



HAL
open science

Vies parallèles de Chaplin et Keaton : deux versions de l'autorité burlesque dans deux romans contemporains

Henri Garric

► **To cite this version:**

Henri Garric. Vies parallèles de Chaplin et Keaton : deux versions de l'autorité burlesque dans deux romans contemporains. *Comparatismes en Sorbonne*, 2017, La représentation du cinéaste dans le récit littéraire, 8. hal-01685498

HAL Id: hal-01685498

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-01685498>

Submitted on 10 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VIES PARALLÈLES DE CHAPLIN ET KEATON : DEUX VERSIONS DE L'AUTORITÉ BURLESQUE DANS DEUX ROMANS CONTEMPORAINS

« La représentation du cinéaste dans le récit littéraire » – cette formule suppose un partage d'autorité simple entre deux individus bien identifiés : d'un côté l'œuvre littéraire, de l'autre le cinéaste qu'elle représente. Cette présence dans la fiction, permettrait alors une inclusion parfaite des autorités – l'autorité du cinéaste, sertie dans l'œuvre littéraire, peut se trouver honorée, appropriée, ironisée, contestée, mais quelle que soit la forme de l'inclusion, elle conduit toujours à l'affirmation finale de l'autorité supérieure de l'écrivain (quand bien même il s'agirait d'une autorité faible).

Pourtant, si l'on peut sans peine assimiler l'autorité de l'écrivain à l'autorité unique d'un individu unique, il n'en va pas de même pour l'autorité du « cinéaste ». Le film n'est pas l'œuvre d'un auteur unique. L'autorité du film se partage entre producteur, réalisateur, scénariste, monteur, acteurs, etc. Si l'on s'en tient à la loi du 11 mars 1957 sur le droit d'auteur, « ont qualité d'auteur d'une œuvre cinématographique le ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre : 1° l'auteur du scénario ; 2° l'auteur de l'adaptation ; 3° l'auteur du texte parlé ; 4° l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ; 5° le réalisateur¹ ».

On peut en première approximation penser que la présence importante des figures de « cinéastes » comme personnages des récits littéraires et particulièrement des romans entre dans un mouvement général, voire dans une stratégie, qui cherche à hypostasier l'un des auteurs participant à la conception collective au détriment des autres. Il s'agit là d'une stratégie bien repérée qui structure fortement l'histoire du cinéma – on connaît notamment la « politique de l'auteur », selon le titre d'un article d'André Bazin et qui correspond à la volonté affichée des membres de la Nouvelle Vague d'une affirmation auctoriale personnelle.

On sait pourtant que cette autorité ne va pas de soi : aux États-Unis, le *copyright* permet au producteur d'avoir la propriété du film et donc le *final cut* qui donne à l'œuvre sa forme achevée. Surtout, du point de vue qui m'intéresse ici, l'identification de l'auteur d'un film à son réalisateur est relativement récente dans l'histoire du cinéma. Le terme « cinéaste », autour duquel le volume présent est construit, forgé par Louis Delluc en 1919, n'a pas immédiatement été synonyme de « réalisateur » comme il l'est plus ou moins aujourd'hui. Il a désigné indifféremment le producteur, le réalisateur ou le scénariste. Plusieurs conflits célèbres dans l'histoire du cinéma, dont celui qui aurait opposé Janowitz et Mayer à Robert Wiene autour de la paternité du *Cabinet du Docteur Caligari*, ou le débat entre Marcel Pagnol et René Clair, l'un attribuant l'autorité au scénariste et l'autre au metteur en scène, tournent autour de cette hésitation dans l'attribution première de l'autorité du film. De même, il n'était pas rare, dans les années 1920, que l'autorité principale du film soit attribuée à un acteur – je pense notamment au *Fantôme de l'opéra* (1925) qui était d'abord le film de Lon Chaney, à tel point que Rupert Julian, réalisateur originel du film a été remplacé par Edward Sedgwick après une première projection froidement reçue par le public.

¹ Loi du 11 mars 1957 citée par Frédéric Sojcher, « Droits d'auteur, cinéma français et Nouvelle Vague », dans René Prédal (dir.), *Le Cinéma d'auteur et le statut de l'auteur au cinéma*, Iris, n° 28, 1999.

Il faudrait probablement, si l'on voulait aborder de façon complète l'appropriation de l'autorité cinématographique dans la littérature, étudier la représentation des différentes figures porteuses de l'autorité – et voir ce faisant comment la littérature distribue et redistribue ces autorités au sein de la fiction littéraire. Je ne me lancerai pas dans un tel travail – je me contenterai de me concentrer sur le cas très particulier du conflit d'autorité qui se joue autour du film burlesque et sur la façon dont ce conflit est représenté, récupéré, parfois oublié, dans deux romans contemporains – et sur ce que dit ce conflit de la notion même d'autorité (et de la façon dont elle est pensée par la littérature).

D'un conflit d'autorité dans les films burlesques

Le burlesque est le genre cinématographique où l'autorité du film a été identifiée de la façon la plus évidente à une figure d'acteur et non à une figure de réalisateur (Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, puis Peter Sellers, Tati sont connus d'abord et avant tout des acteurs). Cette identification paraît logique et liée à l'importance décisive des jeux de la chute et de l'esquive qui constitue le fonds de commerce du burlesque. En fait, par une telle identification, on simplifie à l'extrême la situation – surtout, l'on passe à côté de ce qui fait la puissance même du comique burlesque et qui correspond à un conflit d'autorité interne au dispositif auctorial.

Prenons en exemple un petit extrait de *The Cameraman*, film de Buster Keaton de 1928. À ce moment du film, Sally, la jolie secrétaire de la MGM, a laissé espérer à Buster qu'elle pourrait peut-être sortir avec lui dimanche, et il attend son coup de fil, assis dans sa chambre. Le téléphone (qui se trouve au rez-de-chaussée) sonne et Buster part en courant ; l'appel est pour une femme qui arrive avant lui et il remonte l'escalier tout triste – si bien que perdu dans ses pensées il arrive jusqu'au toit de l'immeuble où il glisse sur une pente ; entendant un nouvel appel, il redescend au plus vite et, emporté par son élan, descend jusqu'à la cave. Il remonte aussitôt, bouscule une grosse dame qui se trouvait sur son passage, et attrape enfin le combiné. L'ensemble est montré par un plan frontal, avec un travelling vertical, la cage d'escalier étant présentée en coupe pour bien suivre les déplacements de Keaton. L'analyse classique, bergsonienne, explique le comique de la séquence par l'application d'un automatisme mécanique sur le corps vivant du personnage : absorbé par son amour et en particulier par l'attente du coup de fil de Sally, Buster manque de bousculer une ménagère, glisse sur un plan incliné sur la terrasse de l'immeuble, manque le rez-de-chaussée et atterrit au milieu de la cave à charbon et enfin, culbute une grosse dame. Chacun de ces incidents correspond à un instant où l'esprit du personnage s'absente, plongé dans une idée fixe, et où le corps en conséquence cède à ses automatismes mécaniques. Le corps est ainsi objectivé – et ce serait cette objectivation qui causerait le rire du public. Cette lecture bergsonienne me semble simplificatrice : elle ne tient pas compte de ce qui, dans le phénomène du rire, suppose une identification. À côté de l'objectivation qui met à distance la raideur du corps comique, s'installe une subjectivation par laquelle le public admire la prouesse du corps qui joue la chute – le rire se fait alors jubilation. C'est dans l'oscillation entre objectivation et subjectivation, entre rire et jubilation, que réside l'intérêt particulier du burlesque². Or, au cinéma, cette oscillation correspond à un conflit d'autorité : l'acteur burlesque est celui qui joue la chute – celui qui sait à merveille, comme Keaton ici, glisser sur le plan incliné (car

² J'utilise ici le terme comme catégorie esthétique qui ne concerne pas seulement le cinéma mais l'ensemble des arts burlesques qui utilisent, sous une forme ou une autre, l'oscillation entre rire et jubilation. Pour un plus long développement de ces réflexions, voir le chapitre « La double interruption » dans Henri Garric, *Parole muette, récit burlesque. Les expressions silencieuses aux XIXe-XXe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2015, collection « Perspectives comparatistes – Modernités et avant-gardes », p. 125-156.

pour bien glisser, on s'en aperçoit, il faut que Keaton adapte sa marche dans un premier temps, en inclinant ses pieds pour commencer à gravir le plan, avant de se laisser glisser), entrer en collision avec une grosse dame. Mais pour que le corps de l'acteur burlesque rencontre la résistance du monde matériel et de sa raideur, il faut qu'il soit mis en scène. Il faut ici, en l'occurrence, qu'un metteur en scène ait conçu cette cage d'escalier ouverte artificiellement au regard, sa continuation sur la terrasse sous forme de plan incliné ; il faut enfin qu'il ait prévu de mettre dans l'escalier des obstacles (le tas de charbon, les bonnes femmes) pour que l'acteur entre en collision avec eux. Le metteur en scène est celui qui invente la cage d'escalier et en fait un piège dans lequel l'acteur sera pris. Le metteur en scène est celui qui permet l'objectivation comique, alors que l'acteur est celui qui la renverse en jubilation.

On remarquera que cette oscillation se joue autour de la prise de vue. C'est l'enregistrement automatique de la caméra qui permet cette coupure entre l'acteur et le metteur en scène – entre objectivation et subjectivation. Ici l'artifice ostensible de la vue en coupe de l'immeuble qui permet le travelling vertical qui suit les courses de Keaton expose de façon explicite cette coupure. Le fait que, dans le film burlesque, l'acteur principal et le réalisateur sont le plus souvent une même et unique personne ne doit pas conduire à penser que la coupure est effacée. Au contraire, le film burlesque expose ainsi dans une contradiction répétée un jeu de face à face conflictuel de soi à soi qui définit l'autorité burlesque.

L'appropriation de ce face à face auctorial par le roman contemporain pose ainsi nécessairement la question de la définition de l'identité littéraire. S'agit-il de ramener au contrôle d'un auteur unique et homogène, ou bien le roman peut-il apprendre de cette nouvelle définition de l'autorité ? Pour répondre à cette question, j'examinerai deux romans qui proposent des solutions divergentes tirées de cet affrontement, *La Dernière Danse de Charlot* et *Le Garçon incassable* – le premier est consacré à Charlie Chaplin, comme son nom l'indique, le deuxième à Buster Keaton. La confrontation des deux romans tient donc en grande partie de l'exercice des vies parallèles et les résultats divergents que nous allons constater s'expliquent sans doute pour une bonne part par les façons différentes dont chacun des deux auteurs a mené sa carrière et construit son *ethos*.

***La Dernière Danse de Charlot* : roman d'apprentissage de l'apprenti cinéaste**

La Dernière Danse de Charlot, roman italien de Fabio Stassi publié en 2012 et traduit en français par Faustina Fiore en 2013, choisit de raconter la vie de Chaplin depuis le moment de sa mort. Cette origine de la narration est soulignée de deux façons : d'une part, Chaplin raconte sa vie sous la forme d'une lettre écrite à son fils de quinze ans alors qu'il sait qu'il doit mourir très vite ; d'autre part, le roman est scandé de saynètes comiques que Chaplin joue devant la mort – et la faisant rire, il gagne une année de vie et peut ainsi continuer (et achever) sa lettre. Cette dissociation devrait exposer deux logiques divergentes dans le récit biographique : une logique qui met en forme narrative l'apprentissage de Chaplin, apprentissage qui le mène au succès et au génie ; une logique qui ferait surgir, nu, le geste burlesque vivant. Le roman exposerait ainsi dans la dualité de sa narration la dissociation qui fait le conflit d'autorité dans le film burlesque. Pourtant, la configuration du récit va rapidement effacer ce conflit. D'une part parce qu'en racontant l'histoire depuis la mort, Stassi place l'ensemble du récit dans une logique de deuil et de quête de l'origine. Au début du roman, le jeune Chaplin rencontre dans un cirque un Arlequin noir qui a inventé le cinéma pour enregistrer le souvenir d'une écuyère, laquelle a depuis quitté le cirque et vu sa carrière

d'écuyère définitivement enterrée par un accident de cheval³. Le cinéma est ainsi présenté, selon une logique fantomatique traditionnellement attachée au cinéma muet⁴, comme l'instrument d'une mémoire mélancolique, qui transmet le fantôme de ce qui a été. Il s'accorde ainsi parfaitement à la logique de « récit d'agonie⁵ » qui commande la narration. L'opposition entre le geste burlesque vivant et la puissance auctoriale organisatrice est ainsi effacée au profit d'une conception de la vie gouvernée par la mélancolie d'un être-pour-la-mort, c'est-à-dire d'un récit finalisé.

Cette téléologie du récit est soulignée par ailleurs par la structure de roman d'apprentissage qu'adopte le livre. Stassi ouvre pour cela dans la biographie de Chaplin, par ailleurs bien connue, une parenthèse fictive : après la première représentation de la troupe de Fred Karno qui l'a engagé pour une tournée aux États-Unis, Chaplin décide de quitter le théâtre pour apprendre la vie. Et c'est de cet apprentissage que naîtra Charlot :

Fu quel giorno che diventai Charlot, the *Tramp*, il vagonbodo con la bombetta e il bastone di bambù, e non nel magazzino di uno studio cinematografico, tre o quattro anni dopo. La tournée che feci allora in giro per l'America, nei miei abiti trasandati, non fu una capriola da un teatro all'altro, come ho sempre lasciato credere, ma un lungo viaggio solitario tra gente che campava d'espediti o che non campava affatto, nel cuore di un'umanità stralunata, eccentrica e miserabile⁶.

C'est ce jour-là que je devins Charlot, the *Tramp*, le vagabond avec son chapeau melon et sa canne de bambou, et non pas dans le vestiaire d'un studio cinématographique trois ou quatre ans plus tard. La tournée que je fis à l'époque en Amérique, dans mes habits miteux, ne consista pas à rebondir d'un théâtre à l'autre, mais fut un long voyage solitaire au milieu de gens qui vivaient d'expédients ou qui ne vivaient pas du tout, au cœur d'une humanité hagarde, excentrique et misérable⁷.

Le cœur du roman prend alors l'aspect d'un roman picaresque où Chaplin exerce en effet tous les métiers ; mais ce roman est finalisé par l'apprentissage du cinéma. Chaplin travaille notamment pour un typographe, ce qui lui permet d'être engagé comme rédacteur d'intertitre, puis de réaliser son premier film, adaptation à l'écran de *David Copperfield*. Le récit accumule ainsi les signes d'une conquête personnelle de l'autorité de cinéaste : le film est entièrement conçu, sous tous ses aspects (intertitres, scénario, mise en scène, décors, casting, jeu des acteurs) par Chaplin ; il est l'adaptation du roman autobiographique de Dickens, qui raconte lui aussi l'apprentissage d'un jeune homme qui deviendra écrivain ; apothéose de

³ Fabio Stassi, *L'Ultimo ballo di Charlot* [2012], Palerme, Sellerio, collection « Quarta edizione », 2013, p. 29-31 : « Eszter fu scritturata per una tournée in America e lui ebbe paura di impazzire. [...] La sera prima della partenza di Eszter era pronto. Si nascose tra i piedi del pubblico, nella curva della pista, con una scatola di legno tra la gambe, e aspettò il momento in cui lei entrò in scena. [...] Con la sua scatola a manovella le scattò una foto [...], ma una foto che non era una foto, la foto che le scattò era una cosa viva. [...] L'aveva fatto solo per Eszter, per continuare a vederla danzare dopo che fosse partita. » ; Fabio Stassi, *La Dernière Danse de Charlot*, Paris, Denoël, 2013, traduit de l'italien par Faustina Fiore, p. 30-33 : « Quand Eszter a été engagée pour sa tournée en Amérique, il a eu peur de perdre la tête. [...] La veille du départ d'Eszter, il était prêt. Il s'est caché entre les pieds du public, au tournant de la piste, avec une boîte en bois entre les jambes, et il a attendu le moment où elle entra en scène. [...] Avec sa boîte à manivelle, il a pris une photo [...], mais une photo qui n'était pas une photo ; la photo qu'il a prise était vivante. [...] Il l'avait fait juste pour Eszter, pour continuer à la regarder danser après son départ. »

⁴ J'ai dit combien cette lecture du cinéma muet était biaisée et servait une histoire tronquée du cinéma ; voir à ce sujet mon article, Henri Garric, « Fantômes silencieux : notes sur les ambiguïtés de la réception contemporaine du cinéma muet », dans Raphaëlle Guidée et Denis Mellier (dir.), *Otrante n° 25, Hantologies, les fantômes et la modernité*, Paris, Kimé, 2009.

⁵ J'emprunte cette expression à Xavier Galmiche, *Récits d'agonie : Racine, le récit de Thérèse, Chateaubriand, la mort de madame de Beaumont, Blanchot, L'Arrêt de mort*, Paris, Quintette, 1990.

⁶ Fabio Stassi, *L'Ultimo ballo di Charlot*, op. cit., p. 52.

⁷ Fabio Stassi, *La Dernière Danse de Charlot*, op. cit., p. 56-57.

l'apprentissage du cinéaste, il est donc en même temps le miroir dans lequel il contemple son destin. Surtout, il est avant tout mené par une logique littéraire : ce sont les intertitres initialement rédigés par Chaplin qui permettent la conception de l'ensemble du film.

En d'autres termes, Stassi construit l'autorité du cinéaste Chaplin comme une autorité univoque (elle est l'autorité de celui qui construit l'œuvre comme une totalité achevée), dans laquelle l'art de l'acteur burlesque est emporté (il faudrait dire subsumé), et qui ramène au fond à l'autorité de l'auteur littéraire sous sa forme la plus classique. *La Dernière Danse de Charlot* donne ainsi un exemple très frappant de la façon dont le récit littéraire simplifie les conflits à l'œuvre dans l'auctorialité filmique (ici burlesque), les apprivoise pour les faire servir à l'affirmation personnalisée et individualisée de l'autorité littéraire. On peut noter en passant que le personnage de Chaplin n'est pas forcément étranger à cette inflexion, j'y reviendrai en conclusion.

Le Garçon incassable : une autorité fragilisée

Au contraire du roman de Stassi, le roman de Florence Seyvos, publié en 2013, n'introduit à aucun moment d'éléments fictifs dans les éléments biographiques. Il s'agit bien là d'un choix volontaire, explicité dans les premières pages où la romancière se met en scène – enquêteuse sur les traces de Keaton, elle finit par renoncer à sa recherche :

[Elle] sent bien qu'elle n'osera pas appeler. Que pourrait-elle lui demander ? S'il était gentil ? Tout le monde dit qu'il était gentil. A nice man, a very nice man. Une anecdote peut-être ? À quoi bon une anecdote ? Pour pouvoir dire : je suis allée à Los Angeles et figurez-vous que j'ai rencontré un homme qui travaillait pour une dame qui avait longtemps travaillé pour Buster Keaton et qui m'a raconté cette anecdote. Pourquoi est-elle venue ici ? Pour presque rien. Pour croiser dans l'air, sous les feuilles, quelques microparticules que Buster Keaton avait lui aussi croisées⁸.

Florence Seyvos tourne le dos à une approche qui tente de retrouver la vérité originelle de la personne, une vérité subjective qu'elle pourrait s'approprier. La biographie qu'elle propose est ainsi perpétuellement donnée dans une forme de distance jamais comblée entre la narratrice et son objet – distance qui tient parfois du légendaire mais qui correspond surtout, le plus souvent, à une perception de spectateur, comme si Keaton était vu, d'abord et avant tout, comme sur un écran.

Pour autant, la biographie ne se contente pas de raconter la seule carrière d'acteur de Keaton. Elle raconte certes son apprentissage d'acteur, et notamment la façon dont il devient un « buster », celui qui chute :

– *That sure was a buster*. Dans le monde du spectacle, *a buster*, c'est une chute, une chute spectaculaire. Joseph ne le sait pas encore, mais il vient de changer de nom. À partir de ce jour d'avril 1896, plus personne ne l'appellera jamais Joseph, ni ses parents, ni ses frères et sœurs à venir, ni ses futurs compagnons de travail, ses amis, ses compagnes. Désormais il s'appellera Buster. Et sa vie sera placée sous le signe de la chute, de la chute spectaculaire. Toute sa vie, il fera des chutes. Il deviendra une sorte de spécialiste mondial de la chute. Et les gens l'aimeront pour cela⁹.

Elle raconte aussi comme il apprend à ne pas sourire, son impassibilité légendaire (« Il a bien remarqué que plus il a l'air d'une chose, plus ce sont les spectateurs qui rient. / Son père aussi l'a remarqué et dès qu'il voit un début de sourire se dessiner sur son visage, il lui

⁸ Florence Seyvos, *Le Garçon incassable* (2013), Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Points », 2014, p. 14.

⁹ *Ibidem.*, p. 50.

chuchote aussitôt : “le masque”¹⁰ »). Tout cela constitue l’éducation de l’acteur ; mais la biographie présente aussi une éducation à l’auctorialité pour le réalisateur. Ses débuts dans le cinéma sont significatifs d’une conquête de l’autorité : il tourne le dos au théâtre (et avec le théâtre à l’autorité paternelle) parce que l’acteur-cinéaste Arbuckle lui fait visiter ses studios et lui dit :

Il prend Buster par le bras et lui fait faire le tour du propriétaire. Il lui montre les caméras, les projecteurs, la salle de montage. Il lui dit : « Ici, tu vois, je fais ce que je veux. » La visite est à peine terminée que Buster a changé d’avis¹¹.

Conquête d’une liberté de création, donc, mais liberté partagée, puisque Keaton partage à partir de ce jour l’affiche et la réalisation avec Fatty Arbuckle.

La suite du récit ressemble à une alternance entre grandeur et décadence ; grandeur quand un producteur lui offre toute liberté :

Joseph Schenck [...] a par ailleurs une importante proposition à lui faire : la création des Studios Keaton. Il lui offre l’opportunité de réaliser ses propres courts-métrages, avec une totale liberté artistique¹².

Décadence quand cette liberté de création lui est progressivement enlevée :

Il parvient cependant à ce que *Le Caméraman* lui ressemble. Le film est un grand succès.

– Vous voyez bien, s’apprête-il à dire, espérant regagner un peu d’autonomie.

– Tu vois, l’interrompt Nicholas Schenck. C’est la preuve que nous avons raison. Nous sommes sur la bonne voie.

Nous sommes sur la bonne voie signifie : il faut que nous intervenions davantage. [...] Mais savoir lequel de ces hommes s’est employé le plus sûrement à sceller le cercueil de Buster Keaton n’a guère d’importance. La MGM est un pays totalitaire, le mot conversation ne figure pas dans son lexique interne¹³.

Ainsi, le récit problématise l’autorité du cinéaste. Il ne s’agit pas cependant de mettre en scène un génie solitaire et incompris, isolé dans sa posture d’artiste maudit. Florence Seyvos met au contraire en avant la dimension collective de la création cinématographique. C’est le cas notamment à propos d’une des scènes les plus célèbres de *Steamboat Bill Jr* :

Fred Gabourie, décorateur de génie, fidèle de Keaton depuis vingt-cinq films, s’emploie aussitôt [à construire les décors]. Il prévoit des systèmes combinés de poulies et de leviers [...]. Il prévoit des maisons qui se promènent [...]. Le clou du film est l’instant où la façade d’une maison s’abat d’un coup sur William Canfield Jr. Il se tient debout devant la maison, tournant le dos à la porte d’entrée. La façade entière lui tombe dessus, et il passe miraculeusement à travers la fenêtre ouverte du premier étage. [...] Quand les câbles seront coupés, un assistant donnera une dernière poussée à la façade, avant de filer se cacher à l’arrière-plan. Il ne peut y avoir qu’une seule prise. Le réalisateur a prévu qu’il n’y assisterait pas, c’est au-dessus de ses forces, il préfère se retirer dans un coin pour prier. [...] Quand tout est prêt, la moitié de l’équipe, terrifiée, déserte le plateau. L’opérateur essuie pour la dixième fois ses mains moites sur son pantalon, il guette le signal de l’acteur¹⁴.

La présentation réflexive du tournage me semble rendre à merveille le face à face d’autorité que suppose le film burlesque : l’acteur se trouve certes face aux personnes qui construisent l’autorité cinématographique (le décorateur, l’assistant, l’opérateur, le réalisateur, l’équipe) qu’il a lui-même voulue. Mais au moment décisif, Keaton est presque seul. Le geste

¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹² *Ibid.*, p. 76.

¹³ *Ibid.*, p. 152-153.

¹⁴ *Ibid.*, p. 148-150.

burlesque même (pour lequel l'acteur ne fait rien qu'un signal) ressort dialectiquement d'un entourage global qui l'isole. C'est ainsi une autorité fragile que présente le livre de Florence Seyvos. Non seulement une autorité toujours remise en cause, mais une autorité qui, même quand elle isole la personnalité géniale porteuse du geste burlesque, ne se donne jamais comme son origine unique.

Ce partage fragile de l'autorité trouve sa contrepartie dans la configuration du récit. En effet, le livre de Florence Seyvos associe au récit de la vie de Keaton un autre récit collé presque arbitrairement au premier et qui raconte la vie d'Henri, le demi-frère handicapé de la narratrice. Même si plusieurs analogies peuvent apparaître (dans le rapport avec le père, notamment) entre la vie de Keaton et la vie d'Henri, ces analogies ne sont jamais soulignées et jamais le roman n'essaie de subsumer ce collage sous une forme totalisatrice. Il propose ainsi une confrontation, un face à face, entre le garçon handicapé, cassé, et le « garçon incassable » que fut Keaton. Face à face qui vient ainsi redire au sein de la configuration d'ensemble le face à face autour duquel se fait et se défait l'autorité de l'auteur burlesque.

Défaire l'autorité par le burlesque

Ainsi s'opposent ces vies parallèles de Chaplin et de Keaton que nous proposent les deux romans de Seyvos et de Stassi, deux romans parus la même année en France : la vie énergique et conquérante de Chaplin, qui se déploie en un récit continu d'apprentissage ; la vie fragile et incertaine de Keaton, qui donne à voir, par brides, réussites et échecs, sans ligne droite ; ainsi s'opposent deux façons d'intégrer l'autorité du cinéaste burlesque à l'autorité de l'écrivain : une inclusion qui fait disparaître l'éclat du geste burlesque dans l'affirmation unitaire d'un individu sûr de lui ; une dissociation qui maintient le face à face jusqu'au bout. Bien sûr ce n'est là qu'un exemple des usages que la littérature peut faire de la figure du cinéaste, exemple par ailleurs légèrement marginal, venu d'un genre mineur du cinéma. Cependant, je pense que cette forme mineure apporte une inflexion critique, en partie ironique, qui donne un éclairage différent, qui explique comment défaire le grand récit d'une affirmation auctoriale du cinéaste tel que le rêve la littérature.

Henri GARRIC

CPTC – Université de Bourgogne-Franche-Comté