

LA CROISIÈRE DU NAVIGATOR

Buster Keaton / 1924, États-Unis, 75 minutes (6 bobines), noir et blanc, muet.

À l'eau Keaton ? Certainement pas !

Le point de vue de Hervé Joubert Laurencin

L'enfant est innocence et oubli, un nouveau commencement et un jeu, une roue qui roule sur elle-même, un premier mouvement, un « oui » sacré.

F. Nietzsche

Tandis que *Le Mécano de la General* (1926) est, de tous les films de Keaton, celui qui a coûté le plus d'argent, le *Navigator* (1924) est celui qui en a rapporté le plus. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il apparaît *a priori* comme une fantaisie en décors contemporains (*A Metro-Goldwin Attraction* précise le bas du premier carton de titre) plus « gratuit » que la reconstitution historique minutieuse d'un épisode de la guerre de Sécession qui le suit de seulement deux ans. Les tribulations sans suite, et sans conclusion, de deux privilégiés boudeurs qui ne parviennent même pas à se fiancer apparaissent tout d'abord comme prétexte à l'exhibition ludique d'un beau joujou : un vieux paquebot promis à la ferraille et sauvé provisoirement pour les besoins d'un film burlesque, dont les péripéties, classiques dans le genre (poursuites, chutes, mimiques, personnages secondaires de méchants typés) ressemblent plus à une suite de gags de courts métrages qu'à la grande construction historique d'un *Mécano de la General* ou théorique d'un *Cameraman* (1928).

Mais existe-t-il des œuvres d'art plus gratuites que d'autres ? Quel est le sens historique d'une œuvre qui se place délibérément hors de l'histoire ? Comment fonctionne une mécanique burlesque parfaite, « célibataire » comme les machines du même nom du mouvement dada, autosuffisante, « abstraite » ? Et pourquoi l'inutile et la fantaisie devraient-ils être déclarés plus « gratuits » que les films historiques dûment thématés ? En somme, et pour commencer, pourquoi le *Navigator* serait-il moins historique que le *Cuirassé Potemkine*, mis à l'eau un an après lui par S.M. Eisenstein de l'autre côté du monde, en Union soviétique ?

L'anti-Potemkine

Le *Potemkine*, œuvre expérimentale d'un jeune artiste alors peu connu qui révolutionne l'esthétique du montage, est issu d'une commande : la commémoration anniversaire de la révolution de 1905. Il est censé relater un fait historiquement avéré : la révolte de marins du tsar qui protestent contre leur mauvaise nourriture (sérieuse question que celle de l'alimentation quand on part en mer, comme l'apprennent à leurs dépens les deux millionnaires américains du *Navigator*). Cette première révolution est comme la répétition générale de celle de 1917, qui a vu un mouvement communiste s'emparer d'un pays. Cet événement historique sans précédent provoque,



notamment aux États-Unis où l'on craint de voir s'internationaliser la révolution, au début des années 1920, des flambées de violence et de répression « anti-Rouge » visant à interdire tous les partis communistes ou assimilés (première *Red Scare* : 1917-1920). Keaton évoque au passage ces convulsions historiques, dans ses Mémoires, parmi les misères d'une époque dure. Quant au bateau réel rebaptisé *Navigator*, le *Buford*, il a servi de prison de déportation, d'« arche soviétique », dans un épisode extrême de cette paranoïa d'état anti-communiste à la fin de l'année 1919 (cf. Autour du film).

Pendant ce temps-là, Buster Keaton débute dans le cinéma muet et fait la guerre, mobilisé seize mois en France en 1918 et 1919. Il traverse l'Atlantique en bateau à l'aller comme au retour, dans un uniforme mal taillé, trop grand pour lui qui ne mesure qu'un mètre soixante. Pour un peu, il embarquait sur le futur *Navigator*. Il souffre, en France, de mauvaises conditions de vie qui le rendent sourd d'une oreille pour le reste de sa vie. Certes, Keaton est un amuseur, mais il n'a pas toujours eu une vie très amusante, et il est probable que l'héroïsme étrange de ses personnages merveilleux bénéficie de son expérience de la vie réelle, et de sa place dans l'histoire, même si l'ironie de ses films n'en laisse rien paraître. Le meilleur résumé de ce refus d'une relation visible avec l'histoire de son temps – rhétorique du désengagement commune à tout le cinéma burlesque – est le nom du bateau de Buster dans le très beau et très noir court métrage *The Boat* (1921), qui peut être considéré comme le pré-*Navigator*¹ : *Damfino* (« J'sais pas² »).

Tout est fait, au début du *Navigator*, pour exprimer un éloignement de la réalité historique par l'humour. L'action se situe dans un « Port du Pacifique », autrement dit pas trop éloigné du monde de fantaisie d'Hollywood et aux antipodes de l'Atlantique fréquenté en soldat par le vrai Keaton. L'allusion politique qui ouvre le film est caricaturale. Les espions sont ridicules, et associés, par les gestes hyper-expressifs, mais mystérieux, de leur chef, à la tribu de cannibales, également belliqueux, que l'on rencontre beaucoup plus tard (d'autant que deux acteurs jouent à la fois des espions et des cannibales). Le bateau est filmé à la dérive, toutes machines stoppées et vidé des foules humaines qui le peuplent d'ordinaire.

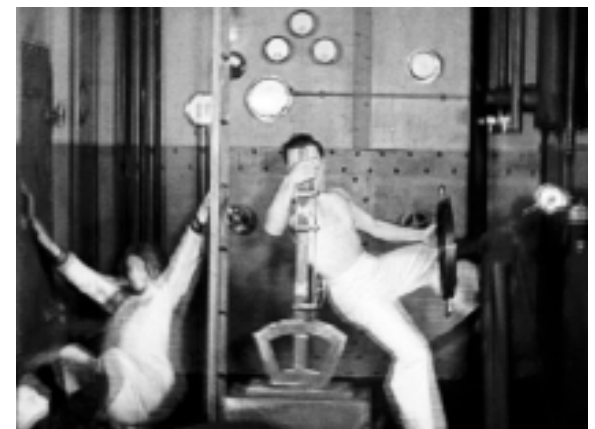
Il y a pourtant quelque chose d'un peu trop déclaratif dans l'humour des premiers cartons. La « drôle de petite guerre que se font deux petits pays loin au-delà des mers », qui change la vie des « Américains pacifiques », évoque la guerre qu'a vécue Keaton. Les espions saboteurs, à qui est offerte la fonction capitale d'embrayeurs

du récit, construisent un prologue théâtral qui est aussi une peinture d'histoire à travers une des plus magnifiques ouvertures de fenêtre de l'histoire du cinéma. Ils ne peuvent pas ne pas rappeler, au-delà de l'humour, les communistes et anarchistes qu'on a déportés en Russie soviétique sur le *Buford* sous prétexte de haute trahison, ni leur brusque ouverture de fenêtre ne pas signifier que le film s'ouvre sur le monde et l'histoire des hommes, fût-il un monde promis à la ferraille sous un regard désenchanté.

C'est la force de l'usage réel d'un paquebot réel, « grandeur nature », avec sa mémoire de chose, qui permet d'envisager un rapport objectif à l'histoire politique malgré les dénégations du récit. En ce sens, le *Navigator* peut être considéré comme l'anti-*Potenkine* non pas parce qu'il défendrait une idéologie contraire (américaine, de droite, libérale, démocratique, individualiste), mais en ce qu'il rend compte, lui aussi, de l'histoire par un truchement opposé : la fabrication d'une relation objective avec la vie pratique des êtres et des choses filmées plutôt que la construction subjective formelle d'un discours sur ces choses. D'où une certaine sensation de déception devant la banalité des plans généraux du vieux paquebot immobilisé et la monotonie des courbes arpentées en tous sens jusqu'à épuisement par deux corps burlesques. Mais en l'occurrence, banalité et déception sont ici très modernes... et c'est pourquoi nous en jouissons.

Trajectoires nécessaires et insuffisantes

Selon son génial commentateur André Martin (cf. Petite bibliographie), Keaton « montre la vie selon les choses ». Certes, comme tous les burlesques, la base de ses actions est « l'absence d'aisance vitale », il se cogne aux objets et à leur résistance, mais, à la différence de Chaplin, le résultat n'est pas délibérément humaniste, et la supériorité de Buster sur Charlot est son « sens de la nature ». Au lieu d'affirmer, comme Chaplin au finale (ou Jacques Tati), la supériorité de l'humain sur la machine moderne, fût-ce par le pathos de l'échec, Keaton vit un « nez à nez avec la nécessité dans un corps à corps avec les objets³ ». Non moins humain, mais plus *juste*, pense André Martin. Alors que Chaplin se bat contre les machines, Keaton en invente et finit par en faire partie, par devenir lui-même un rouage ou un corps-machine, résume, d'un autre point de vue, un autre commentateur amoureux, Gilles Deleuze. Non pas surréaliste, mais plus précisément dadaïste, Keaton crée comme Francis Picabia des « machines célibataires », ou « machines sans mère ».



Les plus frappantes sont, dans le *Navigator*, celles de la cuisine du deuxième jour, qui annoncent les machines compliquées et inégales de Charley Bowers de 1926⁴ : préparer le café réclame poulies, bonbonne et gouttière coordonnées, ouvrir une boîte de conserve, un atelier de rémouleur combiné à une scie, faire cuire un œuf, un panier à salade et un égouttoir. La scène est très brève mais on la retient plus que les autres parce qu'elle signifie, au-delà d'elle-même, l'accord de Buster avec la machinerie.

La scène n'a de sens que d'être la révision d'une première séquence où les deux jeunes privilégiés ne parviennent ni à se faire du café, ni à se faire cuire un œuf, ni à ouvrir une boîte de conserve. Ainsi, une première négation (ne pas pouvoir se faire cuire un œuf) est suivie d'une seconde (ne pas se faire cuire un œuf comme tout le monde) puisque le résultat n'a rien à voir avec la bonne manière, positive, de réaliser ces actions. Ainsi retrouve-t-on la modalité logique du « nécessaire » qui s'écrit par une double négation : « ne pas pouvoir ne pas être⁵ ».

La structure du film lui-même procède d'une parfaite nécessité, tant sa trajectoire est géométriquement définie dès le début.

Le premier carton introductif signale l'influence, capricieuse mais irrévocable, du Destin (*Fate sometimes plays queer tricks* : « Le destin, parfois, nous joue des tours pendables »). Le nom même du héros est prédéterminé (la fille de l'armateur n'a jamais de nom dans le film) : « Rollo Treadway » est, d'une part, l'homme qui tanguet et qui gîte, le héros du « roulis » (*the roll* en anglais) – et plusieurs séquences sont fondées sur ce principe : les portes qui s'ouvrent et se ferment rythmiquement, le pliant qui avance et recule dangereusement, le portrait du vieux loup de mer qui se balance devant le hublot. Et, d'autre part, l'homme du *surplace* (*to tread* signifie « fouler, marcher sur, piétiner », *to tread water* veut « dire nager sur place, faire du surplace ») – et c'est l'objet de la première séquence de la poursuite sans fin (cf. Analyse), comme de l'allure générale du film, avancée sans avancée.

Toute la rhétorique du film de fantômes (car le grand *Navigator* vide se comporte comme un château hanté) est ainsi régulée. D'abord la *tread way* : on se court après, on joue à se faire peur et l'un est le fantôme de l'autre. Ensuite le « rollo » vient s'ajouter : roulis et tangage rapprochent les « défiacés », qui font cabine à part, par l'intermédiaire des signes traditionnels : portrait inquiétant, portes qui s'ouvrent toutes seules, musique sinistre qui se déclenche au milieu de la nuit.

La trajectoire idéale du film commence et finit par la même image : celle d'une corde sans nœud refermée sur elle-même. Une corde marine, dont sont constituées également les lettres du titre « The Navigator », entoure soigneusement le premier carton, lestée par deux ancres et surmontée d'une bouée. Elle est la forme allégorique du film destiné à tourner sur lui-même comme le confirment ses dernières images dans le sous-marin, et en particulier son dernier plan, apparemment hors-sujet et bâclé, au contraire très cohérent si on le comprend ainsi. Le premier baiser véritable des jeunes « défiacés » (après deux baisers empêchés mais poétiques : un premier en ombres chinoises lorsqu'ils viennent de revêtir leurs uniformes de marins, à 26 minutes 17, et un second à travers le hublot du casque de scaphandrier, à 49 minutes 10) provoque mécaniquement (le corps de Rollo gîte une dernière fois en tombant en arrière, raide comme un rouage) une « révolution » au sens astronomique du terme : le cadre se met à tourner et les personnages se retrouvent les pieds au plafond⁶. L'ultime plan du film, à lui seul une allégorie moderne⁷, exhibe alors entre une poêle cabossée et un mécano excédé en pantalon de cambouis, le seul vrai « Navigateur » du film, à savoir le jeune capitaine du sous-marin, grotesquement blessé à l'œil, affublé de la corde du générique ! Arrive le mot « fin », et les deux grands enfants pris en faute sont toujours assis dans la position de leur première rencontre physique sous la manche à air : rien n'a évolué.

Cette trajectoire à la fois circulaire et rectiligne du film est aussi résumée par le gag de la demande en mariage, un aller-retour avec canne et chapeau : l'automobile décrit un cercle complet tandis que le retour à pied équivaut à « une longue marche » pour le riche oisif. Ou comment revenir sur ses pas sans prendre le même chemin.

La « longue marche » du film est, précisément, verticale. On part du haut pour arriver en bas, et même au plus bas que peut concéder la science topographique, *sous le niveau de la mer*.

Rollo habite dans la ville haute du port, comme l'indique la ligne des poteaux télégraphiques lors de la traversée de la rue. L'aventure est lancée par une rime entre deux visions d'en haut, par deux fenêtres : les espions épient le *Navigator*, le millionnaire célibataire envie des jeunes mariés noirs. La scène de découverte mutuelle finit par une chute fulgurante et symbolique depuis le point le plus haut du bateau jusqu'à son point le plus bas (cf. Analyse). Le décor se déplace au fond de l'océan pour les réparations. Le bateau devient une forteresse d'où l'on tombe, et finalement les



défenseurs du château fuient vers le bas, retrouvent la bouée du générique et coulent à côté d'elle comme les deux ancres, enfin trouvent refuge encore plus bas, le derrière sur le sol du submersible, au pied des sous-mariniens.

Néanmoins, une telle rectitude ne relève pas tant du scénario classique, « œdipien », initiatique et moral, consistant à partir d'un point (l'oisiveté du célibataire dans son hôtel particulier) pour parvenir à un autre (le mariage d'un vrai marin qui a appris à « naviguer » et à travailler), que d'une intrigue profonde beaucoup plus saugrenue que je résumerai ainsi : *l'histoire d'un garçon qui voulait vivre tout habillé sous la mer*. En témoigne le premier gag aquatique de Rollo qui, lorsqu'il a décidé d'épouser sa voisine sans l'avoir courtisée dans les règles, descend tout habillé se savonner dans sa baignoire-piscine. Certes ce gag donne un équivalent littéral de son inadaptation (interprétable ainsi : il se jette à l'eau, il veut tout de suite comme un enfant, il ignore qu'il faut quitter son pyjama pour entrer avec une femme dans un lit), mais il constitue aussi une préparation de la suite du film. Devenu scaphandrier, Rollo ne découvre pas un autre monde, mais connaît la vie d'un ouvrier dans les rues de New York (gamelle traditionnelle, seau d'eau à vider, tréteau « *Men at Work* » : « Attention travaux »). Il est donc parfaitement nécessaire, quoique totalement insuffisant du point de vue de toute morale autre que celle du désir le plus obstiné, que l'histoire se termine dans un sous-marin : seule manière de vivre sous la mer tout habillé.

Il me semble que se dit ainsi le mode d'être général de Buster Keaton : non pas marcher *vers* quelque chose, avancer (*to walk*), mais *sur* quelque chose, piétiner (*to tread*) ou, mieux encore (c'est le *Navigator*) *sous* quelque chose : piétiner sous la mer. Le gag d'ensemble du *Navigator* étant le miracle, ridicule pour un capitaine de navire, de marcher non pas *sur* les eaux, comme le Christ⁶, mais bien *sous* les eaux.

Après sa marche en semelles de plomb, Rollo aborde l'île des sauvages et passe, avec raison, pour un dieu-fétiche. Avec raison, car seul un *dieu* pouvait respirer sous la mer après qu'on lui a coupé l'alimentation en air, et c'est bien en *fétiche* qu'il repart vers la civilisation, en objet, en chose utile et magique, car il sert de pirogue ou de canot de sauvetage. Loin de toute dignité christique, il est chevauché par une femme, et son regard vitreux et muet d'angoisse tourné vers le haut évoque un mort encore vivant dans son cer-

cueil⁹. Comble du *Queer Trick* annoncé, il est devenu un véritable *Trickster*, un « fripon divin », ce lutin surhumain capable de toutes les métamorphoses¹⁰.

Damfino ! Certainly not ! ou Le non de l'enfant

Dans *The Boat*, le mot de passe keatonien de « Damfino » contient doublement l'idée de négation : par le son (sa fin phonétique en « no ») et par le sens. Après avoir été écrit sur l'écran en images, en tant que nom propre du bateau, puis sur l'écran en toutes lettres, dans un dialogue par intertitres désopilant et proprement homérique (un sauveteur reçoit le SOS du bateau, et demande : « *Who is it ?* » / « Qui êtes-vous ? », réponse : « Damfino ! » / « J'sais pas ! », retour agacé : « *Neither do I* » / « Moi non plus ! », et le sauvetage n'aura pas lieu), le mot magique est seulement mimé une troisième fois à la dernière image par la bouche de Buster qui hausse les épaules. Le spectateur de 1921 doit lire sur les lèvres, exactement comme celui de 1924 doit lire le deuxième « Non » sur celles de la fille de l'armateur (à la fin de la séquence de poursuite : cf. Analyse). Le premier « non » apparaissait en toutes lettres sur un carton sous cette forme inimitable, et pourtant imitée : « *Certainly not !* ». « Certainement pas ! » : la réponse que ferait plus tard le facétieux docteur Lacan, amateur de mots d'esprit et sans doute de films burlesques, avant de raccrocher, lorsqu'on l'appelait par son nom au téléphone (« Allo Lacan ? Certainement pas ! »)

On voit d'emblée que ce refus est accompagné d'une moue contraire de la jeune fille, qui n'est pas pour autant un « oui ». Que ce refus n'arrête strictement rien dans le déroulement de la relation du couple, grâce au Destin qui « joue des tours » (des *Queer Tricks*). La relation elle-même n'avance pas : faut-il vraiment prendre l'accolade de petite fille qui a peur d'être grondée, visible au tout dernier instant du film, pour un oui au mariage ? Dans son grand article sur Keaton, André Martin cite un entretien inédit dans lequel Keaton explique la chose suivante : « Pour l'acteur comique, il n'y a pas d'amour, pas de passion (*No sex, no passion*). Quand une femme m'embrassait, je devenais un père pour elle, je voulais la protéger pour le reste de sa vie¹¹. » Encore une négation. Et un rapprochement avec l'enfance. Le « non » du *Navigator* est en somme un « Na ! » proprement enfantin, c'est-à-dire un « ni oui ni non » qui avance, à l'envers et sans but.



Les burlesques sont des enfants déguisés en adultes.

Ainsi s'explique le changement d'habits dans le *Navigator*. Tout d'abord, nous pensons que les millionnaires incompetents en tout deviennent de vrais marins une fois en uniformes (voir la comparaison, déjà notée, entre les deux scènes parallèles des cuisines ; une fois en costumes de riches, une fois en costumes marins¹²). Pourtant, nous comprenons vite qu'ils ne dirigent pas mieux le vaisseau, qu'ils prennent les chaudières pour des cabines et continuent à jouer aux cartes même si elles sont détrempees. Nous nous rappelons alors que les enfants ne peuvent s'empêcher de jouer dans toutes les situations et que la mode du costume de marin pour enfants remonte au milieu du XIX^e siècle. Il faut donc tout au long de ce film interpréter les actions de ses personnages trois fois : une fois en riches Américains des années folles en croisière, une fois en prolétaires au charbon et une fois en enfants qui jouent.

Avec l'hypothèse infantine se justifie l'idée du bateau trop grand pour deux, comme un monde de grandes personnes inadapté pour des petits.

Avec l'idée de l'Enfance, la théorie du Nécessaire et du comique gratuit bascule dans le Contingent. Le « nez à nez avec la nécessité » (théorie célibataire d'André Martin, qui ne considère Buster que seul) devient un coude à coude avec le possible-impossible (être ou ne pas être, théorie pour un couple, ou plutôt pour un duo, la fille du propriétaire relevant plus de la partenaire de jeu que de la promise), puisque le « Certainement pas ! » débouche bizarrement, selon la logique du *Trickster*, sur un voyage à deux. L'accouplement, dont Keaton offre le spectacle, n'est pas celui du mari et de la femme, moins encore celui de la future « comédie de remariage » des années 1930, mais celui de la farce des « défiançail-

les », qui correspond au seul mariage qui soit pleinement artistique, celui du oui et du non.

¹ Buster embarque sa famille dans un navire de sa fabrication, qui détruit leur maison et leur voiture, avant d'essuyer une tempête et de couler en pleine mer dans la nuit la plus noire, les laissant errer sans but sur un rivage inconnu et invisible à la dernière image.

² *Damn-if-I-know !* : J'en sais foutre rien !

³ André Martin, « Le Mécano de la pantomime », *Cahiers du cinéma*, n° 86, août 1958.

⁴ Charley Bowers, *Egged on, He Done his Best, A Wild Roamer, Fatal Footsteps, Now You Tell One*. (Edition française en DVD chez Lobster).

⁵ Possible : pouvoir être. Impossible : ne pas pouvoir être. Nécessaire : ne pas pouvoir ne pas être. Contingent : pouvoir ne pas être (autrement dit ; pouvoir être ou ne pas être). Ces quatre figures de la modalité selon Leibniz sont rappelées et commentées par le philosophe contemporain Giorgio Agamben dans *Barleby ou la création*, éd. Circé, Saulxures, 1995, p. 60.

⁶ Il faut garder à l'esprit que les scènes de roulis (les portes des cabines synchronisées par exemple), et ce dernier plan sont également truqués en direct : c'est la caméra qui tangué ou qui tourne pendant que les acteurs accompagnent le mouvement par une pantomime sans que le sol bouge lors du tournage ! On touche là à l'une des merveilles acrobatiques du cinéma burlesque (et des comédies musicales : la danse du plafond de Fred Astaire dans *Royal Wedding*, MGM, 1951).

⁷ Comme dans un tableau classique, chaque posture semble avoir un sens codé. De fait, on y retrouve les épisodes du film : le cuisinier et ses casseroles cabossées rappellent les épisodes des cuisines, le capitaine avec sa corde les séquences fondées sur les câbles, poulies et escaliers de corde, le machiniste furieux le passage par les chaudières-cabines et la transformation sous la mer du millionnaire en ouvrier de chantier.

⁸ Marcher sur les eaux constituait la conclusion du court métrage *The Boat*. Au dernier plan la famille, avalée par l'océan sous une nuit d'encre, semble marcher sur les eaux lorsqu'elle trouve un rivage invisible : « Où sommes-nous ? demande l'épouse, – J'sais pas ! (*Damfino !*) », répond Buster, sans dieu ni maître.

⁹ Voir les plans semblables dans *Vampyr* de Dreyer (1932), qui ajoute l'idée du point de vue subjectif du mort.

¹⁰ Voir Paul Radin, Carl-Gustav Jung, Charles Kerényi, *Le Fripon divin : un mythe indien*, trad. Arthur Reis, éd. Librairie de l'université, Georg et Cie, Genève, 1958.

¹¹ André Martin, « Le Mécano de la pantomime », article cité, p. 29.

¹² C'est du moins ce que dit l'image. L'intertitre, lui, souligne ironiquement l'ambivalence et parle précisément de : « smokings de mer » (*sea-going tuxedos*), car le bon mot pour « costume marin » serait *sailor suit* ou *naval rig*.

