

## Keaton, corps créateur

Vincent Amiel

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2208>

DOI : 10.4000/doublejeu.2208

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 119-124

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Vincent Amiel, « Keaton, corps créateur », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 10 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2208> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2208>

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# KEATON, CORPS CRÉATEUR

On a sans doute, petit à petit, en les mettant en concurrence, vidé de toute moelle les spécificités de Chaplin et Keaton. Et pour les considérer aujourd'hui, sans risquer de les appauvrir, on évite la « facilité » qui consisterait à les opposer. Pourtant leurs œuvres respectives, aussi bien que leurs destinées critiques, mettent en lumière, de façon radicalement différentes, et déjà extrêmement abouties, leur façon de considérer la création cinématographique – ou en tout cas de la pratiquer. Le principe du film, les conditions de réception, les classifications par genre, ont contribué à rapprocher ces œuvres, à les « lisser » en une semblable apparence. Mais le geste créateur de Chaplin, écrivant une histoire, projetant la mise en œuvre de lignes dramatiques (sentimentales), puis incarnant la silhouette fragile qui supporte les affres de l'humanité, ce geste est d'abord intellectuel. Il prend naissance dans l'Idée. Et s'il s'incarne, c'est pour mieux pénétrer cette zone indistincte, entre le cœur et l'esprit, qui n'est assurée après tout que par la nomination de ses affects, par la désignation des sentiments. Chez Keaton, on le verra plus précisément, la création se développe au moment où le corps entre en action, et où il impose une véritable *poiésis*, loin de toute obligation d'incarner, qui le délivre de sa fonction de support.

Chez Chaplin, le corps de l'acteur est second, toujours. Du *Kid* à *Monsieur Verdoux*, en passant par *Les Lumières de la ville* et *Le Dictateur*, c'est l'histoire qui émeut, les situations qui font pleurer, et si les mimiques allègent parfois le propos, et lui donnent par écart un relief nouveau, c'est bien comme ressort, comique ou dramatique, comme ce qui *renvoie* au sentiment, l'exhause sans doute, mais ne le crée pas. On peut faire rire ou pleurer en racontant les films de Chaplin : on peut toucher, on peut émouvoir, jusqu'à la prise de conscience, en décrivant certains quiproquos du *Dictateur*. Avec Keaton c'est impossible : toute description tombe à plat, tout récit de l'action est vidé d'affects. Il faut le voir, il faut l'accompagner dans sa course, il faut ressentir le rythme de son pas, l'écart de la démarche et le lent déplacement des yeux pour être touché par son personnage. Avec lui le corps est premier. Et c'est le paradoxe de leur situation respective d'auteurs : Chaplin est aujourd'hui reconnu comme tel, acteur-cinéaste, ayant dépassé et digéré la renommée de Charlot, alors que Keaton, comédien, est dans une situation beaucoup plus ambiguë. Ou plus exactement il est resté justement dans l'état où était Charlot : personnage (renvoyant, à la rigueur, à un acteur), au service d'un auteur, qui, dans le cas de Chaplin, était tout trouvé, mais qui reste ici dans l'imprécision des responsabilités. L'immense metteur en scène qu'était

Chaplin<sup>1</sup> est venu à propos personnaliser l'instance auteurale, occuper la place du créateur. Il en va tout autrement de Keaton : pas de metteur en scène attiré, pas d'intervention avérée et suivie dans la réalisation (sinon pour quelques séquences spécifiques), c'est bien l'acteur qui fait le lien entre les films. Or son personnage, là encore, n'a pas d'identité dramatique : aucune condition sociale, historique, psychologique même qui établisse une relation entre les différentes œuvres. La seule identité de ce personnage, sa seule identité de façonnage, pourrait-on dire, c'est le travail du corps-acteur qui la fonde, c'est sa position physique face au monde, dans les situations auxquelles il est mêlé.

## SÉQUENCES

Les occurrences sont multiples : on ne va pas les énumérer toutes ici, ni établir un catalogue. Mais il est bon, peut-être, de s'attacher à deux ou trois séquences précises pour comprendre ce qu'il en est concrètement de ce travail de création qui ne se résume pas à l'invention d'un personnage, mais touche aussi à celle d'une dramaturgie. Car l'acteur-auteur, ce n'est évidemment pas celui à qui l'on doit seulement un personnage, mais celui qui, autour de ce dernier (ou par lui, ou contre lui), construit un univers propre ; c'est celui qui transforme le film, le plie à ses mesures, l'attire dans son propre système de références. Pesant suffisamment, juste un peu plus que les autres, sur la trame fine des figures et des événements, il attire à lui, imperceptiblement, tout ce qui contribue au sens ou à l'émotion.

Ainsi de ce petit photographe au début du *Cameraman* : il n'a d'autre place dans l'histoire que de se trouver là, d'autre rôle dramatique à jouer que d'être placé, par le fait des mouvements de foule, juste à côté de l'héroïne. Et que son visage vienne à côté du sien. Et que ces visages, l'un contre l'autre, forment une entité nouvelle. À chaque séquence qui les met en présence, par la suite, ce sont trois pas sur le côté, un écart brusque, un élan du visage, qui créent la relation, l'identifient, la cristallisent. C'est à une présence, une chorégraphie, un être-là que doivent les éléments de l'intrigue de s'associer alors, de se cristalliser, de devenir, proprement, dramatiques. Qu'un homme rencontre par hasard une femme sur une grande avenue encombrée de monde, ce n'est pas en soi un épisode dont l'épaisseur émotionnelle fait frémir ; il faut que ce visage, et celui qu'il rencontre, il faut que ces corps au milieu des autres, il faut que cette proximité de hasard soit vue, ressentie, pour que naisse une émotion.

C'est la fragilité et l'adéquation parfaite de cette rencontre, de ces joues un instant posées l'une contre l'autre, qui en font la valeur ; la subtile vibration,

1. Cf. F. Bordat, *Chaplin cinéaste*, Paris, Éditions du Cerf, 1998.

indescriptible. C'est la rencontre de notre subjectivité et de celle des corps à l'écran. Ils ne sont pas encore des figures abstraites : ils sont le trop concret des personnages, en deçà de leur définition psychologique, et ils sont, à ce moment-là, ce que nous sommes. Non pas ce que nous pourrions être (et qui est de l'ordre de l'identification, de la projection psychologique), mais effectivement ce que, tous, nous ressentons être, chair et corps avant que personnages identifiés. C'est en ce sens que le corps de l'acteur est *auteur*, au-delà des intentions du scénariste, du metteur en scène, et de l'acteur lui-même. Oui, de l'acteur lui-même... qui toujours, d'une certaine manière, est dans son rôle, dans ses marques, au service d'un système qui le dépasse ; mais dont le corps, lui, vient offrir une présence première, créatrice d'une sensibilité irréductible à la description, et à l'intention. Dans le même *Cameraman*, la montée d'un escalier est liée à la tristesse et à la déception, alors que sa descente soudaine est synonyme de joie débordante. Or on ne peut pas dire que ces mouvements *expriment* de la tristesse et de la joie : le geste de Keaton est tellement physique, tellement incarné, qu'il *entraîne* l'émotion, il la crée bien plutôt qu'il n'en manifeste l'existence. Notre propre sentiment naît de la montée pesante jusqu'au toit (au-delà du trajet raisonnable), ou de la vitesse de la course (au-delà du normal) : le geste n'est plus un signe, il est lui-même une palpitation, un rythme. Ainsi le mouvement du corps ne sert pas l'idée dont le scénariste ou le réalisateur seraient les auteurs, il produit l'émotion dont l'acteur seul est alors responsable. S'il y a un acteur auteur, au sens propre du terme, il est bien là.

Le même phénomène se reproduit continuellement dans les grands films de Keaton des années vingt. Lorsque, dans *Steamboat Bill Junior*, son personnage est pris dans une tempête, les maisons s'envolent, les arbres déracinés voguent à la dérive, les éléments du décor subissent et développent les conséquences logiques de la tourmente ; rien que de plus normal. Mais tout à coup, c'est Keaton lui-même qui affronte la force du vent, et c'est son corps qui entame un somptueux pas de deux, luttant contre l'invisible, jouant avec l'espace, créant à l'écran un trouble qui dépasse de très loin celui que provoquerait la simple conséquence logique d'un coup de vent. On n'est plus dans le gag de la destruction de décor, on est dans une dimension autre, non narrative, non sensée, qui ne vaut que pour elle-même, pour cet élan du corps dégagé de la charge de tout personnage. Les quelques scènes qui constituent cet épisode sont de pure chorégraphie, entièrement redevables à un travail de comédien qui mesure au poids de ses gestes la dramaturgie des événements.

Dernier exemple, maintes fois commenté, y compris par moi-même<sup>2</sup>, celui de la bielle de la locomotive dans *Le Mécano de la « Général »*. Refusé

2. V. Amiel, *Le Corps au cinéma*, Paris, PUF, 1998.

par l'armée et rejeté par sa fiancée, abattu par la décision injuste de celle-ci, Keaton s'assied sur une bielle, et se trouve emporté, à la cadence lente d'un train qui démarre, soulevé et descendu alternativement, ballotté en un mouvement qui n'épouse pas vraiment celui du train, puisqu'il n'est pas rectiligne, mais qui participe pourtant au « dégage­ment » du personnage. Je n'insiste pas sur cette scène, exceptionnelle de puissance et de grâce, sur laquelle j'ai déjà écrit quelques pages. Il s'y joue, plus encore que dans celles précédemment évoquées (parce que l'acteur y est immobile), une dramaturgie totalement inédite. C'est l'objet-corps, et son mouvement dans l'espace, qui crée l'émotion, jusque-là signifiée seulement par les mimiques et la démarche de l'acteur. D'une certaine façon, c'est comme si l'acteur s'était détaché de son rôle, de sa fonction, pour laisser à sa masse corporelle (enlevons toute identité au terme « corps ») le soin de transporter l'émotion du moment. Est-ce encore l'acteur, donc, qui est l'auteur de ce sentiment et de cette dramaturgie ? Est-ce lui, encore, dans sa seule corporéité ? D'une certaine manière, il y aurait quelque légitimité à répondre non. Si l'on entend en particulier que le comédien maîtrise ses effets, qu'il les ordonne et les déclenche. Mais si l'on accepte qu'il y a dans le physique de l'acteur quelque chose qui, tout en le dépassant lui appartient tout de même en propre, alors c'est à lui qu'il faut rapporter ces moments, à lui qu'il faut donner la responsabilité de la figure qu'il crée.

## FIGURES

Genette, dans une étude sur les figures de rhétorique, donne cette définition large de la « figure » en littérature :

Il y a une « pensée », c'est-à-dire un sens, qui est commune aux bons et aux mauvais poètes, et qui peut s'exprimer par une petite phrase sèche et plate ; et il y a une *manière de la rendre* [...] qui fait toute la différence. On voit qu'ici, entre la lettre et le sens, entre ce que le poète a *écrit* et ce qu'il a *pensé*, se creuse un écart, un espace, et comme tout espace celui-ci possède une forme. On appelle cette forme une figure, et il y aura autant de figures qu'on pourra trouver de formes à l'espace à chaque fois ménagé entre la ligne du signifiant [...] et celle du signifié [...], qui n'est évidemment qu'un autre signifiant donné comme littéral<sup>3</sup>.

Cet « espace » entre le sens communément recevable et la façon dont il est donné (ou habillé, ou retenu, ou écarté) par le cinéaste, c'est bien le

3. G. Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

corps qui l'occupe, corps signifiant, nous l'avons vu, bien au-delà de sa fonction de support-personnage. Figure, donc, plus ou moins contre son gré, l'acteur Keaton est cette matière modelée qui mène au sens, mais qui n'est pas elle-même signifiante. Il mime sans imiter, il émeut dans le mouvement : il a cette qualité des acteurs bressoniens de ne *vouloir* être rien, et de donner d'autant plus à sentir ce qu'ils sont. Pour reprendre des catégories qui ont eu leur heure de gloire, on peut dire qu'il n'y a ni « dénotation » ni « connotation » dans la signification de ce corps-acteur. Il « dit » évidemment plus que ce qu'il est en termes d'identité socioculturelle, mais il ne suggère pas pour autant, ce qui voudrait dire qu'il renvoie aussi à une autre dimension que lui-même. Or le corps, précisément, ne signifie pas comme un langage, qui oblige à passer à un autre registre que lui-même : il signifie pour ce qu'il est, même quand il déborde la seule monstration. Il est à la fois plus que lui-même, et intransposable en une autre catégorie d'être.

Ce que Keaton-acteur, Keaton-corps produit alors, en tant qu'auteur, c'est une *subjectivité*. Faire du corps un sujet, ou plus exactement engager son propre corps dans l'expérience manifeste du sujet, c'est la dimension majeure d'un auteur. Plus encore qu'un créateur, dont la distance avec l'œuvre est posée par le geste de maîtrise et d'objectivation, l'auteur est ainsi *dans son geste*, dans le mouvement qui, sujet, le projette comme tel aux yeux de tous.

Le génie créatif de Chaplin est dans le réseau que le cinéaste établit entre ses personnages, ses intrigues, les objets de la comédie sociale qu'il met en place ; son talent est dans la mise en scène et le mime, contrôles de l'espace et des objets de comédie, qui renvoient au spectateur la distance du regard critique. Aucune objectivité n'est renvoyée par Keaton, aucune distance critique : c'est de l'intérieur qu'il agit, acteur de son corps, auteur de notre perception.

VINCENT AMIEL

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

