêlant des observations familières et ses inventions, Buster Keaton donne à

cette bande une grande puissance de mystère. Une réussite aussi parfaite, on l'attribue d'abord au hasard. Cependant, l'enchaînement des « gags » cache un travail de patience invisible, celui des opérateurs qui font en une minute s'épanouir une rose. *Frigo-Fregoli* date d'une époque où les comiques américains n'étaient pas tenus par leur succès et, sans recourir au luxe de la mise en scène, trouvaient assez de ressources en eux-mêmes. Peut-être a-t-on perdu cette ingénuité merveilleuse qui ne découvrirait aucune contrainte dans sa liberté? En tout cas, la vieillesse des photographies rend plus émouvante la fraîcheur du film et si *Frigo-Fregoli* se contente de moyens de fortune, l'indigence de ses accessoires révèle davantage sa richesse d'esprit. » (Paul Gilson, *Cinémagic*.)

THE BOAT (FRIGO CAPITAINE AU LONG COURS) 1921

Un implacable et logique enchaînement d'incidents qui tous concourent à plonger (c'est le mot!...) Buster dans la plus profonde désespérance, par un dépouillement progressif: Buster a construit un bateau dans sa maison, pour sortir le bateau il faut abattre la maison. Lancé, le bateau coule car il n'a pas de fond. Navigant tant mal que bien, la famille (Buster cette fois a femme et enfants) ne peut ni manger ni dormir, enfin une tempête provoque le naufrage final. Non. Installée dans la baignoire comme dans une embarcation de sauvetage la famille surnage. Mais un des enfants a soif, Buster ouvre le robinet qui remplit la baignoire, et c'est le second naufrage. Heureusement la mer ici manque de profondeur, ils sont près des terres, mais nous ne saurons jamais où. Le « charybde en scylla » de *The boat*, préfigure ce que pourra être dans un registre délibérément tragique la construction de *Terre sans pain*: chaque plan qui

introduit un espoir après que le fond semble avoir été atteint se relance par un « gag » aggravant et le naufrage continue, comme dans ces cauchemars où nous tombons sans fin et sans voir le terme, jusqu'au dernier plan qui reste sans réponse.

THE PALEFACE (MALEC CHEZ LES INDIENS) 1921

Malec est à la chasse aux papillons; il fôlatre gaiement et tout à coup se trouve entouré par une tribu d'Indiens. Il est fait prisonnier et amené au poteau de torture pour être brûlé. Mais les Indiens imprévoyants ont oublié de faire provision de bois et Malec en profite pour s'enfuir.

Le territoire des Indiens est convoité par des hommes d'affaires à cause du pétrole qu'il recèle.

S'étant confectionné une tenue ignifugée Malec repart à la chasse aux papillons et est capturé à nouveau. Cette fois le feu ne peut rien contre lui et Malec désinvolte allume même une cigarette. Les Indiens le prennent alors pour un dieu ou un sorcier et en font le chef de la tribu. Métamorphose: notre timide rêveur prend la tête de sa tribu et va à la ville dans les bureaux de la compagnie pétrolière. Danse du scalp dans le bureau. Malec récupère l'acte notarié.

Au retour Malec est attaqué par un agent de la compagnie, qui échange ses vêtements avec lui et s'enfuit. Pris pour l'agent, Malec est alors assailli et poursuivi par ses « frères ». Capturé il se fait reconnaître et sort de la poche de la veste de l'agent l'acte de propriété. Triomphant, Malec va pouvoir épouser la charmante indienne aux yeux noirs.

Moins réussi — parce que moins délirant — que d'autres courts métrages contemporains, *Paleface* sent l'improvisation hâtive. Le meilleur moment est la poursuite de Malec par les deux tribus d'Indiens. Le

début est lent et banal. Quelques bons gags avec le poteau de torture déraciné qui permet à Malec de s'écarter du bûcher à plusieurs reprises. Ce qu'il y a de plus notable dans *Paleface* c'est l'attitude de sympathie de Keaton envers les Indiens: il épouse leur cause et, à leur tête entreprend un raid de récupération dont l'audace antiraciste n'est pas un vain mot en 1921. La danse du scalp dans les bureaux de la compagnie provoque en nous une jubilation vengeresse.

COPS

(LES FLICS OU FRIGO DÉMÉNAGEUR) 1921

Un pur chef-d'œuvre. Malec amoureux de la fille d'un riche propriétaire entreprend de faire fortune. Il loue (par méprise) un attelage et déménage (par quiproquo) une famille de flics, après avoir subtilisé précisément à ce flic son portefeuille.

Comment Malec traversa la ville, embouteilla les carrefours, se trouva pris dans un défilé d'agents de police, fut mêlé (involontairement) à un attentat à la bombe devant la tribune officielle, ne se raconte pas... Toujours est-il que le voici maintenant poursuivi comme un coupable. Sans chercher à se disculper il fuit, feinte, bondit, crochète, dérape, repart, virevolte, saute, fuit, revient, franchit les palissades, se balance avec la complicité d'une planche-massue. Derrière lui une meute toujours grandissante, augmentée à chaque carrefour d'un affluent nouveau. Un torrent de flics bride abattue déferle sur Malec qui par une ruse nouvelle entremêle les poursuivants, les désoriente, les traîne à nouveau dans son sillage jusqu'au portail de la caserne. Une astuce encore et le tumulte de la flicaille, en troupeau capricolant, s'engouffre tout entier dans la prison.

Malec referme la porte et s'avance vers les yeux de l'amour. En vain, peine perdue. Alors dans un geste

de désespoir qui a la sublime grandeur des adieux des suicidés, il rouvre le portail et se livre à la voracité grouillante de la meute captive.

Ce court métrage aigre-doux et, somme toute, assez cruel, est traité dans un style débridé, furieux. Il s'inscrit dans la perspective désabusée et féroce de quelques œuvres assez exceptionnelles dans l'ensemble (*Convict 13, The boat, My wife's relations* ...). L'indifférence ou l'hostilité de la femme aimée, après tout le mal qu'il s'est donné déterminent Malec à un abandon désespéré, à une amertume qu'il surmontera n'en doutons point au film suivant. Car si Buster faiblit parfois il n'abandonne jamais la lutte finale.

THE HIGH SIGN

(MALEC CHAMPION DE TIR) 1921

Violemment éjecté d'un train de passage, Malec, dans une ville inconnue de lui, trouve du travail dans un stand de tir après un entraînement pour le moins édifiant dont font les frais trois bouteilles et les fesses d'Al St. John. Décidé à tout, Malec installe un système de poulies et de courroies de transmission reliées à la queue d'un chien pour percuter le timbre qui signale que le tireur fait mouche. Suit une démonstration de l'habileté de Malec au tir, quelque peu perturbée sur la fin par le passage fortuit d'un chat... Champion de tir incontesté, Malec est ensuite engagé par un milliardaire comme garde du corps (le tendre regard de la fille, fut-il est vrai plus convaincant que les liasses de dollars...), mais aussitôt après, initié dans la secte secrète des « Buses clignotantes » il est désigné pour tuer l'homme qui vient de le prendre à son service.

Dans la maison du milliardaire, truffée de chaussetrappes, de portes tournantes, de meubles escamotables, se déroule alors la plus époustouflante poursuite

qu'il nous ait été donné de voir. Malec se débarrasse de tous ses adversaires et conquiert la fille du milliardaire après avoir échappé à la fureur des buses conjurées.

Cet excellent film aux deux parties bien distinctes encore que liées par l'intrigue, culmine à deux reprises: la démonstration de tir de Buster et surtout la poursuite finale. Les quatre pièces de la maison sans façade occupent tout l'écran et nous suivons les péripéties d'une pièce dans l'autre avec les escamotages successifs et les télescopages simultanés, sur un rythme absolument débridé en une cascade de gags où chaque seconde est riche d'une trouvaille nouvelle.

MY WIFE'S RELATIONS (LES PARENTS DE MA FEMME) 1922

C'est un court métrage acerbe et dur dont le regard satirique n'est pas sans rappeler les meilleures bobines d'un Chaplin qui n'avait pas appris encore qu'il était un grand penseur (*Work, Easy street, L'émigrant*, etc.).

Buster traîné un peu à son corps défendant devant un tribunal du quartier polonais se retrouve marié à une épouse tyrannique. Celle-ci vit en famille avec son père et une nichée de frères, turbulents footballeurs, vindicatifs et emmerdeurs qui rendent à Buster son existence insupportable. Jusqu'au jour où une lettre laisse supposer qu'il est un riche héritier. Mais c'était une erreur.

Il ne reste plus qu'un salut, la fuite. Pourchassé par la tribu, Buster atterrit sur une tente qui cède sous son poids, le dépose sur la tente du dessous qui cède à son tour et ainsi de suite, jusqu'au sol.

Notre héros en un dernier sursaut réussit à prendre le train pour Reno, où un divorce le libérera enfin.

Dans cette peinture désabusée et féroce des sentiments subordonnés à l'attente de l'héritage, à l'attrait du gain, Keaton a cédé — une fois n'est pas coutume — à la misogynie militante. Son film est méchant, vengeur et préfigure par bien des côtés l'invasion furieuse des *Fiancées en folie...*

THE BLACKSMITH (MALEC FORGERON) 1922

Ce court sujet, véritable anthologie de la destruction systématique et consciente, dépasse par sa verve dans la démolition le pourtant génial *Usurier* de Chaplin.

Malec est employé chez le forgeron du village avec qui il entretient des relations qui n'ont de chaleur que celle de la forge tant est grande leur antipathie réciproque. Avec les clients c'est bien pire et Malec fait preuve envers eux d'une agressivité fort peu servile. Une hautaine amazone lui amène son magnifique palefroi qu'elle trouve inconfortable. Malec, avec un intarissable bagout de camelot essaiera de vendre à la brave bête (pas la femme, le cheval...) une paire de chaussures peu ordinaires.

Pendant la réparation la blanche robe du cheval se trouvera maculée de cambouis et la selle sera dotée de puissants amortisseurs. (A noter cette logique dans l'anachronisme que Keaton poussera plus loin dans *Les trois âges*.)

Arrive maintenant une voiture blanche également et dont la réparation sera conduite parallèlement à celle d'un tacot innommable. Comme il se doit ce dernier sera l'objet de soins attentifs et tendres tandis que la blanche et orgueilleuse limousine, d'abord rehaussée d'empreintes manuelles, partira en pièces détachées sous les coups méthodiquement démolisseurs de Malec. Tout y passe (le moteur, la tôle, les pare-brise...) avant qu'un chalumeau purificateur

anéantisse le magma informe en un féroce auto...dafé!

Au-delà des ruines fumantes, Malec n'a plus qu'à marcher fièrement au bonheur; encore faut-il qu'il échappe à la charge intempestive d'un train qui le poursuit et le talonne. L'amour ne se réalise pleinement que dans la survie des êtres élus.

THE FROZEN NORTH (FRIGO ET LA BALEINE) 1922

Réalisé l'année après *Nanouk* de Flaherty, ce film peut être suspecté des mêmes intentions parodiques que le précédent envers *Le forgeron du village*. C'est un film « d'aventures dans le Grand Nord » avec police montée, cabarets en rondins aux limites polaires et traîneaux à traction cynomobile dont il nous faut bien constater qu'ils ne sont pas l'idéal, à en juger par l'hétéroclite collection de clébards au service de Frigo. « Au service » c'est d'ailleurs vite dit: il suffira que passe dans leur champ de vision un malheureux lapin pour que la troupe se débande. Il ne reste plus à Frigo qu'à héler un taxi. Ce qu'il fait sans sourciller.

Dans le prologue de son film Buster prévient qu'il a assez vu de « méchants » au cinéma pour se montrer valablement aussi méchant que n'importe lequel d'entre eux. En vertu de quoi il organise un vol à main armée (avec l'aide peu conventionnelle d'un complice dont il n'est pas vain de dire qu'il a une tête de papier mâché) et tente d'enlever une femme bien plus grande que lui, ce qui ne paraît pas être du goût du mari, mais nous vaut quelques gags et incidents fort drôles.

THE ELECTRIC HOUSE (FRIGO A L'ELECTRIC HOTEL) 1922

Ayant obtenu d'une école par correspondance son diplôme de botaniste, Frigo reçoit par erreur un diplôme d'électricien et doit aller faire une installation

d'appareils ultra-modernes. Ce point de départ va être le prétexte à une démonstration de la virtuosité de Keaton, à défaut de la parfaite qualification professionnelle de Frigo... Aux prises avec un imprévisible déchaînement de forces qu'il ne peut pas comprendre, Buster fait face, tentant de rétablir à tout moment un équilibre sans cesse compromis. Avec le seul secours d'un manuel du parfait électricien, il affronte sa mission sans que l'effleure un seul instant la possibilité d'un éventuel renoncement (trait spécifiquement keatonien).

La première partie — qui rappelle irrésistiblement, l'ouverture de *L'épouvantail* — est la mise en place par Keaton d'un univers fonctionnel auquel il assigne lui-même des fins précises selon son propre génie inventif et son habileté de bricoleur ingénieux.

La seconde partie est au contraire la destruction de l'univers précédemment mis en place. Peu à peu les installations ne répondent plus à ce pour quoi elles ont été conçues. C'est moins une révolte des objets, que la conséquence inéluctable d'un travail marqué au coin du sceau de l'incompétence. Il y a dans ce merveilleux court métrage une véritable mise en garde contre un monde mécanique dont les hommes ne se seraient pas assurés préalablement l'asservissement le plus absolu.

DAYDREAMS (GRANDEUR ET DÉCADENCE) 1922

Véritable démonstration de la variété des talents du comédien Keaton. *Daydreams* repose sur l'opposition des mondes imaginaire et réel. A travers les lettres qu'il envoie à la femme qu'il aime, Buster nous apparaît dans les rôles multiples des divers personnages que lui prête l'imagination de la jeune fille et ceux que lui assigne la plus prosaïque réalité: jouant Hamlet, balayant les rues, poursuivi par la flicaille.

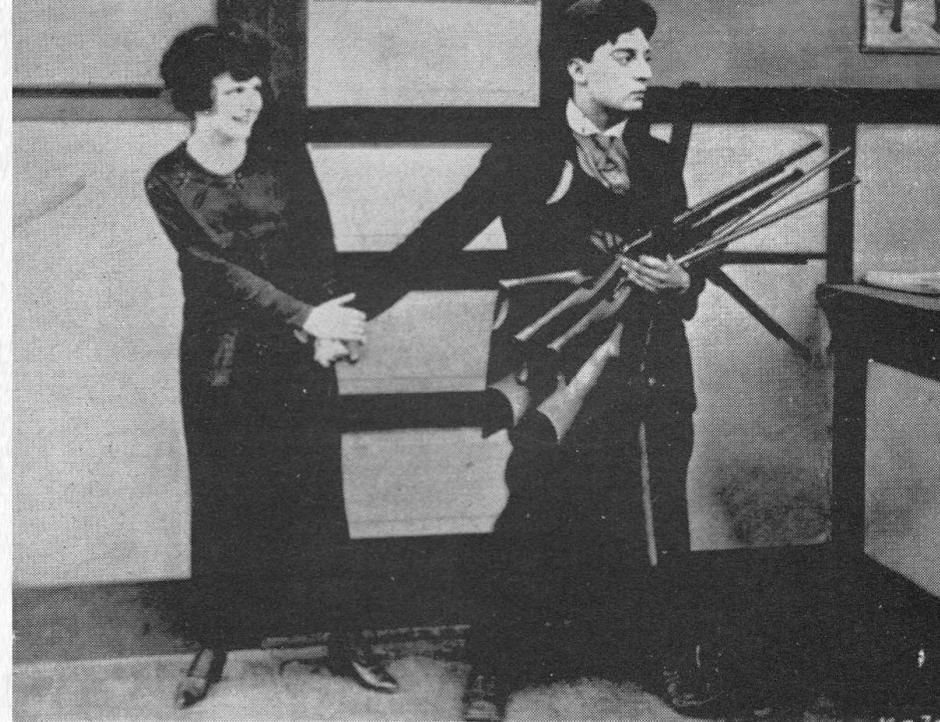
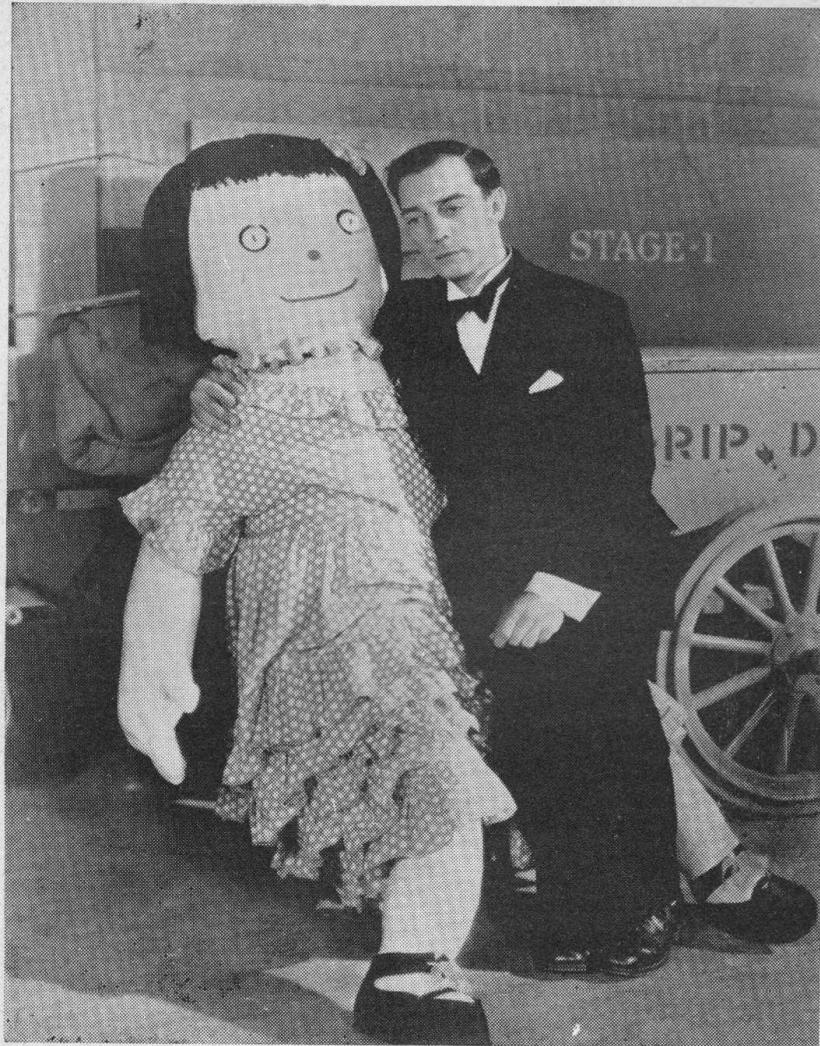
A la fin, pourtant, Buster se verra refuser la main de la jeune fille par le père de celle-ci. L'amertume qui s'en dégage à première vue n'est en fait que l'incitation à préférer le vrai au fictif.

**THE BALLOONATIC
(MALEC AÉRONAUTE) 1923**

Malec, ce matin-là errait à travers le Luna-Park, en quête d'aventures galantes qui s'avéraient systématiquement désastreuses, soit que l'hostilité rebutante d'une baraque « épouvantable » le refroidisse, soit qu'une claque appliquée dans l'ombre du tunnel de la peur ait, au contraire, brulamment réchauffé la joue de notre ami. Ses pas désabusés l'ayant conduit sur l'aire d'envol d'un ballon captif, Malec se retrouve bien vite dans les airs et, s'accommodant aussitôt de la situation, s'installe pour la traversée, agrmente la nacelle, fait la lessive, etc. ... Mais le ballon tombe et Malec se trouve aux prises avec la nature hostile. Il pagaie dans un canoë sans fond, pêche la truite qu'il fait cuire entre deux raquettes en guise de grill et rencontre une jeune et sportive campeuse qu'il entreprend de séduire. Las! elle se tirera seule d'affaire dans un combat contre un taureau. Mais Malec en voulant assommer un ours en tue un second par contrecoup qui s'apprêtait à l'assaillir par-derrière. La réhabilitation est éclatante et notre héros enlève sa belle en canoë. Le fleuve devient plus tumultueux, plus rapide, une chute... Le canoë approche... et ne tombe pas car Malec avait fixé le canoë à son ballon réparé.

The balloonatic est loin d'être un des meilleurs courts métrages de Keaton: les gags — en général excellents — y sont séparés de trop de temps morts. Le début est même assez laborieux, puis le récit devient plus vif, à partir de l'envol du ballon, et ne se

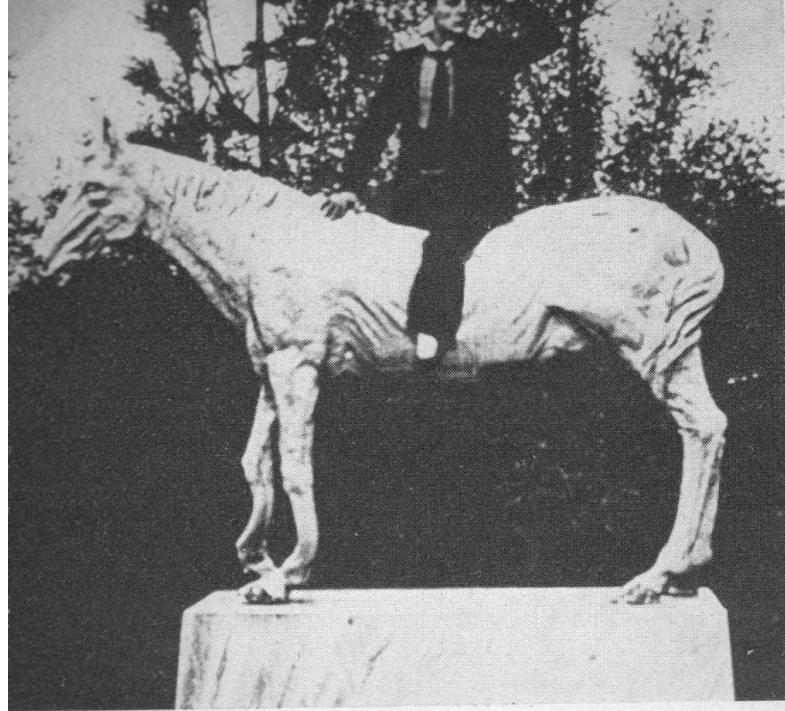




THE HIGH SIGN (Malec champion de tir) 1921



THE HAUNTED HOUSE (Malec et les fantômes) 1921



THE GOAT (L'Insaisissable) 1921



THE PALEFACE (Malec chez les Indiens) 1921

ralentit guère dans la deuxième bobine. Toute la partie de camping est très bonne et prépare le début de *Batling Butler*: elle est riche de trouvailles poétiques (Buster aux prises avec la rivière) et dessine déjà les rapports futurs de Buster avec les jeunes filles éprises de grand air et de sport.

Enfin on y trouve confirmation du goût de Keaton pour la parodie du film d'aventures, ici du film d'exploration.

THE LOVE NEST (LE NID D'AMOUR) 1923

Ton parodique encore ici, mais ce sont cette fois les « viriles aventures de marins » qui trinquent.

Peu connu, souvent confondu avec d'autres courts métrages, parfois oublié dans les filmographies, *Love nest* sera peut-être un jour réhabilité comme l'esquisse de *La croisière du Navigator* ou de la deuxième partie de *Spite Marriage* à en juger sur ces quelques notes du *Moving Picture World* du 17 mars 1923: « Dans ce film Buster-au-triste-visage est exposé à toutes sortes d'aventures épouvantables en haute mer... Les expériences de Keaton sur la baleinière sont aussi drôles qu'insolites... Très réjouissantes également les aventures à bord d'un sous-marin-cible qui va être bombardé par une escadre de guerre. Il se produit ensuite un excellent coup de théâtre quand on découvre que le merveilleux voyage de Buster n'était qu'un rêve et que son canot à moteur n'a jamais quitté le quai. »

« J'ai fait des longs métrages parce que les exploitants achetaient alors deux films: un long et un court, or ils faisaient plus de publicité pour nos courts (Lloyd, Chaplin et moi) que pour les longs qui étaient souvent d'importance secondaire. Il n'y avait ni Fairbanks ni WS Hart ni Mary Pickford sur la même affiche que nous. Ainsi par exemple si une salle d'exclusivité de Los Angelès nous payait notre court métrage 500 dollars par semaine, elle payait la même

somme pour le long métrage. Tant qu'on nous annonçait en tête d'affiche nous avions la carte-maîtresse, nous pouvions donc aborder le long métrage et au lieu d'avoir 500 dollars nous en encaissions 1500. Ça fait une différence... »

De 1923 à 1929, Buster Keaton va tourner douze longs métrages; autant de réussites. (Pendant la même période, Chaplin ne produira que *Le Pèlerin*, *L'Opinion publique*, *La Ruée vers l'Or* et *Le Cirque*.)

THE THREE AGES (LES TROIS AGES) 1923

Tous ceux qui ont rendu compte de ce premier long métrage de Keaton ont, à un moment donné, parlé de ses intentions parodiques envers *Intolerance*, de Griffith. En effet *Les trois âges* développe son triptyque sur trois périodes de l'Humanité: la pré-histoire, l'empire romain et l'époque moderne. Mais l'importance du film est moins dans sa référence au passé que dans son ouverture sur le futur.

Amoureux d'une jeune fille que ses parents destinent à une grosse brute gigantesque (Wallace Beery), Buster à travers les siècles poursuit sa conquête inlassable et finalement victorieuse, aux prises toujours avec le même rival, dépositaire par ailleurs de toutes les formes de la puissance humaine.

Le scénario est, on le voit une mine riche en possibilités d'anachronismes et Buster ne s'en prive pas; mais il inverse ensuite les propositions: il y a, en fin de compte, plus de cruauté primitive dans la vie moderne, plus de férocité dans un match de baseball que dans un inénarrable bombardement de lourdes pierres.

Par un mouvement de dialectique interne, *Les trois âges* rend compte à la fois de l'évolution sociale et de la permanence des sentiments puisque si l'apparence

extérieure subit quelques modifications d'un épisode à l'autre, les deux amoureux restent cependant dans un état d'infériorité « politique », « ils n'ont point de part dans l'Etat » (Engels) et ne sont agis que par l'amour. Il émane du film un violent et confiant optimisme en la fermeté des sentiments. Quel plus fol amour fou que celui que n'érodent pas les siècles successifs?

Il y a aussi le sens donné aux puissances vaincues par l'amour: la force brute et vociférante du primitif, l'impitoyable compétition des jeux du cirque au premier stade de la civilisation, la toute-puissance du dieu dollar à la phase ultime — parce qu'actuelle — de l'évolution. L'animalité, la férocité, l'argent. Aux trois âges correspondent les trois ennemis que l'homme véritable doit vaincre pour parvenir à la désaliénation. L'animalité cèdera devant la grâce, la férocité devant l'intelligence, l'argent devant la générosité.

Certes nous savons que par ailleurs la tradition comique se nourrit de ces situations. L'âge de pierre et l'époque romaine portent en eux des possibilités de situations comiques qui n'ont de saveur qu'en référence à la vie moderne. Gardons-nous d'extrapolations qui cesseraient d'être conscientes de ces données permanentes. Mais dans l'éclairage ainsi proposé; l'invention comique acquiert portée et raisonnement: la série de gags autour de la course de chars romains par exemple, repose au premier degré sur l'effet de surprise des anachronismes, au deuxième elle met en évidence l'invention prophétique du héros.

Ce n'est certainement point par hasard que les autres longs métrages de Keaton contiendront tous des variations sur ces affirmations de la primauté absolue de la beauté, de l'esprit et du cœur. Au-delà des *Trois âges* d'une humanité qui sort à peine de sa préhistoire, l'aube se lève de l'homme véritable.

**(LES LOIS DE L'HOSPITALITÉ) 1923
OUR HOSPITALITY**

Les familles Canfield et MacKay son divisées par une vieille haine. Les pères se sont entretués à Rockville. Vingt ans plus tard, Willy MacKay, un garçon doux, calme, sportif et élégant, élevé à New York par sa tante dans l'ignorance du passé, est appelé à Rockville par le notaire pour régler l'héritage. Au cours d'un épique voyage en chemin de fer marqué par divers incidents — disputes entre le conducteur et le mécanicien, déraillement, tunnel qui noircit tous les voyageurs et attaque du train par un fermier prévoyant qui lance des pierres et reçoit en retour des bûches et se constitue une réserve pour l'hiver... — Willy tombe amoureux d'une jeune fille délicieuse qui n'est autre bien sûr que la fille « d'en-face »: Flossie Canfield.

A Rockville, Willy frôle la mort à plusieurs reprises: il se promène candidement avec Eddie Canfield qui ne parvient pas à trouver une arme satisfaisante, échappe à l'effondrement de sa propriété, répare l'arme enrayée de Peter Canfield l'autre frère; et finalement est emporté in extremis par les eaux torrentueuses d'un barrage détruit.

Invité par Flossie, Willy arrive chez les Canfield pour y passer la soirée. Surprise horrifiée lorsque se trouvent en présence les ennemis mortels qui ignoraient tout de la situation nouvellement créée! Mais les lois de l'hospitalité sudiste exigent que l'hôte soit respecté sous le toit qui l'accueille. Tout va consister désormais pour les Canfield à faire franchir le seuil de la maison à Willy, et pour ce dernier à s'incruster chez les Canfield.

Le lendemain une époustouflante chasse à l'homme par monts et par vaux, torrents et chemins de fer, aboutit au sauvetage final de Flossie par Willy. Les deux jeunes gens s'épousent et mettent la famille

devant le fait accompli. L'amour a triomphé de la haine héréditaire.

Le père Canfield et ses fils déposent les armes. Alors Willy tire de ses poches, de ses chaussures, de ses pantalons, tout un arsenal qu'il dépose à son tour en signe de réconciliation définitive.

Les lois de l'hospitalité, si on excepte le cas particulier de *The Saphead*, est le deuxième long métrage de Keaton. C'est peut-être son chef-d'œuvre, c'est en tout cas le film qui le contient le plus complètement. Déjà se dégage cette caractéristique de ses longs métrages: une ligne dramatique très proche du cinéroman de l'époque; une intrigue sérieuse et grave superbement huilée et parfaitement construite.

Le sujet de *Our hospitality* pourrait fournir le prétexte d'un excellent western traditionnel. D'ailleurs Keaton dont le jeu n'est jamais vulgaire ou parodique maintient son film aux limites périlleuses du rire et de la tragédie sans artifice mélodramatiques; une histoire de vengeance héréditaire, un amour contrarié par cette situation, un décor splendide, tous les atouts étaient réunis pour faire pleurer Margot, frémir son fiancé et enthousiasmer le jeune frère.

Encadrées par un prologue d'exposition et un épilogue de conclusion qui se répondent très exactement et s'annulent, trois parties de longueur à peu près égales dont chacune constituerait un tout se relançant réciproquement.

Bien sûr tout repose sur le personnage de Willy MacKay. A chacune des parties du film répond un comportement particulier jamais contradictoire.

Pendant le voyage de New York à Rockville, le comportement de Willy est déterminé par la présence à ses côtés d'une jeune fille dont il est en train de tomber amoureux. A quelques rares exceptions près, il ne fait jamais les frais du rire: c'est l'inénarrable tortillard qui tient la vedette. Les rapports entre les deux héros deviennent de plus en plus tendres tandis

que se poursuit le chemin et que les incidents de voyage facilitent le rapprochement.

La deuxième partie — à Rockville — repose sur l'ignorance dans laquelle se trouve Willy de l'identité exacte des gens qu'il rencontre, et des périls qui le menacent. Flossie est pratiquement absente de cette partie dont l'importance dans le développement de l'œuvre consiste à préciser le caractère de Willy: intrépide, chevaleresque, sentimental, courageux, etc. Tous ces traits trouveront à s'exprimer sans gratuité dans la troisième partie.

Dès le début de cette partie Willy apprend la vérité. Son comportement va désormais être dominé par deux fortes idées: sauver sa vie et son amour. Les thèmes des deux premières parties du film (l'amour, la vengeance) se développent maintenant en perpétuelle interférence. D'ailleurs Willy retrouve dans ce troisième mouvement les idées directrices des deux premiers: le train et l'eau.

Ces quelques considérations pourraient suffire à convaincre du soin apporté par Keaton à la construction de ses œuvres, modèles d'harmonie et d'équilibre. En outre elles mettent en évidence combien il y a dans le personnage de Buster peu de mécanique et d'automatisme et beaucoup de cœur. Pas un geste, pas une attitude qui soient d'un pavlovisme artificiel. Tout ce que fait Buster lui est dicté par les deux grands instincts qui engendrent tous les sentiments humains: l'instinct de conservation et l'impulsion amoureuse.

THE NAVIGATOR (LA CROISIÈRE DU NAVIGATOR) 1924

« L'extraordinaire géométrie de la composition burlesque atteint, dans *La Croisière du Navigator*, une exceptionnelle rigueur bouffonne, parce que l'intrigue romanesque s'y trouve réduite à trois fois rien. La

séquence d'ouverture définit par une action unique le personnage dans sa totalité: pour rejoindre sa fiancée qui habite une villa en face de la sienne, de l'autre côté de l'avenue, Buster utilise sa Rolls. Ce millionnaire, qui a l'habitude de laisser aux autres le soin d'organiser sa vie pratique, monte dans sa voiture, s'y installe comme pour accomplir un long voyage, démarre, accomplit un rapide virage et s'arrête à vingt mètres de là, le plus naturellement du monde. D'emblée, nous savons donc que cet homme est un super-civilisé qui croit aux signes extérieurs de richesse, au comportement qu'impose la mondanité, un être fondamentalement aliéné par la civilisation.

A la suite d'un implacable enchaînement de circonstances, cet homme se retrouve, en compagnie de sa fiancée, embarqué à bord d'un paquebot à la dérive. Il est obligé de faire face à cette situation imprévisible. Désireux d'organiser la vie, de se montrer chevaleresque et prévenant à l'égard de la jeune fille, cet homme privé de domesticité (c'est-à-dire de tout), va déployer avec une maladresse sublime des trésors d'imagination pour accomplir les actes les plus simples. Jamais il ne soupçonne que la ligne droite peut être le chemin le plus court d'un point à un autre. Pour cuire un œuf, par exemple, il doit recourir à la construction préalable d'un système compliqué de leviers et de poulies. Pour réparer le paquebot échoué près d'une île où vivent des cannibales, Buster revêt un habit de scaphandrier. Sa fiancée ayant été capturée par les habitants de l'île, c'est toujours vêtu du scaphandre qu'il parvient à la sauver et au moment précis où ils sont tous deux perdus dans les flots, prêts à couler, ils émergent lentement, debout sur le « dos » d'un sous-marin qui fait surface.

De séquence en séquence, la trame burlesque se noue avec une finesse de grand style. Basée sur une vive observation, elle harmonise subtilement les

nuances, virant tantôt vers l'ironie ou la satire aiguë, tantôt vers la poésie, toujours avec une sûreté d'écriture d'une extrême sensibilité et une inspiration jailissante remarquablement contrôlée. La naïveté sereine prolongée par la chance débouche à la fois sur une fantaisie allégrement divertissante et sur une systématique, violente et définitive démystification de la vie bourgeoise, démystification aussi joyeuse et salutaire que celle de l'héroïsme dans *Le Mécano de la Général.* » (Freddy Buache.)

SHERLOCK JUNIOR (1924)

« La séquence du rêve était préparée parce qu'il a fallu bâtir un plateau spécial. Nous avons construit un faux écran de cinéma et une scène dans ce cadre, nous l'avons éclairée de telle sorte que cela ressemblât à un film projeté sur un écran. Mais c'étaient les acteurs réels et l'effet d'éclairage qui nous donnaient l'illusion. Ainsi je pouvais sortir de la demi-obscurité et pénétrer dans cet écran bien éclairé, directement dans le film. »

Dans *Sherlock Junior*, le grand détective ajuste son costume devant un miroir puis il se met à marcher à travers, le miroir a été transformé en une sortie. Un moment plus tard, il est en train de composer le numéro d'un coffre-fort mural, qui se révèle en fait la porte d'entrée. La signification de ces gestes en apparence inutiles est multiple: le détective est un magicien, Merlin transformant un miroir en porte; le détective est un imbécile prenant un espace vide pour un reflet de lui-même; le détective est un niais sage pour lequel l'espace pourrait être aussi bien miroir que porte. La porte du coffre aussi suggère que le détective est prisonnier de ses propres stratagèmes pour se protéger d'ennemis jaloux et meurtriers.

L'acuité du sens visuel de Keaton n'est nulle part mieux prouvée que dans *Sherlock Junior*. Il a choisi là comme personnage un projectionniste de dessins animés, et il projette littéralement ses propres rêves comme faisant partie du film présenté (*Cœurs et Perles* ou *L'amour perdu du lézard nonchalant*, production des Films Véronal). Il s'endort quand le film commence sur l'écran, et son moi de rêve, détaché de son corps endormi regarde l'écran par l'entrée de la baraque de projection. L'héroïne et le gremlin de *Cœurs et Perles* tournent le dos, quand ils font face à nouveau aux spectateurs, ce sont la propre amie du projectionniste et le rival réel de Keaton. Outré de leur présence le Keaton qui rêve va les regarder du milieu, puis grimant par-dessus l'orchestre il essaie de pénétrer dans *Cœurs et Perles* à travers l'écran. Mais l'écran le refusera tant qu'il n'aura pas changé d'identité et assumé le rôle de Sherlock Junior. Comme Keaton, le projectionniste pénètre dans l'écran; le plan change rejetant ses avances, déjouant ses efforts et lui refusant une place dans *Cœurs et Perles*. Il se retrouve à l'extérieur d'une maison. Il se met à en descendre les marches, trébuche sur un banc de jardin, il essaie de s'asseoir et atterrit dans une rigole; la rue devient le bord d'une falaise, il regarde par-delà le précipice pour se retrouver dans une forêt, entouré de lions; il n'échappe aux lions que pour se faire renverser par un train traversant un paysage désertique. Grimant sur un tas de sable il est brusquement isolé sur un rocher balayé par le ressac. Plongeant dans l'eau il atterrit sur un amoncellement de neige. Se sortant de la neige il s'appuie contre un arbre et retombe sur le banc de jardin du premier plan. Cette scène s'évanouit alors. La fille et le voyou attendent anxieusement l'arrivée de Sherlock Jr., le plus grand détective du monde.

La caméra s'avance peu à peu vers l'écran et l'écran de *Cœurs et Perles* devient notre écran, le film est prêt

maintenant pour l'entrée de Keaton dans son nouveau rôle. Sherlock Jr. retourne à cette séquence à la fin du film. Quand Keaton s'éveille il est réconcilié avec la fille et il se dispose à s'instruire dans la stratégie amoureuse d'après les personnages de l'écran (redevenus maintenant eux-mêmes par son réveil).

La contraction subtile et la généralisation des confusions entre le monde réel, le monde du rêve et le monde projeté du cinéma placent ce tour de force parmi les meilleurs produits à Hollywood.

(Christopher Bishop, *Film Quarterly*. Vol. XII, n° 1, 1958.)

SEVEN CHANCES (LES FIANCÉES EN FOLIE) 1925

« J'ai essayé dans ce film, que j'ai dirigé également moi-même, de montrer qu'un comédien ne doit pas seulement se fier à son apparence plus ou moins comique pour intéresser le spectateur. Tout en conservant cet air ahuri qui constitue ma particularité, ma marque de fabrique si je puis dire, j'ai voulu jouer et non pas seulement évoluer en automate au milieu de circonstances bouffonnes » (*Mon Ciné* n° 185, 3 septembre 1925).

Le point de départ du film est classique: un jeune homme doit pour hériter d'une forte somme trouver femme dans un délai donné. Bien sûr Buster est déjà amoureux, mais sans résultat, d'une délicieuse enfant. Le temps passe et la belle ne répond pas favorablement, son chien grandit (ellipse audacieuse!...), l'huissier harcèle notre héros. La belle refuse toujours une proposition peu claire. Buster se met alors en quête d'une fiancée de secours. Sept jeunes filles qu'il connaît lui opposent le même refus moqueur. Buster s'affole et propose le mariage à tout ce qui porte jupe: une négresse, un mannequin et un écossais en kilt. Devant l'inanité de tous ces efforts,

l'associé de Buster qui tremble pour l'héritage fait paraître une annonce dans la presse, tandis que notre héros va attendre à l'église le résultat... Pendant ce temps la fiancée a changé d'avis et accepte le mariage... Mais Buster est assailli par une armée d'aspirantes au mariage. Alors commence une homérique et délirante poursuite aux angoissantes implications kafkaïennes. Buster prévenu de l'acceptation de sa bien-aimée essaie de la rejoindre poursuivi par la meute des femelles cupides, il plonge dans un lac, escalade une colline, franchit un ravin, provoque une avalanche salvatrice qui le débarrasse de ses poursuivantes. Hélas! Une seconde meute l'attend devant chez lui. Il s'esquive, fonce chez sa fiancée, se fait coincer à la grille, rue, et parvient jusqu'à celle qu'il aime.

Tiré de la pièce de Roi Cooper Megrue, *Les Fiancés en folie* a été marqué par Keaton d'une dynamique toute cinématographique et reconstruit dans son déroulement selon la conception qui lui est propre. Une exposition qu'émaillent quelques gags dans la présentation des personnages et dans la définition de leurs rapports; un noyau aux résonances douloureuses où Buster abandonné par celle qu'il aime, repoussé par celles qu'il sollicite touche le fond de la solitude et du désespoir (inoubliable ce plan de Buster dans l'église déserte, attendant, son bouquet de fleurs sur les genoux, l'arrivée d'une candidate de bonne volonté). L'irruption de la meute avide des postulantes relance le rythme sur un tempo désormais frénétique jusqu'au baiser final.

Poussé jusqu'ici par les seules considérations d'un mariage à tout prix, Buster se résignait à une conjugalité fructueuse; obéissant désormais aux impulsions de l'amour, il devient pathétique. La folle course-poursuite — doublée d'un suspense contre la montre — acquiert alors la signification d'une course au bonheur menacé.

GO WEST (MA VACHE ET MOI) 1925

Es-tu une douce jeune fille ou es-tu une véritable vache?

Mon cœur m'a toujours dit que tu étais une véritable vache.

Ton papa, que tu étais une douce jeune fille.

Mon cœur, que tu étais une véritable vache.

Une douce jeune fille

une véritable vache.

Une jeune fille

une vache.

Une jeune fille ou une vache?

Ou une jeune fille et une vache?

Moi jamais je n'ai rien su.

Adieu, Georgina.

(Poum!)

Rafael Alberti.

Pauvre vagabond, Buster se trouve dans une gare de triage, ne sachant où aller. Il voit (en surimpression) une vieille dame, sa mère sans doute, qui fait un geste: peut-être le met-elle à la porte, peut-être lui dit-elle: « Go West. »

Il s'introduit dans un wagon rempli de caisses. Une fois le train dans la campagne, les caisses commencent à rouler et à tomber. Gags. Buster se retrouve assis dans le désert.

Il marche jusqu'à une ferme où des cow-boys vaquent à leurs occupations. Il s'introduit parmi eux, s'habille de vêtements trop grands, et se livre sans grand succès à différents travaux des champs. (Situation semblable à celle de *Charlot vagabond*.) Séries de gags: on lui donne un tabouret pour qu'il aille traire une vache, il essaie de la faire asseoir dessus, manœuvre la queue comme une pompe, etc.

La fille de la maison le remarque. Mais il a surtout été élu par une génisse qu'il a protégé. Elle le suit partout, Buster la défend, etc. Aux repas, il arrive

toujours trop tard et n'a rien à manger, jusqu'à ce qu'il se décide à se mettre à table avant tout le monde.

Le patron de la ferme sera ruiné si son troupeau n'arrive pas à Chicago assez tôt pour être vendu. Un rival attaque le train que protègent les cow-boys: seul Buster parvient à fuir avec les wagons et leur chargement de vaches. Il se retrouve dans une gare de marchandises: le corral (ou les abattoirs) sont à l'autre bout de la ville.

Commence alors pratiquement un autre film, qui est la traversée de Chicago par Buster suivi de tout son troupeau de vaches.

Il entre dans les magasins, les gens s'enfuient, les flics prennent peur. Séries de gags: c'est le meilleur du film, d'un rythme très enlevé, dans le style de Sennett. Le sommet est atteint par un gag jouant sur... la couleur: Buster n'arrivant plus à diriger le troupeau revêt un déguisement de diable rouge, et toutes les vaches le poursuivent de plus en plus vite.

Il parque les vaches; arrivée du fermier et de sa fille en voiture. Félicitations. Il repart avec eux, emmenant dans la voiture sa vache favorite.

**THE GENERAL
(LE MÉCANO DE LA GÉNÉRAL) 1927**

C'est le seul long métrage de Buster Keaton qui ait en France une exploitation commerciale en 1963.

L'action de *The General* se situe pendant la Guerre de Sécession et s'appuie sur une anecdote véridique: Le vol d'un train à Big Shanty en Georgie par Andrews; exploit fameux dans la Saga de la guerre mais qui a subi ici quelques privautés.

Prologue: Johnny Gray, le mécano, a deux amours: Annabel Lee sa fiancée et la « General » sa locomotive. Dans sa loco, Johnny a la photo de sa fiancée, chez sa fiancée, il y a la photo de la locomotive.

Pendant que Johny est chez Annabel on annonce que la guerre est déclarée entre les Etats du Nord et la Confédération sudiste. Tout le monde va s'engager, mais l'engagement de Johny (pourtant arrivé bon premier) lui est refusé; il sera plus utile à la cause comme mécanicien. Mais Annabel le prend pour un lâche et refuse de le revoir « tant qu'il n'aura pas endossé l'uniforme ».

La poursuite infernale: Johny arrive à Big Shanty pour la halte du train. Annabel est montée à la station précédente mais Johny ne le sait pas. Elle s'est assoupie pendant que tous les voyageurs sont descendus. Un commando d'espions nordistes s'empare du train, ligote et baillonne Annabel, et prend la fuite. Dès qu'il s'en aperçoit Johny se lance à la poursuite de « sa » locomotive, en utilisant un chariot à bras sur rails. Mais les poursuivis détachent un wagon vide qui vient faire dérailler le fragile chariot.

Relevé, Johny trouve une locomotive à l'arrêt, s'en empare et reprend la poursuite. Il est sur le point de rattraper le commando lorsqu'un nouveau wagon vient se coller devant sa machine. Un jeu d'aiguillages l'en débarrasse. En cours de route Johny s'arme d'un obusier sur rails, espiègle et dangereux. Heureusement une courbe de la voie sauve notre héros. Au moment où Johny va rejoindre les voleurs sa locomotive n'a plus de bois ni d'eau, et la General prend du champ. Réapprovisionnement. Les bûches lancées trop fort tombent de l'autre côté... On repart enfin. En cours de route Johny croise les Sudistes qui se replient. Il est dans les lignes ennemies! Dans un fracas étourdissant notre héros fera d'ailleurs une entrée en gare spectaculaire.

Chez l'ennemi: Pendant la nuit Johny se glisse dans une maison et se cache sous la table. Mais voici qu'arrive l'état-major nordiste dont Johny entendra tout le plan de bataille après avoir failli éternuer, reçu des coups de bottes dans les reins, et senti le roussi

un peu plus bas. Les officiers nordistes se retirent: ils ont parlé d'une prisonnière. Galant homme Johny attend que la nuit soit plus avancée et part à sa recherche. Il désarme et déshabille une sentinelle et revêt enfin l'uniforme, pas le bon, mais en attendant... Retrouvailles émues des deux amoureux et fuite. Annabel se prend le pied dans un piège à loups. Un orage les surprend et pris de peur ils se serrent l'un contre l'autre et attendent l'aube.

La grande fugue: Au matin le camp nordiste est en effervescence dans les préparatifs de l'offensive du jour. Profitant de sa tenue, Johny emmène Annabel jusqu'au quai de départ, l'enferme dans un sac, la charge sur le train, saute sur « sa » locomotive et démarre, non sans avoir assommé un général qui traînait par-là.

Le chef du commando d'espions le reconnaît et se lance à sa poursuite sur un second train, inversant ainsi les rôles de la première partie.

Un troisième train chargé de soldats prend à son tour la voie. Confiant à Annabel la conduite de la locomotive Johny multiplie les obstacles entre ses poursuivants et lui: caisses de marchandises, aiguillages déviés, etc. ... Il prend des raccourcis pour rattraper sa locomotive et sa fiancée. Un officier ne peut résoudre le problème posé par un aiguillage faussé. Un coup de marteau le résoudra mais voilà qu'un autre officier coince son pied dans l'aiguillage. Mais l'avance prise par Johny est suffisante pour lui laisser le temps de mettre le feu au pont sur la rivière. Quand les deux trains nordistes arrivent le pont s'écroule et toute l'infanterie passe dans la musique de la flotte...

Epilogue à Marietta: La bataille fait rage. Johny y participe malgré toutes les interdictions. Il se montre brave, héroïque et quelque peu veinard à cause d'un sabre qui se démanche sans cesse. Un coup de canon en chandelle fait sauter le barrage et noie les nordistes qui franchissaient la rivière.

Le général Jefferson lui-même nommera Johny lieutenant mais ces galons lui amènent déjà des ennuis, car il est difficile de concilier le salut militaire et les baisers d'amour. Finalement c'est avec la discipline des armées que Johny prendra ses licences pour pouvoir étreindre Annabel tout contre la brave locomotive qui les a sauvés.

Il importe peu, pour juger ce chef-d'œuvre, d'objecter qu'il est « sudiste ». Buster Keaton a joué le jeu du western tout au long de sa carrière, ou plutôt le jeu du cinéma public. Et cela avec succès. S'il y a des intentions à chercher elles sont dans la position morale prise envers la guerre, qui est d'en affirmer l'absurdité. Le patriotisme n'est pas ici le ressort dramatique: il suffit à Johny que les yeux d'Annabel se détournent de lui pour le décider à l'action.

Dans un même élan, poussé tout à la fois vers sa fiancée et sa locomotive, Johny unit sans cesse les deux « êtres » dans une tendresse complémentaire. Lorsque réunis, les deux amoureux font le chemin du retour, Annabel balaie la locomotive comme elle le ferait d'une maison. Quand le commando dérobe la machine, il emporte en même temps la fiancée endormie. Refuge aussi précaire pour les deux amoureux que put l'être le yacht du *Navigator*, la locomotive n'en est pas moins un lieu privilégié où les amants sont seuls « regardant ensemble dans la même direction ».

La reconquête de sa dignité, de son amour et de sa locomotive ne sont pour Johny qu'une seule entreprise dans un même mouvement.

Autour d'eux il y a tout le reste avec son hostilité: les soldats avec leur guerre, les embûches, les obstacles, les contretemps.

Le comique du *Mécano de la Général* n'est jamais burlesque, encore moins grotesque ou trivial. Nous sommes avec Johny dans son équipée et nous rions dans sa foulée, jamais distancés, emmenés par lui.



THE NAVIGATOR (La croisière du Navigator) 1924



SHERLOCK Jr. 1924



COLLEGE (sportif par amour) 1927



Le rire naît *contre* les adversaires du couple. Si par moments nous semblons rire *de* Johny (quand l'obusier le menace, quand les voies divergent...) c'est parce que nous tremblons pour lui, mais que nous avons confiance, c'est aussi parce que la situation telle qu'elle est mise en scène est drôle au départ mais surtout par ce que le héros n'est jamais avili, dégradé, pitoyable, humble, pleurnichard. Le rire keatonien éclate de santé.

BATTLING BUTLER (LE DERNIER ROUND) 1926

Alfred Butler, un jeune millionnaire, assez timide et quelque peu fragile d'apparence, emmène son valet de chambre faire du camping avec lui et s'installe dans une tente dotée de tout le confort moderne. Suite de gags dûs à l'insolite et au contraste entre la situation du campeur et la disproportion des moyens mobilisés. Mais Alfred rencontre une jeune fille dont il tombe aussitôt amoureux. Hélas! le frère et le père ne l'entendent pas de cette oreille et décident de faire passer au jeune gommeux trop bien habillé, un mauvais moment de course à pied ; ils ne veulent que des sportifs dans la famille. Le valet de chambre sauve alors provisoirement la situation en « révélant » que son maître n'est autre que le fameux Alfred Battling Butler, champion des « légers »... et, à l'appui de son affirmation il montre une coupure de presse. Il existe, en effet, un Alfred Butler, champion de boxe de son état, mais c'est un Alfred Battling Butler!

Cette situation créée, le pauvre Alfred doit désormais donner le change, faire du footing, du shadow-boxing... et s'absenter à la ville pour « combattre ». Mais Alfred Battling remporte une victoire de plus sur le « tombeur de l'Alabama » cette fois, et Buster est fêté au camp par un comité d'accueil spécialement

constitué, et marié sur-le-champ à la jeune fille qu'il aime. Heureux d'avoir un tel héros dans la famille, le père et le frère accompagnent maintenant Alfred au camp d'entraînement.

Là se trouve le vrai, le grand, l'unique et gigantesque Battling Butler qui se contente d'ailleurs d'observer sans rien dire, tandis que le pauvre Alfred — sans Battling — s'essouffle et s'épuise en entraînements poussés. Enfin Battling enferme à clef celui qui ose se faire passer pour lui et se propose de venir le retrouver plus tard dans la chambre où il le garde captif pour un règlement de comptes final.

Alors sous les yeux de sa femme, Alfred renverse la situation au cours d'un « dernier round » qui laisse loin derrière lui les grandes heures du noble art. En dépit des contingences de catégories — Buster « rend » quelques 150 livres à son adversaire — en dépit des lois trop strictes de la logique du rapport de forces, notre héros pulvérise littéralement le redoutable Battling en un triomphe suprême de l'esprit et de l'intelligence sur la force brute et aveugle.

Héritant d'une situation à l'origine de laquelle il n'est pour rien, puisque c'est son valet de chambre qui en est cause, Buster d'abord tenté d'esquiver, fait soudain face dès l'instant où la présence de la femme qu'il aime donnera un sens à son comportement. Alors, prince vaillant, il assume son destin, sans jamais le subir et sans biaiser. Il s'attèle à une tâche qui n'est désormais plus qu'à lui, qui le concerne directement et lui seul. La mise en scène accentue le poids de cet affrontement en soulignant ce qui est l'essence même du combat et de la lutte dans l'humaine condition: la solitude. Sollicité de prêter sa présence, le paysage est d'abord état d'âme: rivières brillantes, collines nimbées de brumes chaleureuses, labours complices aux promenades d'amoureux aux heures quêtes où le cœur s'épanche et la vie frémit. Ring désert qu'il va falloir affronter dans sa rude et

grandiose exigence. Les comparses, les sparring-partners se minéralisent sous le regard angoissé de celui qui va les rencontrer. Oreilles en choux-fleur, nez cassés, mines patibulaires, faces grimaçantes, composent autour du pauvre Buster une fresque menaçante. Les états d'âme deviennent parfois des pay-sages.

Et quoi de plus *moral* si finalement Buster triomphe! Rien de moins fondé que l'affirmation de John Grierson selon laquelle « les comiques sont par définition des maladroits » qui « ne doivent jamais réussir au risque de cesser d'être drôles ». Le comique doit mettre en évidence l'inadaptation de l'homme, et décrire ses efforts civilisateurs; mais par quelle aberration complaisante dans le masochisme vouloir toujours des comiques impuissants ou résignés?

Tout aussi erroné me semble être le prétendu automatisme keatonien. L'automatisme n'a « aucune conscience du but, ni des rapports entre les moyens employés et le but ». Or Keaton est pleinement conscient de ce qu'il veut et du choix qu'il fait des moyens pour parvenir. Comédie « sportive », dans la tradition, *Battling Butler* se démarque cependant des lignes trop conventionnelles en ne recourant pas aux classiques procédés comiques de ruse, d'astuce et d'artifice?

COLLEGE (SPORTIF PAR AMOUR) 1927

College (Sportif par amour) s'inscrit dans la tradition des comédies sportives dans le cadre des universités américaines. Mine inépuisable de scénarios depuis Mack Sennett jusqu'à Joe Brown en passant par Harry Langdon ou Laurel et Hardy.

Elève d'élite, Buster a pour le sport une répulsion qui s'autorise de citations empruntées aux plus grands philosophes. Chaperonné par sa maman,

Buster assiste à la distribution des prix où il doit prononcer le discours d'usage, sanglé dans son beau complet tout neuf. Buster est amoureux de Mary Hynes elle-même courtisée par Jeff Brown, magnifique athlète prétentieux mais ignare. Buster est un amoureux doublement transi car il vient d'attraper une averse qui fait rétrécir son costume pendant le discours pompeux où il stigmatise « l'influence funeste des sports sur l'étude ». Mais il rate tous ses effets car son costume cède progressivement, la salle se vide, Mary l'abandonne en lui disant: « A notre époque une jeune fille ne peut aimer qu'un sportif... »

Pendant les vacances Buster se morfond. Mary et Jeff vont poursuivre leurs études à l'université mais lui est trop pauvre.

Finalement il entre à l'Université et travaille dans un drug-store pour payer ses études. Jongleries avec les verres et les ice-creams. En même temps, décidé à conquérir le cœur de Mary, Buster s'entraîne et participe dans un style très personnel à un match de base-ball où il déconcerte et dérouté tout à la fois, partenaires et adversaires.

Retour au bar. L'habileté manuelle de Buster se traduit par une avalanche de sodas et de jaunes d'œufs sur sa tenue blanche; les verres pleins déraillent du comptoir, etc.... Conscient de son incompetence Buster quitte le bar d'autant plus dignement que Mary et Jeff viennent d'entrer.

Employé dans un restaurant, Buster n'y reste que le temps de s'écraser au sol avec une immense pile d'assiettes.

Reprise de l'entraînement sportif mais Mary reste inaccessible, toujours courtisée par le beau Jeff.

Avec l'amitié compréhensive du Recteur de l'Université, Buster participe aux régates comme barreur. Après un départ désastreux il se transforme en gouvernail vivant, sidère tous les concurrents qui en restent bras ballants, et amène son équipe à la

victoire. Gags avec le gouvernail dans le dos: il frappe l'assistance enthousiaste qui l'entoure...

Mais Mary n'est pas là. Elle appelle « au secours » depuis sa chambre dans le téléphone. Alors c'est l'apothéose: encore en tenue de sport, Buster vole au secours de sa bien-aimée en butte aux assiduités de Jeff. Il avale la piste en cendrée, franchit tous les obstacles dans un style impeccable, saute une corde à linge en rouleau ventral, et parvient sous la fenêtre de Mary. En un envol splendide, Buster pulvérise le record mondial de saut à la perche et atterrit dans la chambre. Pour anéantir Jeff tous les moyens sont bons: la boxe d'abord, très orthodoxe, puis le lancer du disque avec des assiettes et pour finir un parapluie magnifiquement devenu javelot parachève ce pentathlon généreux.

Il ne reste plus à Buster qu'à épouser Mary qu'il vient de compromettre en pénétrant dans sa chambre...

Aucune gratuité dans l'action. Le final grandiose, par exemple a été préparé par toutes les séances d'entraînement; mais l'amour et le désir de sauver Mary donnent à Buster l'impulsion qui fait les dieux du stade.

« Voici Buster Keaton avec son dernier et admirable film: *Sportif par amour*. Asepsie. Désinfection. Libérés de la tradition nos regards se regaillardissent dans le monde juvénile et tempéré de Buster, grand spécialiste contre toute infection sentimentale. Le film est beau comme une salle de bains; d'une vitalité d'Hispano. Buster ne cherchera jamais à nous faire pleurer, parce qu'il sait que les larmes faciles sont périmées. Il n'est pas, toutefois, le clown qui nous fera rire à gorge déployée. Pas un instant nous ne nous arrêterons de sourire, non de lui mais de nous-même, du sourire de la santé et de la force olympique.

Nous opposerons toujours en cinéma l'expression monocorde d'un Keaton à l'infinitésimale d'un Jannings. (...) Chez Buster l'expression est aussi

modeste que celle d'une bouteille par exemple: quoique, à travers la piste ronde et claire de ses pupilles pirouette son âme aseptique. Mais la bouteille et le visage de Buster ont des points de vue infinis.

Ce sont des rares, qui doivent accomplir leur mission dans l'engrenage rythmique et architectonique du film. Le montage — clé d'or du film — est ce qui combine, commente et unifie tous ces éléments. Peut-on atteindre plus de vertu cinématographique? On a voulu croire à l'infériorité de Buster l'« antivirtuose » par comparaison avec Chaplin, en faire comme un désavantage pour le premier, quelque chose comme un stigmaté, alors que nous autres nous tenons pour une vertu que Keaton arrive au comique par une harmonie directe avec les ustensiles, les situations et les autres moyens de réalisation.

Keaton est chargé d'humanité: mais en outre d'une récente et inédite humanité, d'une humanité à la mode, si l'on veut.

On parle beaucoup de la technique des films comme *Métropolis*, *Napoléon...* Jamais l'on ne parle de celle de films comme *Sportif par amour* et c'est que celle-ci est indissolublement mêlée aux autres éléments qu'on ne s'en rend même pas compte, de même qu'en vivant dans une maison nous ne nous rendons plus compte du calcul de résistance des matériaux qui la composent. Les super-films doivent servir pour donner des leçons aux techniciens; ceux de Keaton pour donner des leçons à la réalité même, avec ou sans la technique de la réalité.

Luis Buñuel (*Cahiers d'Art* n° 10, 1927).

STEAMBOAT BILL JR. (CADET D'EAU DOUCE) 1928

Au début du film on inaugure un superbe bateau blanc destiné au transport sur le Mississipi.

A l'amarre à côté, un vieux raffiot, son unique marin et son capitaine, un géant. Leur chagrin est diminué par l'attente du fils du capitaine qui est au collège et qu'il n'a jamais vu. Il doit le reconnaître à la gare par une fleur à sa boutonnière, et il l'imagine encore plus costaud que lui.

Arrive Buster dans la tenue impeccable du collègue, avec une casquette. Gags divers avec la fleur; il finit par la perdre, montre sa boutonnière vide, etc. Père et fils parviennent enfin à se reconnaître: déception du père.

Il emmène Buster se faire couper la moustache. Chez le même coiffeur est assise sa camarade de collègue qui est la fille du riche capitaine rival (situation assez semblable à celle de *Voyage surprise*). Gags chez le marchand de chapeaux: son père lui en fait essayer plusieurs et les rejette, dont le célèbre canotier de Keaton; il se retrouve avec sa casquette. Chez le tailleur le père perd patience, c'est son amie qui choisit et Buster ressort avec un superbe costume d'amiral.

Les deux pères sont furieux et leur interdisent de se revoir. Elle lui envoie un mot, lui donnant rendez-vous le soir sur son bateau.

Le père de Buster essaie de lui apprendre la manœuvre du raffiot, mais il ne réussit qu'à tirer à plusieurs reprises la corde du démarrage d'où heurts avec le riche bateau voisin, dont le capitaine — père de la fille, tombe à l'eau.

Le soir dans sa cabine, Buster fait semblant de dormir. Il est tout habillé dans son lit; son père le découvre, lui prend ses vêtements: gags. Il finit par mettre un oreiller à sa place et sort. Il tombe à l'eau, arrive sur l'autre bateau; en lui donnant la chasse plusieurs marins tombent à l'eau. Pendant ce temps son père s'aperçoit de sa disparition. Sur le point d'être pris Buster se jette à l'eau de lui-même. Disputes générales entre les deux bateaux. Mais la jeune fille le boude.

Le lendemain matin nouvelles disputes et chute. Son père le défend. Mais le vieux raffiot n'aura plus le droit de naviguer (les bouées coulent à pic, etc.). Bagarres avec le riche. Il est emmené en prison.

Il pleut à torrent. Buster va rendre visite à son père, lui offre du pain, celui-ci refuse, Buster insiste, lui montre qu'il a caché à l'intérieur des outils pour s'enfuir. Gags et mimiques. Tout tombe à terre quand il passe le pain. Bagarres avec le shérif, qui finalement est assommé. Le père se sauve, mais Buster est retenu par son pantalon dans la porte de la cellule. Les gens du village arrivent, Buster est mis à mal, on l'emmène à l'hôpital. Son père assomme l'agresseur et retourne tranquillement de lui-même en prison.

A partir de là commence pratiquement un autre film: la tempête. La pluie redouble, puis le vent se lève, c'est le cyclone. Séries de gags. Les malades s'enfuient, l'hôpital s'envole, Buster se retrouve seul sur un lit. Il avance contre le vent, marchant quasi parallèlement à la terre. Une façade s'écroule sur lui; mais il était juste à l'emplacement d'une petite fenêtre. Il arrive dans le théâtre, prend la toile de fond pour la réalité, et vice versa. Assez grosse mise en scène de maisons qui tombent comme des châteaux de cartes; effets visuels. On glisse vers le surréalisme pur. Buster passe dans le ciel, accroché à un arbre déraciné que le vent emporte.

Dans sa cellule, son père va être submergé, mais toute la prison glisse dans l'eau et part à la dérive. Le riche bateau est démoli pièce après pièce. Buster arrive sur le raffiot, installe un système compliqué de cordes de rappel qui lui permet d'être à la barre sur le pont et en même temps de faire machine avant ou arrière dans la cale. Il arrête la prison au lasso et libère son père. Il bondit, saute, nage, est partout à la fois. Il repêche le capitaine rival de son père, et sa fille.

On respire, quand il se précipite pour lancer une dernière bouée: c'est pour repêcher un pasteur qui flottait par-là, afin qu'il bénisse le mariage.

THE CAMERAMAN (L'OPÉRATEUR) 1928

Luke est un petit photographe ambulant de New York, métier maussade entre tous. Mais il s'éprend de la téléphoniste d'une maison d'actualités cinématographiques. Pour lui plaire, il abandonne la photo sur zinc, il va devenir cameraman. Naturellement il n'a aucune aptitude ni aucune connaissance professionnelle.

Il achète une caméra et il tourne, ce qui n'est vraiment pas difficile; le fonctionnement de l'appareil est son moindre souci; à quoi sert une caméra à être cameraman parbleu, et il faut être cameraman pour gagner le cœur de Sally, la téléphoniste. Mais comme il tourne tantôt en avant, tantôt en arrière, tantôt très vite quand il est content, tantôt très lentement quand il est fatigué, le patron ne se montre pas enchanté de ses débuts.

Luke persévère cependant, soutenu par l'affection de Sally. Elle l'envoie tourner une grande fête au quartier chinois; la fête devient émeute; inconscient du danger, Luke tourne et sort vivant de la tuerie après bien des péripéties.

Malheureusement il avait sans doute oublié de charger l'appareil, et il en sort, devant le patron, un ridicule petit bout de pellicule et cette fois il est chassé. Au revoir fortune, adieu Sally.

Le lendemain même de ce jour néfaste, il va tourner les régates pour son compte personnel. Le presque fiancé de Sally est un des concurrents, Sally est venue avec lui prendre part aux Régates. Luke les voit passer devant lui à cent à l'heure et tomber à l'eau à la suite d'une embardée du canot. Le presque fiancé se

met à la nage et laisse Sally se noyer... Luke la repêche, la couche évanouie sur la berge et court chez le pharmacien chercher de quoi la ranimer. Profitant de son absence, le lâche revient près de la petite; elle reprend connaissance dans ses bras, le croit son sauveur et ils s'en vont tous les deux enlacés.

Sally sauvée, vous pensez bien que tout s'arrangera: le petit singe fidèle de Luke a tourné à sa place l'accident et le sauvetage, c'est lui, qui, la veille, pendant l'émeute a vidé le magasin du précieux négatif que Luke retrouve dans son sac.

Luke fait remettre au patron, en souvenir de lui, Régates et guerre chinoise. De la projection jaillit la vérité, le garçon a du génie, et c'est à lui que Sally doit la vie.

On ne sait plus si New York fête le retour de Lindberg ou le triomphe du caméraman, et peu importe.

(Janine Bouissounouse.)

SPITE MARRIAGE (LE FIGURANT) 1929

Il est impossible d'excuser les adaptateurs français d'avoir effacé le titre *Spite marriage (Mariage de dépit)* pour donner au dernier film de Keaton cette étiquette peu exacte et peu expressive: le figurant. Keaton, qui joue au millionnaire en se parant avec élégance des vêtements, tous les jours renouvelés, qu'il a à passer à la vapeur, se substitue en effet un soir à un figurant pour être plus près de Dorothy Sebastian, qu'il est venu voir sur la scène trente-cinq soirs de suite. Mais le drame de l'histoire, c'est que l'adorable Dorothy Sebastian, délaissée par le jeune premier falot et prétentieux qu'elle a le tort impardonnable d'aimer, finit, par bravade, et par dépit, par épouser Buster.

En face du bonheur affecté de son ex-amant et de celle qui l'a supplantée, insensible à la gentillesse et à l'admiration contenue de son mari, Dorothy s'enivre systématiquement et affreusement. Elle fait scandale

dans le restaurant et il faut tout le dévouement de Buster pour l'arracher à ses excentricités et la ramener chez elle. A partir de ce moment jusqu'à la fin, que ce soit quand il veut la mettre au lit et qu'elle glisse, inerte, lourde, belle endormie, plus de vingt fois dans ses bras discrets, ou que, contre son manager, son amant et ses serviteurs ou des bootleggers en action, il s'efforce de la rejoindre, elle lui file continuellement entre les doigts.

Buster Keaton traversa, il y a quelque temps, une mauvaise période (*Ma vache et moi, Le dernier round, Le Mécano de la General*). *Cadet d'eau douce* nous ramena en partie le Keaton des vieux films courts et de *Sherlock Junior détective* dont nous attendons la réédition. *Spite marriage* est parfaitement réussi, et Keaton y est de nouveau cet homme gauche avec grâce, terriblement simple, timide par modestie, entretenant tout seul de grands rêves qui l'entraînent à prendre de grandes décisions. Les catastrophes qui se déclenchent à cause de lui sont le résultat de cette malchance qu'il cultive sans s'en douter, qui l'a habitué à se méfier de lui-même, et, partant, à ne pas posséder cette confiance ou seulement cette assurance, qu'il faut pour bien conduire les événements. La désinvolture qu'il se fabrique est démesurée, fragile, et elle se brise dès qu'il a le moindre doute. Car, s'il a de grands désirs, Buster Keaton est le garçon le plus discret du monde, et sa sensibilité est tellement aiguë qu'il craint continuellement de blesser autrui. Il y a longtemps qu'éduqué par les rires grossiers, il ne rougit plus de sa souffrance, il la déteste, mais elle est sa raison de vivre.

Et puis! Que tout à coup les chaînes se brisent, que le danger et l'amour surtout donnent des ailes à ce petit homme qui a tout fait jusque-là à contresens parce que perpétuellement il se sentait agir, parce que son reflet dans une glace cruelle l'arrêtait, rien ne le retiendra plus: il sera naïf et héroïque, il abattra

tout ce qui n'est pas digne de lui et vous aurez honte de l'avoir pris pour un pître.

Ce que vous étiez prêt à prendre pour de l'imbécillité, c'était du cœur. (Jean George Auriol.)

DU SONORE AU PARLANT

Avec l'arrivée du sonore, puis du parlant, Keaton comme tous les grands du muet marque le pas. Encore faut-il détruire la légende de la décadence instantanée de Buster dès 1930 puisqu'en trois ans il tourne huit longs métrages encore. Il est à ce moment-là le roi de la Metro Goldwyn Mayer, il est au sommet de sa gloire; sa maison de Beverley Hills est un véritable palais d'après Autant-Lara qui travailla alors avec lui.

Lorsque déferle sur Hollywood le cyclone du parlant et du sonore, Buster Keaton est à l'apogée de son art. En 1929, *Spite marriage* (*Le figurant*) aura deux versions: l'une muette de 1983 m.; l'autre, sonorisée avec accompagnement musical, de 2133 m.

La même année, Buster participe à *The Hollywood revue*, où la Metro présente ses principales têtes d'affiche: John Gilbert, Lionel Barrymore, Joan Crawford, Laurel et Hardy, Norma Shearer, etc. ... Keaton apparaît au douzième tableau, *Dance of the sea* et, en fille de Neptune « danse un extravagant pas oriental ». (*La cinématographie française*, du 6 septembre 1930), après avoir chanté sous la pluie en compagnie de George K. Arthur et de Marion Davies.

Le passage au parlant pose à Keaton des problèmes dont il est parfaitement conscient: « Les acteurs comiques, lorsqu'ils font connaissance avec le film parlant, deviennent de plus en plus laconiques à mesure qu'ils s'aperçoivent qu'un mot ou deux bien placés dans une action muette produisent une impression plus drôle qu'un long discours... Et aussi,

comment pourraient-ils faire rire aux éclats puis continuer à parler? » (*Cinéa*, décembre 1930.)

Buster Keaton, moins hésitant que Chaplin se décide à parler et même à chanter dans *Free and easy* (*Le metteur en scène*) 1930. Impresario d'un grand prix de beauté, Elmer débarque à Hollywood pour tenter sa chance au cinéma. Le fragile lien de l'intrigue (une petite histoire d'amour entre Robert Montgomery et la jeune vedette) n'est qu'un prétexte à introduire divers épisodes comiques et numéros musicaux où Elmer fait irruption de manière parfois incongrue: une « première » au « Grauman's chinese » où défilent les gloires d'Hollywood en personne, séances de prises de vues parlantes, fébrilité des plateaux, etc. ... Elmer réussit à travailler comme comparse et à décrocher un rôle comique dans un film.

Free and easy répond aux goûts et à la mode de 1930. La prestation de Buster sert de fil d'Ariane à travers le labyrinthe de la vie et de l'agitation d'Hollywood.

Le film suivant, *Dough boys* (*Buster s'en va-t-en guerre*) est d'une toute autre ambition.

Elmer Stuyvesant, riche jeune homme est amoureux d'une employée de son père qui pour l'instant ne répond pas à ses avances. N'ayant plus de chauffeur Elmer se rend au bureau de placement. Mais c'est la guerre et on inscrit les volontaires. Voici donc notre ami soldat malgré lui.

Au camp d'entraînement série de « gags militaires » nés de la maladresse du jeune homme trop habitué à ce que d'autres usent leurs dix doigts à sa place. Au camp, Elmer rencontre Mary, volontaire dans le service auxiliaire.

Le régiment est envoyé en France (sur le front de la Somme, peut-être...). Là encore la maladresse d'Elmer trouve à s'épanouir, comme elle s'est épanouie pendant la traversée en bateau. En même temps, par un légitime effort de compensation Elmer a fait des progrès dans le cœur de Mary.

Hélas! une nuit il se réfugie chez l'habitant pour y dormir et un triste concours de circonstances le fait accuser d'avoir séduit une gamine. Le voici fâché avec Mary.

Guerre de tranchées. Elmer se porte volontaire pour essayer de ramener un prisonnier qui pourrait fournir des renseignements. Naturellement tout rate et c'est Elmer qui tombe dans une tranchée allemande où il retrouve d'ailleurs son ancien chauffeur. Il propose d'aller chercher du ravitaillement car tout le monde meurt de faim. Sans s'en rendre compte, Elmer emporte le plan des positions allemandes, est chaleureusement félicité pour cet exploit et est envoyé en permission.

Enfin à la suite d'un nouvel exploit Elmer parvient une fois encore dans la tranchée ennemie où tout le monde l'accueille avec joie. C'est l'armistice. Redevenu civil, Elmer prend la direction de l'entreprise paternelle, épousera Mary et embauche son ancien sergent comme garçon de bureau...

Si selon Elie Faure, *Shoulder arms* « élevait Chaplin au niveau de Shakespeare », *Dough boys* entremêle les boyaux de tranchées en une confusion absurde fort proche de Kafka.

Philippe Lamour qui écrivait, par ailleurs dans *Plans*: « Je crois que le film de guerre efficace est celui qui montre plus le côté grotesque de la guerre que son côté tragique, celui qui la ridiculise par l'évidence de son illogisme et du jeu imbécile qu'elle fait jouer aux hommes », cite à l'appui de son affirmation l'exemple du film de Keaton: « Toute la guerre y passe, prise par la bande. La guerre de Buster Keaton, la guerre ahurie, illogique et distraite, la guerre telle que peut la voir ce personnage ennuyé, malchanceux, à la révolte résignée et dédaigneuse. Si un jour la guerre trouve sa condamnation dans les cœurs, ce sera plus pour sa stupidité que pour son horreur. Il faut remercier Buster Keaton de nous l'avoir rappelé en donnant, de plus, un film admirable. »

A bien y regarder *Charlot soldat* tombe partiellement, en sa seconde moitié, dans la mythologie du héros. Dans *Dough boys* pas de héros, et, en fin de compte, pas d'ennemis. Si donc les hommes ne sont pas faits pour se haïr, le danger vient de plus loin que d'une simple affaire de nationalités. C'est pourquoi la dernière scène de *Buster s'en va-t-en guerre* que j'ai déjà évoquée plus haut me semble une mise en cause et un avertissement graves. Dans son remarquable petit livre *Le Cinéma et la Paix*, Marcel Lapiere en souligne la portée: « La conclusion de *Dough boys* est d'une grande amertume: Buster, démobilisé, préside un conseil d'administration. Les messieurs qui sont là, impeccables gentlemen, sont des camarades du front. Dans une maison voisine, une perforatrice automatique est mise en mouvement. Son bruit rappelle aux ex-soldats celui de la mitrailleuse. Aussitôt tout le monde se jette à plat ventre sur le plancher. Un simple bruit avait replongé ces hommes dans l'esprit de guerre. N'est-il pas à craindre que le spectacle des films guerriers produise un résultat analogue? »

Avec moins de verve comique, mais avec davantage de volonté démystificatrice, Keaton en 1939 stigmatisera les anciens combattants dans *Mooching through Georgia*.

En 1931, toujours sous la direction d'Edward Sedgwick qui est un peu son metteur en scène attitré, Keaton tourne *Parlor, bedroom and bath* dont Claude Autant-Lara réalisera la version française *Buster se marie*, et Edward Brophy la version allemande *Casanova wider Willen*.

Reginald Irving (Buster) renversé par une voiture est emmené par l'auteur de l'accident chez sa fiancée Virginia. La mère de Virginia ne consentira au mariage que si Angelica, la sœur aînée, se marie la première. Mais Angelica ne veut comme mari qu'un séducteur confirmé. L'automobiliste entreprend alors de faire passer sa victime pour un casanova blasé. Il lui jette

dans les bras toutes sortes de femmes pour accréditer le mythe. Mais Angelica reste insensible. Des choses se compliquent. Buster est surpris dans les bras d'une femme soudoyée pour jouer le rôle de la complice; puis enlève une jeune mariée ce qui provoque la rage du mari et une descente de police... C'est plus qu'il n'en faut finalement pour convaincre Angelica qui accepte de se laisser séduire.

Tiré d'un vaudeville célèbre de Charles V. Belle et Mack Swan, *Parlor, bedroom and bath*, marque l'intrusion d'un érotisme grivois dans le comique de Keaton. Toujours impassible et froid, dans une atmosphère brûlante de désirs et de situations piquantes, Buster est excellent dans son rôle de séducteur inébranlable... Il reçoit même une leçon d'amour dans les bras dévorants de la fouguese Charlotte Greenwood, qui reste un sommet du film.

Puis vient *Sidewalks of New York (Le millionnaire)*.

Harmon, millionnaire et philanthrope, possède dans les quartiers populeux de la ville, des immeubles locatifs où grouille une pègre de jeunes délinquants. Découvrant la « misère humaine » Harmon décide de faire œuvre sociale, fait construire une salle de jeux, paie de sa personne, et s'attache à redresser un jeune voyou, Clipper, dont le mérite principal aux yeux d'Harmon est d'avoir une sœur délicieuse. Soudoyé par des gangsters qui lui proposent de charger réellement le revolver qui doit tirer sur Harmon pendant leur représentation théâtrale, Clipper se ressaisit et le film se termine par une mémorable poursuite où la bande des jeunes voyous se réhabilite en capturant les gangsters et en sauvant son bienfaiteur. Harmon épousera la blonde orpheline et veillera sur l'avenir de Clipper.

Le millionnaire, réalisé pendant les années où l'Amérique est en proie aux contrecoups de la crise économique, s'inscrit dans la série des films libéraux où un généreux philanthrope s'emploie à ramener dans le



THE GENERAL (Le Mécano de la « Général ») 1927



STEAMBOAT BILL Jr. (Cadet d'eau douce) 1928



THE CAMERAMAN (L'opérateur) 1928



SPITE MARRIAGE (Le figurant) 1929



FREE AND EASY (Le metteur en scène) 1930



DOUGH BOYS (Buster s'en va-t-en-guerre) 1930



droit chemin l'enfance délinquante des quartiers prolétaires. On y trouve des références dans le registre comique aux tendances du moment et aux films de gosses qui, pendant le New deal constitueront une grande partie de la production hollywoodienne.

Par ailleurs le goût de Keaton pour la parodie ou la simple imitation des films à succès, l'a poussé ici à une imitation très vraisemblable du film de Lamprecht *Emile et les détectives*.

Rebatet-Vinneuil écrivait amèrement lors de la sortie parisienne du film: « Nous n'irons plus voir dorénavant les films de Buster Keaton... A notre avis Keaton fut surtout un comique passif dont on sut jouer merveilleusement lorsque le cinéma américain était encore le domaine de l'invention fraîche et débri-dée. Dans la lourde machinerie du film sonore, ce n'est qu'un pantin de son « aux ficelles coupées ». Le spectacle de cette décrépitude est d'autant plus pitoyable qu'il est prolongé féroce-ment par la volonté des maîtres d'Hollywood... On pourrait très raisonnablement proposer que les derniers films de Keaton soient versés dans le dossier à charge contre l'Amérique, presque au même titre que le banditisme, la corruption municipale et juridique, et l'assassinat du pauvre petit Lindbergh... »

Mil neuf cent trente-deux marque l'apparition aux côtés de Keaton d'un partenaire qui fera son chemin par la suite, Jimmy Durante — l'homme au grand nez — dont le tempérament comique correspond très exactement aux exigences du parlant, et avec qui Buster va faire plusieurs fois équipe.

Leur premier film est *The passionate plumber (Le Plombier amoureux)* tiré de la pièce de Jacques Deval.

Plombier de son état et bricoleur inventif à son habitude, Elmer est appelé chez Patricia pour une réparation à faire dans la salle de bains. Pendant les travaux Elmer est victime d'une douche récalcitrante et se trouve contraint de faire sécher ses vêtements

trempés. Il est surpris en tenue plutôt légère par l'amant de Patricia qui le prend pour un rival. De fait Patricia éprouve de la sympathie pour Elmer lequel, cela va sans dire, est sous le charme de sa cliente depuis le début. Dans une maison de jeux sa technique très originale provoque la fureur du personnel et ils s'enfuient. Accident. Mais un plombier, même amoureux, ne roule pas sur l'or et, pour dédommager Patricia, Elmer devient son chevalier servant — homme à tout faire. Patricia lui propose de jouer le rôle de son fiancé pour exciter la jalousie de son amant et amener celui-ci à divorcer pour l'épouser. Mais l'épouse, une brûlante fille d'Espagne, n'est en réalité qu'une maîtresse comme Patricia. Voici Elmer promu gigolo. Son charme impassible fait merveille, jusqu'à ce qu'une scène orageuse oppose les deux femmes. Tout s'arrange, Tony épousera sa brune maîtresse et Elmer restera, comme mari, le compagnon de Patricia pour le meilleur et pour le pire.

Le plombier amoureux est encore une fois un vaudeville avec ce que cela impose de situations conventionnelles. Keaton y perd un peu plus de sa personnalité et de son originalité. Jimmy Durante, par contre, se met fréquemment en évidence et se taille un succès très personnel.

On retrouve la même année, le tandem Keaton-Durante dans *Speak Easily (Le professeur)*, où Buster, modeste et timide professeur, se trouve, à la suite d'un curieux héritage, à la tête d'une troupe de danseuses. La troupe sous les ordres de l'ex-professeur va tenter sa chance à New York. Mais catastrophe, Buster apprend que l'héritage le laisse sans un sou vaillant.

L'affolement, la distraction et le hasard amènent à plusieurs reprises Buster sur scène pendant la représentation aux moments les plus inattendus, créant des situations désopilantes. Un impresario, dans la salle, enthousiasmé par la prestation de celui qu'il

prend pour un acteur, lui offre un contrat de 100.000 dollars. La compagnie est sauvée.

Assez languissant dans sa première partie, le film ne devient franchement drôle que pendant la représentation. Mais *Speak Easily* — tiré d'une œuvre de Clarence Buddington Kelland, *Footlights* — rappelle avec moins de constance dans la réussite l'extraordinaire *Cirque* de Chaplin, et la situation du timide aux prises avec toute une foule de femmes évoque avec moins de profondeur angoissante, *Les fiancées en folie*.

Le dernier film de l'équipe Durante-Keaton sera *What! No beer? (Le roi de la bière)* 1933. C'est une parodie des films de gangsters dans le contexte de la prohibition.

Elmer et Jimmy, aux heures sombres des lois anti-alcooliques entreprennent de remettre en activité une ancienne brasserie. Ils se trouvent alors mêlés, bien malgré eux, à des règlements de comptes entre gangs rivaux qui entendent régler une bonne fois pour toutes la question litigieuse du monopole local. Fournisseurs successifs des deux bandes, ils provoquent chaque fois les repréailles de la concurrence adverse. Elmer, avec un chargement de bière s'en va innocemment livrer sa marchandise à ceux qu'il croyait être d'honnêtes clients. Il est alors pris en chasse par le gang qui ouvre le feu sur lui. Les récipients dégringolent l'un après l'autre, roulent sur la route en pente et mettent hors de combat les poursuivants. Mais la loi prohibitionniste est votée. Nos deux amis, bien sûr, toujours distraits l'ignorent et continuent à exploiter leur petit commerce, jusqu'à ce que la police s'en mêle. Elmer convoque alors la population à une grandiose et gigantesque beuverie gratuite qui clôt le film sur un prodigieux éclat de rire.

Le Roi de la bière marque pourtant le début de la fin pour Keaton. La véritable vedette du film est cette fois Jimmy Durante, à part entière. *Le Corriere della sera*

constatait même: « Le film est fait davantage pour Jimmy Durante que pour Buster Keaton. C'est à son comique bruyant, débridé et envahissant qu'est laissée l'initiative de l'action comme est réservé à son nez gigantesque le plan final du film. »

Recourant de plus en plus à la farce, même lourde, pour prolonger des effets de plus en plus rares, Buster Keaton va voir son étoile perdre progressivement de son éclat. Le parlant semble avoir détruit l'essentiel de la densité poétique de son personnage muet, et les impératifs commerciaux ont confiné dans les décors aseptisés ou sophistiqués de la comédie de Boulevard cet amoureux du grand air et des vastes espaces. On peut, avec Mario Gromo, conclure sur une note mélancolique: « Ce masque de bronze, impassible toujours quoi qu'il arrive, ce regard fixe comme d'un qui poursuit un songe insaisissable, cette mélancolie d'automne, quelque peu somnambulique et quelque peu désabusée, étaient des éléments plus que suffisants pour déchaîner les rires des parterres dès l'apparition de cette petite silhouette agile et nerveuse. Maintenant le dialogue détruit ces effets en infirme la plus authentique cause: ce visage n'est plus impassible. Buster Keaton n'est plus Buster Keaton. » (*La Stampa*.)

Des sommets du génie et de l'invention, du souffle ample et grandiose toujours renouvelé et du feu éclatant qui ardaient dans la moindre de ses entreprises, de la pureté mallarméenne du personnage obstiné et sublime qu'il avait créé, Buster redescend dans la sciure des cirques, parmi les pitreries vulgaires des singes dressés et les balourdises caricaturales des chiens dits savants. Sur la piste qui pue le crottin de cheval...

En 1932, Nathalie lui intente un procès en divorce pour adultère où il se ruine.

En 1933, il est licencié de la Metro à la suite d'un différend avec Louis B. Mayer.

LE RESSORT BRISÉ

En 1934, un seul court métrage: *The gold Ghost* (*Shérif malgré lui*) qui contient plus d'une trouvaille spécifiquement keatonienne. Elmer, fils de milliardaire, timide et effacé aime sans retour une jeune fille qui le trouve trop timoré. Elmer part vers l'Ouest et aboutit dans une ville abandonnée depuis la fièvre de l'or. Il arbore fièrement l'étoile de shérif lorsque arrive un gangster qui trouble sa solitude. Puis la découverte d'un nouveau gisement ayant provoqué une nouvelle ruée, Elmer se trouve contraint de faire régner l'ordre dans la petite ville en effervescence. Il y parvient et épousera celle qu'il aime.

Sur cette trame Keaton a brodé quelques scènes souvent poétiques comme sa promenade dans les rues poussiéreuses où le délabrement des baraques le menace de mort à tout moment; comme la scène du bureau de l'hôtel et surtout une admirable trouvaille: « Devant une boîte à musique d'où sortent encore des accords de piano mécanique Buster rêve que lui apparaît sa fiancée en danseuse de saloon. Elle est en bute aux plaisanteries des hommes et Buster pénétré par le rêve fait respecter la femme à coups de révolver: il est un héros!... Survient le gangster, bien réel lui, qui le rappelle brusquement à la modestie. » Plus tard pourtant Buster vivra vraiment cette bagarre. Comme dans *Sherlock Jr.* l'imaginaire et la fiction lui ont apporté l'assurance et la force nécessaires. L'imaginaire, en avance sur le réel, a souvent des suggestions qui résolvent les conflits secrets. Mis en scène assez laborieusement par Charles Lamont, *Shérif malgré lui* conserve encore des séductions. Buster y manifeste une technique de la pantomime toujours très sûre, un dynamisme encore souple comme en témoigne la scène où il longe le saloon et où les planches se dérobent sous ses pas, se dressent devant lui, le frappent, puis s'effondrent;

ou encore la scène du bar vermoulu qu'il hante comme un fantôme revenu sur les lieux du passé. Toujours sous la direction de Ch. Lamont, Keaton tournera en 1935 deux courts métrages inégaux: *Palooka from Paducah* — une histoire de montagnards du Kentucky venus à la ville pour lutter — et *One run Elmer* où Buster, tenancier d'un poste d'essence conquiert la femme qu'il aime après une homérique partie de base-ball dans les cactus remportée finalement grâce à l'aide d'un pigeon voyageur.

La même année, Keaton vient en Europe et tourne en France *Le Roi des Champs-Élysées*. C'est une histoire de sosies où Buster tient le double rôle d'un timide jeune homme et d'un redoutable chef de gang. On y retrouve quelques gags du passé et des situations qui ne font qu'attiser les regrets (la maison pleine de gangsters semble se souvenir du final de *High Sign*). Le *Corriere della sera* écrivait à la sortie du film: « Il ne prendra pas place dans l'histoire du Cinéma auprès de *Go West* ou du *Navigator*, mais il est sensiblement supérieur aux derniers Keaton. C'est une comédie parfois discontinuée, mais vivante, avec des tas de trouvailles comiques, soignée dans sa réalisation et dans ses décors... Quant à Buster Keaton il est toujours le même... »

En Europe encore, mais en Angleterre cette fois, Keaton tourne *The intruder* (ou *The invader*) un film en cinq bobines que les distributeurs « pousseront » jusqu'à six en y incluant des scènes que le réalisateur Adrian Brunel n'avait pas voulu monter: « Un jeune américain aborde avec son yacht dans un Mexique d'opérette. Il tombe amoureux d'une brûlante brune qui ne veut rien savoir mais qu'il finira par séduire après une sérénade où il « capte » la voix d'un ténor en train de se laver les pieds, et un duel à trois qui dégénère en match de boxe. »

Le *Corriere della sera* commentait amèrement: « Si ce sont là les dernières trouvailles comiques de

Keaton, et si pour nous amuser il doit recourir au papier tue-mouches et à la pièce montée qui barbouille les doigts, comme dans les films comiques d'il y a vingt ans, nous sommes frais. »

Revenu aux USA, Keaton retrouve Charles Lamont avec qui il tourne plusieurs courts métrages: il est jeune marin récemment incorporé, stupide et maladroit dans *Stars and stripes*, horloger dans *L'horloger amoureux*, et joue dans *Hayseed romance* et *The E-Flat man*. Dans ce dernier film dont je n'ai vu que la seconde bobine (sur deux), Buster se traîne lamentablement. Au moment de faire une fugue avec sa fiancée, Elmer se fait voler sa voiture par deux malfaiteurs. Il prend alors une autre voiture qui est précisément celle de la police. Il s'ensuit une poursuite dont les rares moments supportables se déroulent dans une cour de ferme. L'impression est pénible. Pas un gag digne de ce nom, pas une seule idée comique: du cirque de bas étage...

En 1935, il se remarie au Mexique, divorcera à nouveau et se mariera une troisième fois en mai 1940 avec la danseuse Eleanor Norris, son épouse actuelle.

En octobre 1935, sous la direction de Mack Sennett, Keaton tourne un court métrage *The timid young man*, la fugue amoureuse d'une jeune mariée avec un séduisant jeune homme qu'elle préfère à son mari.

En 1936, Buster participe à un court métrage en technicolor, *La Fiesta de Santa Barbara*, aux côtés de Chester Conklin, Gary Cooper et quelques autres, avant de retrouver le laborieux Charles Lamont pour *Grand Slam Opera* et *Three on a limb* où il joue un personnage de boy-scout amoureux qui réussit à conquérir une jeune fille malgré deux autres prétendants.

Il tourne ensuite deux autres courts sujets avec Raymond Kane: *Blue blazes* (*L'As du feu*), où il est un pompier maladroit et obtus qui finit par sauver d'un

incendie la femme de son capitaine; et *Mixed magic* où, comme assistant d'un illusionniste il accumule les plus menaçantes maladresses.

Enfin avec Al Christie, il tourne *Le Chimiste*, où il est cette fois assistant d'un chimiste qui a réussi quelques expériences originales sur des femmes, des poissons rouges, un canari, etc. ... L'arrivée de trois gangsters, la découverte d'un explosif silencieux, nuisent en cours de route à la quiétude du laboratoire.

Dans tous ces courts métrages, Buster Keaton conserve le nom de Elmer qui manifeste comme un désir de renoncer au passé et de figer en un seul personnage la pauvreté d'inspiration. On dirait que Keaton veut inventer un double en qui s'incarneraient les antithèses de ce qu'il fut au temps de sa grandeur en une espèce d'exorcisme gigantesque et douloureux. « Elmer » est stupide, inconscient, ballotté, ridiculisé souvent, impuissant la plupart du temps et presque toujours grotesque. La négation même du génie keatonien.

En 1937, trois courts métrages, toujours avec Charles Lamont: *Ditto*, où marchand de glaces il est le souffre-douleur de deux jumeaux; *Jail Bait* où détective amateur il est à la recherche d'un assassin et *Love nest on wheels (La roulotte)*.

Buster y tient plusieurs rôles, ceux de toute la famille... C'est une histoire de location de chambres à deux jeunes mariés qui repartent finalement dans la roulotte dont la vente permet en fin de compte d'éponger les hypothèques. La pension de famille permet une fois de plus à Buster de manifester son goût pour les bricolages inventifs et aussi sa tendance à cette époque-là à baigner ses histoires dans la poussière et les mobiliers vermoulus qui cèdent à la moindre pression. Est-ce désir inconscient de traduire une certaine impression d'insécurité?

Quelques trouvailles (le gag de l'ascenseur ou celui de la vache qui ne peut sortir qu'après avoir

accouché...), beaucoup de reprises et au total plus de sourires que de francs éclats.

Après ce film Keaton cesse toute activité pendant environ un an. On le dit alors neurasthénique, affecté par la mort de sa femme la très belle Nathalie Talmadge dont on sait pourtant qu'il était séparé depuis longtemps, s'adonnant de plus en plus à l'alcool, etc. ... En 1937, il entre dans une clinique psychiatrique pour un an environ (et non pour « plusieurs années » comme on le crut longtemps. (Cf. *L'Ecran Français* du 9 sept. 1948. Article de R. M. Théron.)

A sa sortie il trouve un peu de travail à la Metro, pour laquelle il réalise trois documentaires: *Life in Sometown* — où il met en boîte quelques lois puritaines tombées en désuétude — *Hollywood handicap* — où des jeunes gens essaient d'accélérer le galop de leurs chevaux de course en musique — et *Streamlined swing* — un groupe de musiciens noirs, le Sing Band, qui produisent sons et rythmes avec leurs bouches et leurs mains, transforme en night club le luxueux wagon d'un président de société ferroviaire.

En 1939, il réapparaît quelque peu à la lumière avec le sketch réalisé par le pionnier Malcolm Saint-Clair sous la supervision de Mack Sennett, pour *Hollywood Cavalcade*. Puis en 1940-1941 il joue dans une série de courts métrages, mis en scène par Jules White, dont *The Taming of the Snood*.

Ensuite Buster ne fera plus que quelques apparitions épisodiques dans des longs métrages.

Dans *San Diego, I love you* (1944), chauffeur d'autobus il se laisse convaincre par Louise Allbritton de quitter la route et de longer la mer sur la plage au clair de lune.

Dans *That's the spirit* (1945) mis en scène par Charles Lamont, il est le préposé au bureau des réclamations célestes, lugubre et inébranlable.

Il apparaît également dans *That night with you* de William A. Seiter et dans *God's country* (1946) de Robert Tansey d'après James Oliver Curwood.

Dans *In the good old summertime* de Robert Z. Leonard il est le petit-fils de S. Z. Sakall, propriétaire d'un magasin d'instruments de musique. Il brise le violon de Marcia Van Dyke à qui Van Johnson prête le stradivarius de Sakall, ce qui déclenche la fureur de celui-ci.

Venu en France pour une série de représentations à Médrano en 1948, Buster Keaton tourne avec Berval, sous la direction de Pierre Blondy, *Duel à mort*. Pitrerie grotesque et, au deuxième degré, bouleversante. Voir ainsi ce Buster que nous admirons profondément, s'exhiber dans une pantalonnade grossière, nous met littéralement au bord des larmes. *Duel à mort* est le signe irréfutable de son déclin accompli.

Auparavant pourtant, en 1946, Keaton avait tenté au Mexique une problématique résurrection avec *El moderno Barba-Azul* (*Pan! dans la Lune*) qui fut un échec navrant: un soldat américain, en croisière sur un yacht débarque au Mexique en croyant arriver au Japon. En allant se constituer prisonnier, il est pris pour un assassin redoutable et condamné à mort. Pour lui sauver la vie un savant lui propose de servir de cobaye dans un voyage interplanétaire. Mort pour mort, Buster accepte et part avec la nièce du savant. A la suite d'un incident mécanique nos deux héros, qui se croient déjà dans la lune, n'ont atterri qu'à leur point de départ, ou presque. Ils prennent les gens qu'ils rencontrent pour des sélénites alors qu'il ne s'agit que de mexicains. Leur comportement apparaît alors comme tellement bizarre qu'ils se retrouvent internés. Le savant les tirera de là et le mariage semble très probable.

Dans un assez long texte qu'il consacra à ce film lors de sa sortie (*L'Écran Français* du 5 avril 1949), André Bazin écrivait notamment: « Il est évident que Buster Keaton en tant qu'homme n'a vieilli que de vingt ans depuis *Le Mécano de la General*, mais son

personnage appartient depuis quinze ans déjà à une sorte de Moyen Age cinématographique. D'où l'atroce spectacle que nous offre cet ahurissant *Pan dans la Lune* où un malheureux personnage qui dut être Buster Keaton, circule comme un zombie dans une intrigue qui s'essaye lamentablement à lui donner quelques occasions de nous faire rire. »

L'erreur d'estimation de Bazin est une fois de plus flagrante. C'est bel et bien de vieillissement qu'il s'agit, mais de celui de Keaton et non du personnage qu'il crée.

Le personnage de Keaton au temps de sa splendeur n'épuisera jamais les ressources du rire. *Pan dans la Lune* est tout bonnement un mauvais film pour de nombreuses raisons: lenteur du rythme, pauvreté des gags, paralysie de Keaton qui n'est plus le personnage bondissant de ses trente ans, inaptitude à concilier un comique essentiellement visuel et les dialogues, platitude de la mise en scène très éloignée des amples mouvements de *The General* de *Steamboat Bill* et des riches arrière-plans grouillants de vie de son âge d'or. L'appauvrissement est ici à son comble. L'échec du film incitera Buster Keaton à une retraite discrète pendant laquelle il s'efforcera surtout de survivre décemment. Quelques rêves parfois, des velléités, des désirs qu'il confie à un ami de rencontre entre deux scotches. Le ressort est brisé.

En 1950 il apparaît dans *Sunset boulevard*, en 1951 dans *Limelight*, en 1953 il est pitre-boulangier dans *Patte de velours* de Claudio Gora.

Mais en 1957 la Paramount lui consacre un film biographique relativement médiocre qui fera finalement beaucoup pour sa résurrection cinématographique en provoquant une série de rétrospectives triomphales; dans les Cinémathèques d'abord, puis un peu partout en Europe. En Allemagne *Sportif par amour* est réédité avec succès; en Suisse *Les Lois de l'Hospitalité* et *Le navigator* sont régulièrement

distribués. En 1961, *Le Mécano de la General* bat en France des records de recette.

Nous découvrons enfin le génie de Keaton et attendons la réédition de tous ses anciens succès, sans exception. Désormais nous voulons juger sur pièces l'extraordinaire valeur d'une œuvre que les historiens de l'autre génération ont littéralement mésestimée.

Aujourd'hui Keaton habite non loin d'Hollywood, une ferme de 1860 restaurée et aménagée, dans la vallée de San Fernando: « Woodland hills ». Il vit aisément de l'argent que lui rapportent ses émissions de télévision et a racheté, paraît-il, les droits de la plupart de ses films. Ainsi s'écroule une légende: celle de Keaton presque clochard vivant de la mendicité de quelques maigres rôles.

1963 marque son retour sur les écrans avec un rôle trop mince à notre gré dans *Ce monde fou, fou, fou* de Stanley Kramer.

Textes

Quel est l'humour de Charlie Chaplin ?

C'est son air de confiance, l'allure dégagée et le savoir-faire qu'il adopte et qui contraste si étrangement avec ses vêtements rapiécés. Le vagabond, l'éternel malchanceux que nous représente Charlie n'est pas en lui-même, particulièrement risible. Mais lorsque ce vagabond allume le mégot d'un cigare, place sur l'oreille son chapeau crasseux, fait tourner sa canne et semble, en un mot, vouloir circuler dans la vie avec un air dégagé de grand seigneur, il devient aussitôt comique.

Mon genre personnel d'humour est un visage de bois. Sur l'écran, je conserve un masque impassible en toutes circonstances, qu'il s'agisse d'amour, de mariage, d'enterrement ou de baptême. Autour de moi, les gens sont frémissants de joie, tremblants de crainte, affectés par les larmes. Mon visage lui, reste de bois. Sur l'écran, je suis le type qui n'a pas le sens de l'humour. Mon masque reste impassible, alors que je fais rire tout le monde. C'est dans le contraste que réside le comique. Un homme qui est anormalement petit ou grand, devient immédiatement comique, mais il est toujours prudent de se souvenir que dans la réalité de la vie, il ne peut s'en rendre compte lui-même. (Pour Vous n° 193, 28 juillet 1932.)

« Chaque jour, déclare gravement Buster Keaton en s'étalant dans le profond fauteuil de son cabinet de toilette, chaque jour, le progrès fait tout pour balancer dans un vieux chapeau les théories de ce pauvre Karl Marx. »

Edward Sedgwick, son directeur, assis dans l'autre fauteuil, et maniant un scénario expliqua :

— Karl, au cas où vous l'ignoreriez, n'est pas un des quatre frères Marx, mais un philosophe allemand que Buster aime à lire. Personnellement, ça ne me semble pas mal, mais ainsi que Stan Stanley le disait je ne peux pas arriver à m'y intéresser.

Keaton prit un air supérieur : Ed. préfère le Magazine du Grand As ou le Mercure Américain. Il n'a rien de ce qu'il faut pour faire un philosophe ou un psychologue... car, ça, c'est une sorte de don.

— On ne devinerait jamais en vous le comédien doué spécialement pour les profondes théories d'un philosophe allemand, hasarda le reporter.

— Oh, il y a dons et dons, répliqua Keaton. On ne sait jamais d'après ça lequel on possède. Parce qu'il m'est facile de me gratter l'oreille gauche avec le pied vous pourriez me croire incapable d'avoir une opinion personnelle sur la poésie ou la musique. Mais après tout, savoir se gratter l'oreille avec un doigt de pied exige une forte dose de discipline musculaire et toute discipline implique une autre discipline cérébrale. Quel que soit le titre d'un homme, qu'il soit comédien, ouvrier maçon ou poète, cet homme a probablement une distraction préférée au sujet de laquelle il en sait bien plus long que sur son propre métier. Par exemple, je gagne mon pain en cherchant les moyens de provoquer le rire. Mais quand je ne travaille pas, j'aime étudier les mathématiques, je lis Karl Marx et je compare les philosophes. L'homme le plus comique que j'ai jamais vu sur une scène de vaudeville, devint sur ses vieux jours le meilleur astronome de son pays... et il fut meilleur astronome que comédien.

(*Bifur* n° 4, décembre 1929.)

Vous avez dégusté l'article qui me représente comme un maître philosophe. Figurez-vous que l'histoire est très drôle. Un jour mon agent de publicité

me déclara : « Il faut absolument qu'on se rende compte que vous êtes un des grands philosophes de ce temps. » Je mis quelques secondes à recouvrer ma respiration. Puis je répondis sur le même ton lugubre : « Au fait c'est vrai. Je me demande ce que je fais dans le cinéma. Voyez-vous ma place était dans l'Université. J'y aurais enseigné avec maestria les doctrines de Platon, de Mark Twain ou de n'importe qui. »

Le gaillard est un homme têtue. Il se contenta de hocher la tête. Je ne pouvais savoir ce qu'il méditait. Le lendemain, il avait rendez-vous avec le journaliste qui a écrit l'article dont vous me parlez et il se lança en sa présence dans une dissertation qu'il avait longuement préparée. Quand le journaliste sortit, il était ravi car il tenait un sujet d'article extraordinaire.

Et voilà comment je suis devenu en quelques heures, par la volonté d'un excellent agent de publicité un des meilleurs philosophes de l'univers. (...) Il y a des idées, voyez-vous, qu'il n'est pas prudent de mettre en circulation. On déclarait dans ce fameux article que j'étais un grand admirateur de Karl Marx. Comprenez-moi bien, je me suis toujours promis de le lire, mais en réalité je ne l'ai pas lu. Mais comme tout le monde j'affirme que j'ai lu Karl Marx.

Si j'étais sûr que vous répétiez exactement ce que je viens de dire, je vous tuerais impitoyablement.

(Recueilli par Harold Steel, et publié par *Mon Ciné* n° 432 du 29 mai 1930.)

Je fus, un jour, lui rendre visite dans le bungalow de la M. G. M. où il a son bureau. Le bureau est composé de deux pièces. C'est dans celle du fond qu'il travaille, ou reçoit, ou somnole quand il fait chaud. La pièce du devant est entièrement dédiée aux arts mécaniques. Sur de grandes tables s'érigent d'impressionnantes constructions en Mécano. Buster Keaton est un grand spécialiste du Mécano. C'est

son violon d'Ingres. Il voulut bien me faire lui-même les honneurs de sa grande *machine infernale à casser les noix*.

La machine, posée sur une table, doit bien avoir un yard de haut. Elle est d'aspect compliqué. Voici comment elle fonctionne: une grue se met en mouvement et s'en vient choisir, dans un sac de jute, une belle noix. La noix est hissée jusqu'à une glissière et lâchée par la grue; elle descend alors et, par une série de méandre de petit a à grand A, puis de petit b à grand B, elle parvient jusqu'à une benne. La benne la transporte alors de C en C', jusqu'à un transbordeur. De là, après un mouvement de va-et-vient qui doit avoir pour effet de l'amollir, la noix traverse plusieurs canaux et plans inclinés, puis, subitement portée à la verticale, elle aboutit à une plate-forme élevée d'où elle descendra progressivement pour arriver, en fin de course, jusqu'à une sorte de marteau-pilon en forme de maillet qui, à point nommé, se lève, s'abat et... manque la noix.

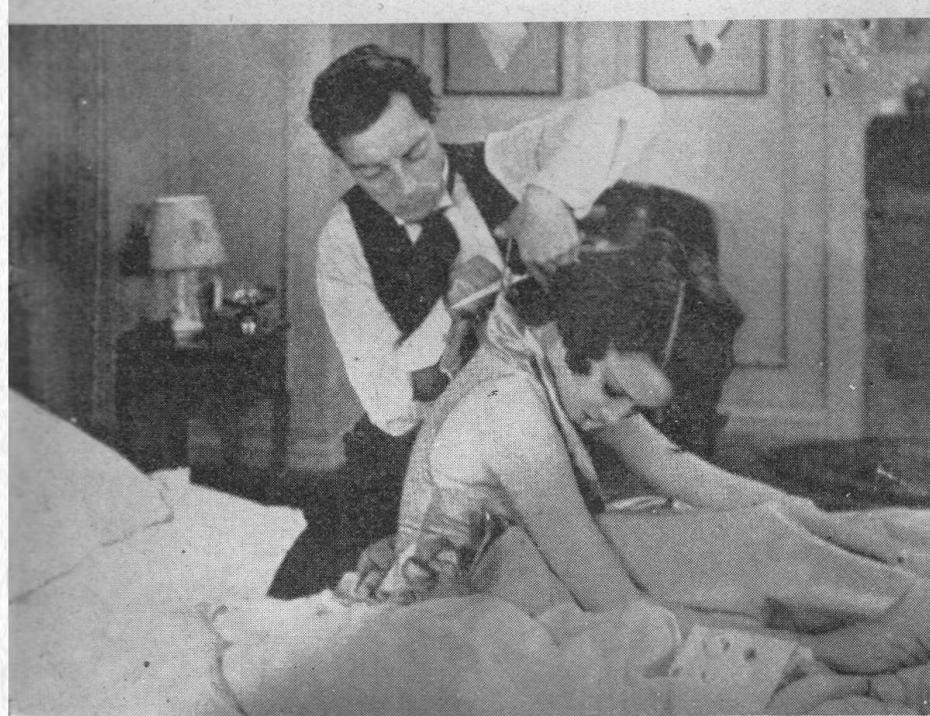
Il n'y a plus qu'à recommencer.

Après cette démonstration, Buster Keaton m'entraîna dans son bureau et m'offrit une cigarette. Ce bureau était tout tapissé de photos du bon vieux temps et de souvenirs qui n'avaient, pour moi, nulle signification. Il y avait, par-ci, par-là, des banderoles qui portaient des devises et des formules lapidaires du style: « Votre temps est précieux, le mien aussi, soyez bref. » J'ai retenu l'une de ces inscriptions. La voici: « Pourquoi être difficile quand, avec un petit effort, vous pouvez être tout à fait impossible. »

Henriette Nizan.

(*Le Magasin du spectacle*, août 1946.)

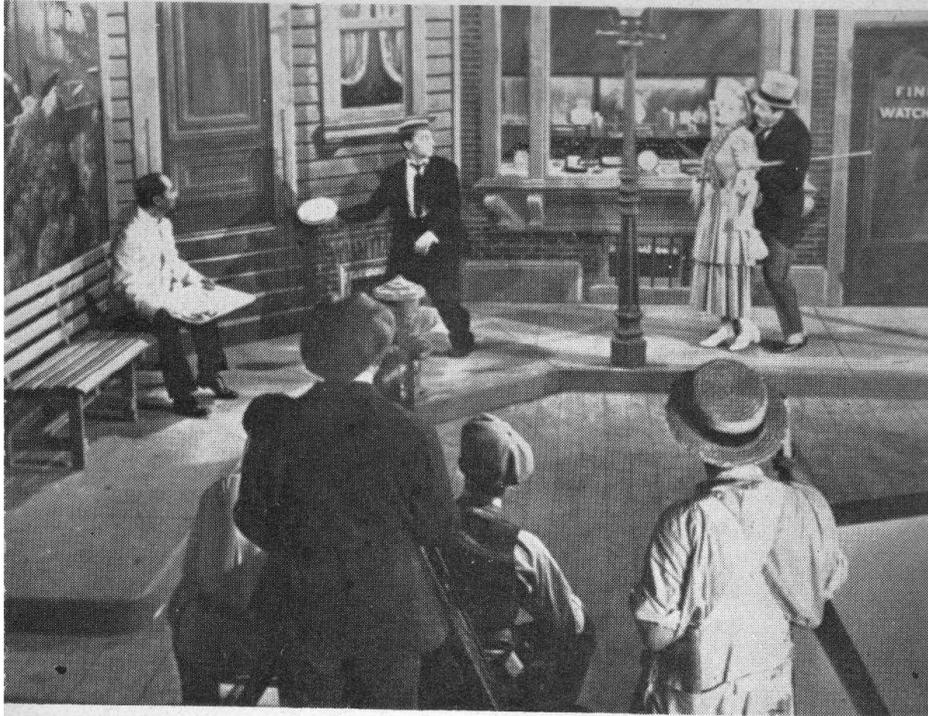
Mes brèves et uniques collaborations avec Buster Keaton ont été les versions françaises des films *Parlor, bedroom and bath* et *The passionate plumber*, devenus en France *Buster se marie* et *Le plombier*



SPEAK EASILY (Le Professeur) 1932



LE ROI DES CHAMPS-ÉLYSÉES 1935



HOLLYWOOD CAVALCADE 1939



THE TAMING OF THE SNOOD 1940

amoureux, dont je n'ai pas à me glorifier, puisque, co-metteur en scène avec l'américain Edward Brophy, je me suis borné — par ordre supérieur — à effectuer une stricte décalcomanie des films originaux.

Quant à mes relations avec Buster, elles furent simples du fait même que nous avions ordre absolu de recopier un film avec des acteurs français. Donc aucune, ou presque, vraie création au sens réel du terme.

Les quelques passages modifiés — très peu — ont donné lieu à un certain nombre de réunions chez Buster, surtout dans le bungalow qu'il avait à l'intérieur du Studio M. G. M. (!) dont je me serais contenté pour y habiter — et au large — le restant de mes jours... Somptuosité américaine.

Buster y arrivait le matin vers 9 heures, dans une petite Austin minuscule de deux places — un jouet automobile — qui faisait se tordre de rire les américains... tellement c'était petit. La seconde place, à son côté était occupée, toujours, par un énorme saint-bernard, du nom de Elmer qui y trônait en bavant continuellement...

Dès 9 heures du matin, dans ce bungalow, dans la grande salle, le « philippino » à son service plaçait continuellement devant les travailleurs — auteurs, réalisateurs et Buster — des « long drinks » d'une assez haute teneur en alcool qui, très rapidement, et bien que dûment glacés, réchauffaient finalement l'atmosphère... En deux heures de temps Buster, qui avait une capacité d'absorption double, triple ou quadruple des nôtres, passait du rose normal à l'écarlate: sur le coup de midi il était apoplectique — très drôle, lancé à fond — et sa voix devenait rauque...

Il avait une invention continuelle. J'ai senti dès le début que la plupart de ses gags étaient bien de lui (ou mis au point par lui), qu'il donnait aux idées leur vraie efficacité et qu'il les exécutait avec la perfection que donne à un grand clown les possibilités de véritable acteur qu'il recèle.

Ce petit bonhomme — il était plus petit que moi, qui ne suis déjà pas très grand... — était en plus d'une agilité incroyable. Il était en caoutchouc, certainement désarticulé dans sa jeunesse, et, d'un dynamisme extraordinaire, il mimait instantanément les scènes... et éclatait de rire à tout bout de champ... Car son impassibilité n'a jamais été que l'effet d'une recherche de l'effet comique parfait. A la ville il était le contraire de son personnage, d'une mobilité et d'une vivacité assez étonnantes.

Je parle là du Buster de sa glorieuse époque.

Il n'avait d'autres soucis que des aventures sentimentales et des disputes continuelles à ce propos avec sa femme.

Pour le reste, il était le roi des studios M. G. M. à ce moment-là et cela transparaissait dans l'euphorie rayonnante qui émanait de toute sa personne. Par la suite, la boisson, surtout, bien plus que les filles, à peu à peu miné toute cette brillante contenance, hélas! et tari les sources d'inspiration.

Le « parlant » — comme à beaucoup de ces acteurs — lui a porté un coup mortel et il a mal su s'adapter.

Je pense que, s'il avait conservé son équilibre physique, il avait dans son génie comique personnel (le mot n'est pas trop fort) de quoi surmonter cette transition et qu'il eût trouvé de nouvelles inspirations...

Las! Le scotch a tout bouffé...

Claude Autant-Lara (inédit 1963)

Filmographie

1920 THE SAPHEAD, *Ce crétin de Malec*, 7 bobines.
Réal. Herbert Blache supervisé par Winchell Smith. — Sc. (d'après *The Henrietta* de Bronson Howard, et *The new Henrietta* de Winchell Smith et Victor Mapes). June Mathis. — Op. Harold Wenstrom. — Int. Buster Keaton, William Crane, Irving Cummings, Odette Tyler, — Prod. John Golden, Winchell Smith et Marcus Loew pour METRO Pict. Corp.

Courts métrages

ONE WEEK, *La maison démontable*.

Sc. et réal. Buster Keaton et Eddie Cline. — Int. Buster Keaton, Sybil Seely, Joe Roberts. — 2 bobines (comme les suivants).

CONVICT 13, *Malec champion de golf*.

THE SCARECROW, *L'Epouvantail*.

1921 NEIGHBOURS, *Voisin-voisine*.
Int. Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Keaton, Joe Roberts.
THE HAUNTED HOUSE, *Malec et les fantômes*.
HARD LUCK, *La guigne de Malec*.
THE HIGH SIGN, *Malec champion de tir*.
THE GOAT, *L'Insaississable*.
THE PLAYHOUSE, *Frigo-Fregoli*.
THE BOAT, *Frigo, capitaine au long cours*.

1922 THE PALEFACE, *Malec chez les Indiens*.
COPS, *Les Flics, ou Frigo déménageur*.
MY WIFE'S RELATIONS, *Les parents de ma femme*.
THE BLACKSMITH, *Malec forgeron*.
THE FROZEN NORTH, *Frigo et la baleine*.
THE ELECTRIC HOUSE, *Frigo à l'Electric Hotel*.
DAY DREAMS, *Grandeur et Décadence*.

1923 THE BALLOONATIC, *Malec aviateur*.
THE LOVE NEST, *Le nid d'amour (?)*.

Longs métrages

THE THREE AGES, *Les trois âges*, 6 bobines.
Sc. Jean Havez, Joe Mitchell, Clyde Bruckman. — Op. William Mc Gann et Elgin Lessley. — Decor. Fred Gabourie. — Int. Buster Keaton, Margaret Leahy, Wallace Beery, Joe Roberts.

OUR HOSPITALITY, *Les lois de l'hospitalité*, 7 bobines.
Réal. Buster Keaton, Jack Blystone. — Sc. Jean C. Havez, Joseph Mitchell, Clyde Bruckman. — Op. Elgin Lessley, Gordon Jennings. — Int. Buster Keaton, Nathalie Talmadge, Joe Keaton, Joe Roberts, Leonard Chapman, Ralph Bushman. — Prod. Joseph M. Schenck.

1924 **SHERLOCK JUNIOR**, 5 bobines.
Réal. Buster Keaton. — Sc. Jean C. Havez, Joseph Mitchell, Clyde Bruckman. — Op. Elgin Lessley, Byron Houck. — Déc. Fred Gabourie. — Int. Buster Keaton, Kathryn Mc Guire, Joe Keaton, Ward Crane, Jane Connelly. — Prod. Joseph M. Schenck.

THE NAVIGATOR, *La croisière du Navigator*, 6 bobines.
Réal. Buster Keaton, Donald Crisp. — Sc. Jean C. Havez, Joseph Mitchell, Clyde Bruckman. — Op. Elgin Lessley, Byron Houck. — Int. Buster Keaton, Kathryn Mc Guire, Frederick Vroom, Noble Johnson. — Prod. Joseph M. Schenck.

1925 **SEVEN CHANCES**, *Les fiancées en folie*, 6 bobines.
Réal. Buster Keaton. — Sc. Jean Havez, Joseph Mitchell, Clyde Bruckman. — Op. Elgin Lessley, Byron Houck. — Int. Buster Keaton, T. Roy Barnes, Snitz Edwards, Ruth Dwyen, Frankie Raymond, Jules Cowles. — Prod. Joseph Schenck.

GO WEST, *Ma vache et moi*, 7 bobines.
Réal. Buster Keaton. — Sc. Raymond Cannon. — Op. Elgin Lessley, Bert Haines. — Int. Buster Keaton, Howard Truesdall, Kathleen Myers. — Prod. Joseph Schenck.

1926 **BATTLING BUTLER**, *Le dernier round*, 7 bobines.
Réal. Buster Keaton. — Sc. Paul Gerald Smith, Al Boasberg, Charles Smith, Lex Neal. — Op. J. Devereux Jennings, Bert Haines. — Int. Buster Keaton, Sally O'Neil, Snitz Edwards, Francis Mc Donald, Mary O'Brien. — Prod. Joseph Schenck.

1927 **THE GENERAL**, *Le mécano de la General*, 8 bobines.
Réal. Buster Keaton et Clyde Bruckman. — Sc. B. K. Charles Smith et Al Boasberg. — Op. J. Devereux Jennings et Bert Haines. — Déc. Fred Gabourie. — Int. B. K. Marian Mack, Joe Keaton, Jim Farley, Glenn Cavender, Ch. Smith.

COLLEGE, *Sportif par amour*.
Réal. James Horne. — Sc. Carl Harbaugh, Bryan Foy. — Op. Devereux Jennings, Bert Haines. — Int. Buster Keaton, Florence Turner, Ann Cornwall, Flora Bramley. — Prod. Joseph Schenck.

1928 **STEAMBOAT BILL**, *Cadet d'eau douce*, 7 bobines.
Réal. Charles Reisner. — Sc. Carl Harbaugh. — Op. Devereux Jennings, Bert Haines. — Int. Buster Keaton, Ernest Torrence, Marion Byron, Tom Lewis, Tom Mc Guire. — Prod. Joseph Schenck.

THE CAMERAMAN, *L'Opérateur*, 8 bobines.
Réal. Edward Sedgwick. — Sc. Richard Schayer. — Op. Elgin Lessley, Reggie Lanning. — Int. Buster Keaton, Marcelline Day, Harold Goldwin, Sidney Bracy. — Prod. Joseph Schenck.

1929 **SPITE MARRIAGE**, *Le Figurant*, 9 bobines.
Réal. Edward Sedgwick. — Sc. Richard Schayer. — Op. Reggie Lanning. — Int. Buster Keaton, Dorothy Sebastian, Edward Earle, Leila Hyams. — Prod. Joseph Schenck.

THE HOLLYWOOD REVUE.
Buster Keaton apparaît dans un des sketsches de ce film mis en scène par Charles F. Reisner.

Longs métrages parlants

1930 **FREE AND EASY**, *Le metteur en scène*, 10 bobines.
Réal. et prod. Edward Sedgwick. — Sc. Richard Schayer, Paul Dickey. — Dial. Al Boasberg. — Op. Leonard Smith. — Mus. Fred Ahlert. — Int. Buster Keaton, Anita Page, Trixie Friganza, Robert Montgomery.

ESTRELLADOS (version espagnole de **FREE AND EASY**).
Int. Buster Keaton, Raquel Torres, Don Alvarado, María Calvo, Emile Chautard.

DOUGH BOYS, *Buster s'en va-t-en guerre*, 9 bobines.
Réal. Edward Sedgwick. — Sc. Richard Schayer. —
Dial. Al Boarberg, Richard Schayer. — Op. Leonard
Smith. — Mus. Joseph Meyer, Edward Sedwig. — Int.
Buster Keaton, Sally Eilers, Cliff Edwards, Edward
Brophy, Victor Potel. — Prod. Buster Keaton.

DE FRENTE MARCHEN (version espagnole de
DOUGH BOYS).
Int. Buster Keaton, Conchita Montenegro, Juan de
Landa, Romualdo Tirado.

- 1931 **PARLOR, BEDROOM AND BATH**, *Buster se marie*,
8 bobines.
Réal. Edward Sedgwick. — Sc. Richard Schayer. —
Dial. Robert Hopkins. — Op. Leonard Smith. — Int.
Buster Keaton, Charlotte Greenwood, Reginald Denny,
Cliff Edwards. — Prod. Buster Keaton.

CASANOVA WIDER WILLEN (version allemande de
Parlor...).
Réal. Edward Brophy. — Int. Buster Keaton, Marion
Lessing, Françoise Rosay, Egon von Jordan.

BUSTER SE MARIE (adaptation française de *Parlor...*).
Réal. Claude Autant-Lara. — Adapt. Yves Mirande. —
Int. Buster Keaton, Françoise Rosay, André Luguet,
Mireille, Jeanne Helbing.

SIDEWALKS OF NEW YORK, *Buster millionnaire*.
8 bobines
Réal. Jules White, Zion Myers. — Sc. Georges Landy,
Paul Gerald Smith. — Dial. Robert Hopkins, Eric Hatch.
— Op. Leonard Smith. — Int. Buster Keaton, Anita
Page, Cliff Edwards, Frank Rovon, Norman Phillips Jr.
Prod. Buster Keaton.

- 1932 **THE PASSIONATE PLUMBER**, *Le plombier amoureux*,
8 bobines.
Réal. Edward Sedgwick. — Sc. Laurence E. Johnston.
— Dial. Ralph Spencer. — Op. Norbert Brodine. —
Int. Buster Keaton, Jimmy Durante, Irene Purcell,
Polly Moran, Gilbert Roland, Mona Maris. — Prod.
Buster Keaton.

LE PLOMBIER AMOUREUX (version française de *The
passionate plumber*).
Réal. Claude Autant-Lara. — Int. Buster Keaton,
Jeanette Ferney, Barbara Leonard.

PEAK EASILY, *Le Professeur*, 8 bobines.
Réal. Edward Sedgwick. — Sc. Ralph Spence, Laurence
Johnston. — Op. Harold Wenstrom. — Int. Buster
Keaton, Jimmy Durante, Ruth Selwyn, Thelma Todd,
Hedda Hopper. — Prod. Buster Keaton.

- 1933 **WHAT! NO BEER?**, *Le roi de la Bière*, 7 bobines.
Réal. Edward Sedgwick. — Sc. Carey Wilson. — Dial.
Jack Cluett. — Op. Harold Wenstrom. — Int. Buster
Keaton, Jimmy Durante, Roscoe Nates, Phyllis Barry,
John Miljan.

- 1934 **THE GOLD GHOST**, *Shérif malgré lui*, 2 bobines.
Réal. Charles Lamont. — Sc. Ernest Pagano, Charles
Lamont. — Int. Buster Keaton, Dorothy Dix.

- 1935 **L'HORLOGER AMOUREUX**.
PALOOKA FROM PADUCAH.
ONE RUN ELMER, *Rivaux de la Pompe*, 2 bobines.
Réal. Charles Lamont. — Sc. Glenn Lambert. — Int.
Buster Keaton.

LE ROI DES CHAMPS ÉLYSÉES.
Réal. Max Nossek. — Sc. Arnold Lipp. — Dial. Yves
Mirande. — Int. Buster Keaton Paulette Dubost, Colette
Darfeuil, Jacques Dumesnil. — Prod. Nero Film,
Paris.

THE INVADER (ou **THE INTRUDER**), 6 bobines.
Réal. Adrian Brunel. — Sc. Edwin Greenwood. — Op.
Eric L. Gross. — Int. B. K., Lupita Tovar, Esme Percy,
Lyn Hardin, Hilda Moreno, Webster Booth. — Prod.
Harold Richman. British and continental Films.
Londres.

STARS AND STRIPES, *Héros de la marine*.
THE E-FLAT MAN.
HAYSEED ROMANCE.
Réal. Charles Lamont. — Sc. Glenn Lambert. — Int.
Buster Keaton.

THE TIMID YOUNG MAN, 2 bobines.
Prod. et réal. Mack Sennett.

- 1936 **LA FIESTA DE SANTA BARBARA**.
Prod. et réal. Lewis Lewin. — Dial. Alexander Van
Dorn. — Int. Chester Conklin, Buster Keaton, etc. ...

THREE ON A LIMB.
GRAND SLAM OPERA.
Réal. Ch. Lamont.

BLUE BLAZES, *L'as du feu*.
MIXED MAGIC, *Poudre magique*.
Réal. Raymond Kane. — Sc. David Freeman, Arthur Jarret, Marcy Klauber. — Int. Buster Keaton.

THE CHIMIST.
Prod. et réal. Al Christie. — Sc. David Freeman. — Int. Buster Keaton.

1937 DITTO.
JAIL BAIT, *Un fin limier (?)*.
LOVE NEST ON WHEELS, *La roulotte*.
Réal. Charles Lamont. — Sc. Paul Gerard Smith. — Int. Buster Keaton.
Tous de 2 bobines.

1938 LIFE IN SOMETOWN.
HOLLYWOOD HANDICAP.
STREAMLINED SWING.
Réalisés par Buster Keaton.

1939 Co-scénariste de
THE JONES FAMILY IN HOLLYWOOD et de THE JONES FAMILY IN QUICK MILLIONS.
Apparition dans HOLLYWOOD CAVALCADE de Irving Cummings.

MOOCHING THROUGH GEORGIA, 2 bobines.
Réal. Jules White. — Sc. Clyde Bruckman. — Int. Buster Keaton, Monty Collins, Bud Jamison. — Prod. Columbia.

PEST FROM THE WEST, 2 bobines.
Réal. Del Lord. — Sc. Clyde Bruckman. — Int. Buster Keaton. — Prod. Columbia.

1940 NOTHING BUT PLEASURE.
PARDON MY BERTH MARKS.
THE SPOOK SPEAKS.
THE TAMING OF THE SNOOD.
HIS EX MARKS THE SPOT.
Tous réalisés par Jules White en 2 bobines, sur des scénarios de Clyde Bruckman ou Ewart Adamson, pour Columbia.

Rôles dans: THE VILLAIN STILL PURSUED HER (de Edward F. Cline).
L'I' ABNER (de Albert S. Rogell).

1941 GENERAL NUISANCE.
SHE'S OIL MINE, 2 bobines.
Réal. Jules White. — Sc. Felix Adler et Clyde Bruckman. — Prod. Columbia.

SO YOU WON'T SQUAWK.
Réal. Del Lord. — Sc. Elwood Ullman. — Prod. Columbia. — Tous interprétés par Buster Keaton.

1943 Rôle dans FOREVER AND A DAY.

1944 Rôles dans BATHING BEAUTY (de George Sidney), SAN DIEGO, I LOVE YOU (de Reginald Le Borg);

1945 Rôles dans THAT'S THE SPIRIT (de Ch. Lamont) et THAT NIGHT WITH YOU.

1946 Rôle dans GOD'S COUNTRY (de Robert E. Tansey).
EL MODERNO BARBA AZUL, *Pan! dans la lune*.
Réal. Jaime Salvador. — Sc. Victor Trivas. — Op. Jiménez. — Décors. Fernandez. — Mus. Cardona. — Int. Buster Keaton, Angel Garasa, Virginia Serret, Fernando Soto. — Prod. Alexander Salkind pour Alsas Films Mexico.

1948 Collabore aux scénarios de A SOUTHERN YANKEE (de Edw. Sedgwick), de LA FILLE DE NEPTUNE (de Edward Buzzel).
Apparitions dans IN THE GOOD OLD SUMMERTIME et YOU 'RE MY EVERYTHING.

1950 UN DUEL A MORT.
Réal. Pierre Blondy. — Int. Buster Keaton et Berval.
Rôle dans SUNSET BOULEVARD.

1952 Rôles dans LIMELIGHT et L'INCANTEVOLE NEMICA, *Pattes de velours*.

1956 Rôle dans LE TOUR DU MONDE EN 80 JOURS.

1957 Conseiller technique de THE BUSTER KEATON STORY, *L'homme qui n'a jamais ri*.

- 1960 Rôle dans THE ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN.
- 1962 THE TRIUMPH OF LESTER SNAPWELL.
Réal. James Cahoun. — Int. Buster Keaton, Sigrd Nelsson et Nina Varela.
- 1963 THIS WORLD MAD, MAD, MAD, *Ce monde fou, fou, fou.*
Réal. Stanley Kramer. — Int. Mickey Rooney, Spencer Tracy, Buster Keaton.

Bibliographie sommaire

A. Place consacrée à Buster Keaton par les Historiens français du Cinéma:

Bardèche et Brasillach: 76 lignes (tome I) et 14 (tome II) soit 90 lignes pour 900 pages environ.

Jeanne et Ford: 92 lignes pour 614 pages, dans le tome III.

Marcel Lapierre: 58 lignes pour 713 pages en 2 colonnes. (Dans son *Anthologie* néanmoins, Lapierre fait à Buster Keaton une place de choix.)

Georges Sadoul: 21 lignes pour 520 pages (Ed. Flammarion 1955).

N. B. Sadoul annonce pourtant dans son *Histoire générale* qu'il fera à Keaton la place qu'il mérite « le meilleur rival de Chaplin ».

B. Eléments biographiques:

André Martin et John Schmitz (avec la collaboration de Charles Samuel): Ciné-biographie à Quatre mains (*Cahiers du Cinéma*, n° 86).

Joe Keaton: The cyclone baby (*Photoplay*, New York, mai 1927).

Buster Keaton: My wonderful world of slapstick (New York, Doubleday, 1960).

Buster Keaton: A quatre temps (in *Cahiers du Cinéma*, n° 130).

Emilio Cecchi: Autobiografia di Buster Keaton (*Corriere della Sera*, Milan, 15 octobre 1961).

Davide Turconi: Cenni biografici (in brochure éditée par la MIAC, Venise, 1963).

Cette précieuse plaquette, bien illustrée, est constituée en outre par des extraits de critiques et d'interviews, et surtout par une remarquable filmographie, complétée par des extraits de comptes rendus d'époque.

C. Interviews et rencontres:

Christopher Bishop: An interview with Buster Keaton (*Film Quarterly*).

Henriette Nizan: Portrait de Buster Keaton (*Magasin du Spectacle*).

Georges Sadoul: Un dîner avec Keaton (*Lettres Françaises*, n° 916).

John Schmitz: Une rencontre avec Buster Keaton (*Cahiers du cinéma*, n° 86).

Roger-Marie Théron: Le petit homme triste... (*Ecran Français* du 9 août 1947).

D. Ecrits de Buster Keaton sur le rire:

Histoire des films comiques (*Cinémagazine*, 1925).
 Le métier de faire rire (*Cinéa*) repris par M. Lapière.
 Le sens de l'humour et la loi des contrastes (*Pour Vous*).
 Why I never smile (*Ladie's Home Journal*, juin 1926).

E. Essais critiques sur le comique de Buster Keaton:

Robert Benayoun: Keaton plus grand que Chaplin? (*France Observateur*).

Ch. Bishop: The great Stone face (*Film quarterly*, automne 1958).

Claude Gautéur: Charlot et l'anti-Charlot (*Cinéma*, n° 62).

Paul Gilson: Buster Keaton ou le génie de la distraction (in *Cinématic*, p. 99).

André Martin: Le Mécano de la pantomime (*Cahiers du Cinéma*, n° 86).

Marcel Oms: Essai sur l'éthique de Buster Keaton (*Positif* n° 59).

David Robinson: Rediscovery: Buster (*Sight and sound*, hiver 1959-1960).

Edith Erebe: Sur le film comique et singulièrement sur Buster Keaton (in *Le Crapouillot* n° 59, janvier 1963).

Ce texte absolument remarquable a été publié une première fois par *Le Crapouillot* en 1927 et repris partiellement par *Cinéa* en 1930. Il est indispensable à une parfaite intelligence du rire chez Keaton.

J. P. Coursodon: Buster Keaton le conquérant solitaire (*Cinéma* n° 58, septembre-1958).

Michel Mardore: Le plus bel animal du monde (*Cahiers du Cinéma*, n° 30).

Claude Miller: Le retour de Buster Keaton (*Téléciné*, octobre-novembre 1962).

Brian Baxter: Buster Keaton (*Film anglais*, novembre-décembre 1958).

James Agee: Article de *Life* reproduit dans le volume *Agee on film*.

Jose Pantieri: L'originalissimo Buster Keaton (plaque illustrée publiée en 1963 par le Centro studi cinematografici de Milan).

Ernesto G. Laura: Buster Keaton nel periodo muto (*Bianco e Nero*, septembre-octobre 1963).

Cet essai de 25 pages constitue la plus sérieuse étude d'ensemble, avant 1964, accessible pratiquement.

F. Divers articles de revues notamment dans:

Mon Ciné, *Cinémagazine*, *Cinémonde*, *Gente de Cine*, etc. ... dont les références sont données dans le corps du présent ouvrage.

Pour paraître en mars 1964 aux Editions Serdoc,
 dans la collection «Panoramique»,

après
**Défense et illustration de la
 musique dans le
 film par Henri Colpi**

Gilles Jacob

Le cinéma moderne

Les différentes tendances du cinéma contemporain.
 Un volume de 300 pages 18 x 21 illustrées de 60 photos.

Un ouvrage critique indispensable à toute bibliothèque de cinéophile.

Prix de vente : 18 F

(12 F pour les abonnés de Premier Plan)

Versements : C. C. P. Premier Plan, Lyon 671.07

Commandes à : Serdoc B. P. 3, Lyon-Préfecture.

Freddy Buache

MICHEL SIMON

Un acteur
et ses personnages

Editions du Panorama, Bienne

Un volume illustré,
avec filmographie et
théâtrographie
186 pages relié

Le style caustique de l'auteur n'est pas un des moindres attraits de cette monographie. Freddy Buache ne mâche pas ses mots pour parler des uns et des autres. On peut ne pas partager toujours ses opinions. Mais il aime à coup sûr le cinéma et c'est sans réserve que l'on souscrit à ce qu'il dit de Vigo, de Renoir, des frères Prévert à propos de son héros. Un livre à retenir.

Jean de Baroncelli. «**Le Monde**» (Paris)

Soulignons la clarté et la concision du style de Freddy Buache, son bonheur à démêler d'étonnantes broussailles en les éclairant d'aperçus critiques sur toute une époque, pour remarquer que cette biographie ou cet essai s'inscrit parmi les meilleurs qui aient été consacrés aux grandes figures de l'écran.

André Thirifays. «**Le Soir**» (Bruxelles)

«Buaches lille bog giver i hoj grad appetit. Den vaere hermed anbefalet.»

B. Rasmussen. **Aktuel** (Copenhague)

Diffusion en France
SERDOC, BP3, LYON-PRÉFECTURE

Premier Plan

Bulletin de commande

Versements: C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07
Correspondance: Premier Plan, B. P. 3 Lyon-
Préfecture, France

En même temps que ce N° 31
nos abonnés recevront le **bulletin-
supplément** qui leur est réservé.

Nous rappelons à nos lecteurs de l'étranger que
l'abonnement (56 F les 12 numéros) est une opération
simple, permettant de recevoir **Premier Plan** plus
rapidement et à meilleur compte.

Nom et adresse complète

.....
.....
.....

T. S. V. P.

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA